

MARTIN ROUSSEL

Schiffbruch ohne Zuschauer

Karl Mays Doppelroman

›Scepter und Hammer‹/›Die Juweleninsel‹ als Experiment einer politischen Imagologie

»Wo gehn wir denn hin? Immer nach Hause.«

Novalis: Heinrich von Ofterdingen

I. ›Die Juweleninsel‹ im Kontext

›Die Juweleninsel‹ – als Sequel zum für seine »durchweg geschickte und stringente Handlungsführung« gewürdigten ›Scepter und Hammer‹ zwischen August 1880 und Mai 1882 veröffentlicht – wirkt in vielerlei Hinsicht »unbeholfen und in jeder Hinsicht unfertig, zumindest auf den ersten Blick«.¹ Gerne verweist man auf schriftstellerische Engpässe² und wohl auch geringes Interesse, begann May doch bereits 1880 die Arbeit an seinem Orientzyklus um den Alter-Ego-Helden Kara Ben Nemsî, die ihn bis 1888 beschäftigen sollte.³ Allerdings kehren viele in der ›Juweleninsel‹ angelegte Motivstränge in späteren Texten wieder oder geben in ihrer narrativen Funktion Aufschluss über eine experimentelle Phase in Mays Werk, an deren Problemstellung sich ein Verständnis von Mays Schreiben insgesamt erproben lässt.

Dieses Experiment wird nirgendwo so bündig greifbar wie in der Figur des Schiffbruchs bzw. der Aussetzung auf einer einsamen Insel. Hierin radikalisiert sich eine aus der Antike stammende Allegorisierung der Seefahrt als Lebensgeschichte – einschließlich einer Krise bzw. eines Schiffbruchs, die sich motivgeschichtlich mit neuzeitlichen Robinsonaden verbindet. Speziell der ›Bildtypus‹ des Schiffbruchs verdichtet sich in der Neuzeit, wie Hans Blumenberg nachgewiesen hat,⁴ in einer Theorie der Subjektivität, während zugleich die Erfahrung der Seefahrt zunehmend imaginär wird: Nicht mehr die reale Seefahrt, nicht mehr der erlebte Schiffbruch, sondern seine Möglichkeit im Gedankenexperiment führt zur Erkenntnis, dass das eigene Ich sich in der Abwendung von allem, gleichsam in der Gedankenfigur

einer Rettung von nichts als dem eigenen Leben als gewiss behaupten könne. Blumenberg spricht deshalb von einem ›Schiffbruch mit Zuschauer‹, das heißt von einer Reflexionsfigur, in der das Ich, sich selbst beobachtend, sich selbst feststellt. In der ›Juweleninsel‹ partizipiert May an dieser Geschichte einer bildtypologischen Codierung von Subjektivität, wobei auffällt, dass er geradezu obsessiv das Motiv des Schiffbruchs und/oder der erzwungenen Robinsonade wiederholt und ineinander spiegelt: in der Geschichte Malettis und Rabbadahs (als zunächst Überlebender des Untergangs von Augh); als Geschichte des ausgesetzten Matrosen (und der Entdeckung seiner Leiche); als Geschichte des Bootsmanns Karavey (und der Entdeckung des Schatzes).

Der Wechselbezug dieser drei Geschichten konstituiert ein Problemgefüge, das im Diskurs der ›Juweleninsel‹ als Frage – so die These – von Geschichte und Subjektivität aufgeworfen wird. Das heißt als Frage einer Ich-Figuration angesichts der erzählten historischen Rahmenbedingungen, die durch den (englischen) Imperialismus⁵ (Maletti/Rabbadah) und das Zurückgeworfensein des Individuums auf sich selbst (Matrose) als Zeitraum der heraufziehenden Moderne – im Zeichen von Beherrschung des Meeres qua Dampfschiff und des Landes qua Eisenbahn – lesbar werden und in der märchenhaften Abenteurergeschichte mit Anklängen an Dumas' ›Comte de Monte-Cristo‹ und ihrer projektiven Wunscherfüllungshandlung aufgelöst zu werden scheinen.

Vor dem Hintergrund von Blumenbergs Theoretisierung bildtypologischer Fragestellungen lässt sich eine Dreiteilung festhalten, und zwar in die Narrative des Mythos (ohne subjektive Erfahrung), der Realerzählung (im Selbstmord des Matrosen) und des Märchens (das heißt Karaveys Entdeckung des Schatzes auf der Juweleninsel).

Ogleich ›Die Juweleninsel‹ am Ende die Erzählung des Märchens zu privilegieren scheint, wirft der Text im dreifachen Anlauf, eine gelungene Einbindung des individuellen ins gemeinschaftliche Leben zu erzählen, doch eine Reihe an Fragen um die Figuration eines Subjekts auf, die auf jene identifikatorische Ich-Begegnungen verweisen, die für Mays Reiseerzählungen – mit ihrem Ich-Erzähler – durch die Prärien Nordamerikas oder durch die Wüste dokumentiert sind: »Wie begegnet man seinem Ich?«, fragt etwa Gerhard Neumann: »Mir jedenfalls wird diese Erfahrung wohl beim Lesen gekommen sein, mit vielleicht elf Jahren, unter der Bettdecke beim Schein der Taschenlampe, den für einen Tag zugeteilten Band 1 der Radebeuler Ausgabe von Karl May, ›Durch die Wüste‹ durchrasend – eine Leseleistung, an

die später im Traum nicht mehr zu denken war.«⁶ Diese Selbsterfahrung – »(Ich glaube, fast jeder könnte etwas Ähnliches berichten)«,⁷ weiß Peter Handke – hängt mit der eigentümlichen Struktur von Mays Reiseerzählungen zusammen, die just das Moment der Seefahrt (das vorausgesetzt wird) fast immer ausblendet: Wir lernen Kara Ben Nemsi bzw. Old Shatterhand kennen, als sie vom Hafen ins Land aufbrechen, wir verlassen ›Scharlih‹ beim Abschied von seinem Blutsbruder Winnetou, bevor er in die Heimat fährt. Das Ich der Reiseerzählungen erfährt weder Schiffbruch noch Heimat; im Kontrast zur Pluralisierung der Optionen in der ›Juweleninsel‹ tritt hier ein Verfahren erzählerischer Projektion hervor. Im Grunde liegt der Erfolg Mays im 20. Jahrhundert in der Verbindung von erzählerischem Realismus mit einer Unbelastetheit des Helden, einer erzählerisch vermiedenen Anbindung an die ›Heimat‹: Einbildungskraft, die imaginäre Welten durchreist und sich dabei als, letztlich ortloses, Subjekt gewiss wird – das heißt Aufhebung des Imaginären im Ich.

Historisch lässt sich für das erzählerische Problem der Subjektfiktion gleichermaßen ein Anspielungsraum aus der Biografie des Autors gewinnen wie aus den Rezeptionsbedingungen, die May zum ›Volksschriftsteller‹ des 20. Jahrhunderts prädestinierten. »Aus mickriger, vielfach gebrochener Lage empor«, kommentiert Sibylle Lewitscharoff: »Das galt für ganz Deutschland, und wahrscheinlich hat kein Schriftsteller Ende des 19. Jahrhunderts die Seelenlage der Deutschen besser getroffen als Karl May. (...) Auf den Flügeln des Größenwahns nach oben, (...) wo andere europäische Nationen längst Kolonien gegründet hatten.«⁸ Und konkreter noch handelt es sich Ende der 1870er Jahre um eine geradezu »spektakuläre Wende« in seinem persönlichen Leben, »eine umfassende und dauerhafte Resozialisierung, mit der sich der Dieb und Betrüger in einen Schriftsteller verwandelt, der am Ende eines langen, steinigen Weges ein Millionenpublikum finden (...) wird«,⁹ mit Werken, die »für die zwischen 1870 und 1960 geborenen Deutschen (...) so wichtig (sind), dass man sie kennen muss, wenn man sich ein Bild von Deutschland zwischen Reichsgründung und Wiedervereinigung machen will«.¹⁰

Das gilt für die klassischen Reiseerzählungen, die im Zentrum der Popularität Karl Mays stehen, in Teilen auch für die Kolportageromane. Eine solche literarische Funktion kann man dem Frühwerk nur eingeschränkt zusprechen; im Vergleich zeigt sich May in ›Scepter und Hammer‹ und ›Die Juweleninsel‹ als Experimentator, der zwischen Realgeschichte als Kontext, Camouflage und eigensinniger literarischer Motivierung changiert. Geografisch ist das ›Deutschland‹ des

Doppelromans zugleich eng definiert wie gespalten, zugleich territorial bestimmt wie nur in einem exterritorialen Kursus einholbar. Norland und Süderland nennt May ein doppelstaatliches Konstrukt, dessen imaginäre Grenzen ebenso auf die konfessionelle Unterscheidung in protestantischen Norden und katholischen Süden Deutschlands beziehbar sind wie auf die politische Dominanz des preußischen Nordens gegenüber dem Süden, aber auch an die Spaltungen des deutschen Sprachraums erinnern, namentlich den deutschsprachigen Teil Österreich-Ungarns. Das trennende Gebirge im Doppelroman ruft darüber hinaus auch die kulturgeografische Trennlinie der Alpen auf.

Das Besondere am Doppelroman ist demgemäß einerseits sein Status als Parabel in Bezug auf den politisch-historischen Kontext ›Deutschland‹, während andererseits werkgenetische Fragestellungen in Bezug auf die Leserfunktion und die Frage sich herauskristallisierender Subjektivität die Eigenheiten der Texte erhellen. So kann man die gegenüber ›Scepter und Hammer‹ als Verdoppelung angelegte Narration der ›Juweleninsel‹ einschließlich einer Steigerung ins Skizzenhafte, ins Drastisch-Überzeichnete oder narrativ Brüchige nicht nur als erzählerischen Mangel verstehen, sondern als Pointierung eines Experiments, dessen Grenzen über die Konstruktion hinauswiesen. Die erzählerischen Brüche der ›Juweleninsel‹ könnten gerade da, wo sie sich nicht erzählerisch abrunden ließen, Aufschluss über die politische Imagologie Karl Mays zu Beginn der 1880er Jahre versprechen.

Als relevant hierfür wird im Folgenden Mays fluchtperspektivisches Erzählen mit den Matrizen Insel und Kerker sowie einem spezifischen Unwahrscheinlichkeits-Kalkül analysiert (II.) sowie das in der ›Juweleninsel‹ dreifach durchgespielte Schiffbruchs- oder Aussetzungsmotiv als narrative Auffächerung verschiedener Erzählansätze zu einer Reflexionsfigur spezifisch moderner Subjektivität diskutiert (III.). Mays Absage an eine reflexionsgewisse Subjektkonstruktion – mit einer Krise als Katalysator – zugunsten traditioneller Erzähllösungen, die sich, Blumenberg fortführend, in der Figur eines ›Schiffbruchs ohne Zuschauer‹ verdichten, korrespondiert dabei mit einem exzessiv eingebrachten Geheimnis-Diskurs, der eine konspirative Lektürefunktion hervorbringt. Traditionelle bzw. märchenhafte Subjektkonstruktion und formale Geheimnisstruktur erzeugen dabei insgesamt eine eskapistische Finalität der narrativen Konstruktion, die jedoch in der Brüchigkeit der verschiedenen Erzählansätze eine tentativ-experimentelle Erzählhaltung aufweist (IV.).

II. Matrizen des Erzählens: Insel und Kerker

Karl Mays Erzählen lässt sich vielleicht am besten von seinen Fluchtpunkten her analysieren, wobei der Clou seiner bekanntesten Werke darin liegt, dass sie per se fluchtperspektivisch erzählt sind, das heißt als Reiseerzählungen, die typischerweise in dem Moment einsetzen, wenn der Held irgendwo in der Ferne seine Odyssee beginnt, und enden, bevor der Held in die deutsche Heimat zurückkehrt. ›Winnetou I‹ folgt diesem Schema ebenso wie der Folgebänd, wie die beiden Südamerika-Bände ›Am Rio de la Plata‹/›In den Cordilleren‹ und natürlich auch der Orientzyklus von ›Durch die Wüste‹ bis ›Der Schut‹ – hier mit kunstvoll gedoppeltem Schluss. May gewinnt hierdurch ein für Abenteuererzählungen typisches serielles Moment, als würde sein Held die Erzählungen in zeitlicher Folge durchlaufen, ohne (lässt man das Spätwerk beiseite) doch jemals altern zu müssen. Fragen des Alters spielen deshalb nur eine periphere Rolle: etwa in ›Winnetou I‹, das den in seine Rolle Hineinwachsenden zeigt; oder in ›Winnetou III‹, das sich mit dem Tod auseinandersetzt; auch in der Trilogie ›Satan und Ischariot I–III‹, die in vielerlei Hinsicht selbstreflexiv angelegt ist und Verbindungen zwischen den Kontinenten sowie den Alter Egos Old Shatterhand/Kara Ben Nemsı herstellt.

Im Früh- wie dann auch im Spätwerk ist der Sachverhalt ein anderer, wobei May, schon bevor er mit den Reiseerzählungen reüssierte, ein Konzept von Fluchtpunkten entwickelte, das ihm geografische wie temporale Grenzüberschreitungen erlaubte, ohne dieses transgressive Moment etwa in einer Bildungsgeschichte des Helden gestalten zu müssen.¹¹ Während einerseits die Übergänge zwischen Realität und Fiktion oder besser: zwischen Realitätsindices (wie explizite Autorbezüge, historische Zeitangaben, Verweis auf realgeschichtliche Ereignisse usw.) und Fiktionalitätssignalen hier fließend gestaltet sind, benötigt May andererseits eine Erweiterung des raum-zeitlichen Erzählhorizontes, um die Handlung zu plausibilisieren. Letzteres geht einher mit einem dezidierten Unwahrscheinlichkeitskalkül, das heißt der Überschreitung des Erwartbaren. Unwahrscheinlichkeit ist keineswegs ungewöhnlich für Karl Mays realistische Phantastik¹² und insbesondere die Erzähllogik seiner Kolportageromane. Das Unwahrscheinliche wird hierbei als zentrales Momentum des Erzählens genutzt: Es erzeugt die Spannung – mit der Frage, wie all dies denn zusammenpassen könne –, aus der heraus das Erzählen sich entfaltet. Fiktives wird also ironisch als Index von Wahrhaftigkeit eingesetzt. »Die Personen, welche wir nun in drei verschiedene Erdtheile gejagt

haben, sollen sich hier im wilden, fernen Sibirien an einem Orte beisammen befinden!«, bringt Oskar Steinbach, Held in Mays ›Deutsche Herzen – Deutsche Helden‹, die Unglaublichkeit auf den Punkt: »*So Etwas bringt doch kein Romanschreiber zusammen!*«¹³

Natürlich steht hier die aristotelische ›Poetik‹ Pate, mit ihrer Unterscheidung von Geschichtsschreibung und Dichtung, die darstelle, was wahrscheinlich geschieht. Wahrscheinlichkeit statt Wahrhaftigkeit als Kriterium der Dichtung wird in ›Deutsche Herzen – Deutsche Helden‹ allerdings noch einmal überboten, wie die postwendende Antwort verdeutlicht: »*Das hat er [der Romanschreiber] auch nicht nöthig. Das Leben bringt es selbst fertig!*«¹⁴ Jedoch macht gerade das Insistieren auf dem Faktisch-Verbürgten den ironischen Gestus deutlich, dass nämlich das, »was wirklich geschehen ist«¹⁵ – und dies in aller Deutlichkeit einer Identifizierung von Figuren- mit Autorrede –, die Vorstellungen lediglich des Romanschreibers ausdrückt. Ob dies statt einer Faktizität den Regeln von Wahrscheinlichkeit folgt, ist damit nicht gesagt. Denn tatsächlich ist es gar nicht Anspruch der Sibirienhandlung des Romans oder des Textes überhaupt, tatsächlich Geschehenes zu erzählen. Genauso wenig jedoch läuft die fiktionale Konstruktion auf ein Verständnis von Wahrscheinlichkeit im Sinne einer Handlung, wie sie geschehen könnte, hinaus. »Der Autor bekräftigt die behauptete Wahrhaftigkeit seines krausen Romangeschehens, indem er den geäußerten Verdacht auf fantastische Erfindung durch eben dieses Romangeschehen scheinbar Lügen straft.«¹⁶ Dennoch aber wird emphatisch ein Lebensbegriff – als Variante dessen, was geschieht – gegen die bloße Konstruktion der Erzählung in Stellung gebracht. Es liegt nahe, diesen Lebensbegriff gleichfalls ironisch konnotiert zu sehen. Allerdings entsteht die Spannung der Szene nicht im Gegensatz zur Unwahrscheinlichkeit oder Unwirklichkeit des Geschehens, sondern gerade weil die Handlung in ihrer Irrealität und Unwahrscheinlichkeit ein Maximum an Fragen aufwirft, die beantwortet werden wollen. Mithin funktioniert die narrative Konstruktion als eine Art Vorauswurf, als Eröffnung einer Spannung, die unaufhebbar ist, weil niemand erwartet, die Handlung könne real werden. Eine Faszination für das Unwirkliche und per se nicht Eintretende ist also Voraussetzung, um die Lektüreszene zu verstehen.¹⁷

Der Begriff Kolportage/Kolportageroman geht auf Kolporteure zurück, die der Bevölkerung, misstrauisch beäugt vom Staat, der dem Berufsfeld mit strengen Auflagen und Zensur begegnete, Geschichten zugänglich machten, die den täglichen Erfahrungshorizont überstiegen. Somit zieht das Prinzip Kolportage seinen Erfolg aus einer

ungelösten Spannung zwischen dem Leben der Leserschaft und der Literatur. Mays narrative Konstruktion ist also nicht ungewöhnlich, radikalisiert aber das Schema eines literatursoziologischen Gefüges: Die Versicherung Oskar Steinbachs, dass kein Romanschreiber so etwas zustande bringen könne, spiegelt die Situation, Geschichten zu lesen, die gerade, weil sie nicht im Leben spielen, eigene Erfahrung werden können. Das Besondere Mays besteht also darin, zwei Ebenen zusammenzuziehen, die sonst lediglich im Moment des Lesens verbunden sind: das Leben der Menschen und das Leben von papiernen Romanfiguren.

So naheliegend es erscheint, diesen Befund auf Mays spätere Selbstidentifikation mit seinen Alter-Ego-Figuren Kara Ben Nemsî bzw. Old Shatterhand zu beziehen, gewinnt man hiermit für eine Analyse von Mays Erzählen zunächst wenig. Es ist jedoch festzuhalten, dass die Art und Weise, wie sich Mays Erzählen entfaltet und selbst thematisiert, eine Verbindung zur Lektüresituation unterhält, und es sich damit anbietet, Mays Erzählen als camouflierten Kommentar auf das Leben seiner Leser und Leserinnen zu verstehen. Hinzu treten weitere Auffälligkeiten, nämlich Rekurrenzen, wiederkehrende Handlungselemente. Hierzu ein Beispiel aus dem ›Waldröschchen‹: Nachts wird Emma, die Tochter von Petro Arbellez, Pächter und späterer Besitzer der Hacienda del Erina im Norden Mexikos, auf einer fernab der Schifffahrtsrouten gelegenen Südseeinsel vom Sturm geweckt. Sie eilt zu einem am Ufer nur ungenügend gesicherten Floß. Auf dem Floß, in jahrelanger Arbeit zur Rettung gebaut, wird sie mit einer Sturmbö auf's Meer hinausgetrieben, dann glücklich von einem holländischen Handelsschiff gerettet, das später allerdings von chinesischen Seeräubern gekapert wird. Über einen somalischen Sklavenhändler wird sie von Ceylon aus an den Sultan Ahmed Ben Abubekr verkauft. Im Sultanat Härrär trifft sie, für den Leser einigermaßen überraschend, auf den Besitzer der Hazienda ihres Vaters, Graf Ferdinando de Rodriganda, der, in der Heimat lange totgeglaubt, gleichfalls verklavt wurde. Gemeinsam gelingt ihnen die Flucht mithilfe des deutschen Kapitäns Wagner. Mit entwendeten Reichtümern des Sultans kaufen sie ein Schiff und kehren zur Südseeinsel zurück, um die übrigen Insulaner – 16 Jahre nachdem der Pirat Henrico Landola sie hier ausgesetzt hatte – zu retten und anschließend nach Mexiko zu bringen, wo sie Benito Juárez in seinem Befreiungskampf gegen den österreichischen ›Maximilian von Mexiko‹ unterstützen.

Die 16 Jahre, die Emma Arbellez im ›Waldröschchen‹ mit Karl Sternau und einigen anderen Figuren auf der Südseeinsel verbringt,

müssen umso eigentümlicher erscheinen, als sie keineswegs singulär in Mays Erzählkosmos sind. Die Zahl 16 erinnert nicht zufällig an das Alter der Geschlechtsreife und ruft so menscheitsgeschichtliche Vorstellungen vom Leben in Generationen auf. Denn genau dies leistet der erzähltaktische Kniff: Die nachfolgende Generation kann in Form erwachsener Akteure in die Handlung eintreten. Wenn im ›Waldröschen‹ das Motiv der abgeschiedenen Insel es erlaubt, die nachfolgende Generation heranwachsen zu lassen und letztlich vom Protagonisten Karl Sternau zum Protagonisten Kurt Helmers überzuleiten, so leistet ganz Ähnliches (im Kolportageroman ›Die Liebe des Ulanen‹) der Kerker im Schloss des Capitäns Albin Richemonte, der Gebhardt von Königsau für eben diese 16 Jahre im Verborgenen gefangen hält.¹⁸ Dies gibt der Erzählung im Unterschied zum ›Waldröschen‹, wo die Inselepisode tatsächlich Zwischenspiel bzw. Scharnier zweier Handlungszyklen ist, Raum, das eigentliche Erzählgefüge um Richard von Königsau zu entwickeln, der analytisch den Fall seines Vaters Gebhardt aufrollt. Insel und Kerker haben dabei je unterschiedliche Unwahrscheinlichkeiten auf ihrer Seite: Während der Kerker, in dem Gefangene für die Außenwelt unauffindbar für Jahre eingesperrt sind, die Verderbtheit etwa Richemontes und gleichsam eine Unterhöhlung der Gesellschaft anzeigt, die vor der ›Erbfeinde‹-Konstellation Deutschland/Frankreich plausibilisiert wird, handelt sich die Idee der Insel notwendigerweise extreme Abgeschiedenheit ein, die die räumliche Erstreckung der Handlung berührt, aber auch weitere Handlungsanschlüsse erschwert (was wiederum heißt: die Unwahrscheinlichkeiten zu erhöhen und/oder Zwischenhandlungen einzuführen): Wie konnten Sternau, Emma Arbellez und die anderen auf dieser Insel, die ja kaum nennenswert groß gewesen sein kann, überleben? Wie kann aus dieser Entlegenheit überhaupt wieder eine Handlung in Gang kommen (und etwa Emma von der Insel entweichen und den Grafen de Rodriganda treffen)?

Beide Fragehorizonte, Kerker und Insel, beide Entwürfe eines fluchtperspektivischen Erzählens finden sich in Mays Doppelroman ›Scepter und Hammer‹/›Die Juweleninsel‹. Im Falle des Kerkers entpuppt sich in der ›Juweleninsel‹ Prinz Hugo von Süderland als wahrhaft diabolischer Frauenverführer, dessen Kerker allenfalls noch übertroffen werden von mit ihm verbündeten Mönchen und Schwestern eines doppelten Klostergemäuers, dessen zwei Teile durch unterirdische Gänge und Kerkeranlagen verbunden sind. Ein Geflecht von sexuellen Perversionen, Menschenquälerei und Kindsmorden untergräbt hier im wörtlichen Sinn die soziale Ordnung. Erst ein neu

einsetzender Amerika-Strang der ›Juweleninsel‹ liefert hierzu die Auserzählung: Die einstige Einkerkering Theodor von Walmys löst eine Flucht- und Verfolgungsbewegung aus, die über viele Jahre und den Umweg des nordamerikanischen Handlungsschauplatzes und sogar der Maskerade der ehemaligen Kunstreiterin Ella als ›Bowie-Pater‹ für ein Handlungsgeflecht sorgt, das am Ende dann unter anderen Vorzeichen – angesichts der mittlerweile veränderten politischen Lage in Norland und Süderland sowie einer nachfolgenden Heldengeneration – in der Heimat selber aufgeklärt wird bzw. erhellend zu den übrigen Handlungen hinzutritt.

Aufschlussreicher noch fällt der Inselvergleich zwischen dem ›Waldröschchen‹ und der titelgebenden ›Juweleninsel‹ aus. Denn während etwa der Kerker oder auch das Quecksilberbergwerk aus dem ersten Teil der Trilogie ›Satan und Ischariot‹ die Charakterologie des Schurken in Richtung des Satanischen führt und zudem mit den Klosterinsassen in der ›Juweleninsel‹ oder der Mormonenfigur in der ›Felsenburg‹¹⁹ das christliche Motiv des gefallenen Engels bzw. Verräters verwendet wird, ergibt sich um die Insel herum eine komplexere Figuration. Die Komplexität der narrativen Einbindung kontrastiert dabei auffällig damit, dass das Leben auf der abgeschiedenen Insel weitestgehend ausgespart bleibt und mehr pflichtschuldig erläutert wird, wie es beispielsweise Sternaus Überlebenswissen zu verdanken sei, dass die Ausgesetzten auf einer nahezu holzlosen Insel durch jahrelange geschickte Beschneidung der wenigen verzweigten Sträucher das Material für ein hochseetüchtiges Floß gewinnen können. Wie im Falle des Capitäns Richemonte aus ›Die Liebe des Ulanen‹ sind auch im ›Waldröschchen‹ Vorstellungen eines umfassenden bösen Gesamtplanes leitend, der in diesem Fall von den Brüdern Cortejo gemeinsam mit dem Piraten Henrico Landola entwickelt wurde. Doch während sich Kerkerhäftlinge bei May in der Regel nicht selbst befreien können,²⁰ gelingt Emma Arbellez, wenn auch unwillentlich, die Flucht mithilfe des Floßes.

In der ›Juweleninsel‹ wirken die verschiedenen Handlungsfäden demgegenüber wie nicht recht verflochten: Ein eigener Erzählstrang berichtet vom Untergang des indischen Königshauses von Augh (das schon klanglich an das 1856 untergangene indische Fürstentum Avadh erinnert), von seiner Eroberung durch die Engländer. Der französische Offizier Alphons Maletti kann mit der Schwester des Maharajahs, der Begum Rabbadah, und dem Schatz des Königshauses fliehen. Auf dem Meer wird jedoch die Bootsbesatzung von Verrätern getötet. Maletti kann sich und seine Geliebte nur mit Mühe

retten; zwar überwindet er die beiden Angreifer, das Boot erleidet jedoch vor einer nicht verzeichneten Insel Schiffbruch. Zufällig findet Jahre später der Bootsmann Karavey, der von seinem Kapitän zeitweise genau auf diese Insel ausgesetzt wurde, die Leichen der beiden Liebenden und ihren Schatz. Über Karavey kann die derart narrativ etwas unvermittelt und ausschweifend plausibilisierte Juwelinsel in die übergreifenden Handlungszusammenhänge und in das Raum-Zeit-Kontinuum des Doppelromans eingebunden werden. So beiläufig die Karavey-Episode dem Leser nachgereicht wird, so anschaulich und lebendig wird die ansonsten ja anschlusslose Geschichte Malettis/Rabbadahs erzählt. Welchen Zweck erfüllt die Doppelung (auf die dritte Parallelepisode wird später einzugehen sein) des Motivs vom Schiffbruch bzw. der Aussetzung? Und geriet die Handlung um den Untergang Aughs May eher zufällig so lebendig und farbenreich, dass sie sich vom Umfang her unter der Hand zu einer quasi-eigenständigen Novelle auswuchs?²¹

III. Schiffbruch ohne Zuschauer

Die erzählerische Funktion eines der Handlung entzogenen Fluchtpunktes, die man dem Kerker wie der Insel zuweisen kann, führt im Falle des Kerkers zu einer diabolischen Zeichnung, die man in der ›Juwelinsel‹ nur schwer mit der anfänglichen Charakterisierung des Prinzen Hugo als leichtlebiger Frauenverführer zusammenbringt. Auch wird der Verweis auf Mays Kritik katholischer Doppelmoral kaum hinreichen, zumal auch ›Satan und Ischariot‹ eine satanische Zeichnung der Einkerkierung bietet: Der Mormone Harry Melton hält hier deutsche Auswanderer zur Zwangsarbeit in dem hochgiftigen Quecksilberbergwerk Almaden alto gefangen. Wenn also Kerker als wahrhaft höllische Orte konnotiert werden, wird man in der Metaphorik der Hölle nicht nur die negative Hyperbolik herauslesen können. Das Maßlose der Überzeichnung ins Höllische dient offensichtlich dazu, einen innerirdischen Ort zu kreieren, der dennoch ›nicht von dieser Welt‹, dem weltlichen Wirken entzogen ist.

Kerker und Insel könnte man demnach wie Hölle und Himmel korrelieren: mit der Insel als irdischem Quasi-Paradies, mit paradiesischen Südsee-Konnotationen, einer ursprünglich anmutenden Flora und schließlich der eigentümlichen Spannung zwischen Geschlecht und Generation: Es sind die nachfolgenden Generationen, die die Insel bzw. die dort Überlebenden ins Erzählkontinuum hineinholen,

während das Inselleben wie das Leben Adams und Evas im Garten Eden in weiten Teilen unerzählt bleibt. Kinderlos sterben Maletti und Rabbadah (von denen nur ein Tagebuch bleibt, das exakt einen Leser, nämlich Karavey, findet). Auch Anton ›Donnerpfeil‹ Helmers und seine Verlobte Emma Arbellez im ›Waldröschen‹ bleiben in vielen Jahren auf der Insel kinderlos. In ihrem Fall rettet sie Antons Neffe Kurt, womit am Ende schließlich die Familie im erweiterten Sinn wie zur Erlösung zusammengeführt werden kann: Ein Fest aus Hochzeiten (Anton und Emma), märchenhafter Erfüllung (Karl Sternau als Herzog von Olsunna) und unwahrscheinlichster Heilung (Graf Emanuel de Rodriganda) illuminiert dieses Finale, das als Maskenball angelegt ist und noch einmal das ganze Geschehen wie eine Revue vor Augen führt. Am Ende, als Karl Sternau nach 16 Jahren seine Tochter trifft, ist es dann fast, als wäre über den Roman hinweg keine Zeit verstrichen, als wäre Zeitlosigkeit das eigentliche Ziel:

Er hatte sie sofort erkannt. Das war nicht nur das Original jener Photographie, welche er in der Cajüte von Lindsay's Dampfer gesehen hatte, sondern das war das Ebenbild seiner [Frau] Rosa, aber verjüngt und verschönt durch ein seelisches Etwas, welches sich nicht in Worten beschreiben läßt.²²

Die Tochter heißt wie die Mutter Rosa, gerufen wird sie aber wie der Roman Waldröschen.

Dieser teleologischen Geschichts- als christologischer Erlösungs- und biedermeierlicher Familienphilosophie korrespondiert die im Vergleich zu den Inhaftierungssequenzen kompliziertere erzähltechnische Einbindung, die durch die Seefahrt und den Schiffbruch erforderlich wird, also dadurch, dass die Erfahrung des Meeres für den Menschen seit jeher, wie Hans Blumenberg schreibt, »– zumindest bis zur späten Eroberung der Luft – die am wenigsten geheuere« ist.²³ Die rätselhafte Erkrankung Winnetous auf der Rückreise aus Afrika am Anfang des dritten Teils von ›Satan und Ischariot‹ koppelt das Fernweh an die Aussicht auf Seefahrt. Im ersten Teil von ›Deutsche Herzen – Deutsche Helden‹ wird Oskar Steinbach in einem kleinen Boot fast erschlagen, bevor er von Lord Eagle-nest auf seine Dampfschiff gerettet wird. Die Dampfschiff kündigt bei May von einem Zeitalter der technologischen Beherrschung des Meeres. So klingt über den ›Tiger‹ des ›schwarzen Kapitäns‹, bei aller Emphase technologischen Fortschritts, ein (kulturkritischer) Zweifel in die Schilderung technologischer Überlegenheit hinein, wenn das Schiff wie *von einer unsichtbaren Macht herbeigeschnellt* kommt und *das Wasser unter*

*seinem Kiele verschlungen wurde, wie von einem unsichtbaren Ungeheuer,*²⁴ das heißt die Technik etwas Ungeheuerliches behält, das im Widerspruch oder zumindest in Spannung zu den Zielpunkten der Erzählung steht.

Wenn es stimmt, dass, so Blumenberg, »auf dem festen Lande« der Mensch »sein Leben« führt und »seine Institutionen« errichtet, wie es am Ende auch der ›Juweleninsel‹ gilt, benennt die Ungeheuerlichkeit, mit der der ›Tiger‹ das Meer bezwingt, ein Unbehagen, das von prinzipieller Natur ist und die Ausfahrt aus dem Hafen, Aufbruch, Suche und Bewährung als klassische Trias des (abenteuerhaften) Lebens, als Wagnis kennzeichnet: »Die Bewegung seines Daseins im ganzen jedoch sucht er [der Mensch] bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen.«²⁵ Wenn Mays spätere Reiseerzählungen um Kara Ben Nemsī/Old Shatterhand beide Pole, die Heimat als sicheren Hafen und die hohe See als Gefährdungsort, weitestgehend ausblenden, um ein Leben in der Fremde zu erzählen, dann sehen sie zugleich von einem narrativen Grundgerüst ab, das den teleologischen Spannungsbogen motiviert. Das explizite Gegensatzmoment von vertrauter Heimat und ungeheurer See wird implizit und fassbar nur noch in der Figur der Auslassung, eines Helden ohne Woher und Wohin. Anders gewendet verliert May damit die Möglichkeit, seine Geschichte ohne Brechung der narrativen Konstruktion ans Ende zu führen: Weder kehrt der Abenteuerheld Old Shatterhand ein letztes Mal aus den Prärien zurück (oder geht endgültig hinüber in die ›ewigen Jagdgründe‹) noch wird das Böse letztendlich aus der Welt verschwinden.²⁶

Im Unterschied zu den ›Old Shatterhand‹-Fantasien steht also in ›Scepter und Hammer‹ und dann noch einmal in der ›Juweleninsel‹ das ›Ganze‹ auf dem Spiel. Für die abendländische Erfahrung konnte die Schifffahrt immer schon das Ganze des Lebens bzw. der Erzählung allegorisieren. Wenn Goethe 1809 die geschichtliche (Krisen-)Situation kommentiert: »wie der Schiffbrüchige müßten wir uns an der Planke halten, die uns rettete, und die verlorenen Kisten und Kasten uns aus dem Sinne schlagen«,²⁷ so folgt er einem schon in der Antike geläufigen Modell der praktischen Lebensklugheit.²⁸ Für die Moderne seit Montaigne wird das Sinnbild des Schiffbruchs ungleich wichtiger, weil einerseits programmatisch und andererseits theoretischer. Blumenberg erläutert:

Montaigne (...) hat ihm (dem klassischen Rat) in dem Essay ›De la solitude‹ eine neue Pointe zugunsten der moralischen Autarkie abgewonnen

(...): »Certes, l'homme d'entendement n'a rien perdu, s'il a soy mesme.«
(...) Längst bevor sie sich der Sicherheit ihres Weltverhältnisses entäußert, hat die skeptische Anthropologie sich zugeordnet, was sie als ungefährdete und unverlierbare Substanz gelten lassen kann.²⁹

Der fortgesetzte Schiffbruch kann von hier an die Situation des modernen Menschen allegorisieren: Dem Historischen als dem ewig Wandelbaren steht das Selbst gegenüber, das, noch wenn es alles verliert, sich gewonnen haben wird. Während Maletti und Rabbadah mit ihrem mythischen Erbe, das im Schatz des Maharajahs und dem Tagebuch als Augenzeugenbericht des Untergangs symbolisch beschlossen liegt, gewissermaßen nicht für die moderne Erfahrung eines Schiffbruchs mit Zuschauer – das heißt der Erfahrung des eigenen Selbst als Substanz unabhängig von symbolisch-repräsentativer Ausstattung – gemacht wären, rettet der von Karavey gefundene Schatz das mythische, weil zeugenlos gewordene Erbe in die moderne Zeit. Nicht mehr als sagenumwobener Schatz, sondern als Startkapital einer brav-bürgerlichen Existenz kehrt das Geld des Maharajahs Madpur Singh in die Erzählung zurück.

Auch wenn Karavey aufs Meer hinaus auszieht und erfolgreich heimkehrt, handelt es sich bei der Fahrt zur See nicht um ein Abenteuer zur Bewährung; nicht nur ohne eigenes Verdienst kommt er auf die Insel, sondern zudem noch durch eine Strafaktion. Welche Funktion kommt entsprechend der Seefahrt und dem Meer zu? Für die Land-Meer- bzw. Ausfahrts-/Heimkehr-Dynamik bei May bietet Carl Schmitts ebenso einfache wie grundlegende Schrift über ›Land und Meer‹ einen Referenzrahmen. In der Neuzeit war nach Schmitt »die Trennung von Land und Meer und der Zwiespalt der beiden Elemente (...) das Grundgesetz des Planeten geworden«,³⁰ und

der Kampf der weltnehmenden Mächte hatte den Ausgangsgegensatz von Katholizismus und Protestantismus längst überholt und, weit über die innerdeutschen Fragen hinweg, den viel tieferen und präziseren Gegensatz von Jesuitismus und Calvinismus erreicht. Das war jetzt die weltpolitisch maßgebende Freund-Feind-Unterscheidung.³¹

Als aufschlussreich in Bezug auf die Freund-Feind-Unterscheidung erweist sich insbesondere die Figur des Piraten, die von der Antike an als »Feind aller« (Cicero), das heißt als Feind einer jeden staatlich verfassten Gemeinschaft konstruiert worden ist. Der Pirat steht per se als Bewohner der Weltmeere außerhalb der staatlichen Gesetze. In

›Scepter und Hammer‹ wird über die Figur des Piraten der Lebensweg Katombos erzählbar, der als ›schwarzer Kapitän‹, als gefürchteter Seeräuber, außerhalb des Rechts allerdings nur zu stehen scheint: Sein privater Rachefeldzug gegen den Herzog von Raumburg entpuppt sich als Weg einer doppelten Verkehrung des Un-/Rechtmäßigen, insofern er, der Pirat, den legitim scheinenden Thronfolger Raumburg nicht nur besiegen helfen, sondern am Ende durch schriftlich vorgelegte Beweise der Zigeunerin Zarba als rechtmäßiger Raumburg – und Bruder des Herzogs – erwiesen werden kann. Das, was Katombo rechtmäßig von Geburt an war (herzoglicher Sohn), wird er über den Umweg der Alterität schlechthin (die Ausgrenzung als Staatenloser) schließlich wieder erreichen.

Wenn man Daniel Heller-Roazens erhellende Studie über das Verhältnis des Rechtes zum Piraten zugrunde legt,³² vollzieht May damit einen paradoxen Schritt. Denn während normalerweise die Bekämpfung der Piraterie mit der Einführung von Sondervollmachten (wie im Fall der US-amerikanischen Behörden nach dem 11. September) oder supranationaler Missionen (wie z. B. vor der Küste Somalias) verbunden ist, kann der spezifische Freiheits-Impetus des ›schwarzen Kapitäns‹ in ›Scepter und Hammer‹ gleichsam als ›Außenbastion‹ eines jedes Gesetz übersteigenden Rechtes dargestellt werden, das zunächst als subjektive Rache codiert wird, die umschlägt in objektive, in faktische und schriftlich affirmierte Rechtmäßigkeit. Als Möglichkeit des fiktionalen Erzählorizontes kommt somit eine Permutationslogik zutage, die wahlweise Recht in Unrecht, Unrecht in Recht verkehren kann – und auch hier gilt wie für Mays Diskurs über den Roman und die Erzählung insgesamt, dass das Unglaubliche zum Index des Wahrhaften erhoben werden kann und so das Recht der Literatur als Vorgabe für den Leser ausgeschrieben wird.

May gelingt das eigentlich Undenkbare, die Versöhnung von Land und Meer, Reformation und Gegenreformation in einer verdeckten dialektisch-ironischen Geste. In den Worten von Hegels Rechtsphilosophie, an die Schmitt anknüpft, klingt das wie folgt:

Wie für das Princip des Familienlebens die Erde fester Grund und Boden Bedingung ist, so ist für die Industrie das nach Außen sie belebende natürliche Element, das Meer. In der Sucht des Erwerbs, dadurch, daß sie ihn der Gefahr aussetzt, erhebt sie sich zugleich über ihn (...). So bringt sie ferner durch dieß größte Medium der Verbindung entfernte Länder in die Beziehung (...) eines den Vertrag einführenden rechtlichen Verhältnisses (...).³³

Im Grunde, und nur durch einige wenige Konkretisierungsstufen modifiziert, findet sich dieses Schema in ›Scepter und Hammer‹, denn Ausfahrt und Heimkehr der jeweiligen Helden sind – aufs Ganze der Handlung gesehen – stets verbunden mit pekuniärem Gewinn und/oder sozialem Aufstieg, der obendrein einhergeht mit einer Befriedung der vormals verfeindeten ›Bruderstaaten‹ Norland und Süderland.³⁴ Am Ende der ›Juweleninsel‹ kann das Land als die Heimat erfahren werden, weil, pointiert gesprochen, die Erfahrung des Schiffbruchs den Raum der Besinnung auf das Wesentliche eröffnet: »Das feste Land ist nicht die Position des Zuschauers, es ist die des geretteten Schiffbrüchigen; seine Festigkeit wird ganz aus der Unwahrscheinlichkeit heraus erfahren, das überhaupt Erreichbare zu sein.«³⁵

Auch wenn May mit seiner Konzeption des ›schwarzen Kapitäns‹ – die in Henrico Landola aus dem ›Waldröschchen‹, der das illegale transnationale Handeln der Cortijos ermöglicht, ihr negatives Gegenstück erhält – somit historisch geläufige Rechtskonstruktionen und ihren Bildervorrat aufgreift, erfordert die narrative Konstruktion einen gewissen Eigensinn. So hätte im Vergleich den antiken Griechen (ebenso wie Goethe) »der Bildtypus ›Schiffbruch mit Zuschauer‹ fernegelegen«,³⁶ da nicht die Erfahrung des Schiffbruchs ausschlaggebend war, sondern das sichere Erreichen des Hafens. Montaignes Figur der Selbsterkenntnis entdeckt die Beobachtung zweiter Ordnung: Wenn alles verloren geht, bleibt in der Selbstbeobachtung des Schiffbruchs doch das Selbst gerettet.

Im ›Waldröschchen‹ kann aus dem Schiffbruch, der auch hier den Menschen gleichsam auf den Beginn seiner Existenz zurückwirft, eine freilich nur angedeutete Kulturgeschichte des Menschen entstehen: Aus nichts als dem nackten Leben und einer lebensfeindlichen Natur gelingt Sternau über die Idee der Pflanzenbearbeitung die Entwicklung von Technologien zur potentiellen Selbstrettung von der Insel. In Blumenbergs metaphorologischem Sinn ist das ein modernes Missverständnis: Nicht um Rettung geht es beim »Schiffbruch mit Zuschauer«, sondern um die Krise als katalysatorisches Medium einer Ich-Erfahrung. Was Sternau nicht bewältigt, ist sein eigenes Scheitern. Den Unterschied kann man an der Figur Robinson Crusoes verdeutlichen: Denn während die ›Robinsonade‹ Sternaus formal mit der Wiedereinstzung in den Status vor der Aussetzung endet – ohne dass die Insel-Erfahrung tatsächlich ein Surplus darstellt –, taugt das Inselleben Robinson Crusoes zusammen mit seinem Gefährten Freitag als Spiegelbild einer Gesellschaft, die sich um die Rolle des Individuums,

um Narzissmus und soziale Ökonomien dreht.³⁷ Anders gewendet entlarvt die Episode aus dem ›Waldröschchen‹ Montaignes Satz als egozentrisch: Denn die mangelnde Erkenntnis von Montaignes »s'il a soy mesme« ruft im ›Waldröschchen‹ den mittlerweile herangewachsenen Kurt Helmers auf den Plan, der ab hier die Rolle des Über-Helden³⁸ von Sternau übernimmt.

Wenn ›Die Juweleninsel‹ demgegenüber den Bildtypus als Schiffbruch ohne Zuschauer aktualisiert, ruft sie jedoch weder Goethes lebenspraktische Klugheit noch das Lebenswissen der Antike auf. Vielmehr haben Maletti und Rabbadah keine Zuschauer, weil es für sie kein festes Land, das heißt keine Heimat gibt. Die Nostalgie, mit der die Geschichte des Maharajahs von Augh erzählt wird, kennzeichnet ihre Figuren ähnlich wie die Bitterkeit von Mays Darstellung der Geschichte der Indianer in den Reiseerzählungen: So kultiviert der Apachenhäuptling Winnetou auch anmuten mag, ist ihm kein Leben über den Untergang des Wilden Westens hinaus bestimmt. Ähnlich funktioniert auch in nuce die Episode in Augh. Das, was vor der Weltgeschichte ohne Zeugen bleibt, wird hier Mythos, das heißt keine Erinnerung, sondern Aussage, nicht Erlebnis, sondern (unwiderrufliche) Vergangenheit.³⁹

IV. Experiment einer politischen Imagologie

Trotz aller Bedeutung der Leserfigur inszeniert May keine Komplizenschaft zwischen seinen Erzählerfiguren und dem Leser, der eher als eine Art konspirativer Fährtenleser ins Spiel gebracht wird. Nicht um Veränderung der Welt geht es, denn das lesend erfahrbare Geheimnis bleibt leer: Als Friedrich von Walmy gegen Ende der ›Juweleninsel‹ dem Staatsanwalt die Geschehnisse entwirrt, hält dieser die Erzählung für »vollständig romanhaft«, woraufhin ihm Walmy antwortet, es sei »leider kein Roman«.⁴⁰ Wer aber weiß, dass er gerade einen Roman gelesen hat, wird auf beiden Seiten gleichzeitig wissend: mit Walmys Insistieren auf dem Wirklichen und der des Staatsanwaltes auf seiner Ungläubigkeit. Montaignes Gedankenfigur einer in Gedanken abgewendeten Gefahr liegt dem zugrunde: Wenn der Schiffbruch nur erbringt, was unabhängig von seinem Eintreten gewiss ist – nämlich dass auch der Verlust aller irdischen Güter das Selbst nicht wegnehmen könne –, kann die Differenz von realer Erfahrung und fiktivem Wissen minimal erscheinen. Weil zu lesen aber weder zuzuschauen (dem Handelnden) bedeutet noch Komplizen-

schaft (mit dem Erzähler) impliziert, erstreckt sich seine konspirative Gemeinschaft vor allem auf die der anderen Leser.

Das Imaginäre, das hier entworfen wird, besteht also nicht in einer Vision, sondern in einer Abwendung vom Sichtbaren zugunsten der Teilhabe an eben diesem Imaginären, das schließlich Teilhabe in der Lektüre, mithin geteilte Lektüreerfahrung ist.⁴¹ Während also inhaltlich das Geheimnis als Katalysator des politischen Geschehens dient, kann der Leser die Geheimnisdiskurse als Spiegel ohne Bild lesen: als Geheimnis, dessen Auflösung nur verspricht, was ursprünglich gegeben war; als leeres Spiegelbild, das die Funktion eines Zuschauers beschreibt, der nichts sieht, aber alles weiß. Die politische Idee bleibt, wie durch zahlreiche Möglichkeitsbedingungen – ein mildtätiger Herrscher, die richtigen Berater, der Sieg des ›naturegegebenen‹ über den erblichen Adel, die Macht der Zigeuner usw. – eingeklammert, richtungslos, obwohl ›Scepter und Hammer‹ wie auch ›Die Juweleninsel‹ inhaltlich in der Apotheose aufgeklärten Königtums⁴² münden.⁴³ Am Grund des Geheimnisses liegt deshalb nichts als die Gewissheit der Lektüreerfahrung.⁴⁴ Konsequent bestimmen Verrätselungs- und Enträtselungsstrategien vor allem ›Scepter und Hammer‹. Schon im Eingang wird Max Brandauer auf die Rätsel um die Zigeunerin Zarba und die Herzöge von Raumburg gestoßen, wobei die Rätselfrage *Was hatte das Alles zu bedeuten?*⁴⁵ begleitet wird von für Kolportageromane typischen Elementen wie geheimen Räumen (Raumburg), versteckten Kästchen (etwa an Bord der ›Selim‹) und auch der *geheime(n) diplomatische(n) Korrespondenz des Herzogs von Raumburg mit den Verschwörern*.⁴⁶ Während schon früh das Stichwort *Prinzenraub*⁴⁷ fällt, steigern solche gelegentlichen bruchstückhaften Informationen eher die Geheimnisstruktur, da Max die eigentlichen Erklärungen *nicht verstehen konnte, weil sie leise gesprochen waren. Der Herzog war mit einem Male leichenblaß geworden; er vermochte nicht zu antworten*.⁴⁸

Im Übrigen werden Geheimnisse von beiden Seiten als Strategie eingesetzt: »*So laß uns gegen diese Politik [der Entzweiung von Norland und Süderland] konspirieren, meine gute Asta*«, fordert eine Dame im Gespräch mit Asta von Süderland auf. Über Asta wiederum denkt Max: *Er war ihr gefolgt wie dem Sterne, von welchem das Auge nicht lassen kann, obgleich er Billionen von Meilen hoch über der Erde steht*.⁴⁹ Dass dieser ferne Stern am Ende nicht so unerreichbar sein wird, wie es Max scheint, gehört zu den als unvorhersehbar eingezeichneten Vorhersehbarkeiten, die den Blick vom Inhaltlichen auf die Formseite wenden: »*Welch ein unvorhergesehenes Ereigniß!*«,

murmelt der Herzog von Raumburg, als er von Max' gegen ihn gerichteten Handeln erfährt: »*Dieser Brandauer ist ein höchst gefährlicher Mensch. Wie konnte er wissen, daß – hier stoße ich auf ein Räthsel, welches so bald wie möglich gelöst werden muß.*«⁵⁰ Wie also lassen sich Geheimnisse lösen – so lautet die handlungsleitende Frage, die eigentlich bis zum Ende wichtiger bleibt als die genrebedingt geschuldeten Auflösungen. Wie sehr das Wort vom Geheimnis selbst formgebend für die Erzählung ist, verdeutlichen nicht nur die vielen chiffrierten (und dann doch dechiffrierbaren) Botschaften (wobei der Gewinn der Dechiffrierung in der Regel summarisch, abstrakt, nahezu handlungslos ausfällt), sondern auch eine nachgereichte Episode, als der Wildhüter des Herzogs von Raumburg jun. (in jungen Jahren) Katombo entführt, indem er vorgibt, auf dessen Seite zu sein: »*Ist es ein Geheimniß, was Du mir zu sagen hast?*«⁵¹ fragt ihn Katombo, der in seiner Verzweiflung, weil die Geliebte Zarba ihn für Raumburg verlassen will, wohl einen Verbündeten sucht. Als er dem Wildhüter folgt, wird er gefangen genommen und verschleppt. – Jahre später zeigt sich Ayeschas Liebe zu Katombo darin, dass sie während seiner Abwesenheit in seine Kammer geht. Dort hat sie, wie sie ihm später gesteht, »*viele Bücher gesehen in fremden Sprachen und mit Zeichen, die kein Taleb (Schriftgelehrter) versteht.*«⁵² Es ist der Zauber der Schrift, in deren Geheimnis nicht eingedrungen werden kann, in dem sich die Liebe Ayeschas ausdrückt.

In der ›Juweleninsel‹ sind solche funktionalen Geheimnisdiskurse noch zentraler als in ›Scepter und Hammer‹, was sie mitunter wie einen Selbstzweck erscheinen lässt: Über die abstrusen Machenschaften der Mönche und Nonnen in Himmelstein heißt es, ohne dass irgend jemand Genaueres zu wissen scheint: »*Es wird sehr viel und sehr sonderbar davon gemunkelt. Es ist wirklich eigenthümlich, daß es Geheimnisse gibt, die man kennt, ohne sie wirklich entdeckt zu haben.*«⁵³ Die Botschaft wird hier jenseits eines hinterhältigen Tricks (Waldhüter) oder des exotischen Reizes fremder Schriftzeichen (Ayescha) doppelbödig. Denn *Geheimnisse ... , die man kennt, ohne sie wirklich entdeckt zu haben*, beschreiben den eigentlichen narrativen Gehalt.⁵⁴

Gleiches gilt auch für Karavey und seinen Juwelenschatz, dessen Geschichte »*wie ein Märchen*«⁵⁵ anmutet, zumal im Vergleich zu einer weiteren, offensichtlich spiegelbildlich angelegten Nebenhandlung. Die Juweleninsel ist nämlich Schauplatz noch einer dritten (nun wörtlich so ausgewiesenen) *Robinsonade*,⁵⁶ die parallel zur Karavey-Episode verläuft (Aussetzung durch Kapitän), aber auch Parallelen zur Maletti/Rabbadah-Geschichte aufweist (durch das tragische Ende),

die es zusammen mit der Karavey-Episode rahmt: Auf der Insel stoßen Maletti und Rabbadah auf die Leiche eines Matrosen, der hier vom Kapitän der Bahadur zur Strafe auf Zeit ausgesetzt wurde und *der seiner Einsamkeit dadurch ein Ende gemacht hatte, daß er sich an dem Baume erhing*.⁵⁷ Die ›Einsamkeit des Büßers‹⁵⁸ liegt als Thema der Matrosen- wie der Karavey-Geschichte zugrunde, wird aber in Letzterer im Zeichen eines *Räthsel(s)* und im Glanz der indischen Fürsten-, Prinzessinnen- und Liebesgeschichte aufgehoben, so dass wörtlich wie bildlich juwelenartiger Glanz auf die Lebensgeschichte des einfachen Bootsmannes fällt. »(I)ch werde Euch dieses Räthsel erklären«, erläutert sein Gefährte Balduin Schubert:

*»Mein Gefährte ist nämlich früher einmal ausgesetzt worden, und zwar auf eine einsame Insel, auf welcher außer ihm kein Mensch wohnte. Und dennoch waren Leute dort gewesen, denn er fand zwei Leichen, die eines Mannes und die eines Weibes. Bei der ersteren entdeckte er ein Tagbuch, welches ihm sagte, wer die Beiden seien. Das Weib war eine indische Prinzessin Namens Rabbadah gewesen, und der Mann hieß Alphons Maletti. Sie waren aus ihrem Lande geflohen und an dieser Insel gestrandet. In dem Tagebuch war von einem großen königlichen Schatze die Rede, den sie gerettet und in einer Höhle der Insel verborgen hatten. Mein Gefährte fand ihn.«*⁵⁹

Gleich mehrfach wird hiernach die Geschichte Aughs sowie Alphons Malettis und Rabbadahs vor Zeugen verborgen: durch den Schiffbruch nahe der abgelegenen Insel,⁶⁰ den Tod und die Schrift des Tagebuchs, das dazu von *Karavey verbrannt*⁶¹ wurde. Was aus dem *Heuerbuch* des hierin als Hilbers namentlich ausgewiesenen Matrosen geworden ist, bleibt ebenso unklar wie das Schicksal seines schon zum Zeitpunkt, als Maletti ihn entdeckt, *halbverweste(n) Körper(s)*.⁶² Während sich das Schicksal des Matrosen derart als eine Art Vorbote des Todes für Maletti/Rabbadah zu erfüllen scheint – zudem in nochmaliger Spiegelung: *Dort das Schiff mit den Leichen, hier die Ueberreste des Selbstmörders*⁶³ –, erzählt May in der Figur Karaveys eine leicht autobiografisch ausdeutbare positive Alternativgeschichte mit der Botschaft: Für denjenigen, der an sich glaubt und ein Unbill oder womöglich ungerechte Behandlung als Folge vielleicht *»leichtsin(n)ig(en), nicht aber boshaf(t)en«* Handelns⁶⁴ guten Mutes erträgt, kann die Erfahrung der Ferne mit ihrer exotisch-paradiesischen Insel, *»die ... mehr Früchte und Wasser liefert, als zehn Männer brauchen«*,⁶⁵ eben nicht den Untergang in der Fremde bedeuten, sondern unerhofften Gewinn in der Heimführung des auf der Juweleninsel gefundenen Schatzes.

Das Eigentümliche am Schatz als für die Geschichte reales Substrat eines *Märchen(s)* besteht in seiner Transformation: Aus der Verborgtheit der Höhle befreit, verwandelt sich das Märchen in reales Kapital: »*Ich glaube, das würde etwas zu theuer werden*«,⁶⁶ bekommt Balduin Schubert von den Präriejägern Bill Holmers und Fred (alias Friedrich von Walmy) zu hören, als er den Vorschlag macht, ein eigenes Schiff zu mieten oder zu kaufen. Sein »*sehr großes Geheimniß*«⁶⁷ besteht dann jedoch genau in dem Wissen von der Juweleninsel und der Verwandlung des Schatzes in Geld, das heißt Tauschwert: »*Wir zahlen Euch nach unserer Heimkehr das Zehnfache Eurer Auslagen zurück*«. «⁶⁸ Auf dem Meer, so wäre von Hegel wie von Karl May zu lernen,⁶⁹ warten Reichtümer, die jeden Warenverkehr und mit ihm den Frieden der Völker bringen, oder der Tod.

Blumenberg wiederum erinnert an eine aufschlussreiche metaphorologische Kopplung von Geld und Wasser: »Das Werkzeug der absoluten Vermittlung [Geld] von allem mit allem macht aus der für naturgemäß gehaltenen Trennung der Völker [dem Wasser] die ungebahnte Straße ihrer Verbindungen.«⁷⁰ Das trennende Wasser wird qua Geld zur ungebahnten, aber bahnbaren »Straße« einer einigenden Verbindung der Völker: Wollen Karavey und Schubert nach Norland, streben die beiden Präriejäger zusammen mit dem ›Bowie-Pater‹ (alias ›Miss Ella‹) in die Heimat Friedrich von Walmys nach Süderland; ihr tatsächliches Handlungsfeld wird sich zwischen Helbigsdorf (Norland) und Himmelstein (Süderland) in der Grenzregion befinden, wo sie an der Versöhnung der beiden Völker entscheidend mitwirken. Geld ebnet also die Wege einer Völkerverständigung, die allerdings – so die kritische Wendung gegen die imperialistische Welterschließung der Engländer und ihrer Dampfschiffe – von Karavey in eine quasi-deutsche Gemütlichkeit überführt wird: Nach dem gewonnenen Krieg gegen Süderland und der Versöhnung beider Staaten wird er im Range eines Leutnants pensioniert und also sesshaft. Das *Märchen* von der Juweleninsel erlaubt also nichts anderes als die Restitution der von außen bedrohten ›deutschen‹ Heimat, mithin das Gegenteil einer fiktionalen politischen Konstruktion.

Man wird ›Scepter und Hammer‹ sowie ›Die Juweleninsel‹ trotz der evidenten Camouflage einer quasi-deutschen Zweistaatenkonstruktion also nicht umstandslos in eine Geschichte imaginärer Entwürfe eines politischen Deutschlands einordnen können. Rückt in den Kolportageromanen und vor allem in den berühmten Reiseerzählungen eine eigentümliche Sprachhermeneutik in den Vordergrund, eine Imagologie, die im Fremden das Eigene untersucht, fehlt jene Expli-

ztheit, die Nennung des Deutschen,⁷¹ in früheren Texten, in den Kolportageromanen wie im Doppelroman. Wenn nun May in der ›Juweleninsel‹ Seefahrt und Schiffbruch (bzw. Aussetzung) in parallelierbaren Sequenzen durchspielt, problematisiert er zugleich die Möglichkeiten des Subjekts, sich selbstreflexiv zu behaupten, das heißt als Figuration in die Geschichte einzuschreiben. Alle drei Handlungsentwürfe eines Schiffbruchs bzw. einer Aussetzung thematisieren dabei nicht eigentlich Fragen der Robinsonade, also des Überlebens auf einer einsamen Insel, sondern konfrontieren mit Fragen eines Überlebens im Hinblick darauf, wie die Figuren sich selbst zum Zuschauer werden können, das heißt, wie sie sich für ein Leben in der Moderne eignen. Als tauglich erweist sich keine der Varianten: von der in Maletti/Rabbadah nur auf Zeit bewahrten, untergegangenen Welt von Augh über den Anti-Robinson Hilbers, der die Konfrontation mit dem eigenen Ich nicht überlebt, bis zur final erzählten Geschichte Karaveys, die, ans Genre des Kolportageromans anschließend, Wunsch und Erfüllung zusammenbringt, und das heißt letztlich, einer simplen Psychologie folgend: »Abenteuerlust und Traumangst hier [als Szene der Lektüre], Traumglanz dort« in der Erzählung.⁷²

Gekennzeichnet wird so in zweifacher Hinsicht das Experiment einer politischen Imagologie: durch die Exposition des Motivs des Nicht-Sehens (sondern Wissens bzw. Hörens) und durch den konspirativen Grundzug (der die Figur des Lesers unabhängig von den handelnden Figuren und dem Erzähler als heimlichen Konzentrationspunkt des Wissens etabliert). Bereitet Ersteres den narrativen Boden für die – bereits im Orientzyklus vollzogene – Ausblendung der ›deutschen Heimat‹ – was es erlaubt, die deutsche Sprache als Meta-Code einzuführen –, funktioniert die exzessive Ausgestaltung von Geheimnisdiskursen als Generator eines radikalisierten ›hermeneutischen Codes‹ (Barthes), der die Erfahrungsstruktur der Lektüre gegenüber dem Inhalt des Geheimnisses in den Vordergrund schiebt. Beides verdichtet sich im Schiffbruch ohne Zuschauer zum Problem: Erzählt wird hier, was für niemanden erfahrbar sein kann; und erzählt wird hierüber als verborgene, aufzudeckende Vorgeschichte, von der jenseits des Lesers nur die Asche des Tagebuchs bleibt, das der – wie um die Heimkehr endgültig zu besiegeln – letztlich heimatverbundene Bootsmann Karavey zur Sicherheit verbrannt hatte.

- 1 Christoph F. Lorenz: Verwehte Spuren. Zur Handlungsführung und Motivverarbeitung in Karl Mays Roman ›Die Juweleninsel‹. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft (Jb-KMG) 1990. Husum 1990, S. 265-286 (265). »Im Grunde genommen war die Handlung von ›Scepter und Hammer‹ aber in sich abgeschlossen; weder die politische Utopie in Norland/Süderland noch die Abenteuerhandlung um Zarba, Katombo und den Herzog von Raumburg hätten einer Ergänzung zwingend bedurft.« (Ebd., S. 265) Vgl. die Auflistung erzähltechnischer Ungereimtheiten bei Volker Klotz: ›Die Juweleninsel‹ – und was man draus entnehmen könnte. Lese-Notizen zu den Erstlingsromanen nebst einigen Fragen zur Karl-May-Forschung. In: Jb-KMG 1979. Hamburg 1979, S. 262-275 (274f.). – Wir zitieren den Doppelroman nach: Karl May: Scepter und Hammer. In: Für alle Welt! 4. Jg. (1880); ders.: Die Juweleninsel. In: Für alle Welt! 5. Jg. (1881); Reprint beider Teile in: Karl May: Scepter und Hammer/Die Juweleninsel. Hamburg 1982.
- 2 Schmiedt spricht von einer »exzessive(n) Arbeitsbelastung«, die May in den 1880er Jahren auf sich nahm und die »zur Folge [hatte], dass er seine Tätigkeit für den ›Hauschatz‹ und andere Zeitschriften drastisch reduzieren muss[te]« (Helmut Schmiedt: Karl May oder Die Macht der Phantasie. Eine Biographie. München 2011, S. 89).
- 3 Entscheidender für ein Verständnis des Textes und seiner Problematik scheint mir der Hinweis von Lorenz, dass »May die ›Juweleninsel‹ wirklich mit Liebe und Sorgfalt geplant hatte, bevor er sich mit immer stärkerer Aufmerksamkeit dem Genre der Reiseerzählung zuzuwenden begann« (Lorenz: Verwehte Spuren, wie Anm. 1, S. 285).
- 4 Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M. 1979.
- 5 Zu den anti-imperialistischen Grundzügen bei May vgl. Gudrun Keindorf: Ein Deutscher Traum? Überlegungen zu Karl Mays Verhältnis zum ›Kaiserreich‹. In: Jb-KMG 1999. Husum 1999, S. 204-247; Klaus Eggers: Nach-Denken über Winnetou. Aus gegebenem Anlass – und darüber hinaus. In: Jb-KMG 2011, S. 175-201.
- 6 Neumann fährt fort: »Ob es ein Zufall ist, daß sich ein ›Ich‹, jene wissenschaftsfremdeste Instanz, in diese Rede mischt? Ich glaube kaum. Dem Leser von Karl Mays Romanen ist sie die einzig denkbare geworden: Sie allein gibt die Gewißheit der Unsterblichkeit des Helden, sie allein gewährt, wenn man sie einmal mit dem Schauer des Beteiligtseins in sich eingelassen hat, die ungetrübte Lust der Lektüre, das reine Ich-Gefühl. / Wie begegnet Karl May seinem Ich? / Es scheint fast, als seien für diesen Zusammenhang eigentlich nur Karl Mays ›Reiseerzählungen‹ interessant; nicht die frühen Kolportageromane, die in der ›Er‹-Form erzählt sind; auch nicht die späten Werke, die Arno Schmidt (...) der ›Hochliteratur‹ zuzählen wollte, und die, nach Mays eigener Äußerung, das ›Ich‹ des Erzählenden nur noch als Figuration der *Menscheitsfrage* begreifen.« (Gerhard Neumann: Das erschriebene Ich. Erwägungen zum Helden im Roman Karl Mays. In: Jb-KMG 1987. Husum 1987, S. 69-100 (69f.))
- 7 Peter Handke: Erste Lese-Erlebnisse. In: Erste Lese-Erlebnisse. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. 1975, S. 122; wieder in: Karl May. Hrsg. von Helmut Schmiedt. Frankfurt a. M. 1983, S. 35.
- 8 Sibylle Lewitscharoff: Auf den Flügeln des Größenwahns. Eine grandiose Ausstellung in Berlin zeigt Karl May als Stellvertreter seiner Epoche. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 201, 1./2. September 2007, S. 13. – Wie stark das Bewusstsein einer fehlenden deutschen Nationalidentität sich über das 19. Jahrhundert hinweg ausgeprägt hat, kann man etwa im ›Staats-Lexicon‹ nachlesen, das bis zur Reichsgründung keinen Eintrag ›Deutschland‹ kennt, die Geschichte der ›Deutsche(n) Stämme‹ (so lautet der Eintrag) aber ganz auf »die Entstehung, Ausbildung und Erhaltung einer politischen Einheit« ausrichtet (Das Staats-Lexicon. Encyclopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände, in Verbindung mit vielen der angesehensten Publicisten Deutschlands hrsg. von Karl von Rotteck/Karl [Theodor] Welcker. Dritte, umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Auflage. Vierter Band. Leipzig 1860, S. 364).
- 9 Schmiedt: Macht der Phantasie, wie Anm. 2, S. 67.

- 10 Eckhard Fuhr: Old Kara Ben Winnetou. Imaginäre Reisen: Das Deutsche Historische Museum feiert den Bestsellerautor Karl May. In: Die Welt, 1. September 2007, S. 27; im Internet unter: http://www.welt.de/welt_print/article1150374 [2. 4. 2015].
- 11 Bezüge zum Bildungsroman am Beispiel von ›Winnetou I‹ hat Gerhard Neumann untersucht: Gerhard Neumann: Karl Mays ›Winnetou‹ – ein Bildungsroman? In: Jb-KMG 1988. Husum 1988, S. 10-37.
- 12 Das gilt verstärkt für die Kolportageromane. In einer Ausgabe des ›Spiegel‹ heißt es über das ›Waldröschen‹, es handle sich um »ein Opus Magnum phantastischer Unwirklichkeiten, das sich wie eine Synthese von E.-Marlitt-, Alexandre-Dumas- und Jules-Verne-Romanen ausnimmt, dabei aber jedes dieser möglichen Vorbilder an Unwahrscheinlichkeit bei weitem übertrifft«. (N. N.: Karl der Deutsche. In: Der Spiegel. Das deutsche Nachrichten-Magazin 37/1962, S. 54-74 (59); im Internet unter <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/45141865> [2. 4. 2015]; zit. bei Schmiedt: Macht der Phantasie, wie Anm. 2, S. 108.) – Zu den engen motivgeschichtlichen Verflechtungen zwischen den verschiedenen europäischen Abenteuerromanen des 19. Jahrhunderts von Alexandre Dumas über John Retcliffe bis Eugène Sue und Gabriel Ferry vgl. Christoph F. Lorenz: Die wiedergefundene »Juweleninsel«. In: Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft 44/1980, S. 23-25, und 46/1980, S. 14-19.
- 13 Karl May: Deutsche Herzen – Deutsche Helden. Dresden o. J. [1885-1887], S. 1872; Reprint Bamberg 1976.
- 14 Ebd.
- 15 Aristoteles: Poetik. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2001, 1451a, S. 29.
- 16 Klotz, wie Anm. 1, S. 267. Vgl. zu diesem zentralen Topos auch eine Passage aus ›Old Firehand‹: *Die ganze Begegnung kam mir wie ein Traum vor, und hätte ich früher vielleicht etwas Ähnliches in irgend einem Romane gelesen, so wäre der Verfasser ganz gewiß in den Verdacht gekommen, Unmögliches als möglich darzustellen.* (Karl May: Aus der Mappe eines Vielgereisten. Nr. 2. Old Firehand. In: Deutsches Familienblatt. 1. Jg. (1875/76), S. 108; Reprint in: Karl May: Old Firehand. Seltene Originaltexte Bd. 3. Hrsg. von Ruprecht Gammiller in Zusammenarbeit mit Werner Kittstein. Hamburg 2003) – Bereits in der ›Juweleninsel‹ kann dieser Topos geradezu beiläufig auftauchen, etwa wenn Alphons Maletti dem Kapitän der Bahadur seine und Rabbadahs Geschichte erzählt und dieser reagiert: *»Ein Roman, ein völliger wirklicher Roman ist es, den Sie durchlebt haben,« meinte soeben der Kapitän. »Ich wollte, daß ich der Held desselben wäre!« / »Noch ist der Schluß desselben nicht im Druck erschienen!«, antwortet ihm Maletti in einem Anklang an sein tragisches Ende (May: Die Juweleninsel, wie Anm. 1, S. 354).*
- 17 Lesesucht, Eskapismus oder Exotismus geben für das 19. und 20. Jahrhundert Stichworte vor, mit denen man Karl May in eine Geschichte des Lesens als einer modernen Faszinationsgeschichte einordnen könnte. Literatur wie überhaupt die verschiedenen Operationsweisen von Sprache funktionieren dabei als »eine in der Kommunikation temporäre, das Wortmaterial nicht verbrauchende, sondern reproduzierende Form« (Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997, S. 197). Die Form, die Sprache gesprochen oder schriftlich gewinnt, muss als extrem unwahrscheinlicher Erreger von Aufmerksamkeit gelten, der gerade deshalb Faszinationswerte erzeugt – jedenfalls so lange, wie die Unwahrscheinlichkeit dessen, was gesagt wird, erstens aufrecht erhalten wird und zweitens als Informationswert (und nicht wiederum nur Unsinn) auch wahrgenommen werden kann. Das literarische Spiel mit (Un-)Wahrscheinlichkeit bedient also eine Erwartung an moderne Kommunikationsmedien, nämlich in der systembedingten Ausdifferenzierung nicht bloß Komplexität zu steigern, sondern die Figur der Steigerung in einer Komplexitätsreduktion aufzulösen. Vgl. Niklas Luhmann: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. In: Ders.: Aufsätze und Reden. Hrsg. von Oliver Jahraus. Stuttgart 2001, S. 76-93. Die Verständlichmachung des Unverständlichen, das heißt die Tatsache, dass

- die »Personen, welche wir nun in drei verschiedene Erdtheile gejagt haben, ... sich hier im wilden, fernen Sibirien an einem Orte beisammen befinden« (May: Deutsche Herzen, wie Anm. 13, S. 1872), stellt also einen gemeinsamen Code für Unverständlichkeit oder einfacher: für sich unverstanden Fühlende bereit, das heißt funktioniert systemlogisch als generalisiertes Kommunikationsmedium qua Gemeinschaftssinn.
- 18 Volker Klotz listet »(m)ehrere Faktoren« für die grundsätzliche Bedeutung des Kerkermotivs bei May auf: »die eigene Hafterinnerung des Autors, der literarische Anstoß durch Edmond im Chateau [!] d'If [des ›Comte de Monte-Cristo‹], die biographisch-sozialgeschichtliche Erfahrung der Ausgebeuteten in den Bergwerkstollen usf. Doch ist noch mehr im Spiel, was schließlich zu handgreiflicher Symbolik führt. Warum läßt der Autor diese Bösewichte – vom tollen Prinzen über Richemonte bis zu Roulin und Melton – ihre Opfer nicht umbringen? Sicher auch deshalb, weil sie was aus ihnen rauspressen wollen: Geheimnisse, Liebesgunst, Arbeit. Sicher auch deshalb, weil die Opfer von den Helden letzten Endes zu befreien und in die Arme ihrer Lieben zurückzuführen sind. Darunter liegt aber noch was anderes. Nach dem psychologisch-ästhetischen Grundsatz der Anschaulichkeit darf sich die Untat (...) nicht einfach durch Mord rückstandlos verflüchtigen. Sie kann nur verdrängt werden – unter die Oberfläche der Öffentlichkeit. So tief er sie auch versenkt, fesselt, einkastelt und stumm macht: der schurkische Täter muß mit ihr leben. Sie kann ihm jederzeit wieder hochkommen.« (Klotz, wie Anm. 1, S. 269f.)
- 19 Die dämonische Zeichnung von Mormonen findet sich auch in ›Der Geist der Llano estakata‹ und ›Die Rache des Mormonen‹. Über Harry Melton aus ›Satan und Ischariot‹ heißt es: *Aber was für ein Gesicht war das! Sobald ich es erblickte, fielen mir jene eigenartigen Züge ein, welche der geniale Stift Gustave Dorés dem Teufel verliehen hat. Die Aehnlichkeit war so groß, daß man hätte meinen mögen, der Mormone habe Doré zu dieser Zeichnung gegessen.* (Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Bd. XX: Satan und Ischariot. 1. Band. Freiburg 1897, S. 24; Reprint Bamberg 1983)
- 20 Das gilt auch für Sternau aus dem ›Waldröschchen‹ im Falle des Klosters von Pater Hilario und des Kerkers in Barcelona.
- 21 Andernorts hat May virtuos mit verschiedenen Erzählanfängen gespielt, etwa im neu einsetzenden Nordamerika-Plot der ›Juweleninsel‹. Allerdings bleiben auch hier Fragen in der Motivierung, etwa in der Figurenpsychologie, die die Wahl des Handlungsortes Amerika als etwas Zufälliges, wenn nicht als bewusst herbeigeschriebenes Alteritätsmoment erkennen lassen. (Freilich greift May mit dem Handlungsort Amerika auch auf Motive seiner eben beendeten Erzählung ›Deadly dust‹ zurück.) Anders liegt der Fall in ›Deutsche Herzen – Deutsche Helden‹, wo die Handlung zunächst im Orient und in der arabischen Wüste spielt, um, das Muster aus der ›Juweleninsel‹ aufgreifend, später in Nordamerika mit ausgetauschten Figuren neu anzusetzen. Hier gelingt es May, die globalen und zunächst nicht kenntlichen Bezüge nach und nach für die Spannungsbögen der Erzählung zu nutzen und (größtenteils) durch enthülltes Geschehen der Vergangenheit zu erklären.
- 22 Karl May: Waldröschchen oder Die Rächerjagd rund um die Erde. Dresden o. J. [1882-1884], S. 2602; Reprint Leipzig 1989.
- 23 Blumenberg, wie Anm. 4, S. 9.
- 24 May: Scepter und Hammer, wie Anm. 1, S. 806.
- 25 Blumenberg, wie Anm. 4, S. 9.
- 26 Martin Walsers etwas überpointierte Bemerkung »In jedem Satz ist das Ganze enthalten«, markiert dieses Implizite als einen »Reichtum (...), auch wenn der Leser nur einen Teil, seinen Teil davon wahrnimmt« (Martin Walser: Ein unbestellbares Glück. In: Die Welt am Sonntag vom 4. 9. 2011, S. 17; im Internet unter: <http://www.welt.de/print/wams/vermishtes/article13583125> [2. 4. 2015]), mithin als ein literarisches Verfahren der Verdichtung. – Der Bruch zum Spätwerk, das sich (freilich vergeblich für die meisten Leser im 20. und 21. Jahrhundert) an einer Trennung von vermeintlich nur symbolisch zu verstehender Handlung und realem Autorindex versucht, bereitet

sich in ›Satan und Ischariot‹ vor und wird am deutlichsten in ›Winnetou IV‹, wo der alternde Old Shatterhand als Karl May – und nicht umgekehrt – an seinem Schreibtisch sitzt, um Briefe entgegenzunehmen.

- 27 Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Aufgrund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig. 5 Bde. Zürich/Stuttgart 1965-1987, Bd. 2, S. 437 (zu Carl Sieveking, 20. 4. 1809); zit. bei Blumenberg, wie Anm. 4, S. 20.
- 28 »Der klassische Rat, der Mensch solle in seiner Lebensführung den Bedarf an Wegzehrung so beschränken, daß er noch von dem Schiffbrüchigen schwimmend mitgeführt werden könnte, ist bei Diogenes Laertius einem anderen Sokratiker, dem Antisthenes, zugeschrieben.« (Blumenberg, wie Anm. 4, S. 16f.) Vgl. Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, Übersetzt von Otto Apelt. Unter Mitarbeit von Hans Günter Zehl hrsg. sowie mit Vorwort, Einleitung und Anmerkungen versehen von Klaus Reich. Hamburg 1967, S. 297.
- 29 Blumenberg, wie Anm. 4, S. 17; das Montaigne-Zitat deutsch: ›Der verständige Mensch hat gewiss nichts verloren, wenn er sich selbst hat.‹
- 30 Carl Schmitt: Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung. Stuttgart 1993, S. 89 (Erstausgabe 1942).
- 31 Ebd., S. 81.
- 32 Vgl. Daniel Heller-Roazen: Der Feind aller. Der Pirat und das Recht. Frankfurt a. M. 2010.
- 33 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Hrsg. von Eduard Gans. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 8. Berlin 1854, S. 298. Piraterie, die im kontingenten Spielraum zwischenstaatlicher Gesetzmäßigkeit, das heißt der Möglichkeit einer Nicht-Durchsetzbarkeit von Gesetzmäßigkeit, entsteht, spielt bei Hegel keine Rolle, da seine Rechtsphilosophie gerade auf der Souveränität der Staaten beruht und damit auf einer Ausschließung eines jeden »Recht(es) der Einzelnen als ein verschwindendes Moment (...) – wie überhaupt der Begriff und die Philosophie den Gesichtspunkt der bloßen Zufälligkeit verschwinden macht« (S. 409f.).
- 34 »Die meisten Helden europäischer und deutscher Abstammung«, erläutert Gert Ueding als einen »feste(n) Topos der Abenteuerromane« Mays, »sind Zivilisationsgeschädigte, also Männer, die sich auf irgendeine Weise ihrer heimatlichen Umwelt entfremdeten, zu Hause scheiterten, und dann auszogen, um ›in der Fremde‹ ihr Glück zu versuchen« (Gert Ueding: Irrgarten der Kolportage. In: Karl Mays ›Waldröschen‹. Ein Kolportageroman des 19. Jahrhunderts. Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft Nr. 1/1972, S. 7-15 (9)). Ähnliche Darlegungen in: Gert Ueding: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage. Frankfurt a. M. 1973, S. 91f.
- 35 Blumenberg, wie Anm. 4, S. 24.
- 36 Ebd., S. 25.
- 37 Zu dieser Lesart vgl. Ian P. Watt: Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge 1997.
- 38 Die Idee eines in allen Belangen überlegenen, justament deutschen Helden fügt sich vordergründig in nationalistische Vorstellungen, wie – so das dem Lyriker Emanuel Geibel entlehnte Schlagwort – ›am deutschen Wesen die Welt genesen möge‹, wird aber – so die wichtige Abwandlung – gänzlich subjektiviert (wodurch sie das Totalitäre verliert) und zudem irregelmäßig der ›Macht der Phantasie‹ unterstellt, wie jüngst Helmut Schmiedt (siehe Anm. 2) seine Biografie betitelt hat: ›Karl May oder Die Macht der Phantasie‹.
- 39 Bei May kann man »drei Grundtypen« des Auszugs und der Heimkehr abstrahieren: »Fälle, in denen der Held (...) auszieht und auch in der Fremde stirbt (...); Fälle, in denen der Held nicht mehr heimkehrt, jedoch als Held eine neue (mythische) Heimat erhält (...); Fälle, in denen der Held (...), erst nachdem er bereits lange tot geglaubt

- wurde, überraschend wieder heimkehrt (...). Jedenfalls handelt es sich um eine dreifache Nicht-Beziehung: durch den Tod, die Kollektivierung und das märchenhafte Traumbild.« (Martin Roussel: *Geheimnis Deutschland. Der Erzähler Karl May und die Heimkehr der Literatur*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur- und Geistesgeschichte* 87 (2013), H. 1, S. 62-92 (83f.))
- 40 May: *Die Juweleninsel*, wie Anm. 1, S. 753.
- 41 Das, was Benedict Anderson als ›imagined communities‹ beschreibt, wäre das Gegenmodell: der Entwurf einer Gemeinschaft, die virulent ist, gerade weil sie in ihrer Fiktivität doch (in Medien) existent ist. Vgl. Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation*. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Erweiterte Neuauflage. Frankfurt a. M. 1998.
- 42 Die Idee eines ›guten‹ Königtums, das anders als eine absolutistische (Erb-)Monarchie nicht im Gegensatz zu demokratischem Ideengut (etwa Mitbestimmung) steht, kann dabei – zumindest vor der deutschen Reichsgründung und dem Wilhelminismus in einer Zeit des forcierten Imperialismus – als eine im deutschen Sprachraum durchaus zunehmend konsensuelle Einstellung des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden. So sieht (und begrüßt) ›Das Staats-Lexicon‹ 1860 eine »nicht bloß in Preußen, sondern auch im übrigen Deutschland zu Stande gekommene Verständigung und Vereinigung eines bedeutenden Theils der Demokraten mit den Constitutionellen auf dem Boden eines gemeinsamen nationalen Programms«. (Das Staats-Lexicon, wie Anm. 8, S. 357)
- 43 Zweischneidig bleibt deshalb die Feststellung der historisch-politischen Anthropologie: »Das Geheimnis ist eines der Fundamente der gesellschaftlichen Stabilität. Wenn alles gewußt würde, zerfielen die ordnungstiftende und -erhaltende Kraft der Resignation.« (Gérard Vincent: *Das Geheime*. In: *Geschichte des privaten Lebens*. Bd. 5: Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart. Hrsg. von Antoine Prost/Gérard Vincent. Frankfurt a. M. 1993, S. 178-185 (184)) Vgl. Alois Hahn: *Geheimnis*. In: *Vom Menschen*. Handbuch Historische Anthropologie. Hrsg. von Christoph Wulf. Weinheim/Basel 1997, S. 1105-1118. Zum Königtum siehe jetzt den Beitrag in diesem Jahrbuch (S. 141-194): Hartmut Wörner: *Gott, König und Vaterland*. Wie und warum Karl May in seinem ersten Großroman an den Säulen seines Weltbildes rüttelte.
- 44 Die strukturelle Kopplung von Bild, Blindheit und Selbstporträt – wie sie der Diskurs forciert – oder die Erkenntnis der Schrift als ›blinde Zeichnung par mémoire‹ wird aufgerollt in Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden*. Das Selbstporträt und andere Ruinen. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzel. München 1997. – Die »angebliche Blindheit, die ihn [Karl May] in dunklen Jahren eine blühende Innenwelt habe ausbilden lassen, ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Erfindung« (Fuhr, wie Anm. 10, S. 27; grundsätzlich zur angeblichen Blindheit: Johannes Zeilinger: *Autor in fabula*. Karl Mays Psychopathologie und die Bedeutung der Medizin in seinem Orientzyklus. Materialien zum Werk Karl Mays Bd. 2. Husum 2000, S. 17-30).
- 45 May: *Scepter und Hammer*, wie Anm. 1, S. 19.
- 46 Ebd.
- 47 Ebd.
- 48 Ebd.
- 49 Ebd., S. 18.
- 50 Ebd., S. 129.
- 51 Ebd., S. 307.
- 52 Ebd., S. 467.
- 53 May: *Die Juweleninsel*, wie Anm. 1, S. 403.
- 54 Mays Erzählen gleicht darin einem Exzess dessen, was Roland Barthes in seiner Analyse von Balzacs ›Sarrasine‹ den ›hermeneutischen Code‹ genannt hat, mit dem ein Geheimnis konstituiert wird, das über die Idee der Spannung die Handlung vorantreibt. Vgl. Roland Barthes: *S/Z*. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch. Frankfurt a. M. 1987.

- 55 May: Die Juweleninsel, wie Anm. 1, S. 561.
- 56 Ebd., S. 354.
- 57 Ebd., S. 356.
- 58 Von der »*Einsamkeit meines Büßers*« spricht der Kapitän der Bahadur im Hinblick auf den ausgesetzten Matrosen (ebd., S. 354).
- 59 Ebd., S. 561.
- 60 Die Insel liegt »(i)m Busen von Bengalen, zwischen Ceylon und Sumatra. Die Insel ist sehr klein, und könnte zu den Nikobaren gerechnet werden« (ebd.).
- 61 Ebd.
- 62 Ebd., S. 356.
- 63 Ebd.
- 64 Ebd., S. 354 (über den Matrosen Hilbers).
- 65 Ebd.
- 66 Ebd., S. 561.
- 67 Ebd., S. 547.
- 68 Ebd., S. 561. »(M)ehr Früchte und Wasser ..., als zehn Männer brauchen«, liefert die Juweleninsel, und *Zehnfache(r)* Überschuss codiert übereinstimmend den Nahrungswert auf der Insel wie den versprechbaren Kapitalwert aus dem Schatz.
- 69 »Ich kenne nur Karl May und Hegel; alles, was es sonst gibt, ist aus beiden eine unreinliche Mischung«, erklärte bekanntlich Bloch (Ernst Bloch: Tendenz – Latenz – Utopie. Frankfurt a. M. 1978, S. 373).
- 70 Blumenberg, wie Anm. 4, S. 11.
- 71 Vgl. etwa in »Der Sohn des Bärenjägers« (1887), wo der Dicke Jemmy den Hobble Frank fragt: »*So habt Ihr wohl indessen* [während der zwanzig Jahre in den USA] *Euer Deutsch verlernt?*« Franks Antwort, nachdem der Erzähler bemerkt hat: *Beide hatten bisher englisch gesprochen*, lautet: »*Ich? Meine Schprache verlernt? Da kommen Sie bei mir merschtenteels verkehrt an! Ich bin een Deutscher und bleib een Deutscher, zumal wir jetzt nu eenen Kaiser haben.*« (Karl May: Der Sohn des Bärenjägers. In: Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. III Bd. 1: Der Sohn des Bärenjägers. Erzählungen für die Jugend. Hrsg. von Sigrid Selmann/Manfred König/Joachim Biermann. Bamberg/Radebeul 2009, S. 40f.)
- 72 Ernst Bloch: Die Silberbüchse Winnetous. In: Erbschaft dieser Zeit. Gesamtausgabe Bd. 4. Frankfurt a. M. 1962, S. 169-173 (171); wieder in: Karl May, hrsg. von Schmiedt, wie Anm. 7, S. 28-31 (30).