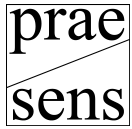

prae
sens

SealsfieldBibliothek

Wiener Studien und Texte

Herausgegeben von Alexander Ritter

Band 10

Charles Sealsfield, Friedrich Gerstäcker, Karl May und andere

Übersetzungen, Bearbeitungen, Adaptionen

Herausgegeben von
Wynfrid Kriegleder und Alexander Ritter

Praesens Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Kulturabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und Forschungsförderung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-7069-0764-4

Gedruckt mit Förderung durch die Kulturabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und Forschungsförderung

© Praesens Verlag
http://www.praesens.at
Wien 2014
Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 3

Jeffrey Sammons: Sealsfield auf Amerikanisch. Ein Bericht 7

Walter Grünzweig (Dortmund): Das Sealsfield-Netzwerk. Sealsfield-Übersetzungen und Übersetzer in der *New World* des Jahres 1844 23

Wynfrid Kriegleder: Was Hofmannsthal und andere aus dem *Kajütenbuch* gemacht haben 37

Alexander Ritter: Zwei Rezeptionsvarianten der Charles Sealsfield-Biographie. Zur privaten Adaption durch die amerikanische Familie Geza Berger (1880) und zur literarischen in Robert Kohlrauschs Detektiv- und Künstlerroman *Der Fremde* (1895) 53

Lutz Hagestedt: Das sündige Getriebe der Welt. Camouflierte und offenbar(t)e Sexualität bei Charles Sealsfield 105

Primus Heinz Kucher (Klagenfurt): Koloniale Phantasien und alltägliche Lebensbild-Miseren: Gerstäckers Brasilienroman *Die Colonie* 133

Gunnhild Schneider (Bergamo): Der italienische Karl May im Wilden Westen. Zum 150. Geburtstag von Emilio Salgari 145

Helmut Schmiedt (Köln): Heimatvertriebene Helden. Über Besonderheiten im internationalen Umgang mit Abenteuerromanen und anderen Erzeugnissen der populären Kultur 165

Annette Buehler-Dietrich: Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts als Hörspiel für Kinder 177

Nicole Perry: Interkulturelle Perspektiven auf Deutschlands bekanntesten Apatschen 199

Ingold Zeisberger (Passau): Gold in der deutschen Abenteuerliteratur und im Abenteuerfilm oder das „Modell Karl May“ 217

Achim Hermann Hölter (Wien): „Mit Karl May auf Reisen und Abenteuern“. Narrative Funktion und medialer Kontext von Carl Lindebergs Sammelbildserien 241

Markus Kreuzwieser: „Das hat er nicht verdient“ Beobachtungen zu *Das Buschgespenst*, einem Zweiteiler des DDR-Fernsehens nach Karl May 269

Gábor Kerekes: Ein Überblick über die Rezeption der Werke Karl Mays in Ungarn 281

Sarolta Lipóczi: *Winnetou* in Ungarn im kulturpolitischen Kontext 303

Matjaž Birk (Maribor): Transfer und Kulturbilder am Beispiel von Karl Mays *In den Schluchten des Balkan* (1892) aus slowenischer Sicht 309

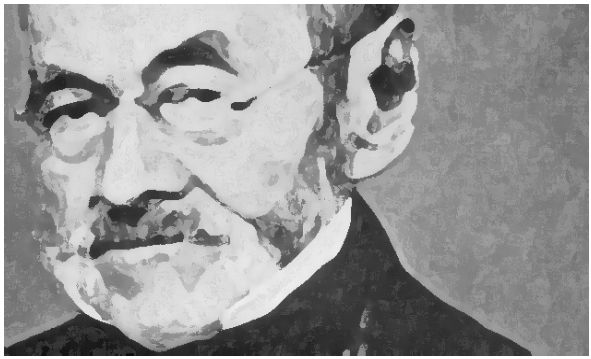
Alexander Ritter: Die Nöte des Biographen mit dem Rollenspiel Charles Sealsfields alias Carolus Magnus Postl. Über den ominösen Flüchtling Postl 1823, einen fragwürdigen Prediger Zeilfels 1824-26 und nervösen Börsianer Sealsfield im *panic year* 1837. Prolegomina zu einer anderen Biographiekonzeption 323

Gustav-Adolf Pogatschnigg (Bergamo): *Borelli and Menotti* – Charles Sealsfield und der antiösterreichische Aufstand 1831 in Modena 341

Alexander Ritter: Der ‚Amerikaner' Charles Sealsfield, die politische ‚Regeneration' der Schweiz und seine Mitgliedschaft in der Zürcher Lesesozietät „Museumsgesellschaft" (1834ff.) Zu sozialhistorischen, rezeptionsgeschichtlichen und lesegesellschaftlichen Aspekten einer Literatenexistenz. Mit einem Hinweis auf seine Mitgliedschaft in der Solothurner „Töpfergesellschaft" (1859ff.) 361

Alexander Ritter: Sealsfield-Bibliographie 2012-2013 387

Autorenverzeichnis 393



Vorwort

Der vorliegende Band dokumentiert im Wesentlichen die Ergebnisse einer Tagung, die im Oktober 2012 in Wien stattfand und sich unter dem Titel *Charles Sealsfield, Friedrich Gerstäcker, Karl May und andere – bearbeitet, übersetzt, intermedial* dem Phänomen widmete, dass die bekanntesten Amerikaromane des 19. Jahrhunderts ihr späteres Publikum häufig nicht in der originalen Version, sondern in Bearbeitungen (z. B. für jugendliche Leser), in Übersetzungen oder durch einen Transfer in andere Medien (z.B. Dramatisierungen, Comic-Versionen, Verfilmungen usw.) erreichten. Darüber hinaus bietet der Band auch neue Forschungsergebnisse zu Leben und Werk von Charles Sealsfield.

Die ersten Beiträge gelten den Büchern Charles Sealsfields. Jeffrey Sammons beschäftigt sich in seinem „Bericht" über „Sealsfield auf Amerikanisch" mit den Sealsfield-Übersetzungen, die in den 1840er Jahren in den USA hergestellt wurden, nachdem Theodor Mundt den Autor als größten amerikanischen Schriftsteller bezeichnet hatte, und verweist auf die geringe Resonanz der oft fehlerhaften Übertragungen. Walter Grünzweig recherchiert die kuriosen Biographien etlicher Übersetzer und zeigt an einigen brisanten Textpassagen, die „ideologisch-politische Stellen sowie Überschneidungen von Rasse und Sexualität" betreffen, die Einordnung der Sealsfieldschen Vorlagen „in die großen politisch-kulturellen Konversationen des euro-amerikanischen 19. Jahrhunderts". Wynfrid Kriegleder geht der Rezeptionsgeschichte des *Kajütenbuchs* nach, das kaum je in der

Originalversion gelesen wurde, sondern von vielen Bearbeitern – am prominentesten darunter Hugo von Hofmannsthal – im Sinn ihrer je eigenen ästhetischen Vorstellungen modifiziert wurde, was auch zu überaus merkwürdigen jugendliterarischen Versionen führte. Alexander Ritter analysiert zwei eigenartige und sehr divergenten Rezeptionszeugnisse zu Sealsfield: Der aus der Habsburgermonarchie nach Ohio ausgewanderte Journalist Geza Berger benennt 1880 einen seiner Söhne „Charles Sealsfield Berger", woraus sich Schlüsse über die Präsenz Sealsfields im kulturellen Gedächtnis der German Community ziehen lassen. In einem Münchner Kriminalroman aus dem Jahr 1895 von Robert Kohlrausch wiederum tritt eine Figur „Charles Sealsfield" als mysteriöser Bösewicht auf, ein Reflex der an Sealsfields Biographie interessierten öffentlichen Debatte der Jahrhundertwende. Lutz Hagestedt unterzieht schließlich Sealsfields Werk, in erster Linie das *Kajütenbuch*, einer an Arno Schmidts Karl-May-Lektüre geschulten Analyse, der zwar ein parodistischer Anklang nicht abzusprechen ist, die aber doch, wie auch Arno Schmidts Versuche, bei aller methodischen Fragwürdigkeit einige Einsichten in verborgene Motive der analysierten Texte enthüllen.

Mit Friedrich Gerstäcker setzt sich Primus-Heinz Kucher auseinander. Er untersucht dessen wenig bekannten Brasilien-Roman *Die Colonie* von 1864 und arbeitet die kolonialistischen Fantasien sowie die deutschnationalen Komponenten heraus: die 1848 verscheuchten Emigranten können zurückkehren und auf eine „Reintegration in das soziale Leben Deutschlands" hoffen.

Es folgen Beiträge zur internationalen Abenteuerliteratur. Gunnhild Schneider stellt Emilio Salgari, den „italienischen Karl May", vor und liefert eine kritische Analyse seiner Wildwest-Romane, die sich durch erhebliche Brutalität, eine kolonialistische Attitüde und eine bemerkenswerte Indianerfeindschaft auszeichnen. Helmut Schmiedt beschäftigt sich, ausgehend von Karl May, mit einer eigenartigen Besonderheit im internationalen Umgang mit Abenteuerromanen und anderen Erzeugnissen der populären Kultur, nämlich der Tendenz, die Texte bei Übersetzungen der jeweils eigenen nationalen Kultur anzupassen. So wie der übersetzte Old Shatterhand zum Landsmann der jeweiligen Zielsprache gemacht wurde, so wurden auch viele Texte bei der Übersetzung ins Deutsche in jeder Hinsicht eingedeutscht.

Annette Buehler-Dietrich untersucht „Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts als Hörspiel für Kinder", vor allem die Adaptionen von Karl-May-Romanen, aber auch Hörspielen, die auf Texten von Gerstäcker und Möllhausen beruhen. Dabei analysiert sie einerseits die jeweilige Gestaltung der Hörspiele, stellt aber auch kritische Fragen hinsichtlich der kinderliterarischen Umsetzung von Texten, die deutlich von der Ideologie des 19. Jahrhunderts geprägt sind. Nicole Perry widmet sich unter dem Titel „Interkulturelle Perspektiven auf

Deutschlands bekanntesten Apachen“ dem durch Karls Mays Winnetou geprägten deutschen Indianerbild und analysiert eine Video-Installation des indigenen kanadischen Künstlers Bear Witness, in der dieses Bild in Auseinandersetzung mit Ausschnitten aus Winnetou-Verfilmungen dekonstruiert wird. Ingold Zeisberger geht der Semantik von Gold in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts nach und beschreibt das „Modell Karl May“ anhand zweier Texte Mays, nämlich der Romane *Waldröschen* und *Das Vermächtnis des Inka*.

Es folgt ein Karl-May-Schwerpunkt. Achim Herman Hölter beschäftigt sich mit den Sammelbildserien des May-Illustrators Carl Lindebergs unter einem zeichentheoretischen Gesichtspunkt, verweist auf ihre Betonung der serialen Strukturen der Geschichten und reflektiert über das Ineinander von Narrativität und Piktoralität, das weniger auf den Comic-Strip als auf die Sequenzialität mittelalterlicher Buchmalerei und Textillustration verweise. Markus Kreuzwieser geht der Karl-May-Rezeption in der DDR nach und untersucht eine 1986 im DDR-Fernsehen ausgestrahlte May-Verfilmung, die auf dessen Kolportageroman *Der verlorene Sohn oder Der Fürst des Elends. Roman aus der Criminal-Geschichte*, genauer gesagt, auf dem zweiten Teil *Die Sklaven der Arbeit*, basierte. Gábor Kerekes bietet einen Überblick über die Karl May-Rezeption in Ungarn und verweist auf den Zusammenhang zwischen der sich ändernden politischen Lage und der Praxis der Übersetzung Mayscher Texte. Darüber hinaus liefert er ein Gesamtverzeichnis der ungarischen Übersetzungen. Sarolta Lipóczi ergänzt diese Ausführungen durch einen genaueren Blick auf eine ungarische *Winnetou*-Ausgabe aus den 1960er Jahren. Matjaz Birk untersucht die slowenischen Übersetzungen von Karl Mays *In den Schluchten des Balkan* und demonstriert, wie die jeweilige politische Situation in Slowenien die Übersetzungen determinierte, insbesondere hinsichtlich der „Balkaninszenierungen“, also der Fremdausgrenzungen von religiösen Kulturen und Gruppen sowie „in der Grenzziehung zwischen osmanisch-türkischen und balkanischen Kulturelementen“.

Die letzten Beiträge des Bandes kehren zu Charles Sealsfield zurück und thematisieren biographische Fragen. Alexander Ritter reflektiert über die „Nöte des Biographen mit dem Rollenspiel. Charles Sealsfields alias Carolus Magnus Postl” anhand von drei besonders problematischen Episoden in der Vita Carl Postls. Gustav-Adolf Pogatschnigg widmet sich einem frühen Text Sealsfields, der 1831 im *Englishman's Magazine* veröffentlichten Novelle *Borelli and Menotti*, die ein damals ganz aktuelles Ereignis aus dem italienischen Risorgimento, den Aufstand in Modena, literarisch verarbeitet, fragt nach den möglichen Quellen Sealsfields und verbindet die Quellenfrage mit Spekulationen über Sealsfields geheimdienstliche und freimaurerische Verbindungen. Alexander Ritter arbeitet in einem Beitrag über Sealsfields Mitgliedschaft in der Zürcher Lesesozietät „Museumsgesellschaft“ ein

biographisches Detail auf und platziert Sealsfield beginnende Karriere als Schweizer Romancier im Umfeld der bürgerlichen Zürcher Welt.

Der Band wird nach bewährter Tradition ergänzt durch eine von Alexander Ritter zusammengestellte Sealsfield-Bibliographie.

Die Herausgeber

Jeffrey L. Sammons

Sealsfield auf Amerikanisch. Ein Bericht

Als ich zum ersten Mal als Student nach Deutschland kam, gehörten zu den Erlebnissen, die mich etwas in Verwunderung setzten, Bücher, die angeblich „aus dem Amerikanischen übersetzt" seien. Ich meinte, um ein Wort von Heine abzuwandeln, die Sprache, deren wir uns in den Vereinigten Staaten erfreuen, sei die englische. Allmählich habe ich begriffen, dass das eine kommerzielle Empfehlung wegen des Prestiges der jahrelang unbekannt gebliebenen amerikanischen Literatur, namentlich von Hemingway, in der Nachkriegszeit gewesen ist. Zwar hat es viel Gerede um die amerikanische Sprache gegeben und aus dem Unterschied zum britischen Englisch ist manchmal ein Fetisch gemacht worden. Zu meiner Zeit in Heidelberg wurde es den Studenten am Dolmetscherinstitut verboten, den Sender der amerikanischen Streitkräfte (AFN) zu hören, und ein Bekannter von mir durfte nicht am Austausch mit meiner amerikanischen Universität teilnehmen, weil er zwar fließend Englisch, aber mit einem amerikanischen Akzent sprach und daher in der mündlichen Prüfung durchgefallen ist. Letzten Endes handelt es sich aber um phonetische Schattierungen, die Satzmelodie und einigen lexikalischen Besonderheiten. Der Unterschied ist viel kleiner als in der so genannten deutschen Sprache etwa zwischen dem Friesischen und dem Schwäbischen. Zwar hat Charles Sealsfield für seine eigenen Zwecke gelegentlich auf die amerikanische Sprache hingewiesen. Im *Cajütenbuch* wird der Oberst Morse von seinem Onkel aufgefordert, „in schlichtem Englisch oder Amerikanisch" zu reden; in *Süden und Norden* wird Gourney gebeten: „antwortet, wenn es Euch beliebt, auf unsere Frage in schlichtem amerikanisch."[1]

„Amerikanisch" ist in diesem Beitrag nur pragmatisch gemeint. Es geht nicht um die britischen Übersetzungen von Frederick Hardman, die in der *Edinburgh Review* erschienen und von Helen Chambers eingehend untersucht worden sind.[2] Be-

---

1 Charles Sealsfield: *Das Cajütenbuch*, Teil II. (=*Sämtliche Werke*. Unter Mitwirkung mehrerer Fachgelehrter hg. v. Karl J. R. Arndt. Hildesheim: Olms 1972ff., Bd. 17), S. 280; *Sealsfield: Süden und Norden*. Hg. v. Marianne O. de Bopp. Erster Band. (=Ebd. Bd. 18), S. 75. Zitiert wird im Folgenden nach dieser Ausgabe unter *SW*.

2 Helen Chambers: *Die Sealsfield-Rezeption in Großbritannien seit 1840*. In: Charles Sealsfield: *Dokumente zur Rezeptionsgeschichte*. Teil 1: Die zeitgenössische Rezeption in Europa. Hg. v. Primus-Heinz Kucher. *SW*, Bd. 31, S. 48-79.

kanntlich sind die amerikanischen Übersetzungen aus dem Jahre 1844 von Nanette Ashby in ihrer Stanforder Dissertation von 1939 behandelt worden, die 1980 von der Charles-Sealsfield-Gesellschaft neu gedruckt wurde.[3] Ashby aber interessierte sich in erster Linie für die buchgeschichtliche Seite der Publikationen bei der Reprintfirma Winchester in New York: Probleme des fehlenden internationalen Urheberrechts und des Raubdrucks, der Identität des angeblich amerikanischen, auf Deutsch schreibenden Autors, der Ortung von „Seatsfield" in der Nationalliteratur und der Werbung für die Übersetzungen. Die Übersetzungen selber hat sie nur gestreift.[4] Sie hat auch nicht versucht, die Beteiligten näher zu identifizieren, was natürlich heute mit unseren Suchprogrammen viel leichter ist.[5] Es stellt sich heraus, dass die Persönlichkeiten nicht uninteressant sind. Dazu gleich ein Beispiel.

Die Herausgeber der Zeitschrift *New World* hatten keine Ahnung, wer „Seatsfield" war, abgesehen davon, dass er von Theodor Mundt als großer amerikanischer Schriftsteller bezeichnet worden war.[6] Man wendete sich an einen Professor J. L. Tellkampf.[7] Johann Ludwig Tellkampf (1808–1876), in Bückeburg geboren, kam 1838 nach Amerika und diente 1843–1847 als Professor für Deutsch am Columbia College in New York, wie es damals hieß. Er kehrte nach Deutschland zurück, wurde Professor der Staatswissenschaften in Breslau, 1848 in das Frankfurter Parlament gewählt, wo er bis zum Überdruss auf amerikanische Institutionen hinwies, dann sukzessiv in die preußische Kammer, ins Herrenhaus und 1871 in den Reichstag. Er schrieb wissenschaftliche Werke über vergleichende Volkswirtschaft. Ein englischsprachiges Werk, das auch in Berlin erschienen ist, wurde mit emphatisch liberaler Gesinnung dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm und der Kronprinzessin Viktoria gewidmet.[8]

---

3 Nanette M. Ashby: *Charles Sealsfield: „The Greatest American Author." A Study of Literary Piracy and Promotion in the 19th Century*. Charles Sealsfield Gesellschaft, Stuttgart 1980.

4 Ein paar Beispiele von misslungenen Übersetzungen ebd. S. 65, Anm. 81.

5 In dieser Hinsicht möchte ich mich ein für allemal für die Hilfe der tüchtigen Informatikerin Dr. Christa Sammons bedanken.

6 Theodor Mundt: *Geschichte der Literatur der Gegenwart*. Berlin: Simion 1843, S. 425f.

7 Ashby: *Charles Sealsfield*. (Anm. 3), S. 17, 18, 33. Ashby schreibt „Teilkampf" bzw. „Teilkamp." Ihre Quelle, *New World* 8 (27. April 1844), S. 56, schreibt „Tellkampt."

8 *Appleton's Cyclopædia of American Biography*. Hg. v. James Grant Wilson and John Fiske, verbesserte Auflage. New York: Appleton, 1888f., Bd. 6, S. 60. Zu seinem aus seinen amerikanischen Erfahrungen inspirierten Wirken am Frankfurter Parlament s. Charlotte A. Lerg: *Amerika als Argument. Die deutsche Amerika-Forschung im Vormärz und ihre politische Deutung in der Revolution von 1848/49*. Bielefeld: transcript 2011. 1856 schrieb er eine vergleichende Studie über das Bankwesen Deutschlands, Englands, Schottlands und Frankreichs. Ein weiteres Buch erschien als *Essays on Law Reform, Commercial Policy, Banks, Penitentiaries, etc. in Great Britain and the*

Zu den Übersetzungen von 1844 sind zwei allgemeine Beobachtungen möglich. Erstens konnten die Übersetzer tatsächlich Deutsch. Zweitens haben sie in unmenschlicher Eile gearbeitet. Ashby schätzt, dass die Romane innerhalb von drei Monaten beschafft, übersetzt, urheberrechtlich geschützt, gedruckt und vertrieben wurden.[9] Die Texte wimmeln von Fehlern, Missverständnissen, Auslassungen und fortgelassenen Passagen, manchmal von Umstellungen und Ergänzungen. Es lässt sich schwer interpretieren, ob die Inkongruenzen einen systematischen und absichtlichen Sinn verfolgen oder ob man sie als Fehlleistungen und Folgen des Drangs, fertig zu werden, verstehen muss. Dabei wird Sealsfields eigentümlicher Stil geglättet, manchmal banalisiert. Zwar gilt er nicht als Muster des literarischen Stils. Der Solothurner Bibliothekar Rolf Max Kully, der sich als Sammler und Betreuer von Sealsfieldiana sehr verdient gemacht hat, meinte, dass er ihn aus Treue zu den Prinzipien von Karl Kraus eigentlich nicht lesen könne.[10] Aber Sealsfields Stil hat doch Nuancen und vor allem eine in seiner Zeit einzigartige explosive Energie. Diese sprachliche Individualität geht in den Übersetzungen weitgehend verloren.

Die umfangreichste dieser Publikationen ist *Life in the New World: or Sketches of American Society*, die die fünf Teile der *Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre* umfasst: *George Howard's Esq. Brautfahrt, Ralph Doughby's Esq. Brautfahrt*, die zwei Teile von *Pflanzerleben* und *Nathan, der Squatter-Regulator*.[11] Genannt werden als Übersetzer „Gustavus C. Hebbe, LL.D. and James Mackay, M.A." Gustav Clemens Hebbe (1804–1893), in Stockholm geboren, stammte aus einer prominenten schwedischen, ursprünglich böhmischen Familie und emigrierte, vielleicht aus politischen Grün-

---

United States of America. London und Edinburgh: Williams & Norgate 1859, 2. Auflage Berlin: Puttkammer & Mühlbrecht 1875. In der ersten Auflage identifiziert er sich als „LL.D., P.D. Member of the House of Peers of Prussia, Professor of Political Science in the University of Breslau, Member of various learned Societies"; in der zweiten Auflage fügt er „Member of the German ‚Reichstag'" hinzu. Ein Anhang gibt eine lobende Übersicht über die deutsche Literatur. Die beiden Auflagen sind inhaltlich identisch, nur enthält die zweite positive Rezensionen der ersten.

9 Ashby: *Charles Sealsfield*. (Anm. 3), S. 33. Ashbys Chronologie ist nicht ganz klar und stellenweise widersprüchlich.

10 Rolf Max Kully: Charles Sealsfield und Solothurn. Fußnoten zu Edward [sic] Castle. In: *Zwischen Louisiana und Solothurn. Zum Werk des Österreich-Amerikaners Charles Sealsfield*. Hg. v. Joseph P. Strelka. Bern u. a.: Peter Lang 1997, S. 55-72, hier S. 55f.

11 *Life in the New World; or Sketches of American Society*. By Seatsfield. New York: Winchester, New World Press, [1844]. Der Sohn des Herausgebers von *SW*, Karl Arndt, der Band 11 betreut hat, behauptet, dass die englische Version die Vorrede zur neuen Ausgabe von 1843 enthält: Charles Sealsfield: *George Howard's Esq. Brautfahrt*. Hg. v. K. S. N. Arndt. *SW* Bd. 11, S. 280*; das stimmt aber nicht. Überhaupt ist der uneinheitliche und flüchtige Kommentar ein Ärgernis.

den, zunächst nach England, wo er Auslandskorrespondent wurde, und dann nach Amerika, wo er verschiedene Übersetzungen anfertigte, darunter Zschokkes *Prinzessin von Wolfenbüttel* und, zusammen mit dem eben genannten Mackay, Karl Spindlers *Der Invalide*. Er projektierte auch eine Weltgeschichte, von der aber nur zwei Bände erschienen sind. Später diente er im Mexikanischen Krieg in einem Pennsylvanier Regiment. In den fünfziger Jahren wurde er als eine der hervorragenden Persönlichkeiten in Washington bezeichnet, hauptsächlich wegen seiner Weltgeschichte.[12] Als Belohnung für seinen Dienst als Wahlkämpfer für Präsident Franklin Pierce wurde er zum Konsul in der Rheinprovinz und Westfalen ernannt, von der preußischen Regierung aber nicht zugelassen, weil er den ungarischen Revolutionär Lajos Kossuth unterstützt und ihn bei einer Amerikareise begleitet hatte. Er soll 1854 Professor in Columbia, South Carolina, geworden sein.[13] Später kehrte er nach Skandinavien zurück und ist in Norwegen gestorben.[14]

James Aberigh Mackay (1820–1905), ein Theologiestudent aus Edinburgh, kam 1841 nach Amerika, um Hauslehrer für den Sohn eines Millionärs zu werden. Später war er Mitherausgeber der Zeitschrift *New World*.[15] 1845 wurde er als Pfarrer ordiniert und diente als Stellvertreter an Kirchen in verschiedenen Orten, darunter in meinem Wohnort New Haven. Er kehrte nach Schottland zurück und wurde Militärgeistlicher in der Indischen Armee.[16] Er hat sich zu einem regelrechten Imperialisten und Kolonialisten entwickelt.[17]

Die vielen fehlerhaften und abwegigen Übersetzungen, stellenweise von Druckfehlern nicht zu unterscheiden, und die Verkürzungen von Satzteilen bis zu

---

12 George W. Bungay: *G. C. Hebbe*. In: Bungay: *Off-Hand Takings or, Crayon Sketches of the Noticeable Men of the Age*. New York: De Witt and Davenport 1854, S. 162-166.

13 Das ist nicht die Universität von South Carolina. Möglich wäre das Columbia Female College, das in 1854 gegründet wurde; allerdings findet sich Hebbe nicht in der Liste der Gründungsfakultät: *The Constitution and By-Laws of the Columbia Female College: Together with the Course of Study Prescribed by the Faculty*. Columbia: Morgan, 1859.

14 *Year-book of the Swedish American Historical Society*. 1-3 (1905–1908), S. 19-33; *Svenskt biografiskt Lexikon*. Hg. v. Erik Gill. Stockholm: Norstedt 1968–1971. Bd. 19, S. 367-369. Seine Frau war die damals bekannte schwedische Schriftstellerin Vendela Hebbe (1808–1899).

15 Die *New World*-Zeitung wurde 1840 von dem medisanten Satiriker Park Benjamin (1809–1864) und dem Lyrikkompilator Rufus Wilmot Griswold (1815–1857) als Raubdrucks- bzw. Raubübersetzungsorgan gegründet. S. Ashby: *Charles Sealsfield* (Anm. 3), S. 26-36.

16 William Walker: *Reminiscences, Academic, Ecclesiastic: Aberdeen in the Nineteenth Century till Now*. Aberdeen: Wyllie 1904. Appendix, S. 52f.

17 S. James Alberigh Mackay: *From London to Lucknow: with Memoranda of Mutinies, Marches, Flights, Fights, and Conversations. To Which Is Added, an Opium-Smuggler's Explanation of the Peiho Massacre. By a Chaplain in H. M. Indian Service*. London: Nisbet 1860.

seitenlangen Passagen ließen sich nur von einer kaum vorstellbaren Variantenausgabe erfassen. Zwar werden englische Zitate, manchmal von Versen, und auch geographische Angaben und Namen von bekannten Personen gelegentlich korrigiert. Andererseits gibt es ab und zu Fehler, die man von einem Amerikaner nicht erwartet; sie sind vielleicht Hebbe zuzuschreiben. Ein auffallendes Beispiel: „wie die Planters im Flußbett des Mississippi" wird „as the planters on the lower course of the Mississippi"; „Planters" sind sicher „snags", also Baumstümpfe unter der Oberfläche des Wassers. Ein Druckfehler kann einen ganzen Satz entstellen, etwa: „Weil wir zu vornehm sind, uns mit dem Volke abzugeben" wird zu „too prone to mix with the people"; „prone" sollte „proud" heißen. Andererseits gibt es Übersetzungsfehler, die man eher von einem Schüler erwarten würde. Sie sind vielleicht Mackay zuzuschreiben, wie „winked" für „winkte" oder „Doughby was completely out of countenance" für „der Doughby jedoch nichts weniger als aus der Fassung bringt." Texas als „Schlaraffenland" wird zum „land of brigands." Die Fehlübersetzungen von "winken" und "nichts weniger als" kommen an mehreren Stellen vor.[18]

Oft werden Sealsfields derbe Ausdrücke abgemildert, an andern Stellen aber weniger. „Ich wollte, dieser Yankee wäre beim T——l" wird zu „I wish the bears had this Yankee", oder „bei allen Teufeln" wird zu „the mischief." Andererseits aber findet sich „the devil he is" oder „devil take me."[19] Dutzende von Beispielen könnten angeführt werden. Die Sklaverei wird ohne Unbehagen akzeptiert – schließlich war sie damals eine gesellschaftliche Gegebenheit, auch in New York. Sealsfields schroffere Ausdrücke werden manchmal gemildert; andererseits werden „Neger" als „niggers" übersetzt.[20] Eine Textstelle, in der George Howard das Ende der Sklaverei voraussagt, wird ausgelassen.[21] Bei Sealsfield findet sich ein nicht akzeptierter Entwurf Jeffersons für die Unabhängigkeitserklärung, in dem der König von England beschuldigt wird, den Amerikanern die Sklaverei aufgezwungen zu

---

[18] Charles Sealsfield: *Ralph Doughby's Esq. Brautfahrt*. Hg. v. K. S. N. Arndt. *SW* Bd. 12, S. 27, 181, 69, 253, 221; „Seatsfield:" *Life in the New World* (Anm. 11), S. 63, 93, 100.

[19] Z. B.: Sealsfield: *George Howard's Esq. Brautfahrt* (Anm. 11), S. 59; „Seatsfield": *Life in the New World* (Anm. 11), S. 14, 8, 19.

[20] Z. B. Sealsfield: *George Howard's Esq. Brautfahrt* (Anm. 11), S. 95; „Seatsfield": *Life in the New World* (Anm. 11), S. 21. „Neger" in Sealsfield: *Ralph Doughy's Esq. Brautfahrt* (Anm. 18), S. 37, wird zweimal zum „nigger", aber „stinkender Neger" zum „perfumed snowball" (ebd.): „Seatsfield": *Life in the New World* (Anm. 11), S. 65. „Niggers" an mehreren anderen Stellen, vielleicht als umgangssprachlich empfunden. Andererseits werden schwarze „Wechselbälge" zu „Gentlemen." Sealsfield: *Pflanzerleben I*. Hg. v. Adolf E. Schroeder. *SW* Bd. 13, S. 13; „Seatsfield": *Life in the New World* (Anm. 11), S. 128. Es lässt sich in diesen Dingen keine Konsequenz finden.

[21] Sealsfield: *George Howard's Esq. Brautfahrt* (Anm. 11), S. 144.

haben; in *Life in the New World* wird anstelle des Originals Sealsfields Übersetzung rückübersetzt.[22] Die Textstellen in *Nathan, der Squatter-Regulator*, in denen die Franzosen einsehen, dass die Billigung der Sklaverei ein Merkmal der echten „republikanischen amerikanischen Weise" sei,[23] werden sämtlich getilgt. Noch empfindlicher sind die Übersetzer bei konfessionellen Anspielungen. Z. B. wird „der trockenste Quäcker" zu einem „Anchorite." Schließlich war Mackay Theologe, aber ein "bag of dollars beats on his left side" ist für einen Einsiedler unpassend. „Diese Methodistenprediger haben wunderliche Weisen" wird missverständlich verharmlost zu: „the Methodist clergy pursue a wonderful cause"; in einer Liste von Sekten, die Howard verabscheut, werden „Mormons" hinzugefügt, „Presbyterianer" und „Quäcker" getilgt. An einer anderen Stelle werden „Presbyterianer" in „Methodists" abgeändert, obwohl Mackay, obwohl Schotte, Anglikaner statt Presbyterianer gewesen sein muss.[24] Politische Anspielungen, die für Sealsfield wesentlich waren und 1844 sonnenklar hätten erkennbar sein müssen, werden nicht selten unscharf. Ein besonders krasses Beispiel: Ein „Plan, der dazu beitragen sollte, Uncle Sam unter die Herrschaft, der Himmel weiß von welchen Potentaten zu bringen" wird zu „to bring Uncle Sam under the government of the horde", also gerade umgekehrt; „instead of spreading horror and desolation among millions of people" steht nicht im Original.[25] An anderer Stelle wird die Französische Revolution zusätzlich denunziert.[26] Ein Lob Amerikas wird hinzugefügt.[27] Eine komplette Textpassage, die den Papst und die Könige kritisiert, wird gestrichen.[28] Die Übersetzer gehen mit eroti-

---

22 Charles Sealsfield: *Pflanzerleben II*. Hg. v. Adolf E. Schroeder. *SW*, Bd. 14, S. 139f; „Seatsfield": *Life in the New World* (Anm. 11), S. 220. Sealsfield hat mehrmals behauptet, die Sklaverei sei eine Bürde, die den Amerikanern von Großbritannien aufgelastet worden sei. Vgl. Page Smith: *A New Age Now Begins: A People's History of the American Revolution*. New York u. a.: McGraw-Hill, 1976. Bd. 1, S. 704: „This effort to indict George III for the misery of slavery was surely one of the most exaggerated efforts in the history of political rhetoric. Allowing everything possible for the heat and passion of the moment, the charges were nonetheless so manifestly absurd that it is hard to imagine, from this perspective in time, how a rational man [Jefferson] could have composed such a turgid and flamboyantly written tirade."

23 Charles Sealsfield: *Nathan, der Squatter Regulator, oder der erste Amerikaner in Texas*. Hg. v. Karl J. R. Arndt. *SW,* Bd. 15, S. 376.

24 Sealsfield: *George Howard* (Anm. 11), S. 146; Sealsfield: *Pflanzerleben I* (Anm. 20), S. 59, 64, 174. „Seatsfield": *Life in the New World* (Anm. 11), S. 31, 137, 138, 262, 57.

25 *Ralph Doughby's Esq. Brautfahrt* (Anm. 18), S. 214: „Seatsfield": *Life in the New World* (Anm. 11), S. 99.

26 Ebd. S. 42:

27 „Ours is a wonderful nation, but we have our inconsistencies as well as others": Ebd., S. 75, nicht im Original.

28 Sealsfield: *George Howard* (Anm. 11), S. 243.

schen Anspielungen vorsichtig um, was man bei einem derart prüden Schriftsteller wie Sealsfield als unnötig erachten würde. Aber Louises „nicht zu üppig[e], nicht zu brettern[e]" Gestalt verschwindet, und ihr mit einem Ausrufungszeichen betontes „Gestelle" wird zu einer „Gangart" („gait").[29] Die laszivste Stelle in Sealsfields Werk, das Kapitel „La Chartreuse" in *Pflanzerleben II*, wird beibehalten, aber merklich zensiert, verkürzt und mit Zusätzen gemildert.[30] Die Episode in *Nathan, der Squatter-Regulator*, wo die Franzosen von den Einsiedlern zunächst wegen ihres scheinbaren Verhältnisses zu den Damen von La Chartreuse geächtet werden, wimmelt nicht nur von Streichungen sondern von glatten Fehlübersetzungen. Nur als Beispiel unten vielen: „wir so wenig im Sinne hatten, eine Farbige hieher zu bringen, als wir je mit einer liirt waren" wird zu „no more intention of bringing hither a colored woman, than I have of eating one."[31] Das Ende von *Nathan* wird verkürzt.

Fast ebenso umfangreich wie *Life in the New World* ist die Übersetzung der *Deutsch-Amerikanischen Wahlverwandtschaften*. Sie erschien 1844 als *Rambleton: A Romance of Fashionable Life in New York during the Great Speculation of 1836*, dann zwei Jahre später, mit einem neuen Verleger und, um sie attraktiver zu machen, einer zusätzlichen rosafarbigen Titelseite, als *Flirtations in America or, High Life in New-York and Saratoga*.[32] Im Gegensatz zu den anderen gleichzeitig erschienenen Werken von „Seatsfield" wird kein Übersetzer genannt. Vielleicht hatte Mackay wieder seine Hand im Spiel. Seine Zeitschrift brachte ein Kapitel aus dem zweiten Teil, „Eine Belle's Sitzung", und zwei aus dem vierten Teil, „Der Jungfrau Erwachen" und „Priam" sowie eine äußerst enthusiastische Empfehlung des Buchs.[33] Stilistisch ist *Flirtations* um eine Spur besser, aber auch viel freier, nicht nur mit Auslassungen, sondern mit hinzugedichteten Zusätzen und einer Menge von sinnentstellenden

---

29 Ebd., S. 265; „Seatsfield": *Life in the New World* (Anm. 11), S. 55.

30 S. besonders die Stellen ebd., S. 246, 248. Statt *Die Farbigen* als eigenständigen Teil abzusondern, werden sie in der Übersetzung als Kapitel durchnummeriert.

31 Sealsfield: *Nathan, der Squatter Regulator* (Anm. 23), S.326; „Seatsfield": *Life in the New World* (Anm. 11), S. 329.

32 Eine Übersicht der deutschen und englischen Kapiteleinteilung findet sich in Charles Sealsfield: *Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften*. Hg. v. Karl J. R. Arndt. Teil I-II. *SW* Bd. 21, S. XXII-XXVII.

33 „Important Proceedings of the Young Ladie's Temperance Society of New York"; „Dougaldine,"„Priam."; „Adventures of Rambleton." In: *New World* 9 (23. August, 14. September 1844), S. 248, 326-331. Der Wortlaut der Empfehlung in: Walter Grünzweig: *Das demokratische Kanaan. Charles Sealsfields Amerika im Kontext amerikanischer Literatur und Ideologie*. München: Fink 1987, S. 265. Ashby: *Charles Sealsfield* (Anm. 3), S. 19, erwähnt die Empfehlung kurz als Zeitungsnotiz, scheint aber die Exzerpte übersehen zu haben.

Formulierungen. Viele Fehler und Abweichungen ähneln denen von *Life in the New World*. Es wäre müßig, sie nochmals aufzulisten.[34] Die Verkürzungen sind vielleicht oft durch eine Abwehr gegen Sealsfields Redseligkeit motiviert, aber manchmal bedauert man den Verlust, etwa der Stelle: „die amerikanische Natürlichkeit schlug sie so derb ins Genick, guckte hinter der angelernten fashionablen Verschrobenheit so naiv hervor!“[35] Wieder wird das Erotische zensiert; getilgt wird „die schlanke Taille mit dem deliciös sprossenden Busen.“[36] Die „Wahlverwandtschaften“ sind ausgelassen, wie im Titel, oder als „close affinities“ wiedergegeben.[37] Es gibt eine Tendenz, Sealsfields diffamierende Charakterisierungen anderer Völker abzumildern oder auszulassen. So verschwindet z. B. eine Abwertung der Briten und Holländer auf dem Schiff als mitleidslos; „eine alte, ziemlich häßliche Französin“ wird zu einer „rather comely French dame.“[38] Was die Sklaverei angeht, werden die sprachlichen Mängel der Schwarzen prononcierter. Wie schon erwähnt, wurde das besonders durch rassistische Ausdrücke gespickte Kapitel „Priam“ als Musterbeispiel für die Übersetzung in der *New World* abgedruckt.[39] Ashbys Angabe, die Übersetzung sei unvollständig, ist irreführend. Es gibt zwar viele Verkürzungen, vor allem gegen Ende bei dem Tumult im Omnibus. Die Übersetzung läuft aber bis zu dem Punkt, wo Sealsfield den Roman abgebrochen hat.[40]

---

34 Ähnliche Fehler, wie „winked“ für „winkte“, legen nahe, dass die Übersetzer dieselben sind: Sealsfield: *Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften*. Teil I (Anm. 32). S. 190; *Flirtations in America or, High Life in New-York and Saratoga*. By Seatsfield. Translated from the German. New York: William Taylor 1846, S. 42.

35 Sealsfield: *Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften*, Teil III (Anm. 32), *SW* Bd. 22, S. 196.

36 Ebd., S. 129.

37 Ebd., S. 137, 148; „Seatsfield“: *Flirtations in America* (Anm. 34). S. 31. Dass man Goethe nicht im Sinn hat, zeigt sich darin, dass „Hafiz-Augen“ und eine Anspielung auf den von Goethe geschätzten Maler Philipp Hackert einfach wegfallen: Sealsfield: *Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften*, Teil I (Anm. 32). S. 211; Teil III, *SW* Bd. 23, S. 455f.

38 Ebd., Teil II, S.43f.; 70; „Seatsfield“: *Flirtations in America* (Anm. 34), S. 74.

39 S. Anm. 32. Charakteristisch ist Karl Arndts Kommentar: „Ein trauriges Kapitel, das die Treue eines schwarzen Dieners und sein Verantwortungsgefühl seinem Herrn gegenüber darstellen soll“: Sealsfield: *Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften* (Anm. 32), Teil IV. *SW* Bd. 23, S. IV*.

40 Ashby*: Charles Sealsfield* (Anm. 3), S. 74. Diese Ungenauigkeit findet sich auch bei Alexander Ritter, obwohl er Ashby nicht anführt: „Er [Winchester] läßt aber lediglich Teile übertragen“. In: *Statt einer Vorbemerkung. Charles Sealsfields Schweizer Exil, das Schweizbild im Roman Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften und Flirtations in America*. In: *Charles Sealsfield im Schweizer Exil 1831–1864. Republikanisches Refugium und internationale Literatenkarriere*. Hg. v. Alexander Ritter. Wien: Praesens Verlag, 2008, S. 9-24, hier S. 19. Ritter bringt einige Informationen zur

Die populärste Erzählung Sealsfields, *Das Cajütenbuch*, erschien in der Serie als *The Cabin Book, or Sketches of Life in Texas*; als Übersetzer wird „Professor C[h]. F[r]. Mersch" genannt. Charles Frédéric Mersch (1810–1888), der übrigens kein Professor im amerikanischen Sinn war, stammte aus Luxemburg. Als Student in Paris schloss er eine lang andauernde Freundschaft mit dem jungen Amerikaner Sam Ward, der sich zu einem Entrepreneur unsteten Schicksals und berüchtigten Lobbyisten entwickeln sollte.[41] Sie waren drei Jahre lang Kommilitonen in Heidelberg; Ward hat sogar in Tübingen promoviert. Mersch kehrte 1835 nach Luxemburg zurück, wo er Physik- und Chemielehrer wurde. Ward besuchte ihn dort und überredete ihn, 1838 nach Amerika zu fahren.[42] Der Plan war, Mersch über Wards Freund Longfellow eine Professur an der Harvard-Universität zu verschaffen. Als das nicht gelang, schloss Mersch sich dem „Seatsfield"-Projekt an. 1849 fuhren Mersch und Ward nach Kalifornien, nicht um Gold sondern um Geld zu suchen. Zusammen mit Wards Schwager Adolphe Mailliard, einem illegitimen Enkel von Joseph Bonaparte, widmeten sie ein gestrandetes Schiff in der Bucht von San Francisco in ein Warenlager und Bürogebäude um.[43] Ward konnte wie üblich seinen Gewinn nicht behalten. Er war außerordentlich klug und einfallsreich, hatte aber eine unüberwindliche Abneigung gegen die Arbeit. Dagegen ist Mersch wohlhabend geworden. 1851 wurde er in eine Liste der reichsten Leuten von San Francisco mit einem Vermögen von $50 000 aufgenommen.[44] Er kehrte 1854 nach Luxemburg zurück, wo er als Staatsrat für die Eisenbahn verantwortlich war.[45]

The Cabin Book ist, relativ gesprochen, im Stil und in der Genauigkeit die gelungenste der vier Übersetzungen. Das heißt nicht, dass es von Flüchtigkeitsfehlern und Missverständnissen frei ist. Es gibt eine Menge, die wohl in den meisten Fällen

---

Rezeption der Übersetzung, S. 18-22.

41 S. Kathryn Allamong Jacob: *King of the Lobby: The Life and Times of Sam Ward. Man-about-Washington in the Gilded Age*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2010. Berühmt wurde Wards Schwester, die radikale Dichterin Julia Ward Howe (1819–1910), als Verfasserin des wirkungsvollsten Marschlieds des Bürgerkriegs, „The Battle Hymn of the Republic".

42 www.ancestrylibrary.com. In derselben Quelle findet sich ein Antrag zur amerikanischen Staatsbürgerschaft von 1847.

43 James P. Delgado und Russell Frank: *A Gold Rush Enterprise: Sam Ward, Charles Mersch, and the Storeship „Niantic*. In: *Huntington Library Quarterly* 46 (1983), S. 321-330.

44 *A „Pile", or, A Glance at the Wealth of Monied Men of San Francisco and Sacramento City. Also an Accurate List of the Lawyers, Their Former Places of Residence, and Date of their Arrival in San Francisco.* San Francisco: Cooke & Lecount 1851. S. 8.

45 *Biographie Nationale du Pays de Luxembourg depuis ses origines jusqu'a nos jours*. Hg. v. Jules Mersch [Großneffe von C. F. Mersch]. Luxemburg : Imprimerie de la Cour Victor Buck 1947–1971. Bd. 10, S. 289-303.

der Eile zuzuschreiben sind. Aus „Nichts weniger“ wird, wie gehabt, „nothing less than“ statt „nothing but.“[46] Wie in den anderen Texten wird der Sinn oft entstellt: „Ein süßer Traum“ wird „An awful dream.“[47] Dass wir diesmal keinen Theologen als Übersetzer haben, zeigt sich darin, dass er „die Schrift“ nicht als die Bibel erkennt und einen Bibelspruch nicht bemerkt: „Prüfet alles, und das Beste behaltet!“ Hier heißt es: „Examine everything and keep the best“ statt „Prove all things; hold fast that which is good“ (1. Thessalonicher 5: 21).[48] Die rassistischen Charakterisierungen der Mexikaner werden beibehalten. Im Gegensatz zu anderen Übersetzungen des *Cajütenbuchs* ist diese, abgesehen von einigen Auslassungen, vollständig. Sie enthält den als Rahmen dienenden Kommentar der Pflanzer in Natchez, *Der Fluch Kishogues* und *Der Kapitän*. Was die beiden letzten Teile angeht, wäre weniger vielleicht mehr gewesen, denn die Bekanntheit des *Cajütenbuchs* gründet auf der *Prärie am Jacinto*, deren Titel hier nicht erscheint.[49]

Es bleibt die Übersetzung von *Süden und Norden*, umgekehrt als *North and South*, wie es im Englischen normal ist. Der Übersetzer, „J. T. H.“, d. h. Joel Tyler Headley (1813–1897), sollte ein bekannter Schriftsteller werden, ist heute aber fast völlig vergessen. Headley stammte aus einem Dorf nicht weit von Binghamton im Staate New York. Er wurde als Pfarrer ausgebildet, fand aber das Amt für seine zarte Gesundheit zu anstrengend und ging nach Europa auf Reisen, obwohl ich meinen würde, Predigen sei weniger anstrengend als Reisen. Er entwickelte sich zu einem erfolgreichen Reiseschriftsteller, der besonders mit einem Buch über die Alpen und den Rhein bekannt wurde. Noch bekannter machte ihn eine Reihe von anspruchslosen und daher populären Biographien, darunter von George Washington und Napoleon. Er soll „the most prolific popular historian of the nineteenth century “ gewesen sein.[50] Wie er zum „Seatsfield“-Projekt gekommen ist, konnte ich

---

[46] Sealsfield: *Das Cajütenbuch* (Anm. 1). Teil I. *SW*, Bd. 16, S. 44; *The Cabin Book, or, Sketches of Life in Texas*. By Seatsfield. Translated from the German By Professor Ch. Fr. Mersch. New York: J. Winchester 1844. S. 10.

[47] Sealsfield: *Das Cajütenbuch* (Anm. 1), Bd. 16, S, 65; „Seatsfield”: *The Cabin Book* (Anm. 46), S. 15.

[48] Sealsfield*: Das Cajütenbuch*. (Anm. 1), Bd. 16, S. 217, 248. „Seatsfield“: *The Cabin Book* (Anm. 46), S. 49, 56.

[49] Dazu s. Helen Chambers: *Die Sealsfield-Rezeption in Großbritannien seit 1840* (Anm. 2), S. 61-68. Nebenbei bemerkt: im Jahre 1871 erschien in Amerika eine ursprünglich britische, illustrierte Übersetzung von Sarah Powell, die einen deutlich genaueren und stilgerechteren Eindruck macht, obwohl auch sie stellenweise verkürzt ist: *The Cabin Book or, National Characteristics*. By Charles Sealsfield. Translated from the German by Sarah Powell. New York: St. John and Coffin, 1871. Das britische Original ist 1852 erschienen.

[50] Owen Connelly und Jesse Scott: *Joel T. Headley (1813–1897)*. In: *American Historians 1607–*

nicht feststellen. Die Übersetzung scheint seine erste Publikation gewesen zu sein. Vielleicht hat ihn *Süden und Norden* angesprochen, weil er die Eignung der Nichtamerikaner für den Republikanismus skeptisch betrachtete.[51]

Eine Übersetzung von *Süden und Norden* ist eine schwierige Aufgabe, und man kann nicht sagen, dass Headley ihr gewachsen war. *North and South* ist trotz einer gewissen sprachlichen Lebendigkeit die reizloseste der vier Übersetzungen. Abrisse der jeweiligen Kapiteln werden hinzugefügt, wohl um der Undurchschaubarkeit der Erzählung zu begegnen; sie helfen aber wenig. Auffallend ist, dass Headley die spanische Sprache keineswegs besser als Sealsfield beherrscht hat. Seine Änderungen sind oft Verschlimmbesserungen. An einigen Stellen scheint er die Frakturschrift nicht richtig entziffert zu haben. Flüchtigkeitsfehler, Ungenauigkeiten und Streichungen gibt es in Mengen. Manchmal kann man die Orientierung am Original verlieren. Der Theologe Headley scheint in religiösen Dingen etwas vorsichtig zu sein. Bohnes Elaborat der Transformationen der Religionen unter den Mexikanern wird verkürzt, und seine Behauptung, die Mexikaner hätten Ursache, den alten wie den neuen Göttern zu fluchen, getilgt.[52] Der schon vor Heine auftauchende Teufel Vitzliputzli verschwindet.[53] Eine Schmähung des Katholizismus aus protestantischer Sicht wird beibehalten.[54] „Neger" werden zu „niggers."[55] Das Erotische wird, wie gehabt, gedämpft: „[...] einer neuen, fremdartigen, erotischen Welt — selbst Pepita erscheint mir so fremd, erotisch" wird zu „in a new and strange world, Pepita herself looked strangely on me."[56] Nach dem zweiten Band hat Headley einfach aufgegeben, was ihm vielleicht nicht zu verdenken ist. Der dritte Band fehlt. Das letzte Kapitel heißt „Finale". Es ist aber kein Finale. Wir wissen z. B. nicht, was mit

---

1865. Hg. v. Clyde N. Wilson. *Dictionary of Literary Biography*. Bd. 30. Detroit: Gale Research 1984, S. 107-110, hier S. 108.

51 Paola Gemme: *Joel Tyler Headley (1813–1897)*. In: *American Travel Writers, 1776–1864*. Hg. v. James Schramer und Donald Ross. Ebd., Bd. 183, 1997, S. 162-167; hier S. 165: „a fundamental skepticism regarding the ability of non-Anglo Americans to achieve and preserve a republican system." Weder Connelly und Scott noch Gemme erwähnen die Publikation von *North and South*.

52 Sealsfield: *Süden und Norden* (Anm. 1), Erster Band, *SW* Bd. 18, S. 116-119.

53 Ebd., S. 81.

54 Ebd. Zweiter Band, *SW* Bd. 19, S. 356f; *North and South; or, Scenes and Adventures in Mexico by Seatsfield*. Translated from the German by J. T. H. New York: Winchester, New World Press o. D. [1844]. S. 117.

55 Sealsfield: *Süden und Norden* (Anm. 1), S. 194; „Seatsfield": *North and South* (Anm. 54), S. 38.

56 Sealsfield: *Süden und Norden* (Anm. 1), Zweiter Band, Bd. 19, S. 46; „Seatsfield": *North and South* (Anm. 54), S. 70. Möglich ist, dass im Original „erotisch" ein Druckfehler von „exotisch" ist.

Gourney geschehen ist, noch erfahren wir das Schicksal der Reisenden, den Untergang der einen und die Rettung der anderen. *Süden und Norden* war wohl für das Unternehmen nicht geeignet; der Roman ist zu exzentrisch und undurchsichtig, und hat darüber hinaus relativ wenig mit den Vereinigten Staaten zu tun.

In neuerer Zeit hat es zwei weitere Versuche gegeben, Sealsfield einer amerikanischen Leserschaft näher zu bringen. 1969 erschien *America: Glorious and Chaotic Land*, herausgegeben und übersetzt von E. L. Jordan. Emil Leopold Jordan (1900–1994) studierte Volkswirtschaft in Königsberg und Berlin, wurde dann 1931 bis 1966 Professor für Deutsch am New Jersey College for Women, später in Douglass College umbenannt, einem Bestandteil von Rutgers, der Staatsuniversität von New Jersey. Er schrieb französische und deutsche Lehrbücher, eine Geschichte der Emigration, Naturatlanten und eine Kulturgeographie von Deutschland. Jahrelang war er Abteilungschef.[57] In seinen einführenden Notizen ist Jordan offensichtlich von den Biographien Albert Fausts und Eduard Castles abhängig. Er insistiert zweimal darauf, dass Sealsfield eine Pflanzung in Louisiana besessen habe, was ich für sehr unwahrscheinlich halte,[58] und er wiederholt die Legende von Sealsfields freimaurerischer Hörigkeit.[59]

Die Texte Sealsfields sind dreigeteilt. Der erste Teil heißt „Four American Cameos" und besteht aus „An Alabama Happening" aus *George Howard's Esq. Brautfahrt*; „Pearls and Roses" aus *Pflanzerleben I* und *George Howard*; „Poor Helen McGregor, She Blew Up a Month Ago," dem Dampfschiffrennen nicht aus *George Howard,* wie Jordan behauptet,[60] sondern aus *Ralph Doughby's Esq. Brautfahrt*; und „To the Victor the Spoils," aus *Pflanzerleben II* und *Nathan der Squatter-Regulator*. Der zweite

---

57 George P. Schmidt: *Douglass College: A History*. New Brunswick: Rutgers University Press 1968, S. 98.

58 Charles Sealsfield: *America. Glorious and Chaotic Land: Charles Sealsfield Discovers the Young United States. An Account of Our Post-Revolutionary Ancestors by a Contemporary*. Translated and Adapted from the German Original with Introductions, Notes, and an Account of Sealsfield's Life. By E. L. Jordan. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall 1968. S. IX, 24; vorsichtiger S. 264. Vgl. Jeffrey L. Sammons: *Ideology, Mimesis, Fantasy: Charles Sealsfield, Friedrich Gerstäcker, Karl May, and Other German Novelists of America*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press 1998, S. 4, 271 Anm. 5.

59 Sealsfield: *America. Glorious and Chaotic Land* (Anm. 58). Dazu s. Jeffrey L. Sammons*: Charles Sealsfield und das Freimaurertum: Mehr Fragen als Antworten*. In: *Neue Sealsfield-Studien. Amerika und Europa in der Biedermeierzeit*. Hg. v. Franz B. Schüppen. Stuttgart: M & P Verlag 1995, S. 31-52; Dieter A. Binder: *Charles Sealsfield und die Freimaurerei. Von der Verschwörungstheorie zur virtuellen Realität*. In: *Charles Sealsfield. Lehrjahre eines Romanciers 1808–1829. Vom spätjosefinischen Prag ins demokratische Amerika*. Hg. v. Alexander Ritter. Wien: Praesens Verlag 2007, S. 125-133.

60 Sealsfield: *America: Glorious and Chaotic Land* (Anm. 58), S. VII.

Teil, „Adventure in New France", enthält Exzerpte aus *Pflanzerleben II* und *Nathan*, darunter „Die Farbigen" und „La Chartreuse." Ein dritter Teil, „The San Jacinto Incident", besteht aus Exzerpten aus dem *Cajütenbuch*. Hier befinden wir uns in einer ganz anderen stilistischen Atmosphäre. Die Sprache ist lebendiger, flexibler, volkstümlicher und vor allem genauer, was allerdings nicht bedeutet, dass keine Übersetzungsfehler vorkommen. Aber der Text ist weniger eine Übersetzung als eine Bearbeitung. Jordan meint, dass die ungenießbare Form der Romane für ihre fehlende Rezeption in Amerika verantwortlich sei: „His sparkling cameos of life in the young United States are embedded, here and there, in his lengthy novels, which do not appeal to us any longer and are of interest only as subjects for doctoral dissertations."[61] Die Exzerpte sind aus verschiedenen Werken zusammengesetzt, mit zusätzlichen Stellen versehen, die von Jordan hinzugedichtet worden sind: „The translation is free; repetitious and nonessential materials have been eliminated, and since the episodes selected for this book are parts of rambling novels, it became necessary to provide short concluding sentences or paragraphs for some of the stories."[62] Dadurch wird Sealsfields Text flüssiger, aber nicht authentischer. Es ist schwer, sich am Original zu orientieren. Das zu versuchen, würde hier zu weit führen. Es gibt keine Anmerkungen, die manchmal wünschenswert wären. So würde der heutige Leser nicht ohne weiteres begreifen, dass „the silver that Johnny and 'ministration have cost us"[63] eine Anspielung auf John Quincy Adams ist. Überhaupt scheint der Text entpolitisiert. Doughbys Verteidigung von Andrew Jackson in *Pflanzerleben I* und die Anspielungen auf Jackson im *Cajütenbuch* werden gestrichen. Die satirische Reaktion der Amerikaner auf die Klagen der Kreolen über deren ermüdende Rastlosigkeiten und das Streben nach Fortschritt werden ausgelassen. Eher scheint sich Jordan in seinem Kommentar damit zu identifizieren.[64] Die Offenheit gegenüber erotischen Szenen und Charakterisierungen scheint ein moderner Zug zu sein, obwohl Jordan meint, sich ein wenig dafür entschuldigen zu müssen, denn seine Überschrift für „Die Farbigen", „The Smell of Decay", klingt recht abwertend.[65] Andererseits hat Jordan zwei außerordentlich erotische Textstel-

---

61 Ebd., S. V.

62 Ebd., S. VII.

63 Ebd., S. 21.

64 Die Franzosen von heute seien gleichfalls "perplexed by American restlessness and the American mania for change, for innovations, and for real or imagined improvements." Ebd., S. 43.

65 „The erotic scenes [...] may not resemble our contemporary approach to sex, but they have a great deal of charm and their pragmatic endings are at once sad and amusing." Ebd., S. 73; „Smell of Decay", S. 92.

len hinzugedichtet.[66] Die Exzerpte aus dem *Cajütenbuch* beginnen mit der Ankunft Morses in Texas. Jordan fasst den Rahmen mit dem Kommentar der Pflanzer am Anfang kurz zusammen. Er verzichtet auf die Tirade des Alkalden über die Normannen und die Germanen. Die Exzerpte enden mit der Entdeckung von Johnnys Leichnam. Die Kriegsszenen und das Schicksal von Bob Rock werden nicht beibehalten. Möglicherweise bedingt mein literaturwissenschaftlicher Purismus mein ungutes Gefühl angesichts dieser Art, mit einem literarischen Œuvre umzugehen. Vielleicht aber gibt es rein praktische Gründe dafür.

Jedenfalls lässt sich dieses Problem noch deutlicher bei dem zweiten Übersetzungsversuch erkennen, *The Making of an American. An Adaption of Memorable Tales by Charles Sealsfield* von Ulrich S. Carrington mit einem Vorwort von Ray Allen Billington aus dem Jahr 1974. Billington (1903–1981) braucht wohl keine besondere Einführung. Er war ein sehr prominenter amerikanischer Historiker, lehrte an der Clark University, am Smith College, an der Northwestern University und in Oxford. Sein Buch von 1981, *Land of Savagery Land of Promise*, ist für das Verständnis des europäischen Amerikabildes im 19. Jahrhundert unentbehrlich.[67] Am Ende seiner Laufbahn hatte er einen Forschungsauftrag an der Huntington Library in San Marino, Kalifornien, wo er wohl Carrington, der in Kalifornien wohnte, kennen gelernt hat. Carrington (1888–1978) wurde als Ulrich Franz Ludwig Steindorff in Berlin geboren, wo er sich als Dichter, als Filmtexter und vor allem als Übersetzer von Mark Twain einen Namen gemacht hat. Er emigrierte 1923 nach Amerika;[68] wann und warum er seinen Namen in Carrington abgeändert hat, habe ich nicht feststellen können.

Billingtons kurzes Vorwort nennt die anderen zeitgenössischen amerikanischen Schriftsteller, mit denen Sealsfield verglichen werden könnte. Carringtons Einführung dagegen ist eine unkritische Lobrede auf Sealsfield, den die Europäer als die Stimme der Freiheit geliebt hätten und der einen göttlichen Auftrag gehabt habe, den Ruhm vom Lande Gottes zu verkündigen, denn er sei viel realistischer als Cooper.[69] Dass Carrington an die Pflanzung in Louisiana und die Freimaurerverschwörung glaubt, ist verständlich. Dass er den Titel des *Cajütenbuchs* als *Log Cabin*

---

66 Ebd., S. 104f.

67 Ray Allen Billington*: Land of Savagery Land of Promise: The European Image of the American Frontier in the Nineteenth Century*. New York und London: Norton 1981.

68 www.ancestrylibrary.com. Er scheint auch elektronische Geräte erfunden zu haben. S. www.wikipatents.com/GB-Patent-312514.

69 Ulrich S. Carrington: *The Making of an American: An Adaptation of Memorable Tales By Charles Sealsfield*. Dallas: Southern Methodist University Press 1974, S. 3, 7, 13.

Book wiedergibt, weniger.[70] Er reproduziert das verfälschte Motto von Jefferson zu *Der Legitime und die Republikaner* und behauptet, Sealsfield habe seine zwei ersten Romane auf Englisch geschrieben.[71] Er meint, dessen Romane wirkten inzwischen langweilig und müssten entsprechend modifiziert werden.[72] Carringtons Stil ist gewiss lebhaft und stellenweise aktualisiert. Übersetzungsfehler kommen weniger vor als in den anderen Texten.

Das Buch besteht aus drei Teilen: der Erzählung des Obersten Morse aus dem *Cajütenbuch*, dem Dampfschiffrennen aus *Ralph Doughby* und den Erinnerungen des Grafen Vignerolles aus *Pflanzerleben*. Die Quellen werden nicht angegeben. Der erste Teil beginnt mit der Rahmenerzählung und läuft bis zur mit erfundenen Details bereicherten Begräbnisfeier von Bob Rock, wird aber stark verkürzt und stellenweise paraphrasiert oder mit hinzugedichteten Zusätzen verändert. Der zweite Teil ist teilweise umgeschrieben, bleibt aber näher am Original. Der dritte Teil springt von *Pflanzerleben II* über die *Farbigen* zu *Nathan der Squatter-Regulator*. Die Version von „La Chartreuse" ist recht sinnlich, wird aber mit wichtigen Veränderungen verkürzt.[73] Die Ächtung der Franzosen durch die Amerikaner wegen eines vermeintlichen Verhältnisses mit den Mädchen der Chartreuse wird getilgt. In der Verteidigung des Blockhauses wird die Rolle von Asas Frau Rachel erweitert und heroisiert. Ein weiterer Zusatz ist eine Prophezeiung Nathans über das Ende der Sklaverei und die Freiheit aller Menschen.[74] Die Erzählung endet mit Nathans Umzug nach Texas.

Als Fazit denke ich an den Indianer bei Friedrich Gerstäcker, der nach einer äußerst anstrengenden und gefährlichen Bärenjagd meint: „Zu viel Mühe und zu wenig Fleisch."[75] Gewiss wurde mit mühseligem Einsatz daran gearbeitet, Sealsfield

---

70 Ebd., S. 5, 10, 13.

71 Ebd., S. 15, 17. Er schreibt das Motto inkorrekt *Tokeah* zu. Über die Umformulierung des Jeffersonschen Zitats von einer Kritik der Sklaverei zu einer Kritik der Vertreibung der Indianer, s. Sammons: *Ideology, Mimesis, Fantasy* (Anm. 59). S. 31-32. Das Lob der Vertreibung der Indianer durch Jackson wird gestrichen. Vgl. Sealsfield: *Das Cajütenbuch* (Anm. 1). Teil I, SW Bd. 16, S. 118. Was die Sklaverei angeht, verbessert Carrington Ptolys Unfähigkeit, die Befehle des Alkalde zu begreifen (ebd., S. 177f.), in ein ironisches Einverständnis mit der Absicht des Alkalde: Carrington: *The Making of an American* (Anm. 69), S. 71.

72 Ebd., S. 19.

73 Z. B. verlangt Mme. Allain 5 000 Piastres von den Franzosen, nicht im Original. Ebd. S. 154.

74 Ebd. S. 211.

75 Friedrich Gerstäcker: *Höhlenjagd in den westlichen Gebirgen*. In: *Mississippibilder, Licht und Schatten des transatlantischen Lebens*. Dresden und Leipzig: Arnold, 1847f.; Neudruck Braunschweig: Friedrich-Gerstäcker-Gesellschaft 1985, Bd. 1, 65-109, hier S. 109.

in Amerika bekannter zu machen. Aber das Ergebnis ist mager. Wegen der durch Nationalismus und Gewinnsucht motivierten Eile wurden die unzuverlässigen, nachlässigen und offenbar unlektorierten Übersetzungen von 1844 ungenießbar. Der gedrängte, zweispaltige Satzspiegel im kleinen Zeitungsdruck ist wenig attraktiv. Abgesehen von Headley war keiner der Mitarbeiter ein Literat. In sämtlichen Fällen wählten sie später eine andere Laufbahn. Es gibt kein Anzeichen dafür, dass die „Seatsfield"-Episode eine wichtige Rolle in ihrem Leben gespielt hat. Wenn die Romane als Ganzes zu schwerfällig sind, wäre vielleicht die Lösung von Jordan und Carrington einleuchtend, aber bei den verunstalteten und kontaminierten Texten kann man nicht wissen, was von Sealsfield stammt und was nicht. Ich weiß selber nicht, wie das besser zu machen wäre. Als Germanist würde ich allerdings vorschlagen, sämtliche Amerikaner müssten Deutsch lernen.

Walter Grünzweig

Das Sealsfield-Netzwerk

Sealsfield-Übersetzungen und Übersetzer in der *New World* des Jahres 1844

Bei der Untersuchung von Charles Sealsfields Werken im Kontext U.S.-amerikanischer Literatur und Ideologie liegt das Interesse notwendigerweise auf der Position dieses Autors im amerikanischen Kontext. Deshalb interessierte mich für dieses Projekt etwa die Tatsache, dass sein erster Roman in englischer Sprache und in der Verwandtschaft mit Cooper 1829 in Philadelphia erschienen war und dass der Austro-Amerikaner auch so manches andere in den USA und in englischer Sprache publiziert zu haben schien.[1]

Die zahlreichen, in den USA nach dem Ende seiner literarischen Publikationstätigkeit ab 1844 erschienenen englischsprachigen Ausgaben Sealsfields konnten mich nur insofern interessieren, als sie seine Zugehörigkeit zur amerikanischen literarischen Tradition zu beweisen schienen. Wenn ein ins Englische übersetzter deutschsprachiger Autor in den USA erfolgreich rezipiert wurde, so die implizite Logik, musste dieser wohl etwas Amerikanisches an oder in sich haben. Zwar machten sich, ich habe das dargestellt[2], die literarischen Nationalisten um Nathaniel Hawthorne und Edgar Allan Poe reichlich lustig über „Seatsfield", wie er fehl gelesen und -gedruckt wurde, aber Longfellow und andere Wortführer der Zeit fanden ihn durchaus großartig. Dass es, wie Nanette Ashby in ihrer einschlägigen Dissertation aus dem Jahr 1939 darlegte, dem Raubverleger und Piraten J. Winchester, der Sealsfield in der *New World* bzw. in seinem gleichnamigen Verlag publizierte, keineswegs um die amerikanische Literatur ging, sondern dass mit der Publikation Sealsfields den amerikanischen Schriftstellern das Einzige genommen wurde, das sie hatten, nämlich ihr amerikanisches *locale* und ihre amerikanischen Themen, ist hier nicht

---

1 Vgl. Walter Grünzweig: „*Where Millions of Happy People Might Live Peacefully*": *Jacksons Westen in Charles Sealsfields 'Tokeah; or the White Rose'*. In: *Amerikastudien* 28 (1983) S. 219-236 sowie Walter Grünzweig: *Das demokratische Kanaan. Charles Sealsfields Amerika im Kontext amerikanischer Literatur und Ideologie*. (*American Studies*; 62) München: Fink 1987, S. 240-243.

2 Vgl. Grünzweig: *Where Millions* (Anm. 1), S. 220.

weiter von Bedeutung.[3] Sie schafften es, durch ihre Raubdrucke nicht nur europäische Literatur preiswertest zu verkaufen – Stichwort in einer Werbeanzeige gleich neben Sealsfield: „Dickens for Nothing“[4] –, sondern mit Sealsfield auch scheinbar amerikanische Schriftsteller. Man musste nicht mehr zu den teuren Original-Amerikanern greifen.

Sealsfield selbst war durchaus hin- und hergerissen. Einerseits stellte er stolz fest, „Sie [die Werke] haben sich da das Bürgerrecht mit Einemmale erworben, sind in den Händen nicht bloß von Tausenden, sondern von Hunderttausenden, Bürgern der Vereinigten Staaten.“[5] Andererseits, da er sicherlich keinen Cent Tantiemen kriegte, schrieb er in einer bekannten Klage:

> Wohl ich sage Ihnen, daß gegen diese amerikanischen Piraten alles verschwindet, was Europa Schlechtes an Buchhändlern hat. Sie sind die durchtriebensten systematischsten Blutsauger und Peiniger aller Schriftsteller und solchen Leuten die Daumenschraube anzusetzen würde ich für eine Gewissenspflicht halten.[6]

Jedenfalls waren diese Übersetzungen seinerzeit nicht weiter interessant für mich, außer dass ich sie bei englischsprachigen Vorträgen über Sealsfield kannibalisieren konnte. Seitdem jedoch, im Zeitalter, in dem laut Karl J. R. Arndt im Vorwort der 1980 von der Sealsfield-Gesellschaft neu aufgelegten Ashby-Dissertation „German and American literary history was infiltrated by sociologists, psychoanalysts, Marxists, Freudians and gurus“[7], geht die Forschung seltsame Wege. Man verachtet Kausalzusammenhänge, unterbricht historische Reihen, und auf einmal kann man sich außerhalb jeder Chronologie im Namen Sealsfields für Personen interessieren, die mit der Entstehung des Werkes, also mit dem literarischen Produktionszusammenhang, gar nichts zu tun hatten.

Es ist eine spezifische Variante der *serendipity*, des rein zufälligen Auffindens von Forschungsgegenständen, wenn man sich für die Aficionados und Aficionadas eines Autors oder auch nur für die, die ganz zufällig mit ihm oder ihr in Verbindung gekommen sind, interessiert. Und die sich dann in ein serendipitäres Netzwerk einspinnen lassen, das, historischen und historiografischen Prinzipien zum Trotz, für den ursprünglichen Gegenstand des Interesses relevant werden könnte.

---

3 Nanette M. Ashby: *Charles Sealsfield: „The Greatest American Author.” A Study of Literary Piracy and Promotion in the 19th Century*. Stuttgart: Charles Sealsfield Gesellschaft, 1980. (Diss. Stanford, 1939)

4 „AH HA! AH HA! DICKENS FOR NOTHING.“ In: *The New World*, 27.4.1844.

5 Zit. n. Grünzweig: *Kanaan* (Anm. 1), S. 244.

6 Zit. n. Grünzweig: *Kanaan* (Anm. 1), S. 244.

7 Karl J. R. Arndt: „Foreword“, in Ashby: *Charles Sealsfield* (Anm. 3), S. 3.

Menschen, die mit Sealsfield bzw. seinen Werken zufällig in Berührung gekommen sein mochten, stehen mit diesem vielleicht trotzdem in einem größeren Gesamtzusammenhang, der für das Werk und den Autor aufschlussreich ist.

Konkret möchte ich mich in diesem Beitrag mit den Sealsfield-Übersetzern und ihren Übersetzungen ins Englische aus den 1840er Jahren befassen. Etwas ausführlicher gehe ich auf einen schwedischen Politglobetrotter namens Gustaf Clemens Hebbe ein, etwas kürzer auf einen anderen, James Aberigh-Mackay; nur anreißen schließlich möchte ich die Namen Charles-Fréderick Mersch und Joel Tyler Headley. Die Arbeit an diesem Beitrag bot mir, wenn auch nur ganz oberflächlich, die Möglichkeit, mich mit Namen zu befassen, die ich schon lange kannte, immer wieder in bibliografischen Angaben verwendet hatte, über die ich aber gar nichts wusste, weil es aus traditioneller philologischer Sicht gar nicht geboten war, etwas über sie zu wissen.

Die Namen des explizit akademisch markierten Übersetzerduos von Sealsfields *Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre*, die 1844 in der *New World* zunächst seriell, dann von Winchester in der *New World Press* unter dem Titel *Life in the New World; or Sketches of American Society. By Seatsfield* erschienen waren, sind mit „Gustavus C. Hebbe, L.L.D. and James Mackay, M.A." angegeben. Ob sie sich gekannt hatten, ist unklar, welchen Anteil sie jeweils an der Übersetzung der fünf Bände hatten, bleibt ebenfalls im Dunklen. Dank neuer Internetressourcen und dem internetbasierten elektronischen Buchhandel lässt sich über die beiden aber einiges herausfinden. –

Gustaf Clemens Hebbe wird meist als schwedischer Schriftsteller, Wissenschaftler und Politiker dargestellt. Er wurde 1804 in Stockholm geboren, studierte in Uppsala Jurisprudenz, ein Studium, das er 1830 abschloss.[8] Nach längerer Zeit der Beschäftigung als Richter und Oppositionspolitiker geriet er in Schwierigkeiten mit dem schwedischen Königshaus und hielt sich ab den späten dreißiger Jahren im Ausland auf. Zunächst war er in England, danach korrespondierte er für die Londoner *Times* und wohl auch schon für die *New World* aus Syrien und Persien. Die Vereinigten Staaten erreichte er 1843. In einer biografischen Skizze schreibt der Journalist und spätere Politiker George Washington Bungay:

> In 1843, Dr. Hebbe arrived in this country, where he soon became distinguished as the ablest political writer, in that then widely circulating periodical

[8] Zu Hebbe vgl. vor allem Herman Hofberg, Frithiof Heurlin, Viktor Millqvist, Olof Rubenson: *Svenskt biogra-fiskt handlexikon.* Stockholm: Bonniers, 1906, S. 468-469. Auch http://sv.wikipedia.org/wiki/ Clemens_Hebbe, abgerufen am 29.3.2013.

> called the 'New World,' and as author of several political pamphlets, and as the accomplished translator of many of the finest works of fiction of the day.[9]
>
> 1843 kam Dr. Hebbe zu uns in die Vereinigten Staaten, wo er sich bald als der fähigste politische Kommentator auszeichnete, und zwar in der damals weit verbreiteten Zeitschrift mit dem Titel ‚New World' und als Autor mehrerer politischer Pamphlete, sowie als versierter Übersetzer vieler der besten literarischen Prosawerke dieser Zeit.

Schon kurz danach, 1844, muss sich sein Englisch auf einem Niveau befunden haben, das es ihm erlaubte, Sealsfield zu übersetzen. 1846–47 erlebte er den Mexican American War, den Aggressionskrieg, der den USA New Mexico und Kalifornien eintrug. Vermutlich traf er auf diesem Kriegszug mit dem späteren amerikanischen Präsidenten Franklin Pierce zusammen, zu dessen politischem Unterstützer er wurde und dem er in der Wahlkampagne 1852 als Berater diente. Ob es stimmt, was Bungay zusammenfassend feststellt –

> Dr. Hebbe is one of the ablest Democratic leaders, and it is generally conceded that he did more than any other man for the triumphant election of Mr. Pierce.[10]
>
> Dr. Hebbe ist einer der fähigsten Führer der Demokraten und es ist ganz allgemein anerkannt, dass er mehr als jeder andere für den Wahltriumph von Herrn Pierce getan hat.

– ist unklar, aber er war, als Polyglott, verantwortlich für die Stimmenakquise unter den Amerikanern mit nicht-englischer Muttersprache, insbesondere der *German vote*. Bei den erwähnten „pamphlets" handelt es sich um Propagandamaterial vor allem in deutscher Sprache, mit dem er die Stimmen der Deutsch-Amerikaner gewinnen sollte.

Aus Dankbarkeit wurde er dann 1854 in bester Jackson'scher Manier – die Praxis hält bis heute an – zum U.S.-Konsul in Aachen in der preußischen Rheinprovinz ernannt; er scheint die Stelle aber nicht angetreten zu haben.[11] Seine späteren Jahre hat er in Schweden, Dänemark und Norwegen zugebracht Er starb erst 1893.

---

[9] George W. Bungay: *Off-Hand Takings; or Crayon Sketches of the Noticeable Men Our Age*. New York: De Witt & Davenport, 1854, S. 162-166, hier 165f. Alle Übersetzungen in diesem Beitrag stammen von mir, W.G.

[10] Bungay: *Off-Hand Takings* (Anm. 9), S. 166.

[11] Vgl. dazu den folgenden vernichtenden, wenn auch uninformierten Kommentar im *Boston Medical and Surgical Journal* (!) vom 19.4.1854: „Dr. G.C. Hebbe has been appointed U.S. Consul to Aix la Chappelle. He is a foreigner, sent home to represent a country of which he knows but little."

Die Parallelen zu Sealsfields Leben sind verblüffend. Das Hin und Her zwischen Europa und den Vereinigten Staaten – Sealsfield war ein Ausflug nach Mittelost allerdings nicht gegönnt – scheint eine gewisse Ruhelosigkeit zu signalisieren. Seine Verbundenheit mit der Demokratischen Partei, die noch ganz in der Tradition von Andrew Jackson stand, und gewisse politische Aktivitäten für eben diese Partei sind genauso auffällig wie die Affinitäten zur amerikanischen Mexiko-Aggression, die – genauso wie bei Sealsfield, wenn auch eine Dekade später – positiv gesehen wird. Er scheint auch ein Agent des ungarischen Revolutionärs Lajos Kossuth gewesen zu sein und hat diesen bei seinem triumphalen Amerikabesuch nach der fehlgeschlagenen ungarischen Revolution vermutlich unterstützt.

Ein politisch umtriebiger Universalgelehrter und Schriftsteller, so könnte man Hebbe – wie Sealsfield – beschreiben. Er bewies seine Fähigkeiten als „scholar and gentleman", wie er gerne genannt wurde, schrieb den Anfang einer umfangreichen, auf 20 Bände geplanten Weltgeschichte.[12] Unter den Übersetzungen der „finest works of fiction" befinden sich Alexander Puschkin, Heinrich Zschokke und eben auch Sealsfield. Diese Übersetzungen erschienen teilweise ebenfalls in der *New World*, dessen Besitzer Winchester er am Ende eines Artikels am 27.7.1844 herzlich und warm für seine Gastfreundschaft und Unterstützung dankte.[13]

Am Verblüffendsten jedoch, und ich verdanke diese Entdeckung einem Zufall, ist eine kleine anonyme Publikation betitelt *The Kings and Cabinets of Europe and Their Victims. By a Swede*, publiziert bei S. W. Benedict, einem New Yorker Verlag, der u. a. auch Streitschriften gegen die Sklaverei verlegte. Es handelt sich um einen englischsprachigen Aufruf an die Völker Europas. Die Parallele zu Sealsfields *Austria As It Is* mit seiner verschwörungstheoretischen Grundtendenz ist offensichtlich:

> Nations of Europe!
>
> The following pages are addressed to you by one who, for many years has advocated the rights you are now so nobly vindicating, and who has spent a great part of his life in composing a History which depicts in true colors, the causes that for thousands of years have made you the victims of despotism.[14]

---

12 Das monumentale Projekt, *An Universal History in a Series of Letters Being a Complete and Impartial Narrative of the Most Remarkable Events of All Nations, from the Earliest Period to the Present Time Forming a complete History of the World*, New York: De Witt & Davenport, 1848, kam über die Anfangsstadien nicht hinaus.

13 Vgl. G.C. Hebbe: *Political Affairs of Europe*. Eighth Article. In: *The New World*, 27.7.1844, S. 115-117, hier S. 117.

14 Anon. [d. i. Gustavus C. Hebbe]: *The Kings and Cabinets of Europe, and Their Victims*. By a Swede. New York: S.W. Benedict, 1848, S. 1.

> Nationen Europas!
>
> Die folgenden Seiten sind an Euch gerichtet und zwar von einem, der sich viele Jahre lang für die Rechte eingesetzt hat, die Ihr jetzt auf so edle Art und Weise verteidigt, und der einen guten Teil seines Lebens damit verbracht hat, eine Geschichte zu verfassen, die in wahrhaften Farben die Gründe darstellt, die Euch jahrtausendelang zu Opfern des Despotismus gemacht haben.

Die Katastrophe der jüngsten europäischen Geschichte, so Hebbe, war die Niederlage Napoleons,

> the champion of democracy, the friend of the people, and the formidable enemy of *legitimate* kings.[15]
>
> der Verteidiger der Demokratie, der Freund des Volkes, und der formidable Feind der *legitimen* Könige.

Die Höfe Europas haben sich gegen die Freiheit verschworen:

> Of all the schemes employed by princes, priests, and aristocrats, since the fall of the Roman Western empire, to crush the spirit of liberty in Europe, the most formidable was the *Alliance* blasphemously called *Holy* […].[16]
>
> Von all den Intrigen, die Prinzen, Priester und Aristokraten seit dem Niedergang des Weströmischen Reiches geschmiedet haben, um den Geist der Freiheit in Europa zu vernichten, war die furchtbarste die *Allianz*, die blasphemisch als *heilig* bezeichnet wurde.

Die Verbindung zur napoleonischen Revolution und den Napoleoniden stellt eine genauso verblüffende Parallele dar wie der allgemeine paranoide verschwörungstheoretische Ton. Das Pamphlet drückt zwar einen gewissen Optimismus in Bezug auf die Entwicklung der Volkssouveränität in Europa aus, hat jedoch gleichzeitig eine sehr düstere Perspektive mit der Voraussage eines langen und blutigen Kampfes, in dem die Vereinigten Staaten – hier entfernt er sich von Sealsfield – in Europa intervenieren könnten und vielleicht sogar müssten. –

Sein Kompagnon James Mackay, später James Aberigh-Mackay, war ein Mann von ganz anderem Charakter. Repräsentiert Hebbe Sealsfields politische Seite, so vertritt Mackay dessen theologische Dimension. 1820 im schottischen Inverness geboren und sich seiner schottischen Clan-Identität sehr bewusst, studierte er in Aberdeen Theologie und wurde anglikanischer Pfarrer. In den 1840er Jahren verbrachte er sieben Jahre in den Vereinigten Staaten, wo er heiratete, als Seelsorger tätig war und die Vereinigten Staaten bis hin nach Chicago bereiste. Es war in die-

---

15 Ebd. Hervorhebung im Original.

16 Ebd., S. 1f. Hervorhebungen im Original.

ser Periode, als er für Winchester zusammen mit Hebbe Sealsfields Romanzyklus übersetzte.[17]

Die 1850er eröffneten für Mackay einen neuen Lebensabschnitt als Seelsorger in Indien. Er erlebte eindrücklich die *Indian Muntiny* von 1857, die auch als erste indische Revolution bezeichnet wird. Als überzeugter Anhänger des britischen Imperialismus zeigte er sich von der Sendung der britischen Nation und der britischen Krone überzeugt. Während er sich hierin von Sealsfield unterscheidet, zeigt sich dennoch, dass Mackay das Sendungsbewusstsein seines Landes mit amerikanischen Diskursen untermauerte – etwa wenn er in einer Predigt in Penang betonte, dass Britannien deshalb nicht das Schicksal der großen untergegangenen Imperien teilen würde und müsste, weil es die richtige und – wie er auch sagte – wissenschaftlich begründete Religion habe. Die puritanisch geprägte Idee des *manifest destiny* liegt hier nicht weit entfernt.[18]

Weitere Aufenthalte führten ihn für zehn Jahre als Pfarrer nach Paris, weitere drei Jahre und dann nochmals zwei Jahre in die Vereinigten Staaten und nach Kanada, und immer wieder nach Schottland. Neben der obsessiven Mobilität, die jene Sealsfields und auch Hebbes noch bei weitem übertraf, besteht Mackays Affinität zu Person und Werk des Austro-Amerikaners wie gesagt im religiösen Bereich, genauer gesagt in dem der *civil religion*. Sealsfield-Forscher haben dazu tendiert, Sealsfields spätaufklärerischen Einfluss und seine programmatische und dramatische Abkehr von der katholischen Kirche mit einer Abkehr von der Religion insgesamt gleichzusetzen. Ich würde dafür plädieren, Sealsfield als religiösen Menschen und als Theologen, der er ja war, ernster zu nehmen als wir es bislang getan haben. Eine Figur wie James Aberigh-Mackay, der weltpolitische Entwicklungen und religiöse Vorstellungen auch in einem dominant säkularen Zeitalter funktional miteinander verschmelzen konnte, kann hierfür Modell stehen. –

Als Übersetzer des *Kajütenbuchs*, des *Cabin Book*, das auch 1844 bei Winchester erschien, erscheint ein „Ch. Fr. Mersch". Es benötigte etwas Aufwand, ihn als Charles-Frédéric Mersch bzw. später Mersch-Faber, einen Luxemburger Amerika-Auswanderer, zu identifizieren. Er war Ingenieur, der in Paris studiert hatte,

---

[17] Vgl. „The Reverend James Aberigh-Mackay" in: ambaile. highland history and culture. http://www.ambaile. org/en/item/item_illustration.jsp?item_id=9692, abgerufen am 31.3.2013. Weiters "Rev. James Aberigh-MacKay, M.A., D.D." In: *The Straits Times* (Singapur), 18.7.1893, S. 3. http://newspapers.nl.sg/Digitised/Article/straitstimes18930718.2.46.aspx, abgerufen am 31.3. 2013.

[18] Vgl. dazu u. a. Anon. [d. i. James Aberigh-Mackay]: *From London to Lucknow wuth Memoranda of Mutinies, Marches, Flights, Fights and Conversations*. By a Chaplain in H. M. Indian Service. London: Nisbet, 1860, aber auch andere Publikationen des Autors.

vermutlich spezialisiert im Bereich Metallurgie, und lernte in den 1830ern in Tübingen Samuel Ward kennen. Ward, der in Deutschland studiert hatte, wo er unter anderem auch seinen lebenslangen Freund Henry Wadsworth Longfellow kennenlernte, war Schriftsteller und begnadeter Networker in eigener Sache. Für das notwendige Kleingeld sorgte nicht bloß Samuel Wards Vater, der Millionär war, sondern auch Wards Heirat mit Emily Astor, dem Enkelkind des deutschstämmigen reichsten Mannes der Vereinigten Staaten, John Jacob Astor. Nach dem Tod seiner Frau, als er sowohl deren als auch sein eigenes Kapital bei einem Börsencrash verloren hatte, ging er nach Kalifornien, wo er sich mittels Landspekulationen wieder ein Vermögen aufbaute, das er sehr bald nochmals verlor. Dies wiederholte sich mehrmals bis zum Ende seines Lebens.[19]

Zumindest bis zum kalifornischen Abenteuer wurde Ward von Mersch begleitet, der ihm seit 1838 als eine Art Sekretär diente. Ward versuchte mehrmals und vergeblich – auch über Longfellow –, Mersch Professuren zu verschaffen, darunter an Harvard und Columbia, und es ist durchaus möglich, dass Longfellows Bekanntschaft mit Sealsfields Werk über Mersch lief. Jedenfalls war Mersch Teil der rasanten kapitalistischen Entwicklung des Landes, die auch Sealsfields Biographie kennzeichnete und die in Werken wie *Morton* und den *Deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften* zum großen Thema wurde. Das von ihm übersetzte *Kajütenbuch* scheint zwar vom Schauplatz her weit weg vom spekulativen Osten zu sein; Karrieren wie die von Ward – und mit ihm Mersch – zeigen jedoch, dass die stürmische Entwicklung sich nicht auf urbane Zentren beschränkte und dass gerade Texas auch im Kontext der Finanzkrisen der 1830er und 40er gelesen werden muss.[20]

Nach 1848 erlebte Mersch eine etwas weniger gebrochene Entwicklung als Ward. In Missouri baute er eine florierende Eisenhütte auf, in San Francisco wurde er erfolgreich in der Wasserversorgung tätig. In den 1850er Jahren kehrte er wohlhabend nach Luxemburg zurück, war von 1857 bis zu seinem Tod 1888 politisch als Mitglied des Staatsrats tätig und wurde u. a. Direktor der Luxemburger Eisenbahnverwaltung. Netzrecherchen nach ihm sind schwierig, da andauernd luxemburgische Adressen bzw. Straßen, die nach ihm benannt sind, die Ergebnisse verkomplizieren. –

---

19 Vgl. http://lb.wikipedia.org/wiki/Charles-Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Mersch, abgerufen am 31.3.2013;
http://www.luxemburgensia.bnl.lu/cgi/getPdf1_2.pl?mode=page&id=21259&option=, abgerufen am 31.3. 2013; M. L.: „*Äis Stroossennimm. Rue Ch.-Fréd. Mersch. 1810–1888. Conseiller d'Etat.*" In: *Klautjen* (Gemengeblat Biissen), 2008, Nr. 7, S. 2.

20 Vgl. James P. Delgado*: A Gold Rush Enterprise: Sam Ward, Charles Mersch, and the Storeship 'Niantic'*. In: *Huntington Library Quarterly*, Bd 46, Nr. 4 (Autumn 1983), S. 321-330.

Die drei bis jetzt erwähnten Übersetzer waren allesamt keine amerikanischen Muttersprachler. Die Tatsache, dass Sealsfield von einem Schweden, einem Luxemburger und einem Schotten ins Englische übertragen wurde, ist schon erstaunlich und beweist – neben ökonomischen Nöten und Gegebenheiten – wohl auch andere Philosophien der Übersetzung als sie heute existieren.

Der einzige Amerikaner unter den Übersetzern der 1840er Jahre ist der von *Süden und Norden*, vom New Yorker Verleger sicherheitshalber – die erwünschten Machtverhältnisse vorwegnehmend – mit *North and South* übersetzt. Sobald man das Kürzel J. T. H. mit Joel Tyler bzw. Joel T. Headley dekodiert hat, wird man schnell fündig. Headley stammte aus New York State und studierte zunächst Theologie. Nach einer kurzen Zeit als Prediger zog es ihn 1842 allerdings nach Europa, wo er länger in Italien lebte; seine *Letters from Italy*[21] erreichten in England und den Vereinigten Staaten mehrere Auflagen.

Interessant in unserem Zusammenhang ist das Reisebuch einer Fahrt in die Schweiz und am Rhein entlang, das vor allem Interesse an landschaftlichen Phänomenen zeigt.[22] Der transatlantische Vergleich zwischen Europa und den Vereinigten Staaten ist wichtiges Strukturelement dieser Texte. Eine spezifische Affinität zu Sealsfields zweitem Mexiko-Werk ist in Headleys markantem Interesse an amerikanischer Zeitgeschichte, vom *War of 1812* über Jackson bis hin zum Bürgerkrieg und den ökonomischen Krisen der 1870er, zu erkennen. Headley, der auch als Secretary of State des Staats New York diente, starb 1897. –

Bevor ich mich nun – nur ansatzweise – einer Charakterisierung der Übersetzung widme, möchte ich eine kurze Überlegung anstellen, welche Wirkungen diese biografisch-kontextualisierenden Blitzlichter nun haben können. Zunächst einmal habe ich Sealsfields Netzwerk, als ob es durch seine Korrespondenz nicht schon groß genug wäre, um vier Persönlichkeiten erweitert. Obwohl er sie vermutlich nicht kannte und obwohl sie keinen Einfluss auf die produktionsästhetische Dimension seines Werks hatten, zeigen sie als Teil der Rezeption doch Möglichkeiten der Wirkung Sealsfields, Sinnpotenziale, auf, die bei der Einschätzung seiner Werke berücksichtigt werden sollten.

Übersetzungen sind intensive, ja extreme Varianten der Rezeption. Jeder, der ein literarisches Werk übersetzt hat, weiß, dass ein übersetzter Text buchstäblich Teil von einem selbst wird. Der luxemburgische Politiker und Eisenbahndirektor, der schwedische Universalhistoriker, der kolonialistische anglikanische Prediger in Indien, der New Yorker Secretary of State – sie alle arbeiten mit Sealsfield im Hin-

21 J. T. Headley: *Letters from Italy*. New York: Wiley and Putnam, 1845.

22 J. T. Headley: *The Alps and the Rhine. A Series of Sketches*. New York: Wiley and Putnam, 1845.

tergrund; sie alle schaffen einen Raum zwischen dem Werk Sealsfields und ihren eigenen Tätigkeitssphären. Solche Räume sind signifikant, wenn auch mehr im postmodernen als im positivistischen Sinne. Und sie sind für Sealsfield-Rezipienten interessant und relevant. –

Konkret manifestiert sich das Sinnpotenzial von Übersetzungen als Extremvarianten der Rezeption in den Texten selbst, und ich werde die Übersetzung von Hebbe und Mackay vergleichend an zwei Punkten kommentieren. Insgesamt ist festzustellen, dass diese Übersetzungen – gerade unter dem Aspekt, dass die beiden Übersetzer keine deutschen Muttersprachler waren – recht ‚adäquat' sind. Es gibt allerdings, und das sind rekurrente Phänomene in dieser Übersetzung, zwei markante Orte, wo solche interpretatorischen Potenziale signifikant deutlich werden, und das sind, wenig überraschend, ideologisch-politische Stellen sowie Überschneidungen von Rasse und Sexualität.

Ich konzentriere mich hier auf die Sektion „Die Farbigen" in *Pflanzerleben II*. In einer großen Darstellung der französischen Einwanderung in Louisiana räumt Graf Vignerolles zähneknirschend die Überlegenheit der Anglo-Amerikaner über die Franzosen ein:

> Ja in diesem wesentlichen Unterschiede unserer europäischen und ihrer amerikanischen Erziehungen liegt nicht bloß die Ursache des Zurückbleibens unserer französischen Colonien hinter den ihrigen, ihre allmälige Beschränkung, Einengung, sondern auch der Schlüssel zur Lösung des großen geschichtlichen Räthsels, wie es den Britten vor siebzig Jahren gelingen konnte, den zahlreichern und kriegsgeübtern Franzosen ihre zehnmal größeren Besitzungen in Amerika zu entreißen, und ihren Nachkommen, den Nordamerikanern, uns Franzosen zu zwingen, allmählich unseren Sitten und Gebräuchen, ja unserer Denkungsart zu entsagen, und dafür ihre eigene auf eine Art und Weise anzunehmen, die in nicht vielen Jahrzehenten die ausgeprägten Züge unserer Nationalität gänzlich verwischen wird.[23]

Die Übersetzung beginnt unauffällig:

> Yes; in this material difference between European and American education, we shall find, not alone the cause of the backwardness of our French Colonies, our gradual restriction or limitation, but the key for the solution of the great historical riddle of the British success seventy years ago, in obtaining, from the numerous and warlike French, their vast possessions in America.[24]

---

[23] Anon. [Charles Sealsfield, d. i. Karl Postl]: *Pflanzerleben*. Zweiter Theil. *Und die Farbigen*. Zweite durchgesehene Auflage. Stuttgart: Metzler 1843, S. 214f. Ich zitiere aus der Ausgabe, die Hebbes und Mackays Übersetzung voranging und ihnen möglicherweise vorgelegen haben mag.

[24] Seatsfield [d. i. Karl Postl]: *Life in the New World; or Sketches of American Society*. Translated from

An diesem Punkt jedoch folgt ein Einschub, der bei Sealsfield nicht vorkommt. Im Unterschied zum Original, das einen 22-zeiligen, atemlosen Satz bildet, macht der Übersetzer einen Punkt und hebt neu mit einem Satzteil an, der nicht in der Vorlage steht:

> Yes! the progress of their peculiar system of education and self-reliance, will teach us how their successors, the North Americans […].[25]

Der Rest des Satzes mündet wieder unaufgeregt in die Vorlage. Dieser Einschub jedoch ist vollgepackt mit zusätzlichen amerikanischen Ideologemen:

> Ja! Der Fortschritt ihres spezifischen Systems der Erziehung, Bildung und Eigenverantwortlichkeit wird uns lehren, wie die Nordamerikaner […].

Das Wort „peculiar" – es wurde übrigens auch zur Charakterisierung der Sklaverei verwendet – verweist auf die Spezifik dieser Kultur. Das Schlüsselwort der Philosophie des Autors der Unabhängigkeitserklärung der amerikanischen Kultur, Ralph Waldo Emerson, „self-reliance", ist ein Schlüsselbegriff des amerikanischen 19. Jahrhunderts.

Der Exzeptionalismus, die demokratische Didaktik, die Betonung des Selbst, der Fortschritt – der arme Graf, der zum Schluss feststellt, dass dies eine unglückliche, wenn auch unvermeidliche Entwicklung ist, wird hier ganz unsensibel zum Sprachrohr der amerikanischen Propaganda. Während Sealsfield seine Franzosen als Teil einer multikulturellen Gesellschaft einführt, die die propagandistischen Diskurse teilweise relativieren, verstärken Hebbe und Mackay die amerikanischen Ideologeme fast ins Unerträgliche – angesichts der Diskussionen in den 1840ern allerdings auch kein Wunder. –

Der zweite Komplex bietet viele Beispiele, ich will mich jedoch beschränken, da ich durch meine Analysen sexueller Momente bei Sealsfield insbesondere bei meinen sudetendeutschen Landsleuten schon mehrmals unangenehm aufgefallen bin.[26] Im vorliegenden Fall geht es allerdings nicht um homoerotische Diskurse, sondern um heterosexuelle *soft pornography*:

---

the German by Gustavus C. Hebbe, L.L.D. and James Mackay, M.A. New York: J. Winchester, New World Press, S. 236.

[25] Ebd.

[26] In einer offiziellen sudetendeutschen Publikation erhielt ich für den Hinweis, dass Karl Maria Kertbeny bei Sealsfield auf eine homoerotische Dimension aufmerksam gemacht hatte, einen ernsten Verweis. Vgl. dazu auch Walter Grünzweig: *Charles Sealsfield, Karl Maria Kertbeny und der frühe europäische Homosexualitätsdiskurs*. In: *Charles Sealsfield im Schweizer Exil. 1831–1864. Republikanisches Refugium und internationale Literaturkarriere*. Hg. v. Alexander Ritter. Wien: Praesens, 2008, S. 145-161.

> Jetzt traten zwei Negermädchen ein, von etwa fünfzehn und sechzehn Jahren. Sie waren bis auf den Gürtel nackt, ihre Röckchen waren von zwei rothen Seidenbändern gehalten, reichten bis über die Knie, Fußbekleidung hatten sie keine. Wir hatten uns bereits so ziemlich an den Anblick dieser Halbnacktheit gewöhnt, aber diese beiden Mädchen waren von der Madagascar-Raçe, und Busen so wie Taille ausgezeichnet schön. Sie warfen einen lüsternen Blick auf uns, setzten sich dann wie Lieblingshündchen zu den Füßen ihrer beiden Gebieterinnen.[27]

In ihrer Differenz ist die Übersetzung von Hebbe und Mackay fast komisch:

> Two negro girls of fifteen or sixteen now entered. Their only garments, as was usual at that time in those regions, was a petticoat reaching down to the knee, like a Scotch Highlander's kilt. They were of the Madagascar race, and remarkably handsome. They cast a significant look at us, and sat down before their mistresses like petdogs.[28]

In der Rückübersetzung stellt sich Hebbes/Mackays Text so dar:

> Zwei Negermädchen von fünfzehn oder sechzehn Jahren traten jetzt ein. Ihre einzige Bekleidung, wie zu jener Zeit und in jener Region üblich, war ein Rock, der bis zum Knie reichte, wie der Kilt eines schottischen Hochländers. Sie waren von der Madagaskar-Rasse und bemerkenswert gut aussehend. Sie warfen uns einen bedeutsamen Blick zu und setzten sich vor ihre Gebieterinnen wie Haushündchen.

Es steht zu vermuten, dass hier James Aberigh-Mackay am Werke war, da ihm die Idee, die den Körper kaum verhüllenden Röckchen, nur von zwei roten Seidenbändern gehalten, mit einem im Original nicht genannten schottischen Kilt zu vergleichen, vermutlich näher stand als Gustaf Clemens Hebbe. Die Nackt- bzw. Halbnacktheit ist lediglich implizit, nicht aber genannt; erklärt wird sie nicht durch Sealsfields Sex-Etablissement im Urwald, die Chartreuse, sondern anthropologisch und geografisch: „wie zu jener Zeit und in jener Region üblich." Das Klima war heiß. Der schöne Busen und die Taille werden auf „remarkably handsome", „bemerkenswert gut aussehend", reduziert; der lüsterne Blick wird zu einem bedeutsamen „significant look".

Diese Reduktionen setzen sich gerade in diesem Bereich des Textes ad infinitum fort. Natürlich könnte man die Transformation dem properen Geist des anglikanischen Priester-Übersetzers zuschreiben. Oder aber man könnte von einer Anpassung an den postpuritanischen nordstaatlichen amerikanischen Geschmack ausgehen. Ich möchte jedoch, im Anschluss an frühere Aussagen zu Sealsfield, an die Möglichkeiten erinnern, die Texte Sealsfields zum Verständnis der sexuellen Dimension von Sklaverei eröffnen. Ich hatte vor vielen Jahren einmal George Howard

---

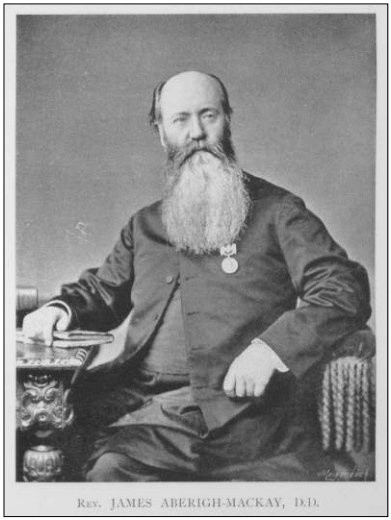
[27] Sealsfield (Anm. 23), S. 263f.

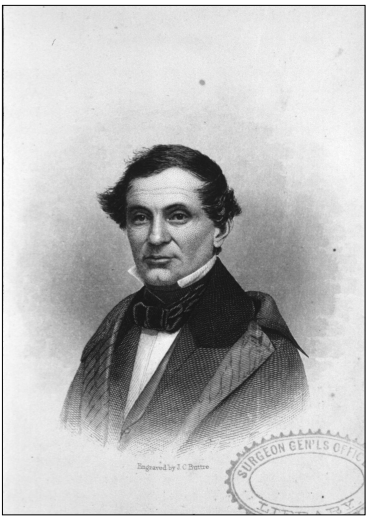
[28] Seatsfield (Anm. 24), S. 245.

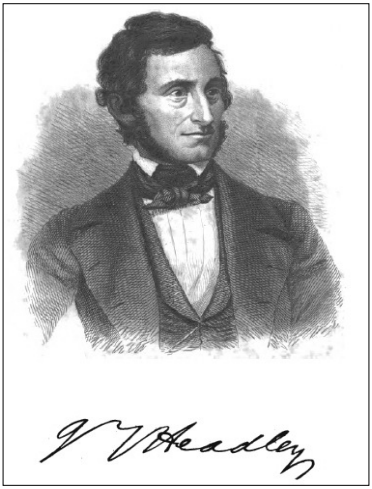
zum geilen Bock gemacht;[29] in Fortsetzung dieses Lebenswerks verweise ich auf die blühende Phantasie der Franzosen – die, im Interesse des amerikanischen Südens und der Demokratischen Partei, von Hebbe und Mackay, vielleicht auch Winchester und der *New World*, reduziert wird.

So lassen sich auch die Übersetzungen als Rezeptionsdokumente in die großen politisch-kulturellen Konversationen des euro-amerikanischen 19. Jahrhunderts einordnen. Die Rekonstruktion und Konstruktion des Sealsfield-Netzwerkes eröffnet uns ein neues Verständnis der transatlantischen Welt in ihren vielfältigen Interaktionen.

[29] Vgl. Walter Grünzweig: *Der lüsterne Sklavenhalter: Charles Sealsfields Amerika dekonstruiert*. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 97/98 (1993/94), S. 113-120.







James Aberigh-Mackay: www.ambaile.org/en/item/item_illustration.jsp?item_id=9692

Gustavus C. Hebbe:
http://ihm.nlm.nih.gov/luna/servlet/detail/NLMNLM~1~1~101418267~179869:-G-C--Hebbe--Engraved-by-J-C--Buttr?qvq=w4s:/who/Buttre,+J.C.,+artist./;lc:NLMNLM~1~1&mi=0&trs=15

Joel Tyler Headley: http://en.wikisource.org/wiki/Author:Joel_Tyler_Headley

Wynfrid Kriegleder

Was Hofmannsthal und andere aus dem *Kajütenbuch* gemacht haben

Charles Sealsfield hat es, anders als Karl May, trotz aller Bemühungen der Internationalen Charles-Sealsfield-Gesellschaft und anderer Proponenten, nie geschafft, in den Literaturkanon oder in das kollektive Gedächtnis deutschsprachiger Leser aufgenommen zu werden. Wenn man unter Literaturinteressierten – das ist ein persönlicher Erfahrungswert – den Namen Sealsfield erwähnt, kommt als Reaktion bestenfalls: „Ach ja, das Kajütenbuch." Dieser Titel wird, aus welchen Gründen auch immer, mit dem Autor assoziiert. Das ist kein Zufall. Alexander Ritter spricht im Nachwort zu seiner Ausgabe des Werks im Insel Verlag von „über hundert Editionen des Romans als komplette, bearbeitete, gekürzte Fassungen".[1] Einige dieser Bearbeitungen sollen im Folgenden exemplarisch analysiert werden. Zunächst aber muss das Buch selbst kurz vorgestellt werden, da es, außer bei Sealsfield-Afficionados, wohl nicht generell bekannt ist.

Alexander Ritter hat das *Kajütenbuch* schon 1982 bei Reclam herausgebracht und mit einem mustergültigen Kommentar versehen, an den ich mich mit meinen Bemerkungen gern anlehne. Meine Beschreibung des Texts folgt der schon erwähnten, leicht zugänglichen Ausgabe des Insel-Verlags.

Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken umfasst 423 Seiten und besteht aus zwei Teilen. „Die Prärie am Jacinto" bis zur Seite 278, gefolgt von „Der Kapitän". Wie fast alle Bücher Sealsfields ist es äußerlich einigermaßen konfus gegliedert. „Die Prärie am Jacinto" besteht aus einem sechsseitigen Vorspann und sechzehn nummerierten Kapiteln. Vor dem 13. Kapitel, auf Seite 194, findet sich die Binnenüberschrift, „Der Krieg". Die letzten fünfzehn Seiten des 16. Kapitels enthalten die durch eine Binnenüberschrift abgesetzte Geschichte „Der Fluch Kishogues oder Der verschmähten Johannistrunk". Der zweite Teil, „Der Kapitän", besteht aus zehn mit Überschriften versehenen Kapiteln, von denen die ersten drei

[1] Charles Sealsfield: *Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken*. Hg. v. Alexander Ritter. Frankfurt: Insel 1989, S. 442.

fast 80 Seiten umfassen, während die letzten sieben Kapitel, die Liebesgeschichte zwischen Morse und Alexandrine, nicht ganz 70 Seiten in Anspruch nehmen.

Erzähltechnisch gesehen finden wir eine Rahmenhandlung und mehrere Binnenerzählungen, oder, in der Terminologie Wolf Schmids[2], einen primären und mehrere sekundäre Erzähler. Die Rahmenhandlung umfasst die ersten sechs und die letzten siebzig Seiten; sie tritt aber auch zwischendurch immer wieder in den Vordergrund, sei es in kurzen Kommentaren der Zuhörer zu den erzählten Geschichten, sei es in längeren Passagen wie dem 12. Kapitel der „Prärie am Jacinto", in dem Morse mit seinen Zuhörern über den texanischen Unabhängigkeitskrieg diskutiert, oder dem „Das Interregnum oder Money is Power" betitelten ersten Kapitel des zweiten Teils, das fast 25 Seiten umfasst.

Eine Merkwürdigkeit der Rahmenhandlung besteht darin, dass die Leser wichtige Informationen erst sehr spät erhalten. Am Anfang hat man keine Ahnung, wo die Geschichte spielt und wer die Akteure sind. Erst im Lauf des Buchs stellt sich allmählich heraus, dass man sich in Natchez, Mississippi, in dem „Kajüte" genannten Haus des reichen Pflanzers und Kapitäns Murky befindet, der eine Gruppe seiner Nachbarn, ebenfalls Pflanzer, zu einem Abendessen geladen hat. Einer der Teilnehmer ist ein junger Mann, General Morse, von dem keiner weiß, wie er in diese Runde gekommen ist. Erst gegen Ende des Romans erfährt man, dass sich Morse in Paris in Alexandrine, die Tochter Murkys, verliebt hat, dass er sie in New Orleans wiedergesehen hat, ihr nachgereist und so im Haus ihres Vaters gelandet und damit zufällig zu der Gruppe gestoßen ist. Die letzten 70 Seiten spielen dann am nächsten Tag und erzählen, wie Morse Alexandrine endlich wieder trifft, ihr seine Liebe gesteht und auf der letzten Seite die Zustimmung von Alexandrines Vater zur Verlobung erhält.

Innerhalb dieser Rahmenhandlung werden fünf Geschichten erzählt; zwei von Morse, zwei von seinem Onkel, dem Bankpräsidenten Duncan, den Morse zu seiner Überraschung unter den Gästen Kapitän Murkys entdeckt, und eine von dem Butler Phelim. Aus diesen Geschichten ergeben sich ein ziemlich positives Bild von Morse, der seine eigene Geschichte erzählt, und von Kapitän Murky, über den Duncan erzählt (Murky selbst tritt erst gegen Ende kurz auf) – und ein relativ schlechtes Bild von der Zuhörerschar, die die Geschichten kommentiert, mit den Erzählern und auch untereinander in Streit gerät und sich generell eher daneben benimmt. In Parenthese sei angemerkt, dass Sealsfield schon im Schlussteil seiner

[2] Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 2., verbesserte Auflage. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2008.

Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre eine ähnliche Erzählstrategie angewendet hat: Auch dort, in *Die Farbigen* und *Nathan der Squatter-Regulator*, wird in geselliger Runde eine von den Zuhörern immer wieder unterbrochene und kommentierte Geschichte erzählt.

Die fünf Geschichten des *Kajütenbuchs* sind ganz symmetrisch komponiert. Zuerst erzählt der von den Gästen immer wieder angeflegelte General Morse von seinem Erlebnis in der Prärie am Jacinto. Er ist als ganz junger Mann nach Texas gekommen, hat sich in besagter Prärie verirrt und wird in letzter Minute von dem Mörder Bob gerettet, den sein schlechtes Gewissen immer wieder an den Ort seiner Untat zurücktreibt. Bob stellt sich dem örtlichen Richter, dem Alkalden, und wird zum Tode verurteilt; der Richter selbst aber verhindert die Hinrichtung, weil man Männer wie Bob für den bevorstehenden texanischen Freiheitskampf gegen Mexiko brauche. Morses zweite Erzählung, „Der Krieg", schließt unmittelbar an und erzählt in erster Linie von einer kleineren Schlacht im Unabhängigkeitskrieg, die der überraschend auftauchende Bob zu Gunsten der Rebellen entscheidet. Auch in der historischen Entscheidungsschlacht am Jacinto spielt Bob – in Morses Geschichte – eine nicht unwichtige Rolle. Nachdem Morse geendet hat, es ist schon Mitternacht, ergreift der irische Butler Kapitän Murkys, Phelim, das Wort und erzählt die kurze, burleske Geschichte von dem irischen Pferdedieb Kishogue, der hingerichtet wird und auf seinen Abschiedstrunk verzichtet, weshalb die Nachricht von seiner Begnadigung um wenige Minuten zu spät eintrifft. Die Zuhörer selbst schätzen diese Erzählung als „Gegenstück" zu Morses Geschichte von Bob ein. Sealsfield hat übrigens, wie der Forschung schon lange bekannt, *Kishogues Fluch* weitgehend wörtlich aus einer Erzählsammlung des irischen Autors Samuel Lover übernommen.[3]

Nach Phelim erzählt der neu zur Runde gestoßene Bankpräsident Duncan zwei Geschichten, in deren Zentrum der abwesende Hausherr, Kapitän Murky steht. Aus nicht wirklich ersichtlichen Gründen wird dieser von Duncan „Kapitän Ready" genannt, und die Zuhörer können sich nicht ganz sicher sein, ob tatsächlich von Kapitän Murky die Rede ist. Die erste Geschichte, „Callao 1825", erzählt von der Belagerung der spanischen Festung Callao nahe Lima, der letzten militärischen Auseinandersetzung im südamerikanischen Befreiungskampf. Kapitän Ready, der, um Geschäfte zu machen, die Blockade durchbrechen und den Spaniern Nachschub liefern will, wird mit seiner Mannschaft, darunter der Ich-Erzähler, von den Rebellen aufgebracht und festgehalten. Der kommandierende General der Aufstän-

[3] Der englische Originaltext ist nun leicht nachlesbar in *Die Geschichten des Charles Sealsfield. Zeitschriftenveröffentlichungen und Vorlagen.* Hg. v. Wynfrid Kriegleder u. Gustav-Adolf Pogatschnigg. (=SealsfieldBibliothek. Wiener Studien und Texte. Hg. v. Alexander Ritter, Bd. 7). Wien: Praesens 2009.

dischen, Hualero, erkennt in Kapitän Ready einen alten Freund. Ready und der Ich-Erzähler (Duncan) nehmen dann als Militär-Touristen an der Beschießung von Callao teil, und Ready kann seine Schiffsladung mit großem Gewinn an die Rebellen verkaufen. Unmittelbar an diese homodiegetisch erzählte Geschichte schließt die folgende, „Havanah 1816" betitelte Erzählung an, die Vorgeschichte zu den Ereignissen von 1825, die der Erzähler Duncan von General Hualero und dessen Ehefrau gehört habe. Sie handelt davon, dass der amerikanische Kapitän Ready im Jahr 1816 einem in Havanna von den Spaniern festgehaltenen jungen Aufständischen und dessen Familie zur Flucht verhilft – eben dem späteren General Hualero. Kapitän Ready handelt sich für diese edle Tat zuhause große Schwierigkeiten ein: Die Eigentümer des Schiffs entlassen ihn, weil er damit die Handelsbeziehungen zum spanischen Kuba gefährdet hat.

Die fünf Geschichten sollen, wie der Untertitel des Buchs „Nationale Charakteristiken" verheißt, typische Charakterzüge verschiedener Nationen enthüllen. Im Dienst dieses Programms stehen viele explizite Aussagen der jeweiligen Erzähler. Aber auch die Reaktionen der Zuhörer dienen diesem Zweck. Teils liefern sie direkte Kommentare zum erzählten Geschehen; in erster Linie aber zeigen sich die in der Kajüte zuhörenden Pflanzer aus Mississippi als typische Vertreter ihrer – keineswegs allzu sympathischen – Klasse.

Für die Struktur des *Kajütenbuchs* bedeutet dies, dass die Rahmenhandlung keineswegs unwichtig ist. Sie nimmt auch quantitativ etwa ein Viertel des Textes ein. Die Kommentare der Zuhörer wegzulassen und die Rahmenhandlung zu streichen bedeutet, aus dem *Kajütenbuch* ein anderes Buch zu machen als jenes, das Charles Sealsfield geschrieben hat. Seit seinem allerersten Amerikabuch[4] war es Sealsfields Erzählprogramm, die „politischen, religiösen und gesellschaftlichen Verhältnisse" in bestimmten Regionen zu schildern. Zunehmend verband er diesen Anspruch mit der Überzeugung, aus den jeweiligen sozialen Verhältnissen, der Geschichte und der Religion ließen sich die kollektiven Eigenschaften eines Volks, eben die „nationalen Charakteristiken" ableiten. Diese aber lieferten eine Erklärung für historische Prozesse.

Mit seinem der Romanpoetik der Aufklärung entlehnten und noch von den Jungdeutschen favorisierten Konzept – den Roman nicht als autonomes Kunstwerk zu verstehen, sondern ihn heteronom für andere, etwa politische Zwecke zu funktionalisieren –, stand Sealsfield seit dem Sieg des realistischen Paradigmas ästhetisch

---

[4] *Die Vereinigten Staaten von Nordamerika, nach ihrem politischen, religiösen und gesellschaftlichen Verhältnisse betrachtet* (1827).

auf verlorenem Posten. Denn nun war es wichtig, die einzelnen Elemente eines Erzähltextes symbolisch zu integrieren; es ging um den ästhetischen und nicht um den pragmatischen Nexus. Sealsfield musste, sofern die Texte überleben sollten, entsprechend bearbeitet werden. Einer dieser Bearbeiter war Hugo von Hofmannstahl. An Hofmannsthals Version des *Kajütenbuchs* lässt sich das gewandelte Verständnis von Literatur exemplarisch zeigen.

Anfang 1911 bot Hofmannsthal, damals 38 Jahre alt, dem Leiter des Leipziger Insel Verlags, Anton Kippenberg, die Herausgabe einer vierbändigen Sammlung deutscher Erzählungen an.[5] Hofmannsthal, schon damals ein berühmter Dichter, war dem jungen Verlag seit Anbeginn verbunden; für die *Erzählungen aus den 1001 Nächten* und Balzacs *Menschliche Komödie*, die ersten beiden großen Verlagsunternehmungen, hatte er die Geleitworte geschrieben. Er schlug Kippenberg 24 Erzählungen vor, die chronologisch von Schillers *Geisterseher* (Erstdruck 1787/89) bis zu Gottfried Kellers *Spiegel, das Kätzchen* (Erstdruck 1856) reichten. Im Lauf der Planung schied Hofmannsthal dann vier der vorgesehenen Texte aus. Die Ausgabe erschien, mit einer Einleitung Hofmannsthals, im Oktober 1912. Sie war ziemlich umfangreich; in der einbändigen Version von 1955 umfasst sie 993 Seiten. Der kommerzielle Erfolg entsprach zunächst nicht Hofmannsthals Erwartungen; das Buch wurde aber, was Kippenberg immer angestrebt hatte: ein Long-Seller.

Hofmannsthals Einleitung ist ein Dokument seines damals ausgeprägten Nachdenkens über „das deutsche Gesamtwesen“[6]. Diese Erzählungen, so postuliert er, seien Zeugnisse für „ein Deutschland, das nicht mehr ganz da ist“ (*DE* 8); sie spiegelten „eine ältere deutsche Atmosphäre“ (*DE* 8); in ihnen offenbare sich ein „junges Gemüt des Volkes“ (*DE* 10). Unter die Erzählungen von „bedeutenden Deutschen“ nimmt Hofmannsthal auch einen Text von Charles Sealsfield auf, den er „Die Erzählung des Obersten Morse“ nennt.

In Parenthese sei angefügt, dass Hofmannsthals Interesse an Sealsfield als bedeutendem deutschen Erzähler mit einem gleichzeitigen gesteigerten akademischen Interesse an Sealsfield koinzidiert. Im Jahr 1906 plante der in Prag tätige Germanist August Sauer, Sealsfields Werke in die Buchreihe *Bibliothek Deutscher Schriftsteller aus Böhmen* aufzunehmen, und gewann den in St. Louis lehrenden Litera-

---

[5] Vgl. *Der Insel Verlag. 1899–1999. Die Geschichte des Verlags. 1899–1964.* Von Hans Sarkowski. Chronik 1965–1999. Von Wolfgang Jeske: Frankfurt und Leipzig: Insel 1999, S. 93.

[6] Hugo von Hofmannsthal: *Einleitung.* In: *Deutsche Erzähler.* Ausgewählt und eingeleitet von Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt: Insel 1955, S. 6. Im Folgenden wird im fortlaufenden Text nach dieser Ausgabe mit der Sigle *DE* und der Seitenangabe zitiert.

turwissenschaftler Otto Heller als Herausgeber.[7] Heller arbeitete intensiv an einer Historisch-kritischen Ausgabe, von der 1914 angeblich zwei Bände im Manuskript druckfertig waren; der Beginn des Ersten Weltkriegs stoppte das Unternehmen.[8]

Hofmannsthal versucht in seiner Einleitung, die von ihm ausgewählten Erzählungen bzw. ihre Verfasser als jeweilige Facetten des „deutschen Gesamtwesen[s]" zu deuten, „das nur durch viele einzelne sich offenbaren kann". (*DE* 6). Sealsfield vertritt in diesem Konzept eine bedeutende Facette: In ihm „ist etwas vorgebildet und nichts Geringes: der deutsche Amerikaner. Die Seele ist deutsch, aber durch eine fremde große Schule gegangen. Er reiht sich an die andern, und ist doch besonders. Haben sie ihn drüben vergessen, so ist es traurig, hier durfte er nicht fehlen [...]". Und dann folgt der Satz, der seither mit allen Versuchen, Sealsfield wieder Leser zu verschaffen, verknüpft ist – auch auf der Rückseite der *Kajütenbuch*-Ausgabe im Insel Verlag findet er sich: Sealsfield „erzählt in einer Weise, daß ihn keiner vergißt, der ihm einmal zugehört hat."

Das stimmt, und stimmt auch wieder nicht – denn was Hofmannstahl in seine Anthologie aufgenommen hat, ist zwar Original-Sealsfield; aber durch die Streichungen, die er vorgenommen hat, ist dennoch ein ganz anderes Buch entstanden.

Hofmannsthals „Die Erzählung des Obersten Morse" ist eine Bearbeitung der ersten 170 Seiten des *Kajütenbuchs*. Völlig weggelassen ist die gesamte Rahmenhandlung; gestrichen sind auch sämtliche den Erzählfluss unterbrechende Zuhörerkommentare. Lediglich vereinzelte auf den mündlichen Erzählakt verweisende Floskeln wie „Der Oberst holte tiefer Atem und fuhr fort" (*DE* 41 bzw. 685) bleiben erhalten.

Aber auch Morses Erzählung selbst hat Hofmannsthal stark gekürzt. Das erste Kapitel fehlt weitgehend. Bei Sealsfield stellt sich Morse zunächst als aus Maryland nach Texas einwandernder abenteuerlustiger Ostküsten-Aristokrat vor. Er schildert seine Ankunft in Texas und seine ersten Erfahrungen mit der mexikanischen Verwaltung; außerdem liefert er Hintergrundinformationen zur politischen Situation. Weiters findet sich ethnographisches Material, etwa eine Beschreibung der lokalen Praxis, ein Mustang mit dem Lasso zu domestizieren. All dies dient Sealsfield als Exposition für die im zweiten Kapitel einsetzende unerhörte Geschichte: Morses Ritt durch die Prärie.

---

[7] Der handschriftliche, meines Wissens bisher unveröffentlichte Brief Sauers an Heller liegt im Universitätsarchiv der Washington University von St. Louis, bei den „Heller Papers", Series 04.

[8] Vgl. Otto Heller / Theodore H. Leon: *Charles Sealsfield. Bibliography of His Writings* [...]. St. Louis: Washington University Studies 1939.

Hofmannsthal setzt mit dem letzten Absatz des ersten Kapitels ein und liefert damit eine ganz kurze Exposition: Der zunächst namenlose Ich-Erzähler ist Gast eines aus Kentucky stammenden texanischen Pflanzers und reitet mit ihm in die Prärie, um Rinder einzufangen. Von hier an folgt Hofmannsthal weitgehend textidentisch der Sealsfieldschen Vorlage, bis zum Ende des 7. Kapitels, da der Alkalde den Mörder Bob mit der Aufforderung wegschickt, am nächsten Tag wiederzukommen und sich dem Geschworenengericht zu stellen. Die beiden folgenden Kapitel, 45 Seiten bei Sealsfield, streicht Hofmannsthal. Es handelt sich um die in der Sealsfield-Philologie viel diskutierte Passage, in der der Alkalde dem jungen Morse seine „Normannenphilosophie" erläutert, über die dann in der Rahmenhandlung von den Zuhörern kontrovers diskutiert wird. Hofmannsthals Version setzt erst mit dem Beginn des 10. Kapitels wieder ein. Am nächsten Morgen erscheint Bob, wird, wie er es gewünscht hat, zu Tode verurteilt, am Patriarchenbaum gehängt und im letzten Moment vom Alkalden abgeschnitten, als er erstickend gesteht, dass sein Kumpan Johnny ein politischer Verräter sei. Darauf bricht große Hektik aus, und alle reiten Hals über Kopf davon; auch Morse wird mit einem Auftrag des Alkalden weggeschickt. Hofmannsthals Version endet mit der auch bei Sealsfield zu findenden Szene, in der Morse mehrere Tage später beim Patriarchenbaum vorbeikommt, an dem nun der gehängte Johnny baumelt. Von Bob gibt es keine Spur; ob er tot oder noch am Leben ist, bleibt offen.

Bei Sealsfield, wie schon erwähnt, wird diese Frage in Morses zweiter Erzählung beantwortet, wo Bob in die kriegerischen Aktionen eingreift. Sealsfield liefert also eine in Hinblick auf Bob abgeschlossene Geschichte. In Hofmannsthals Version bleibt die Geschichte mit dem letzten Satz „Und wir gingen" offen.

Zumindest als Kuriosität sei angemerkt, dass Hofmannsthal, der keinerlei Hemmungen hatte, Sealsfields Komposition zu zerstören, im Fall Immermann davor zurückschreckte. In seiner Einleitung referiert er nämlich den ursprünglichen Plan, aus Immermanns Doppelroman *Münchhausen* die Oberhof-Kapitel, die „westfälische Dorfschulzengeschichte", „herauszureißen" – wie schon vorher viele Herausgeber im 19. Jahrhundert. Dies erschien ihm aber nach eigenen Worten „frevelhaft": „manche habens getan, doch wer es nachtut, bezeugt, dass ihm keine Ehrfurcht innewohnt, und wo wäre Ehrfurcht am Platz, wenn nicht gegen eine hoheitsvolle reine Seele wie Immermann?" Im Umkehrschluss wäre daraus zu folgern, dass bei Sealsfield keine Ehrfurcht am Platz ist, weil er keine hoheitsvolle reine Seele hat – aber das hat Hofmannsthal wohl doch nicht gemeint.

Hugo von Hofmannsthal hat jedenfalls aus der ersten Erzählung des Obersten Morse eine schöne Novelle gemacht, mit allem, was eine Novelle braucht: eine fingierte Mündlichkeit, die aber nie von der Geschichte ablenkt, eine unerhörte Begebenheit, ein Dingsymbol (den Patriarchenbaum), einen Wendepunkt, einen poeti-

schen Abschluss, der dennoch offen bleibt. Damit war Charles Sealsfield als bedeutender Novellendichter etabliert.

Hofmannsthals Version hat übrigens auch außerhalb seiner Anthologie große Verbreitung gefunden. Im Zweiten Weltkrieg brachte der Insel-Verlag eine 80-seitige Feldpostausgabe unter dem Titel *Die Prärie am Jacinto* heraus. Das mir vorliegende Exemplar der österreichischen Nationalbibliothek gibt die Auflage an: 1942 lag sie bei „39-78 Tausend". Hofmannsthals Name wird in dieser Ausgabe natürlich nicht genannt.

Wie lange Hofmannsthals Vorgabe nachwirkte, zeigt der kuriose Fall der *Kajütenbuch*-Ausgabe von Karl Konrad Polheim, die 1964 in der Reclam-Universalbibliothek unter dem Titel *Die Prärie am Jacinto. Erzählung* erschien. Polheim (1927-2004), 1967 bis 1992 ordentlicher Professor für neuere deutsche Literatur an der Universität Bonn, Herausgeber einer *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil* (1970) und eines *Handbuchs der deutschen Erzählung* (1981), fügte seiner 90 Seiten umfassende Version ein sechsseitiges Nachwort bei, in dem er ganz kurz seine Editionsprinzipien erläuterte. Er beginne nach der Einleitung, habe „alle Unterbrechungen durch die Gesellschaft beiseite" gelassen und auch die „langen historischen Reflexionen in der Erzählung selbst" gestrichen; die Auslassungen seien durch eine Leerzeile gekennzeichnet.[9]

In seinem Nachwort, in dem er übrigens die grundfalsche Behauptung aufstellt, Sealsfield sei vor seinem Tod „in bittere Armut gefallen", liefert Polheim einige Anmerkungen zu der Erzählung, die er ganz im Sinn der Novellentheorie deutet: „Sie erreicht ihre vollkommene Geschlossenheit vor allem dadurch, daß sie unter die Macht der Natur gestellt ist. Die Natur beherrscht die Gestalten und die Handlung." (95) Das ist zweifellos unrichtig; weder Bob noch der Alkalde werden von der Natur beherrscht, und Morse erlebt sie als erhaben, als gleichermaßen großartig und todbringend. Aber Polheim ist es, ähnlich wie schon Hofmannsthal, darum zu tun, die Erzählung in den Kanon deutscher Natur-Novellistik einzugliedern. Stifter oder Droste-Hülshoff werden nicht genannt, liegen aber nahe.

Nicht genannt wird auch die Edition von Hofmannsthal, obwohl Polheims Version an exakt derselben Stelle, mit exakt demselben Satz, beginnt. Seine Version ist dann mit Hofmannsthals Version bis zum Ende des 7. Kapitels identisch, also bis zum langen Gespräch zwischen Morse und dem Alkalden. Von diesen bei Hofmannsthal komplett gestrichenen 45 Seiten nimmt Polheim drei kurze Passagen, die

[9] Charles Sealsfield: *Die Prärie am Jacinto.* Erzählung. Mit einem Nachwort von Karl Konrad Polheim. Stuttgart: Reclam 1964. (=RUB 7881), hier S. 91, Anm. 1.

Seiten 124 bis 126, 139 bis 140 und 155 bis 157 auf. Hier reflektiert der Alkalde darüber, dass man für den kommenden texanischen Freiheitskrieg Männer wie Bob brauchen könne, da ja überhaupt große historische Taten meistens von unskrupulösen Männern begangen würden. Die Normannen, bei Sealsfield das paradigmatische Exempel für die Auffassung des Alkalden, werden in Polheims Version nicht erwähnt, und der Alkalde bezeichnet sich auch nicht als „demokratischer Aristokrat", was den Abschluss der Passage in der Polheimschen Version, „'Gute Nacht!' sprach ich, dem seltsamen aristokratischen Demokraten nachschauend" (69), unverständlich macht.

Dass Polheim zumindest einige Passagen aus der Rede des Alkalden inkludiert, ist gegenüber der Hofmannsthalschen Version eine Verbesserung. Bei Sealsfield gesteht ja Bob, schon am Galgen hängend, dass sein Kumpan Johnny ein Verräter sei, was hektische Aktivitäten der Jurymitglieder auslöst. In Hofmannsthals *Erzählung des Obersten Morse* ist das völlig unverständlich, da von der politischen Situation bisher überhaupt keine Rede war. Auch die Tatsache, dass der Alkalde Bobs Leben unbedingt retten will, wird bei Hofmannsthal kaum motiviert.

Ab dem 10. Kapitel folgt Polheim wieder der Version Hofmannsthals, beendet die Erzählung aber nicht mit „Und wir gingen", sondern schließt noch die folgende halbe Seite an, in der Morse stark raffend seinen Zuhörern die weiteren politischen Ereignisse bis hin zur texanischen Unabhängigkeitserklärung schildert. Das ist durchaus sinnvoll, denn damit werden die wenigen aufgenommenen Passagen aus der Rede des Alkalden nachträglich motiviert. Polheim ist, anders als Hofmannsthal, insofern Literarhistoriker, als er auch in seinem Nachwort den zeitgeschichtlichen Hintergrund betont und Sealsfields geschichtsphilosophische Prämissen anspricht. Bezeichnend ist freilich, dass er im Nachwort zu diesem Behufe ausschließlich aus Sealsfields Vorrede zitiert – die er gestrichen hat, weil sie natürlich dem Konzept von der *Prärie am Jacinto* als Naturnovelle diametral entgegengesetzt ist.

Eine Hofmannsthal verpflichtete Ausgabe in schöner Aufmachung ist noch 1981 unter dem Titel *Die Prärie am Jacinto* in der von Eugen Thurnher herausgegebenen Stifterbibliothek im Verlag Anton Pustet, Salzburg erschienen. Der Herausgeber, Burkhard Bittrich, beruft sich in seiner Einleitung auf „Hugo von Hofmannsthals Maßstäbe bestätigende und neu setzende Anthologie"[10], deren Version

[10] Charles Sealsfield / Carl Magnus Postl: *Die Prärie am Jacinto*. Hg. und eingeleitet von Burkhard Bittrich. Stifterbibliothek im Verlag Anton Pustet. Salzburg 1981 (=Stifterbibliothek. Hg. v. Eugen Thurnher. N. F. 10), S. 10.

er auch völlig übernimmt, wobei er allerdings, anders als Hofmannsthal, alle jene Stellen markiert, wo Streichungen vorgenommen wurden.

Es gibt, wie erwähnt, über hundert Editionen des *Cajütenbuchs*. Ich werde im Folgenden einige weitere kurz charakterisieren, wobei mein Kanon zugestandenermaßen vor allem davon bestimmt ist, welche Bücher mir an den Wiener Bibliotheken zugänglich waren.

Die Erzählungen des Obersten Morse – entweder beide Erzählungen oder nur die Erzählung von seinem Ritt durch die Prärie – aus dem *Kajütenbuch* herauszulösen und separat zu edieren, war schon vor Hofmannsthal durchaus gängige Praxis. Die Editionen sind zu differenzieren in jene, die den politischen Kontext völlig ignorieren und daher die Geschichte unter dem Patriarchenbaum enden lassen, und jene, die mehr oder weniger vollständig auch Bobs weitere Geschichte, also das von Sealsfield „Der Krieg" genannte Kapitel, übernehmen.

Schon 1891 erschienen im Wiener Dr. Hermann Weichelts Verlag im Rahmen der Reihe *Deutsch-österreichische National-Bibliothek* als Nummer 100 und 101 zwei Bände von „Charles Sealsfield (Karl Postl)": *Die Prärie am Jacinto. Erster Theil: Die Prairie. – Bob* und *Die Prärie am Jacinto. Zweiter Theil: Die Erhebung Texas'. – Bobs Ende*. Der nicht namentlich genannte Herausgeber gibt an, er habe den Text „unter Hinweglassung der die Handlung oft sehr störenden Zwischengespräche möglichst wortgetreu wiedergegeben".[11] Im ersten, 115 Seiten umfassenden Band wird die Erzählsituation bzw. die Rahmenhandlung des Eingangs in 24 Zeilen zusammengefasst, ehe die Erzählung Morses mit dem 1. Kapitel beginnt. Kurios ist, dass sich der Herausgeber bemüht, die antikatholischen Passagen in Morses Erzählung zu streichen oder zumindest zu mildern. So ist etwa der Anfang, wo Morse die „mexikanische fromm-katholische Regierung" stark kritisiert, ganz ausgelassen, und wo es bei Sealsfield dezidiert heißt, „es steckten römische Glatzköpfe dahinter"[12], lesen wir, etwas weniger aggressiv, „es steckten römische Herren dahinter". Mit dieser Tendenz hängt wohl auch eine Textänderung gegen Ende des 1. Bandes zusammen. Als Bob, vom Alkalden abgeschnitten, bekennt, dass Johnny ein Verräter sei, sagt er bei Sealsfield: „Katholisch – hütet Euch!", worauf die Anwesenden mit den Sätzen „Katholisch! Ein Verräter!" und „Ein Bürger und ein Verräter! Katholisch!" reagieren. In der vorliegenden Version entfällt hier immer das Wort „katholisch".

---

[11] Charles Sealsfield (Karl Postl): *Die Prärie am Jacinto.* Erster Theil: *Die Prairie. – Bob*. Wien: Dr. Hermann Weichelts Verlag, o.J. [1891] (= *Deutsch-österreichische National-Bibliothek*; 100), S. 4.

[12] *Kajütenbuch* (Anm. 1), S. 30.

Das bei Sealsfield 45 Seiten umfassende Gespräch zwischen Morse und dem Alkalden verkürzt die Ausgabe der *Deutsch-österreichischen Nationalbibliothek* auf 11 Seiten; von den Normannen ist keine Rede. Der kurze, nur 50 Seiten umfassende zweite Band folgt einigermaßen getreu den Kapiteln 13 bis 16 bei Sealsfield, streicht natürlich alle Kommentare der Zuhörer, aber auch einige der Überlegungen des Erzählers Morse zum texanischen bzw. mexikanischen Nationalcharakter und endet mit dem Satz „Da haben Sie die kurzgefasste Geschichte der Gründung, Entstehung, Empörung und – Freiheit Texas'."

Dieselbe Struktur findet sich in mehreren anderen Bearbeitungen: Die Zuhörerkommentare, aber auch viele Reflexionen des Erzählers werden eliminiert. Der Anfangs von Morses Erzählung wird gestrafft. Morses Ritt durch die Prärie, bis zum Auftritt des Alkalden, wird getreu wiedergegeben. Das Gespräch zwischen Morse und dem Alkalden wird stark gekürzt, aber nicht völlig gestrichen. Und die von Sealsfield „Der Krieg" betitelte zweite Erzählung Morses, die Aufschluss über Bobs weiteres Schicksal liefert, wird weitgehend getreu wiedergegeben.

Ich nenne einige Ausgaben, die diesem Schema folgen. Viele von ihnen sind in Schulbuchverlagen herausgekommen, dienten also offenbar primär dem Deutschunterricht. Sie enthalten zumeist eine Einleitung, die auf Sealsfields Leben und Werk eingeht, und sind meist auch mit erläuternden Fußnoten ausgestattet. Schon 1920 kam in Wien bei F. Tempsky und in Leipzig bei G. Freytag Charles Sealsfield: *Das Kajütenbuch. Für den Schulgebrauch herausgegeben von Dr. Franz Eigl* heraus. Auf die sehr brauchbare und kenntnisreiche Einleitung des Herausgebers folgt der etwa 160 Seiten starke Text, der, wie die Fassung der *Deutsch-österreichischen National-Bibliothek* von 1891, die anti-katholischen Passagen deutlich mildert und mit demselben Satz („Da haben Sie die kurzgefaßte Geschichte der Gründung, Entstehung und Empörung und – Freiheit Texas'.") endet.

Ganz ähnlich verfährt die 1923 im Österreichischen Schulbücherverlag in Wien erschienene Ausgabe *Charles Sealsfield (Karl Postl): Die Prärie am Jacinto. Mit einer Einführung von Dr. A. Laßmann.* – Das Bedürfnis, Sealsfield als „Postl" im Buchtitel zu nennen, wird künftig immer ausgeprägter, wie wir noch sehen werden. – Laßmann kürzt in seiner 150 Seiten umfassenden Ausgabe mehrfach, fasst als exegetischer Erzähler etliche Passagen zusammen, die im Original Morse selbst erzählt, hält sich weitgehend an Hofmannsthal, streicht Kapitel 8 und 9, also die Rede zwischen Morse und dem Alkalden, völlig und endet mit „Da haben Sie die kurzgefaßte Geschichte der Gründung, Entstehung, Empörung und – Freiheit von Texas."

An Franz Eigls Ausgabe für den Schulgebrauch schloss übrigens 1946 der Herausgeber Alois Zaunbauer mit seiner in Wien bei Amandus Edition erschienenen Version, *Charles Sealsfield: Die Prärie am Jacinto. Aus dem Roman „Das Kajütenbuch*

oder Nationale Charakteristiken an. Die Einleitung ist stark gekürzt von Eigl abgeschrieben. Die lediglich 54 Seiten umfassende, mit erklärenden Fußnoten versehene Version beginnt medias in res, mitten in Morses Erzählung, mit dem Satz „Mustangs sind kleine, in der Regel nicht über dreizehn Hand hohe Pferde [...]“,[13] schildert den Ritt Morses textgetreu und bricht ab, als Morse von Bob in der Hütte Johnnys abgeliefert wird. Eine Fußnote verweist auf die Fortsetzung der Geschichte: „das Interesse wird auf die Gestalt des Retters verlegt, der einen Mord begangen hat [...]“.

Dass Hofmannsthals Strategie, den Leser über Bobs künftiges Schicksal im Unklaren zu lassen, für manche Leser und Editoren doch nicht ganz befriedigend war, zeigt eine Ausgabe von 1923. Professor Dr. Otto Hellinghaus gab im 19. Band der *Bibliothek wertvoller Novellen und Erzählungen* des Freiburger Herder-Verlags drei Texte heraus: Eduard Mörikes *Stuttgarter Hutzelmännlein*, Joseph Viktor von Scheffels *Hugideo* und Charles Sealsfields *Die Prärie am Jacinto*. In seiner Einleitung entlarvt sich der Herausgeber als über Sealsfield wenig informiert, da er angibt, *Der Legitime* handle vom „Indianerhäuptling Miko“ und das *Kajütenbuch* sei „eine Rahmenerzählung mit zwölf Erzählungen“.[14] Die 110-seitige Version der *Prärie am Jacinto* bringt die Erzählung Morses ohne jegliche Rahmenhandlung, kürzt den Beginn erheblich, streicht die Kapitel 8 und 9 und endet zunächst mit dem Auffinden der Leiche Johnnys durch Morse. Dann folgen allerdings vier weitere Seiten, laut Fußnote „aus dem zweiten Teil des Cajütenbuchs hinzugefügt“, die stark gekürzt den Tod Bobs erzählen und mit dem vom Alkalden gesprochenen Satz „Und er war ein sechsfacher Mörder“[15] enden.

Als eine merkwürdige Verirrung der Sealsfield-Philologie ist eine Ausgabe zu bezeichnen, die 1940 im Paderborner Ferdinand Schöningh-Verlag erschien. Der Name „Sealsfield“ kommt hier nicht vor; das Unternehmen stellt sich als eine „Karl Anton Postl-Ausgabe“ vor, die von Carl H. Erkelenz „herausgegeben und bearbeitet“ sei. Der Versuch, Sealsfield in einen rein-deutschen Postl umzudeuten, ist wohl im Kontext der zwiespältigen Sealsfield-Rezeption im Dritten Reich zu sehen, auf die Walter Grünzweig hingewiesen hat.[16] Der Band *Die Prärie am Jacinto. Ein Roman*

---

13 *Kajütenbuch* (Anm. 1), S. 32.

14 *Bibliothek wertvoller Novellen und Erzählungen*. Hg. v. Professor Dr. Otto Hellinghaus. 19. Bd. [Eduard Mörike: Das Stuttgarter Hutzelmännlein; Joseph Viktor von Scheffel: Hugideo; Charles Sealsfield: Die Prärie am Jacinto]. Freiburg i. Br.: Herder & Co. 1923, S. 5.

15 *Kajütenbuch* (Anm. 1), S. 254.

16 Walter Grünzweig: *„Niemals verging sein deutsches Herz“. Charles Sealsfield in der Literaturkritik der NS-Zeit*. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 30 (1986), S. 40-61.

aus Texas, als erster Band der Karl Anton Postl-Ausgabe vorgesehen, hat jedenfalls weder mit Sealsfield noch mit Postl viel zu tun. Der Bearbeiter führt massive Eindeutschungen durch. Der erste Satz des Kajütenbuchs, „Über den Madeiras und Sherries und Chambertins und Lafittes und den gewonnenen und verlorenen Wetten und Cottonpreisen [...] begannen denn doch allmählich die Köpfe heiß zu werden“[17] heißt hier: „Über den gewonnenen und verlorenen Wetten und Baumwollpreisen [...] begannen denn doch allmählich die Köpfe heiß zu werden“. Erkelenz kürzt immer wieder massiv, bricht Morses Gespräch mit dem Alkalden auf 28 Seiten herunter und streicht interessanterweise auch die antikatholischen Passagen. In Paderborn waren diese offenbar ebenso unerwünscht wie in Wien. Erkelenz‘ Version endet jedenfalls mit dem Abgang Morses aus der Zuhörerrunde am Ende seiner Erzählung.

Waren schon die Schulausgaben primär für junge Leser gedacht, so trifft dies noch deutlicher für jene Ausgaben zu, die sich auch durch ihr Äußeres – ein farbiges Umschlagbild und diverse Illustrationen – an die Jugend richteten.

1953 brachte der Oberösterreichischer Landesverlag in Linz das Buch von Charles Sealsfield, *Die Prärie am Jacinto*, als „Gekürzte Ausgabe des Romans“ *Das Kajütenbuch* heraus. Die 160 Seiten starke Bearbeitung besorgte Dr. Otto Wutzel. Der farbiger Buchumschlag zeigt in Nahaufnahme Bob, der den aus dem Wasser gezogenen Morse in seinen Armen hält. Das Ganze sieht aus wie eine Pietá – und Morse sieht im Profil aus wie eine junge Frau.

Wutzel kürzt stark, behält aber die Grundstruktur, mit den Zuhörerkommentaren und den Erzählerreflexionen, bei. Er reduziert die Kapitel 8 und 9 auf neun Seiten und greift auch sprachlich ein. Der schon zitierte erste Satz lautet bei ihm: „Über den Schnäpsen und Zigarren, gewonnenen und verlorenen Wetten, Kotton- und Sklavenpreisen begannen denn doch [...]“ – „Madeiras und Sherries und Chambertins und Lafittes“ werden in Oberösterreich zu bodenständigen Schnäpsen. Die Rechtfertigung Morses für die Rebellion am Ende seines Berichts wird, wenn auch verkürzt, beibehalten; das Buch schließt mit dem Satz „Er verbeugte sich und verließ den Saal.“

Wesentlich stärker sind die Texteingriffe in einer 1953 im Wilhelm Andermann Verlag in Wien und München erschienenen 125-seitigen Ausgabe: *Ch. Sealsfield: Prärie am Jacinto. Neu bearbeitet von Fritz Helke. Einband und Illustrationen von Horus.* Die Einbandabbildung zeigt Morse zu Schiff, im Vorbeifahren die mexikanischen Grenzsoldaten beobachtend. Es finden sich 24 meist in den Text eingefügte,

[17] *Kajütenbuch* (Anm. 1), S. 15.

manchmal auch ganzseitige Schwarz-Weiß-Zeichnungen, darunter eine Landkarte, die das Geschehen in jener (fiktionalen) Schlacht erläutert, bei der der gerettete Bob erstmals wieder erscheint. Eine angeschlossene Werbung des Verlags verweist auf einen Indianerroman des Bearbeiters Fritz Helke, *Das Blockhaus am Biberfluß*. www.literaturport.de bezeichnet Fritz Helke (1905–1967) als „Jugendschriftsteller, Verfasser historischer Romane, Propagandist des Nationalsozialismus".

Helkes stark kürzende Bearbeitung reduziert Morses Ritt durch die Prärie und das Gespräch zwischen Morse und dem Alkalden auf jeweils sieben Seiten. Die sprachlichen Eingriffe sind beträchtlich. Der Erste Satz heißt hier: „Über den vielen Getränken, den gewonnenen und verlorenen Wetten, den Baumwoll- und Sklavenpreisen begannen denn doch [...]" Als weiteres Beispiel führe ich Morses erste Beschreibung seines Retters Bob an. Bei Sealsfield lautet sie: „Des Mannes höhnisches feindselig rohes Lachen hatte etwas so unbeschreiblich widerwärtig Zurückstoßendes, daß es mir Schmerzen in den Ohren verursachte, jedes Wort, das an die Ohrenfelle anschlug, schmerzte."[18] Bei Helke wird daraus: „Das Lachen des Mannes klang widerwärtig und abstoßend; es verursachte mir Schmerzen in den Ohren."

Eine noch viel stärker in Sealsfields Text eingreifende Bearbeitung erschien 1958. *In der Prärie und andere Geschichten aus Amerika. Nach Charles Sealsfield (Karl Postl) Ausgewählt und bearbeitet von Hilde Obendorfer. Illustrationen von Kurt Röschl* kam 1958 in Wien bei Hölder-Pichler-Tempsky, im Österreichischen Bundesverlag und im Verlag für Jugend und Volk heraus und wurde „Mit Erlaß des Bundesministeriums für Unterricht vom 16. Juni 1958 [...] als Klassenlesestoff zum Unterrichtsgebrauch an Haupt- und an Untermittelschulen zugelassen." Eine zweite Auflage folgte drei Jahre später. Die Herausgeberin erläutert in einer kurzen Einleitung zu Charles Sealsfield: „Seine Schreibweise ist jedoch nicht immer leicht zu verstehen. Um trotzdem die Jugend mit [seinem Werk] bekanntzumachen, wurden vier seiner besten Erzählungen ausgewählt, textlich bearbeitet und zu diesem Bändchen vereinigt.". Das Bändchen enthält drei „Erzählungen": *In der Prärie*, *Kapitän Murky* und *Die große Tour*. *In der Prärie* besteht aus drei Teilkapiteln: „Im Grasmeer verirrt", „Die Prärie brennt" und „Wir sind nicht allein". Die letzten beiden Teilkapitel stammen aus den *Lebensbildern*, die Ausgabe suggeriert allerdings, es handle sich in allen drei Fällen um denselben Ich-Erzähler.

„Im Grasmeer verirrt" ist eine 25-seitige Bearbeitung von Morses Erzählung, mit einem dem jugendliterarischen Genre geschuldeten moralisierenden Schluss. Morse wird von dem ungenannt bleibenden Bob gerettet, der ihn zuerst ins nahe

[18] *Kajütenbuch* (Anm. 1), S. 63.

gelegene Wirtshaus und dann auf Mr. Neals Plantage zurückbringt. Das Kapitel endet: „Die gedankenlose, verbissene Verfolgung des entlaufenen Mustangs hatte mir eine heilsame Lehre erteilt, die ich nie wieder vergaß: In der Prärie muß man stets die Ruhe bewahren und mit Bedacht handeln, sonst kostet es das Leben. [/] Mister Neal kanzelte mich wegen meiner jugendlichen Unbesonnenheit tüchtig ab, den Mustang aber sah er nicht mehr, obwohl ihn zwei Jäger wochenlang suchten; er blieb verschwunden".

Unter den jugendliterarischen Bearbeitungen sei noch eine besondere Kuriosität genannt: Der St.-Gabriel-Verlag aus Wien-Mödling und die Steyler Verlagsbuchhandlung aus Kaldenkirchen, zwei katholische Institutionen, brachten in den 1950er Jahren eine Heft-Reihe „Frische Saat" heraus. Jedes Heft umfasste exakt 32 Seiten. Mit diesen Heften, so wird in etwas holprigem Deutsch erklärt, „wollen gute Autoren, spannende Erzähler durch ihr Bestes der Jugend dienen". Unter den bearbeiteten Autoren finden sich Cervantes, Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Mark Twain und viele andere.

Heft 21, 1953 erschienen, ist *Charles Sealsfield: Durch die Prärie am Jacinto*. Die sprachliche Gestalt erinnert vage an Sealsfield; die Erzählung beginnt mit dem Satz „In Gesellschaft eines Freundes und gewissermaßen überwiesen von einer Kompanie Neuyorker, die damals gerade ihren Unternehmungsgeist auf Texas gerichtet hatten, ging ich in das Land [...]" Alle Zuhörerkommentare, die politischen Passagen und natürlich jede (kritische) Erwähnung des Katholizismus sind gestrichen. Der Ritt durch die Prärie wird ziemlich textgetreu wiedergegeben; die letzten zehn Seiten erzählen ganz stark gekürzt Morses Rettung durch Bob und Bobs Verurteilung. Hier ist von Sealsfield nicht mehr viel vorhanden, ein stark raffender Erzähler übernimmt lediglich einige kurze Personenreden aus dem Original. Bob wird zum Patriarchenbaum gebracht und hingerichtet; der Schluss der Erzählung lautet:

> Ein Zeichen des Richters – die Peitsche fiel auf den Rücken des Tieres – es machte einen Sprung vorwärts. Ein Ruck – Bob zuckte im Lasso – einige schreckliche Augenblicke – dann war er tot. Seine Seele stand vor ihrem göttlichen Richter.

Es entbehrt natürlich nicht einer gewissen Ironie, wie hier die dezidiert antikatholische Erzählung Sealsfields, die auch, zum Ärger der Zuhörer Morses, der herkömmliche Moral widerspricht, wonach ein Mörder hinzurichten sei, als erbaulicher katholischer Text rezipiert wird.

Dass sich all diese Bearbeitungen mehr und mehr von Charles Sealsfield entfernten, sollte mit den Beispielen gezeigt werden. Schon das Herausbrechen der Erzählung(en) Morses aus dem Buch widerspricht ja der Intention des Autors – oder, falls der Rekurs auf die Autorenintention inopportun erscheint, zumindest der in-

tentio operis. Dass sich freilich auch jene wenigen Ausgaben, die das gesamte *Kajütenbuch* neu herausbrachten, oft ziemlich von Sealsfield entfernten, sei zum Abschluss zumindest an einem Beispiel belegt

1964 erschien im Klagenfurter Eduard Kaiser Verlag *Charles Sealsfield: Das Kajütenbuch*, in einer 240 Seiten umfassenden Ausgabe, laut Anmerkung „Zeitgemäß bearbeitet". Es handelte sich, zumindest nach einer Notiz im Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek, um eine „Ausgabe für die Buchgemeinde Alpenland", mithin für eine jener Institutionen, die in der Nachkriegszeit, bis in die 1970er Jahre hinein, das Leseverhalten einer breiten Schicht in Österreich und der Bundesrepublik Deutschland erheblich prägten. Der ungenannte Bearbeiter hat das *Kajütenbuch* auf etwa die Hälfte des Umfangs gekürzt. Eine detaillierte Untersuchung der Kürzungen behalte ich mir vor – oder hoffe vielmehr auf eine künftige Diplomarbeit, die sich dieser Aufgabe unterziehen wird. Ein flüchtiger Blick zeigte jedenfalls, dass die Kürzungen jedes einzelne Kapitel betreffen. Am massivsten sind sie, wie zu erwarten, im 8. und 9. Kapitel, der Unterredung zwischen Morse und dem Alkalden. Die 45 Seiten des Originals sind hier auf 11 Seiten reduziert. Auch für die abschließende Liebesgeschichte zwischen Morse und Alexandrine, im Original mehr als 65 Seiten, braucht die Alpenland-Ausgabe nur 33 Seiten. Es wird also das Buch Sealsfields in seiner Struktur unverändert geboten, inklusive der zwei diegetischen Ebenen und inklusive der den Erzählfluss unterbrechenden Reflexionen, aber das Ganze wird im Umfang beinahe halbiert.

Daraus ergibt sich natürlich eine weiter reichende Überlegung. Wer immer diese Ausgabe bearbeitet hat, hatte wohl eine Vorstellung davon, was den Durchschnittslesern des Jahres 1964 zuzumuten war. Und auch wenn wir davon ausgehen wollen, dass Leser durchaus bereit sind, sich auf umfangreiche und komplexe Texte einzulassen, bleibt doch die Frage bestehen: Waren Leser der 1960er-Jahre, sind Leserinnen des Jahres 2013 noch bereit, sich auf das gesamte *Kajütenbuch*, mit Putz und Stingel, einzulassen? Sofern sie nicht Mitglieder der Internationalen Charles-Sealsfield-Gesellschaft sind, oder Studentinnen, die das Buch für eine Vorlesung lesen müssen? Ich habe meine Zweifel. Als Literaturwissenschaftler rümpfe ich natürlich meine Nase über viele der von mir hier vorgestellten Bearbeitungen. Aber ob nicht solche Bearbeitungen dem Autor mitunter einen besseren Dienst erweisen, als unsere Bemühungen um einen gesicherten und unverfälschten Text – dieser ketzerischen und mein Berufsethos untergrabenden Frage kann ich mich manchmal nicht entziehen.

Alexander Ritter

Zwei Rezeptionsvarianten der Charles Sealsfield-Biographie

Zur privaten Adaption durch die amerikanische Familie Geza Berger (1880) und zur literarischen in Robert Kohlrauschs Detektiv- und Künstlerroman *Der Fremde* (1895)

Vorbemerkung

Die Frage nach der Rezeption von publizistischen Aktivitäten eines Schriftstellers richtet sich auf die wirkungsästhetischen Folgen in der lesegesellschaftlichen Öffentlichkeit. Unter den kontinuierlich sich wandelnden Umständen treffen Schreibabsicht und Text des Autors auf die subjektive Erwartungshaltung und Wahrnehmung durch das Publikum. Sowohl der nur konsumierende Leser als auch die reflektierende Kritik und Literaturgeschichtsschreibung, aber auch die adaptierenden Aktionen des Schriftstellerkollegen konstituieren das Rezeptionsfeld nach individuellem Verständnis und Gebrauchsinteresse im Kontext von Zeitgeschmack und Forschungsdiskurs, kontemporär und posthum.

Nun ist es nicht nur das Veröffentlichte, welches die Rezeption bestimmt. Wenn das Textinteresse, beispielsweise aus Gründen von Geschmackswandel oder Veränderungen gesellschaftspolitischer Verhältnisse, auf eine bestimmte Leserschicht begrenzt bleibt, schwindet oder gar weitgehend erlischt, können der Name des Autors oder seine außergewöhnliche Biographie weiterhin im öffentlichen Gedächtnis bleiben, als signifikantes personales Beispiel für eine Epoche oder ein Genre.

Der Blick auf solche Biographierezeption ist ein zusätzlicher Blick auf die Rezeption eines Autors, den Vorgang der öffentlichen wie privaten Textaufnahme ergänzend und erläuternd. Literarische Arbeiten und Personen, die in welcher Form auch immer auf den Lebensgang eines Autors und dessen Renommé im allgemeinen Diskurs der Lesenden rekurrieren, sagen ebenfalls etwas über den so rezipierten Schriftsteller aus, über den öffentlichen Effekt seiner Wirkung, über die Präsenz des Autors im Bewusstsein einer Epoche, unabhängig vom Verbreitungsgrad seiner Bücher auf dem Buchmarkt, in Bibliotheken und privaten Bücherschränken.

Im literargeschichtlichen Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist Charles Sealsfield, der politische Romancier österreichischer Herkunft, mit seinem exotischen Curriculum vitae und exotischen Œuvre ein kanonisierter Literat. Die thematische Bindung seiner Schriften an die gesellschaftliche Entwicklung der amerikanischen Demokratie, seine engagierte Botschaft, entworfen als republikanisches Plädoyer für Reformen im absolutistischen Europa, das Scheitern der 1848er Revolution, der amerikanische Bürgerkrieg, Gründung des Deutschen Reiches, europäischer Nationalismus und das anschließende Auseinanderdriften der politischen Entwicklung beiderseits des Atlantiks verursachen die Reduktion seiner öffentlichen Wahrnehmung.

Die folgenden Beobachtungen beschäftigen sich mit zwei Rezeptionsvorgängen zur Zeit der 1880er Jahre in den USA und 1890er Jahre in Deutschland und Mitteleuropa. Auch wenn zu Buchverbreitung und Leserkenntnis keine verlässlichen und differenzierten Erkenntnisse vorliegen, so ist davon auszugehen, dass in diesen Jahrzehnten Charles Sealsfield als Verfasser von Amerikaromanen sowohl in den Vereinigten Staaten – bei der englisch- wie bei der deutschsprachigen Bevölkerung – als auch im deutschsprachigen Europa eine Randrolle zukommt. Die Publikation von Einzelwerken (bis 1843) und der *Gesammelten Werke* (bis 1847) zu Lebzeiten des Autors liegen rund vier Jahrzehnte zurück. Von verschiedenen Romanen erscheinen bis in die 1890er Jahre kontinuierlich deutsche Editionen. Sealsfields Präsenz auf dem nordamerikanischen Literaturmarkt ist für diese Zeit nicht einzuschätzen.[1] Die noch begrenzte wissenschaftliche Rezeption bedient vorrangig das Interesse von informierten Intellektuellen. Eine bemerkenswerte Breitenwirkung gibt es nicht.[2] Das ist der Kontext, in dessen Zusammenhang die Rezeptionsaktionen zu verstehen sind, die nachstehend erläutert werden. Es geht dabei um zwei Orientierungen an der Biographie Charles Sealsfields.

Im einen Fall folgt das amerikanische Ehepaar Berger dem verbreiteten Gebaren, Kindern die Vornamen von prominenten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens zu geben, indem es 1880 den Sohn auf die beiden Vornamen ‚Charles' als *first name* und ‚Sealsfield' als *middle name* taufen lässt. Im anderen Fall übernimmt der

---

* Der Teilbeitrag zu Charles Sealsfield Berger erscheint im *Yearbook of German-American Studies* (46 (2011) Lawrence, KS 2012. S. 39-59) sowie gekürzt unter geänderter Überschrift in den *Zagreber Germanistischen Beiträgen* 21 (2012).

1 Eine zuverlässige Beschreibung der Verbreitung von Sealsfields Texten auf dem amerikanischen Buchmarkt (deutschsprachige Editionen, Übersetzungen, Publikationen in Periodika etc.) und bei den amerikanischen Lesern ist bislang nur ansatzweise durchgeführt worden.

2 Die Erfassung und Einschätzung der Rezeptionssituation ist ein komplexer Vorgang, der soHg. v.wohl die vertraglich festgelegte Quantität zu druckender Bücher als auch die tatsächliche Produktion- und Auslieferungsmenge zu beachten hat, die Werbeexemplare, die buchhändlerisch verkaufte und remittierte Anzahl, die temporären Bestände in Bibliotheken und Privathand sowie die Zirkulation geliehener Exemplare.

deutsche Unterschaltungsschriftsteller Robert Kohlrausch in dem Detektiv- und Künstlerroman *Der Fremde* (1895) für den Entwurf des Negativhelden Sealsfield markante Facetten der historischen Vita des Schriftstellers. Die Auseinandersetzung mit beiden Sachverhalten zielt auf die Information, wie und in welchem Zusammenhang diese doppelte Biographieverwendung erfolgt. Und es wird danach gefragt, inwieweit beide bislang unbekannten Adaptionen zu Erkenntnissen führen, die die Sealsfieldrezeption in der deutschen wie amerikanischen Öffentlichkeit zum Ausgang des 19. Jahrhunderts zusätzlich erhellen.

I.

Charles Sealsfield Berger, US-Bürger

Namensadaption, *German-American Community* und die defizitäre Forschungslage der Charles Sealsfield-Rezeption in den USA um 1880

> „Uebrigens habe ich die Satisfaction, daß meine Schriften in allen Staats und größeren Stadtbibliotheken in den Catalogen aufgeführt sind – In Washington Philadelphia New York New Orleans etc. […]. Für jetzt bin ich jedoch bei dem großen Haufen rein vergessen."
> „Einige Redacteure von tonangebenden Zeitungen wollten meine Ankunft durch ‚leading articles' ankündigen. Ich verbat mit dieses auf das ernstetste […]." (Charles Sealsfield, Piermont, N.Y., 1854)[3]

1. Eine aufschlussreiche Zeitungsmeldung von 1890

Unter der Rubrik "Cincinnati" druckt die Zeitung *The Appeal* (Saint Paul and Minneapolis, Minnesota) am 15. November 1890 auf der Titelseite die folgende Meldung ab:

---

[3] Sealsfield an Erhard vom 17. Juli 1854. In: Eduard Castle: *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield (Karl Postl). Briefe und Aktenstücke*. Hg. v. Alexander Ritter. Hildesheim [u.a.]: Olms 2010, S. 295f. (Charles Sealsfield: *Sämtliche Werke. Supplementreihe*. Hg. v. Alexander Ritter. Hildesheim [u.a.]: Olms, 2010. Bd. 5) – Castle transkribiert „Pyrmont". Korrekt ist: Piermont (Rockland County), Eisenbahnstation (Erie Railroad).

> At the annual meeting this week of the Catholic Knights of Kentucky,[4] the committee of arrangements saw proper to invite to their banquet Mr. D. A. Rudd Colored editor of the Catholic Tribune[5] and Mr. Geza Berger a Hebrew and the representative of the Cincinnati Volksblatt. The insult offered the committee by one of the invited guests by sending a refusal to attend, giving as his reason that he would not sit at the same table with a Negro and a Jew, called forth an action on the part of the Knights which is worthy of due notice and commendation showing their strict adherance to those principles advocated by their church and society, namely, 'No distinction on account of race or color'.[6]

Die Meldung enthält zwei bemerkenswerte Informationen. Zum einen geht es um discrimination. Trotz der innenpolitischen Bemühungen der Washingtoner Administration in der *Reconstruction Era* gelingt die gesellschaftspolitische Transformation der Südstaaten bis in die 1890er Jahre nur bedingt. In großen Teilen der Bevölkerung, vor allem der Südstaaten wie im vormaligen Sklavenstaat Kentucky, bleiben Rassismus und Antisemitismus verbreitete Vorurteile, begünstigt von der seit 1880 rasch anwachsenden jüdischen Bevölkerung durch massenhafte Immigration sowie vom *Populist Movement* und dessen Kritik an politischen wie wirtschaftlichen Eliten. Wie tief diese Vorurteile verwurzelt sind, zeigt der Umstand, dass selbst von Gästen der *Catholic Knights of Kentucky*, der Satzung nach religiösen, karitativen und solidarischen Zielen verpflichtet, solch unsoziale Haltung vertreten wird.

Zum anderen interessiert im Zusammenhang mit diesem Beitrag die Person „Mr. Geza Berger", ein Journalistenkollege des *Afro-American* Herausgebers der *Catholic Tribune*, D. A. Rudd.[7] Über Berger heißt es, er sei „Hebrew", also Jude, und „representative" des *Cincinnati Volksblatt*[8]. Unter Geza Bergers fünf Kindern ist auch ein Sohn mit dem Namen Charles Sealsfield Berger. Letzterer wäre für die Forschung keine beachtenswerte Persönlichkeit, hätte er nicht die beiden außergewöhnlichen *given names*, „Charles" und „Sealsfield". Mit beiden, *first name* und *middle name*, wiederholen die Eltern den Namen des deutschamerikanischen Schriftstellers

---

4 *Catholic Knights of America* (1877-2005), römisch-katholische Bruderschaft und Versicherungsvereinigung auf Gegenseitigkeit, Zentrale in St. Louis (Missouri), ab 1879 zweijährige Zusammenkünfte.

5 *American Catholic Tribune* (1885[?]–189[?]). Cincinnati (Ohio) and Detroit (Michigan). Publisher: Rudd & Whitson. African American Catholic Newspaper, unregelmäßiges Erscheinen.

6 *The Appeal* (Saint Paul and Minneapolis, Minnesota) vom 15. November 1890.

7 Anm. 5.

8 *Tägliches Cincinnatier Volksblatt* (Cincinnati, Ohio; Jg. 1-83, 1836–1919), auch wöchentliche Ausgaben (1839–1919) und Sonntagseditionen; Auflagen: 1870: 8.500 (geschätzt), 1880: 13.200, 1911: 23.250. Microfilm HCPL Magazines & Newspapers Dept. 800 Vine St., Cincinnati, OH 45202-2071; Karl J. R. Arndt/May E. Olson: *The German Language Press of the Americas*. Bd. 1. *History and Bibliography 1732–1968: United States of America*. München: Verlag Dokumentation 1976. S. 454f.

Charles Sealsfield (1793–1864), dessen Romane 1826–1843 und die *Gesammelten Werke* 1845–1847 erscheinen. Seine Texte erreichen beiderseits des Atlantiks bis in die 1850er Jahre eine relativ weite Verbreitung.[9] Weil durch die allmähliche politische Entfremdung von Europa und den USA nach 1850 die Rezeptionsvoraussetzungen für seine Amerikaromane mit ihrer gesellschaftspolitischen Botschaft vom demokratischen US-Staat und seiner Vorbildfunktion eingeschränkt sind, erodieren die Wirkung seiner Werke und das Wissen um seine Person.

Vor diesem Rezeptionshintergrund in den USA ist es erst einmal erstaunlich, dass ein amerikanischer Bürger, Geza Berger, eines seiner Kinder 1880 mit dem Namen des Literaten ausstattet: Charles Sealsfield Berger. In philologischer und biographiegeschichtlicher Hinsicht kann man natürlich von einer vernachlässigenswerten Kuriosität sprechen. Eine solche Einschätzung übergeht jedoch die Referenzleistung dieser Namenswahl hinsichtlich der Aussagekraft namensgeschichtlichen Gebarens im Kontext der onomastischen Tradition von *given names* und der posthumen Rezeption Charles Sealsfields in den USA.

Welche philologischen Konsequenzen ergeben sich aus diesen Vorüberlegungen? Die Personen Geza Berger, der Sohn Charles Sealsfield Berger, deren biographischer und zeitgeschichtlicher Kontext sind einerseits ein privater Fall von keineswegs bedeutenden US-Bürgern. Andererseits ist es gerade dieser Umstand mit seiner Alltagsqualität, der sich als geeignet erweist, jene selten möglichen Einsichten zu gewinnen, die über die Sealsfieldkenntnis auf der Leserebene informieren.

Zwischen der Biographie von Geza Berger, der des Sohnes Charles Sealsfield Berger, der *nationwide* verbreiteten ethnokulturellen Organisation der *German-American Community* sowie der amerikanischen Rezeption Charles Sealsfields und seiner Werke besteht eine unmittelbare Korrespondenz.[10] Die folgenden Ausführungen gehen dieser Korrespondenz nach. Die daraus resultierenden Beobachtungen lassen Rückschlüsse auf die Sealsfieldrezeption ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und die defizitäre Situation der Forschung zur Sealsfieldrezeption generell, aber auch vor allem in den USA zu. Aus den gewonnenen Einsichten lassen sich diejenigen Desiderate benennen, die die zukünftige Forschung zur Sealsfieldwirkung in den USA leiten sollten.

---

[9] Otto Heller/Theodore H. Leon: *Charles Sealsfield: Bibliography of his Writings together with a classified and annotated Catalogue of his works and his life*. St. Louis 1939 (*Washington University Studies – New Series, Language and Literature*; 8); Nanette M. Ashby: *Charles Sealsfield. "The Greatest American Author". A Study of Literary Piracy and Promotion in the 19th Century*. Stuttgart: Charles Sealsfield Gesellschaft 1980.

[10] Don Heinrich Tolzmann: *The German-American Experience*. Amherst, New York: Prometheus Books/Humanity Books 2000. Darin: *Community Life before the Civil War and The Civil War and Beyond*, S. 187-231.

Es ergeben sich somit drei Anliegen. Erstens: Welche biographischen Voraussetzungen haben dazu geführt, dass sich das Elternpaar Berger für diese außergewöhnlichen Taufnamen entscheidet? Zweitens: Die Namengebung ist keineswegs nur eine private Angelegenheit, sondern zugleich eine öffentliche, die beide zusammen dokumentieren, dass um 1880 das Wissen um den Schriftsteller Charles Sealsfield, seine Werke und Weltanschauung noch im Gedächtnis vor allem deutschamerikanischer Bürger der *German-American Community* präsent ist, in einer Periode, während der diese einen Höhepunkt ihres ethnischen Selbstbewusstseins erfährt. Drittens: Die Forschung hat sich bei ihrer Einschätzung bisher ausschließlich auf jene Rezeptionsfakten verlassen, die institutionalisierte Personen, vom eigenen Interesse gesteuert, in Texten öffentlich gemacht haben. Dazu gehören der Autor Sealsfield mit seinen propagandistischen Selbsteinschätzungen, die Verlage mit ihren projektierten Auflagenzahlen in den Verträgen und die subjektiven Einschätzungen der Rezensenten. Es fehlen jene Kenntnisse, philologisch mühsam zu recherchieren, die über die tatsächliche Menge verkaufter Bücher, deren Zirkulation auf dem Literaturmarkt bei Händlern, Leihbüchereien und Privatbibliotheken und unter den Lesern als Käufer, Ausleiher, Zuhörer und Wissende informieren.[11]

Akzeptiert man diese Überlegungen, dann bietet der Fall Geza Berger die Möglichkeit an, über einen begrenzten Personenkreis, in einer bestimmten Region und während eines Zeitabschnitts Einblicke in private wie öffentliche Lesererfahrung, Leseerinnerung und gesellschaftliche Wirkung zu gewinnen. Die paradigmatische Qualität dieser *causa* Berger resultiert aus der seltenen philologischen Chance, Informationen zur nicht institutionalisierten Sealsfieldrezeption zu erlangen.

2. Die personalen Paradigmen: Geza Berger und Charles Sealsfield Berger

Die Forschung geht davon aus, dass der Nachname Sealsfield ein Unikat ist und ausschließlich von dem Schriftsteller Charles Sealsfield verwendet wird. Wenn das zutrifft, dann handelt es sich um ein namensgeschichtliches Konstrukt. Recherchen im anglo-amerikanischen Sprachraum stützen diese Annahme. Angesichts solcher Voraussetzungen überrascht es, dass eine zweite historische Person denselben Namen als *first name* und *middle name* benutzt, indem sie durch die verwaltungsamtliche Bezeichnung „Charles Sealsfield Berger" seit der Geburt am 2. April 1880 ausgewiesen ist.

---

[11] Alexander Ritter: *Charles Sealsfields Geschäftsbeziehungen zu den Verlagen Brockhaus (Leipzig), Julius Baedeker (Elberfeld), Orell, Füßli & Cie. und Friedrich Schultheß (Zürich). Inhaltliche Buchmarktferne, verlagsgeschäftliche Absprachefehler und limitierte Buchzirkulation.* In: *Charles Sealsfield im Schweizer Exil 1831–1864. Republikanisches Refugium und internationale Literatenkarriere.* Hg. v. Alexander Ritter. Wien: Edition Praesens 2008. (*SealsfieldBibliothek*; 6), S. 81-126.

Die Wahl der *given names* mit ihren Konnotationen von Wortsemantik und Trägergeschichte ist in der Regel eine Entscheidung der Eltern, die damit – retrospektiv – besondere persönliche Erfahrungen und – perspektiv – Hoffnungen auf eine entsprechende Entwicklung des Nachwuchses verbinden. Wenn also ein Elternpaar den Sohn mit dem Namen einer renommierten Persönlichkeit ausstattet, dann lässt sich mutmaßen, dass der Namengeber – in diesem Fall naheliegenderweise der Vater Geza Berger – eine biographisch wie geistig besonders angelegte Wertschätzung des Schriftstellers Charles Sealsfield pflegt, über diesen informiert ist und in ihm eine Art *alter ego* sieht.

Nimmt man das als gegeben an, so folgt die Namenübertragung der Absicht, die eigene, mit Charles Sealsfields Lebenskonzeption übereinstimmende Welterfahrung und Weltsicht, dem Sohn als Vermächtnis und programmatische Orientierung fürs Leben mitzugeben, dabei voraussetzend, dass die Namensverwendung mit dem zeitgenössischen Bekanntheitsgrad des Schriftstellernamens korrespondiert, mit dessen Wiedererkennen in der Öffentlichkeit und einem grundsätzlichen Respekt beiden gegenüber kalkuliert, dem historischen und aktuellen Namensträger.

Wer ist Geza Berger, wer sein Sohn Charles Sealsfield Berger, warum trägt er den Namen des Schriftstellers Charles Sealsfield und welche Bedeutung hat die Namenadaption für die Sealsfieldforschung? Werfen wir einen Blick auf die biographischen Umstände beider Personen.

Geza Berger ist deutschsprachiger Immigrant und Jude aus Pressburg (dt., ungar. Pozsony/slowak. Bratislava), der früheren Hauptstadt der ungarischen Slowakei.[12] Geboren am 5. Dezember 1842, hält er sich 1861 als Schauspieler in Hamburg auf, 1863-65 in Essek (Slawonien), ab 1865 erneut in Hamburg. Hier schließt er sich wahrscheinlich Intellektuellenzirkeln radikaldemokratischer Einstellung an, gehört eventuell auch zum personellen Umkreis des notorisch anarchistischen, antisemitischen Journalisten Friedrich Marr (1819–1904)[13] und publiziert wie dieser im Schardius-Verlag[14].

---

[12] Grundlagen: *Former News Writer dies. Geza Berger was with Volksblatt.* In: *Cincinnati Enquirer* vom 21. Dezember 1930, 33/4; Ralph Wood: *Geschichte des Deutschen Theaters von Cincinnati.* Chicago, Illinois: University of Chicago 1932 (Deutsch-amerikanische Geschichtsblätter 32), S. 441f.; Wood zitiert aus: Geza Berger: *Erinnerungen.* In: *Cincinnati Volksblatt*, 1907–1908 (konnte nicht eingesehen werden); Robert Elmer Ward*: Berger, Geza.* In: Robert Elmer Ward: *A bio-bibliography of German-American writers 1670–1970.* White Plains, New York: Kraus International Publ., 1985, S. 29. Die Erläuterungen zu Geza Bergers Aufenthalte in Essek folgen den Ausführungen von Vlado Obad: *Roda Roda und die deutschsprachige Literatur aus Slawonien.* Wien: Böhlau 1996, S. 33-37, sowie Vlado Obad: *Slavonische Presse.* In: *Regionalpresse in Österreich-Ungarn und die urbane Kultur.* Hg. v. Vlado Obad. Wien: Feldmann 2007, S. 115-164, hier S. 118-120. – Auf Grund zerstörter Archivbestände (1945ff.) sind im Stadtarchiv Bratislava Informationen zu seiner familiären Herkunft aus Pressburg nicht vorhanden.

[13] Friedrich Wilhelm Adolph Marr (1819–1904; Dokumente: Staatsarchiv Hamburg), Journalist,

Bei den Behörden politisch missliebig geworden, taucht er unter und meidet die von der Hamburger Adminsitration zustimmungspflichtige Emigration. Berger wählt die preislich günstigere Transatlantikreise von England aus, wo die Ausweiskontrollen großzügig gehandhabt werden. Vermutlich ist er wie viele andere auch von Hamburg nach Kopenhagen, von dort mit dem Schiff nach Norwegen (Union mit Schweden) oder Schweden gefahren, um dann über die bevorzugte Reiseroute Stavanger-Liverpool-New York in die USA zu gelangen. Dokumentiert ist, dass sich der Vierundzwanzigjährige, als Schwede ohne Berufsangabe seine tatsächliche Identität verschleiernd, am 15. August 1869 auf dem „SS City of Brooklyn" in Liverpool einschifft und am 30. August 1869 New York erreicht.[15] Was Ralph Wood ohne Quellennachweis mitteilt, dass Berger „wegen seiner augustenburgischen Gesinnung" aus Hamburg vom „deutschen Bundeskommissär" ausgewiesen worden, zu Beginn des deutsch-österreichischen Krieges 1866 in Essek (Slawonien; Königreich Ungarn) auf Grund seiner „sozialistischen Artikel" den Behörden als politischer

---

Anarchist, Atheist und Antisemit, hält er sich von 1845 bis 1852 nach seiner Ausweisung aus der Schweiz (Vorwurf: kommunistische Aktivitäten) in Hamburg auf. 1861f. ist er Mitglied der Hamburgischen Bürgerschaft, arbeitet anschließend für verschiedene deutsche Zeitungen. Marr befürwortet als linker Radikaldemokrat einen deutschen Staat einschließlich Österreichs unter preußischer Führung und leistet mit seinen programmtisch antisemitischen Schriften ideologische Vorarbeiten zur NS-Ideologie. Wie Berger publiziert er beim Hamburger Verlag W. Schardius: *Der Ausschluss Österreichs aus Deutschland ist eine politische Widersinnigkeit* (1866), *Es muss alles Soldat werden! oder die Zukunft des Norddeutschen Bundes. Ein Phantasiegemälde* (1867). Zu Marr: Ina Lorenz: *Marr, Friedrich Wilhelm Adolph*. In: *Hamburgische Biografie – Personenlexikon*, Bd. 4. Hg. v. Franklin Kopitzsch/Dirk Brietzke. Göttingen: Wallstein 2008, S. 224-226.

[14] „W. Schardius [Bernhard Woldemar], Buch- u. Papierh., Leihbibl. u. Zeitungsladen der Neustadt im *Hamburg*. Gegr. 1. Nov. 1863. Bes.: *Bernhard Woldemar Schardius*. Agentur der Verlagshandlungen *A. Payne* in Altona und *A. H. Payne* in *Leipzig*. Verbreitet 4000 Anzeigen mit Firma gratis und sieht Offerten entgegen". In: *Adressbuch für den deutschen Buchhandel* (Leipzig: Schulz, 1866), S. 212. Nachweis der Verlagsexistenz: Keine Unterlagen im Hamburger Staatsarchiv.

[15] Passagierlisten NewYork_1869_08_30_CityofBrooklyn_290892584 Berger.pdf. – SS [Steam Ship] „City of Brooklyn": Todd & McGregor (Glasgow), fertiggestellt Dezember 1868, erste Fahrt 1869, untergegangen 1885; Reederei: Inman Line "Royal & United States Mail Steamers". – Die "City of Brooklyn" gilt als besonders schnelles und komfortables Auswandererschiff. Nach der Werbung bewältigt sie die transatlantische Strecke in vierzehn Tagen. Die Passagierliste der Transatlantikfahrt vom 13. Juni 1871 Liverpool-New York (Informationen: Norway Heritage, Internet) informiert über eine Kapazität von 960 Reisende. Geza Berger ist während der Jungfernfahrt 1869 unter Kapitän Samuel Brooks an Bord (Liverpool-Queenstown-New York 1869).

Störenfried aufgefallen ist und darauf emigriert sei, konnte nicht überprüft werden.[16]

Bis zum Einwanderungsjahr 1869 zeigt sich bereits, dass Berger eine intellektuell wendige, mobile Persönlichkeit ist, mit schauspielerischer Ausbildung wie literarischer Begabung und journalistischen Ambitionen, politisch linksliberal orientiert, anti-absolutistisch engagiert. Im März 1875 wird er amerikanischer Staatsbürger. Er ist mit der gleichaltrigen Anna Garretson verheiratet.[17] Beide haben fünf Kinder, darunter zwei Söhne, Hermann Lafayette Berger (1875-[?]) und Charles Sealsfield Berger (1880–1971). Im Jahre 1910 beantragt er mit 67 Jahren einen Reisepass für einen zweijährigen Auslandsaufenthalt[18] und hält sich mehrfach in Europa auf. Er stirbt am 26. Dezember 1930 mit 88 Jahren in Clifton (Alexander Pike Nr. 16; Campbell County, Kentucky) an einem Schlaganfall.[19]

Das Ehepaar Berger meldet am 2. April 1880 die Geburt des zweiten Sohnes im Heimatort Covington an (Kenton County, Kentucky). Sie lassen das Kind auf „Charles" (*first name*) „Sealsfield" (*middle name*) „Berger" taufen. Charles Sealsfield Berger wächst in Covington auf, nimmt hier seinen Wohnsitz (2056, Madison Avenue). Im Jahre 1898 beantragt er einen Reisepass, um – wie es auf dem Formular heißt – für voraussichtlich zwei Jahre ins Ausland zu gehen.[20] Im Alter von 23 Jahren heiratet er 1903 Regina Swietermann, geb. ca. 1881 in Celina (Mercer County, Ohio). Wenige Monate vor dem Ende des Ersten Weltkrieges, am 12. September 1918, registriert ihn die regionale Rekrutierungsbehörde, mit Wohnsitz des Ehepaares in Ludlaw (Kenton County, Kentucky).[21] Nach Hinweisen in verschiedenen biographischen Dokumenten übt er anfänglich – wie der Vater – den Beruf des

---

16 Wood: *Deutsches Theater* (Anm. 12), S. 441. Berger hält sich nicht 1869 in Essek auf, sondern von 1863 bis 1865, um anschließend nach Hamburg zu gehen. Für ihn als Österreicher ist es wahrscheinlich seine linksliberale, anti-preußische Gesinnung, die ihn nach dem Abtreten Schleswig und Holsteins an Preußen (Folge des Deutsch-Dänischen Krieges 1866) und der Parteinahme Hamburgs für Preußen politisch unerwünscht werden lässt und zur Emigration in die USA führt.

17 „Ohio, County Marriages, 1789–1994," index and images, *FamilySearch* (familysearch.org/pal: MM9.1.1./XZ1W-QBB : accessed 08 Sep 2012), Geza Berger in entry for Charles S. Berger and Regina Swietermann, 1903; citing reference v 165 cn 419, FHL microfilm 355068.

18 NARA: USReisepassanträge17951925_70828254.Berger.jpg. Wohnort: Covington, 2159 Madison Avenue.

19 SterbeurkundenKentucky18521953_116025360.pdf.

20 Reisepass vom 10. Oktober 1898: *Passport Application*: [Form No. 203] [Edition of 1889] Vorgang: No. 181, 10. Oktober 1898.

21 Registration Card (Military); Behörde: Local Board for Kenton Co, Outside City of Covington, Covington, Ky. / (Stamp of Local Board) Date of Registration: 12. September 1918 Serial Number 1195 / Order Number 1035 Wohnort: Ludlaw, Kenton County, KY, 135 Mrt. Glau[?] Alter: 38.

Journalisten aus, wobei unklar ist, für welche Zeitung er arbeitet. Diese Tätigkeit gibt er auf, um während der nachweisbaren Jahre 1902 bis 1925 eine Beschäftigung in der Finanzverwaltung des Unternehmens Hemingray Glass Co. (1848–1972) aufzunehmen.[22] Seine dortige Funktion wird abwechselnd als „cashier", „accountant", „bookmaker" oder „treasurer" bezeichnet.[23] Gegründet 1848 in Cincinnati, wechselt die Firma 1852 nach Covington. Bevor der Betrieb 1890 eingestellt wird, erfolgt 1888 die Einrichtung einer zweiten Produktionsstätte in Muncie (Indiana), die – nach wechselnden Besitzern – 1972 geschlossen wird. Charles Sealsfield Berger folgt dem Betrieb dorthin. Für 1921 weist ihn der *city guide* als Bürger nach.[24] Gestorben ist er 1971 in Los Angeles (California).

Der Lebenslauf von Charles Sealsfield Berger ist im kulturgeschichtlichen Zusammenhang der *German-American Community* zu vernachlässigen. Interessant bleibt die Namenübernahme. Diese steht im unmittelbaren Zusammenhang mit der Rolle Geza Bergers als einem einflussreichen Kulturträger innerhalb dieser *German-American Community*, deren Beharrungsanspruch als ethnokulturelle Gruppierung innerhalb der multikulturellen amerikanischen Gesellschaft auf der Pflege deutscher Kultur gründet, auch der Literatur, zu der Charles Sealsfield als deutsch-amerikanischer Autor aus Österreich und der Schweiz gezählt wird.

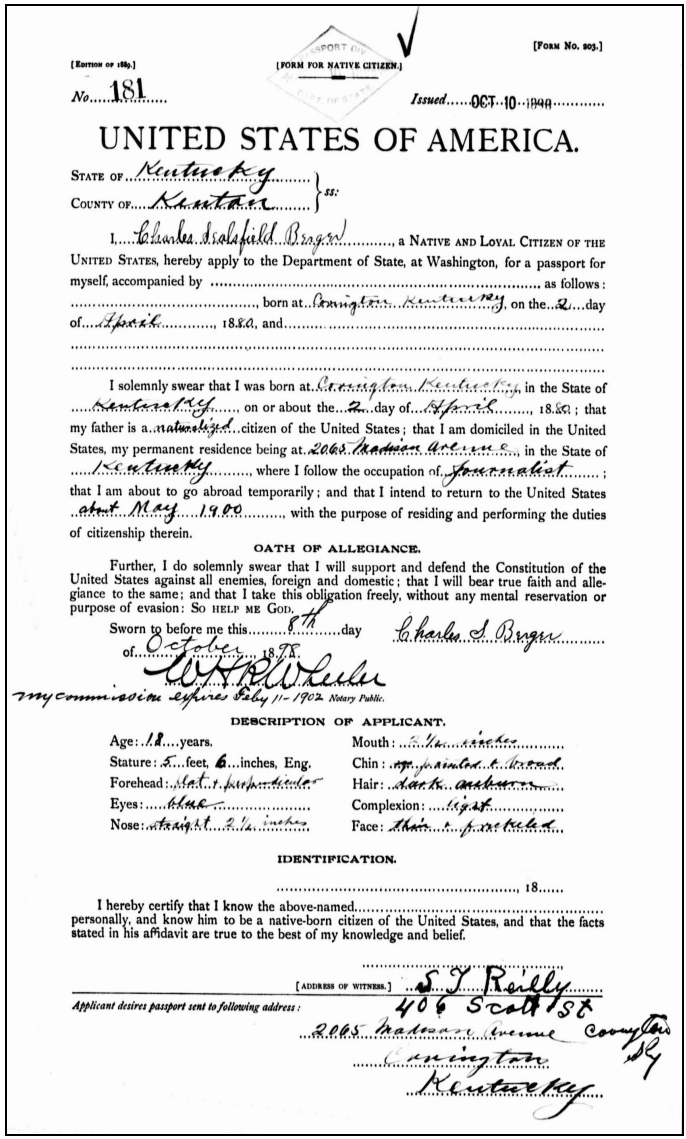
Geza Berger ist durch seine mehrfache Funktion als Schauspieler, Journalist und Schriftsteller der *German-American Community* vertraut und einer ihrer öffentlich bekannten Protagonisten. Er kennt, so lässt sich annehmen, die kulturell und politisch maßgeblichen Leute der deutschamerikanischen Szene im gesamten US-amerikanischen Raum, und man kennt ihn und seine Aktivitäten:

---

[22] Das Unternehmen produzierte Isolatoren, Glaszylinder, Flaschen, Petroleumlampen u.a.

[23] Bob Stahr, / *The Insulator Gazette* vom 7. September 2012 (Internet) / "Muncie, IN, United States, Tueday, February 4, 1902" / "COUNCIL REQUESTS A SHOWING BY THE GAS COMPANIES OF RECEIPTS AND EXPENDITURES" / Unter den Mitgliedern "Berger" (abwesend). – „Trade Directory, Containing list of Manufacturers of Pottery, Glassware, Enamel and Aluminum Ware, Pittsburgh, PA, United States, 1923, p. 45,58-59, col. 1 Hemingray listing" / "Hemingray Glass Co. Muncie, Ind. "Chas. Berger, treasure". – [Trade Journal] American Glass Trade Directory Pittsburgh, PA, United States, 1921 p. 11,20, col. 1 TABLEWARE AND GENERAL FLINT GLASSWARE COMPANIES. "Hemingray Glass Co. Muncie, Ind., Chas. Berger" / 1919–1925 wechselnde Angaben.

[24] Anschriftenverzeichnis (1921): Muncie, Indiana, 194: "Berger Charles S (Regina [= Ehefrau]), Treas The Hemingway Glass Co, h 1500 e Washington".



[Edition of 1899.] [Form for Native Citizen.] [Form No. 903.]

No. 181 Issued OCT 10 1900

UNITED STATES OF AMERICA.

State of Kentucky } ss:
County of Kenton }

I, Charles Sealsfield Berger, a Native and Loyal Citizen of the United States, hereby apply to the Department of State, at Washington, for a passport for myself, accompanied by ..... as follows: ....., born at Covington Kentucky, on the 2 day of April, 1858, and .....

I solemnly swear that I was born at Covington Kentucky, in the State of Kentucky, on or about the 2 day of April, 1858; that my father is a naturalized citizen of the United States; that I am domiciled in the United States, my permanent residence being at 2065 Madison Avenue, in the State of Kentucky, where I follow the occupation of Journalist; that I am about to go abroad temporarily; and that I intend to return to the United States abut May 1900, with the purpose of residing and performing the duties of citizenship therein.

OATH OF ALLEGIANCE.

Further, I do solemnly swear that I will support and defend the Constitution of the United States against all enemies, foreign and domestic; that I will bear true faith and allegiance to the same; and that I take this obligation freely, without any mental reservation or purpose of evasion: So help me God.

Sworn to before me this 8th day of October 1898. Charles S. Berger

W. H. Wheeler
my commission expires July 11-1902 Notary Public.

DESCRIPTION OF APPLICANT.

Age: 18 years.	Mouth: ...
Stature: 5 feet, 6 inches, Eng.	Chin: ...
Forehead: ...	Hair: dark auburn
Eyes: blue	Complexion: light
Nose: straight 2½ inches	Face: thin

IDENTIFICATION.

....., 18.....

I hereby certify that I know the above-named ..... personally, and know him to be a native-born citizen of the United States, and that the facts stated in his affidavit are true to the best of my knowledge and belief.

.....

[Address of Witness.] S. Y. Reilly 406 Scott St

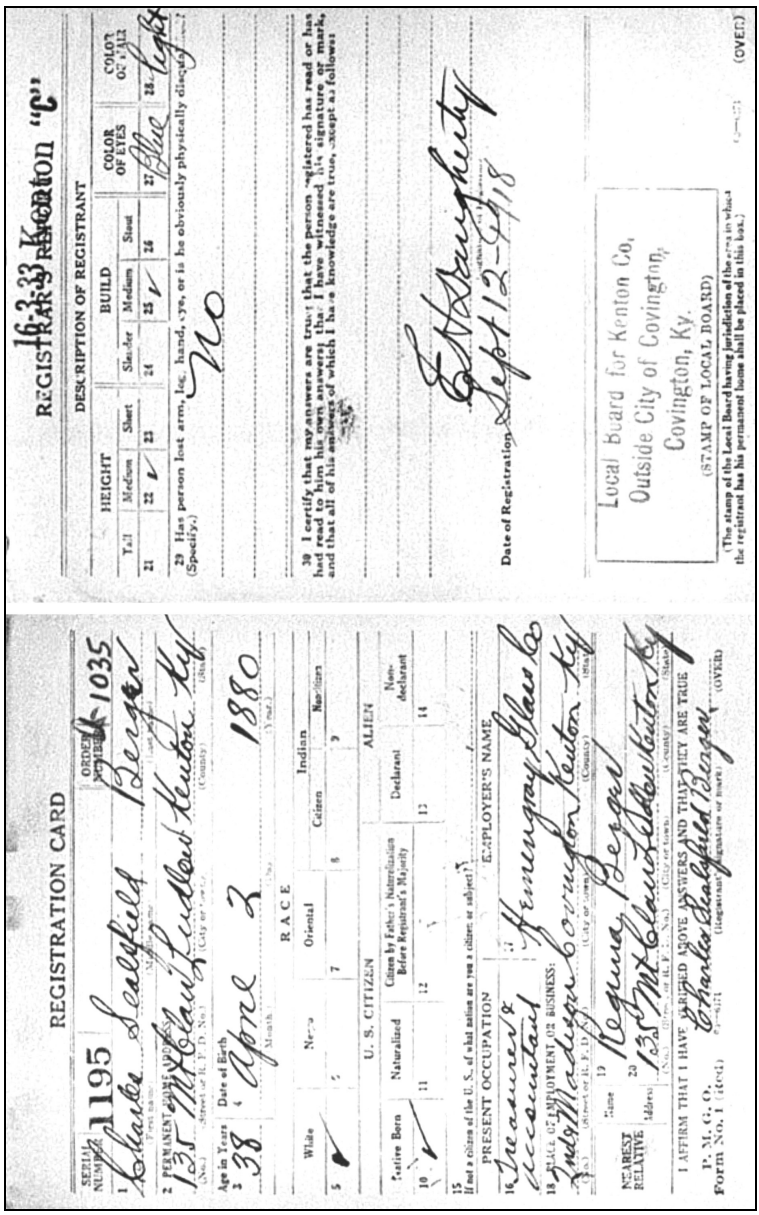
Applicant desires passport sent to following address:

2065 Madison Avenue Covington Ky

Covington

Kentucky

Passantrag von Charles Sealsfield Berger (1898)
Passport Applications, 1795–1905, National Archives Microfilm Publication M1372, roll 515, General Records of the Department of State, Record Group 59, National Archives Building, Washington, DC



Registration Card (Militär) von Charles Sealsfield Berger (1918)
"United States, World War One Draft Registration Cards, 1917–1918," index and images, *FamilySearch* (https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/K78X-D2C)

Der Schauspieler und Theaterautor: Ausgebildet an der „privaten Theaterschule von Frau Sochock in Wien“,[25] reüssiert 1861 in Hamburg am Stadttheater,[26] anschließend an diversen österreichischen Bühnen, ab 1863 am Stadttheater von Essek (Slawonien). Zwei seiner Dramen werden in Essek aufgeführt. Die *Eiserne Jungfrau* (Premiere 1864), im Wiener Milieu angesiedelt, ist ein Misserfolg. Lokalhistorischer und patriotischer Bezug des zweiten Dramas *Die Schlacht bei Essek im Jahre 1533* bescheren dagegen Berger große Zustimmung. In den USA setzt er nach 1869 sein Wanderleben als Schaupieler fort. Noch im Jahr seiner Ankunft wird er am Stadttheater New York verpflichtet, 1870 tritt er in St. Louis auf, 1871 übernimmt in Kooperation mit Gustav Donald die Leitung des New Yorker Stadttheaters.[27] Darüber hinaus erfolgen Engagements an deutschen Bühnen in Chicago, Cincinnati, Philadelphia, New Orleans. Berger verfasst mehrere schauerromantische, aber patriotisch-sozialkritische, immer unterhaltsame, jedoch zumeist triviale Schauspiele, die teilweise erfolgreich aufgeführt werden.[28]

Der Journalist: Bereits vor der Auswanderung ist Berger journalistisch tätig. Er schreibt in Slawonien zwischen 1863 und 1865 für die örtliche Zeitung *Esseker Lokalblatt und Landbote*, verfasst die kritische Rubrik „Esseker Bummler“. Mit seinen lokalen Tätigkeiten, als Schauspieler, Romancier und Theaterrezensent, provoziert er in der Öffentlichkeit eine Debatte um die Seriosität seiner Person. Zwischen seiner Zeitung, dem Konkurrenzblatt *Die Drau*, dem Periodikum *Esseker allgemeine illustrierte Zeitung*, der Theaterdirektion und „'Theaterliebhaber[n]“ geht der Streit um intrigante Unterstellungen zur Originalität seiner Romane, die schauspielerische Leistung und mutig urteilende Rezensionen. Möglicherweise veranlassen ihn die belastenden Konflikte zur Rückkehr nach Hamburg. Dort gründet er 1865 das politisch kritische, antipreußische Satireblatt *Hamburger Bummler*.[29] Nach der Immigrati-

---

[25] Obad: *Regionalpresse* (Anm. 12), S. 120.

[26] Staatsarchiv Hamburg: kein Nachweis für Geza Bergers Anwesenheit in Hamburg.

[27] Internet: „German Theater in Kleindeutschland and the Lower Eastside, Manhattan.“

[28] Geza Berger: *Des Dichters Traum in der Sylvesternacht* [„Humorist. mytholog. Gelegenheitsstück in 1 Aufzuge. gr. 8. (16 S.)“] (Berlin: Bloch 1861/Wien: Eurich 1861). Nachweis dazu: *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums* (*GV*) *1700–1910* (München [u.a.]: Saur 1980). Bd. 12. S. 223); Fortsetzungsromane in Essek, 1863ff.): *Das Leichenzimmer* (Roman), *Eine Zigeunerliebe* (Novelle), *Ein Nachtbild aus dem Theaterleben* (Novelle); Schaupiele in Essek (1863ff.): *Eiserne Jungfrau*, *Die Schlacht bei Essek im Jahre 1533*; Erinnerungen: *Aus dem Notizbuch eines Schauspielers* (*Esseker Lokalblatt und Landbote* (1864). Nr. 5); Schauspiele in den USA (1869ff.): *Des Dichters Traum*; *Barbara Ubryk*, *Geheimnisse von St. Louis*, *Auf nach Cuba*, *Massenmörder Thomas*, *Die Armen und die Reichen in Cincinnati*, *Wir Deutschamerikaner*.

[29] Nachweis: *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums* (*GV*) *1700–1910* (München [u.a.]: Saur 1980). Bd. 22. S. 53: „Der Hamburger Bummler. Humoristisch-satyrisches Volksblatt. Redig. von Géza Berger. Jahrg. 1865 [!]. Juli - Dezbr. 26 Nrn (à 1 Bgn mit Holzschn.) Hamburg, Schardius in Comm.4. n.20 [...].“; vgl. Wood: *Deutsches Theater*. S. 441; Obad: *Regional-*

on in die USA 1869 arbeitet er, von seinem Wohnsitz in Covington (Kenton County, Kentucky) aus, für das *Cincinnatier Volksblatt* und den *Cincinnati Enquirer*.[30] Im Auftrage des *Volksblattes* geht er zu Beginn des Ersten Weltkrieges als Kriegsberichterstatter nach Europa.

Der Reisende: Als Schauspieler bereist Berger zwischen Chicago und New Orleans die USA und hält sich in den Regionen mit einer funktionierenden *German-American Community* auf. Die Dokumente der *Ellis Island Foundation* verzeichnen mehrfache Fahrten nach Europa mit Ankunftszeiten in New York in den Jahren 1894 (Hamburg; Herkunft aus Österreich), 1907 (Bremen; Herkunft aus Homonica[31]/Ungarn), 1912 (Bremen), 1914 (Rotterdam), 1920 (Rotterdam; Herkunft aus Budapest), 1921 (Rotterdam; Herkunft aus Budapest).

Es ist der Zusammenhang von Geza Bergers Vertrautheit mit der deutsch-amerikanischen Szene und *vice versa*, der Namensgebung seines Sohnes Charles Sealsfield Berger und der regional ausgedehnten, untereinander vernetzten Aktivitäten der *German-American Community* zur Erhaltung ihrer kulturellen Identität im Rahmen einer eigenen Öffentlichkeit, die Rückschlüsse auf die Rezeption Charles Sealsfields zulassen.

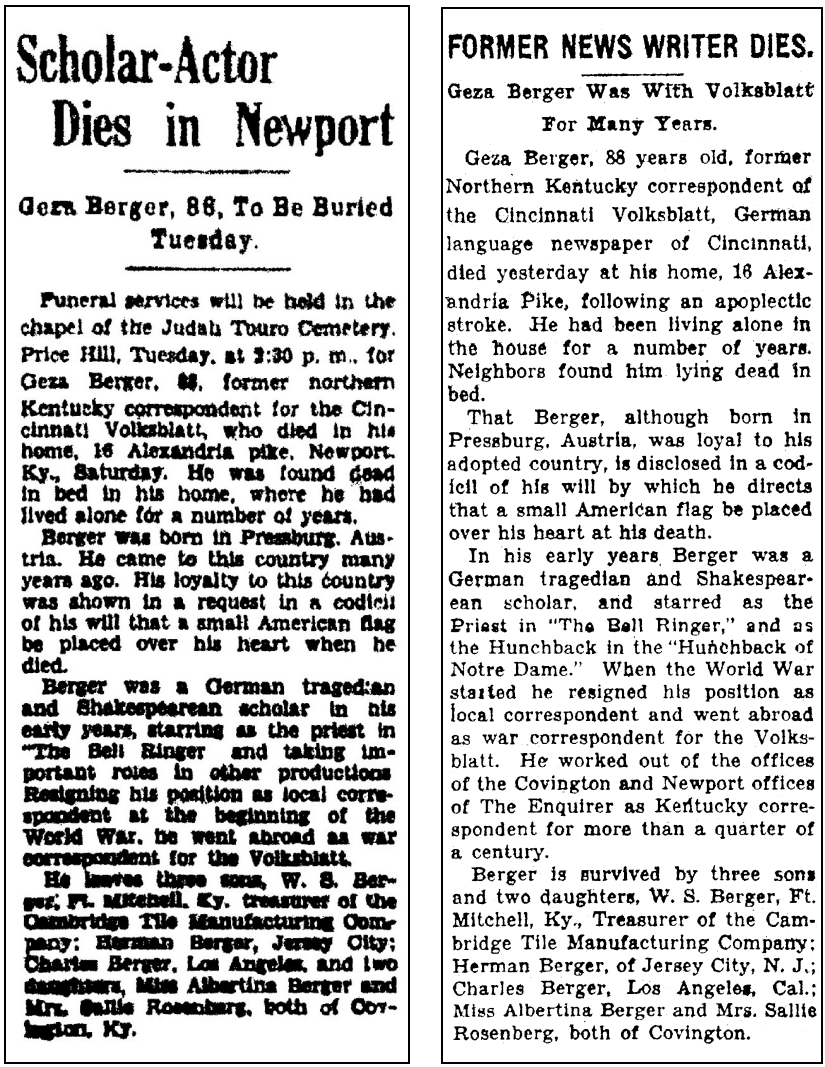
Wie ist es zur Namensgebung gekommen und welche Informationen liefert diese über die zeitgenössische Sealsfieldkenntnis?

---

presse (Anm. 12), S. 118-120. „Bummler": im Sinne von Flaneur, neugieriger Beobachter der Öffentlichkeit; vgl. Albert Peter Johann Krüger: *Hamburg, wie es lacht und weint. Eine Sammlung aus dem Hamburger Volksleben* in 12 Bdn. (Altona: Verlags-Bureau 1860-62). Bd. 2: *Die Bummler von Hamburg. Lokal-Novelle* (1860).

30 Vlado Obad zitiert Julius Pfeiffer, Druckereibesitzer und Herausgeber der Zeitung *Die Drau*, der in seinem Bericht „Deutsches Theater in Osijek, 1774–1907" (*Morgenblatt*. Agram vom 24. Dezember 1932, S. 13) darüber informiert, wie er während eines Aufenthaltes in New York im Jahre 1900 von Geza Berger nach Cincinnati eingeladen worden sei. (Obad: *Roda Roda* [Anm 12], S. 36)

31 Homonica (= damalige korrekte Schreibung: ungar. Homonna): Stadt in der heutigen Slowakei (Humenné), zu Bergers Zeit mit einem großen Anteil jüdischer Bevölkerung, was seine Reise als Jude dorthin teilweise erklären könnte.



Scholar-Actor Dies in Newport

Geza Berger, 86, To Be Buried Tuesday.

Funeral services will be held in the chapel of the Judah Touro Cemetery, Price Hill, Tuesday, at 2:30 p. m., for Geza Berger, 86, former northern Kentucky correspondent for the Cincinnati Volksblatt, who died in his home, 16 Alexandria pike, Newport, Ky., Saturday. He was found dead in bed in his home, where he had lived alone for a number of years.

Berger was born in Pressburg, Austria. He came to this country many years ago. His loyalty to this country was shown in a request in a codicil of his will that a small American flag be placed over his heart when he died.

Berger was a German tragedian and Shakespearean scholar in his early years, starring as the priest in "The Bell Ringer and taking important roles in other productions Resigning his position as local correspondent at the beginning of the World War, he went abroad as war correspondent for the Volksblatt.

He leaves three sons, W. S. Berger, Ft. Mitchell, Ky. treasurer of the Cambridge Tile Manufacturing Company; Herman Berger, Jersey City; Charles Berger, Los Angeles, and two daughters, Miss Albertina Berger and Mrs. Sallie Rosenberg, both of Covington, Ky.

FORMER NEWS WRITER DIES.

Geza Berger Was With Volksblatt For Many Years.

Geza Berger, 88 years old, former Northern Kentucky correspondent of the Cincinnati Volksblatt, German language newspaper of Cincinnati, died yesterday at his home, 16 Alexandria Pike, following an apoplectic stroke. He had been living alone in the house for a number of years. Neighbors found him lying dead in bed.

That Berger, although born in Pressburg, Austria, was loyal to his adopted country, is disclosed in a codicil of his will by which he directs that a small American flag be placed over his heart at his death.

In his early years Berger was a German tragedian and Shakespearean scholar, and starred as the Priest in "The Bell Ringer," and as the Hunchback in the "Hunchback of Notre Dame." When the World War started he resigned his position as local correspondent and went abroad as war correspondent for the Volksblatt. He worked out of the offices of the Covington and Newport offices of The Enquirer as Kentucky correspondent for more than a quarter of a century.

Berger is survived by three sons and two daughters, W. S. Berger, Ft. Mitchell, Ky., Treasurer of the Cambridge Tile Manufacturing Company; Herman Berger, of Jersey City, N. J.; Charles Berger, Los Angeles, Cal.; Miss Albertina Berger and Mrs. Sallie Rosenberg, both of Covington.

Nachrufe zu Geza Berger im *Cincinnati Enquirer* und *The Cincinnati Times-Star* (Dezember 1930)3. Die personalen Paradigmen: Erklärungen zum Sachverhalt

Des Vaters Entscheidung, dem Sohn einen *first name* und einen *middle name* zu geben, folgt namengeschichtlich „the most important development[s] of the eighteenth century […,] the growth in the use of middle names."[32] Begonnen hat die

[32] George R. Stewart: *American Given Names. Their Origin and History in the Context of the English*

Tradition „toward the end of the seventeenth century […].“ Die nach Pennsylvania eingewanderten Deutschen „were the first group to use two given names – that is, to have what we call a middle name.“[33] Im 19. Jahrhundert ist es eine weit verbreitete Sitte. Allgemein schätzt man „the first name as dominant over the second. In Speech the middle name was rarely used, and in writing it was commonly reduced to the initial.“[34] Es sind vor allem vier Absichten, die man mit dem *middle name* verfolgt: das Kind durch ein auffälliges Unterscheidungs- und Identitätsmerkmal im Verhältnis zu Mitbürgern mit identischen Namen auszuzeichnen; mit dem Gebrauch des mütterlichen Mädchennamens dessen Überlieferung zu sichern; der namentlich so hervorgehobenen Person auf diese Weise eine gewisse Vornehmheit zu verleihen; durch die „practice of naming for heroes“ an bedeutende historische Persönlichkeiten zu erinnern, ihnen eine ehrende Referenz zu erweisen und damit zugleich auf eine ebenso bedeutsame Entwicklung des eigenen Kindes zu hoffen.[35]

Mit der Namenswahl folgen die Eltern Berger einerseits dieser Tradition, andererseits ihrem geistigen und politischen Habitus sowie der damit verbundenen Absicht, diesen über den Namen sowohl für die deutschamerikanische als auch allgemeine Öffentlichkeit zu dokumentieren:

Erstens: Für die beiden Söhne wählen die Eltern *given names*, historisch-politisch und literargeschichtlich semantisiert. Sie lassen den einen Sohn auf den Namen Hermann (traditioneller deutscher Vorname: „Heerführer“) + Lafayette und den zweiten auf den Namen Charles (traditioneller deutscher Vorname: Karl, „der freie Mann“) + Sealsfield taufen. Beide, der amerikanische Bürger, Offizier und Politiker französischer Herkunft Marquis de Lafayette (1757–1834) und der amerikanische Bürger und politische Schriftsteller österreichischer Herkunft Charles Sealsfield (1793–1864), verkörpern für den historisch-politisch informierten Vater und sein patriotisches Verständnis der Heimat USA Maßstäbe vorbildlicher Lebensführung.

Zweitens: Schaut man auf den zeitgeschichtlichen Kontext, dann zeigt sich, dass die Motivation für diese Namenswahl von diesem beeinflusst worden ist, indem sie sich an zwei Ereignissen orientiert. Die Taufe des einen Sohnes auf den *middle name* Lafayette erfolgt 1875, ein Jahr vor der Centenarfeier amerikanischer Unabhängigkeit 1876, die des anderen Sohnes auf den *first* und *middle name* Charles Sealsfield 1880, drei Jahre vor dem *Bicentennial Jubilee* zur ersten deutschen Einwanderung 1683. Bergers durch die Namenswahl öffentlich dokumentiertes Bekenntnis gegenüber den USA als Heimatstaat, der *German-American Community* als eigenständiger Ethnie und dem deutschen Herkunftsraum demonstriert eine dreifache Loya-

Language. New York: Oxford University Press 1979. S. 22.

33 Ebd., S. 21.

34 S. 29.

35 S. 32f.

lität, symptomatisch für die Einstellung von Staatsbürgern deutscher Herkunft in den Jahrzehnten umfangreicher deutscher Immigration und intensiver ethnopolitischer Pflege deutschamerikanischer Kultur.[36]

Drittens: So wie Berger mit der Namenswahl „Lafayette" dem Zeitgeist folgt und das öffentliche Wissen um die bedeutende Rolle des Marquis als General im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg belegt, genauso dokumentiert die Namenswahl „Sealsfield" dessen Bedeutung für die deutsch-amerikanische Ethnie und ihres kulturellen Gedächtnisses, aber auch für das Selbstverständnis von Berger. Vorstellbar ist, dass er die eigenen Lebensumstände nicht nur als politischer Flüchtling und antiabsolutistischer Kritiker bei Sealsfield wiederfindet, sondern auch dessen gesellschaftspolitisches Plädoyer für die amerikanische Demokratie. Bestätigt wird letzterer Umstand durch einen Beitrag von Heinrich Armin Rattermann in der Monatsschrift *Der Deutsche Pionier* (Cincinnati, 1874), mit dem er Charles Sealsfield anlässlich der zehnten Wiederkehr seines Todestages würdigt. Für ihn sei er ein „ächter deutschamerikanischer Pionier", „einer der bedeutendsten Roman=Schriftsteller unserer Zeit".[37] Beides, Bergers Namenswahl und Rattermanns Beitrag, sind demonstrative ethnopolitische Maßnahmen, die dazu beitragen sollen, die Existenz der eigenen Ethnizität in ihrer bedrängten Position zwischen Separatismus, gefährlicher Selbstisolierung, und Nativismus, gefährlicher Assimilation, sichern zu helfen.[38]

Die bisherigen Ausführungen zeigen, dass in den 1870er und 1880er Jahren in der Öffentlichkeit der *German-American Community*, vor allem in Cincinnati, Charles Sealsfield eine bekannte historische Figur ist. Wenn das so gelten kann,

---

[36] Carol Poore: *Wessen Feier? Die Hundertjahrfeier von 1876 und die deutschamerikanische sozialistische Kultur*. In: *Amerika und die Deutschen. Bestandaufnahme einer 300jährigen Geschichte*. Hg. v. Frank Trommler. Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 192-203.

[37] Heinrich Armin Rattermann (geb. 1832, eingewandert 1845, ab 1846 in Cincinnati, gest. 1923). Angesehener Bürger Cincinnatis, Unterstützer der *German-American Community*, gründet die „Deutsche gegenseitige Versicherungsgesellschaft" (1858) und 1869 die Monatszeitschrift *Der Deutsche Pionier*, offizielle Publikation der „German Pioneer Society of Cincinnati (Ohio)". Auf seine Initiative hin wird bis heute der „Deutsche Tag" (Juni) gefeiert. – R. [= Rattermann]: *Zwei, in Europa verstorbene, ächte Deutschamerikanische Pioniere*. 1. *Charles Sealsfield*. In: *Der Deutsche Pionier. Monatsschrift für Erinnerungen aus dem deutschen Pionier=Leben in den Vereinigten Staaten* (Ende März 1874). Heft 1, S. 5-16; Mary Edmund Spanheimer: *The German Pioneer Legacy. The Life and Work of Heinrich A. Rattermann*. Hg. v. Don Heinrich Tolzmann. 2. Aufl. Oxford [u.a.]: Lang 2004; *New German-American Studies / Neue Deutsch-Amerikanische Studien* 26. S. 94-98. Darin: „Rattermann's Library", S. 135-140.

[38] Kathleen Neils Conzen: *Deutschamerikaner und die Erfindung der Ethnizität*. In: Trommler:*Amerika und die Deutschen* (Anm. 36), S. 148-164. Vgl. auch: Joshua A. Fishman: *The Rise and Fall of the Ethnicity Revival: Perspectives on Language and Ethnicity*. Amsterdam [u.a.]: Mouton Publishers 1985. (Contributions to the Sociology of Language 37)

dann ist danach zu fragen, woher Geza Berger seine Kenntnisse über den Literaten Sealsfield hat.

Weil keine ausführlichen autobiographischen Niederschriften von Geza Berger vorliegen, können zu dessen Kenntnis von Charles Sealsfield und deren Herkunft lediglich Vermutungen im Zusammenhang mit seinem Lebensgang vorgeschlagen werden. Eine Informationsübermittlung innerhalb seiner Familie in Pressburg ist anzunehmen, kann aber nicht nachgewiesen werden.[39] Die Durchsicht mehrerer Jahrgänge der *Pressburger Zeitung* nach Informationen über Sealsfield, sein Tod 1864 sowie die Tätigkeit des Journalisten Geza Berger blieben gleichfalls ergebnislos.[40] Nach Auskünften aus Budapest hat sich Karl Maria Kertbeny als möglicher Informationsvermittler für Sealsfield in Pressburg nicht aufgehalten. Auch über die Verbreitung und Rezeption seiner Publikationen über diesen haben sich keinerlei Hinweise ergeben. Das gilt auch für Bergers Wissen um zeitgenössische Publikationen über Sealsfield und die Texte vom Autor selbst. Er mag sein, dass er sich als junger Journalist durch die Gedenkfeierlichkeiten in Znaim und die Berichterstattung anlässlich Sealsfields Tod 1864 Kenntnisse erworben hat.

Auf Grund seiner Vertrautheit mit deutscher Kultur von New York bis New Orleans, mit den entsprechenden Personen, Einrichtungen und einer möglichen Lektüre von Sealsfields Büchern, erworben oder ausgeliehen, sowie der deutsch-amerikanischen Zeitungen kann er sich sein Wissen über Sealsfield auch erst in den USA angeeignet haben.[41] Das gilt insbesondere für die Region Cincinnati, mit der Sealsfield vertraut ist und wo zahlreiche Bewohner ihn kennen.

Sealsfield hat sich viermal in den USA aufgehalten (1823-26, 1827-30, 1837, 1853-58). Für die Zeit zwischen 1827 und 1830 weist er auf „auf seine[n] mehrmaligen Reisen nach dem Südwesten der Union“ hin.[42] In Briefen an seinen Verleger Heinrich Erhard (Stuttgart) erwähnt er Aufenthalte in Louisiana 1854 und 1856, die sicherlich mit einer Zwischenstation in Cincinnati verbunden sind.[43] Auf mehreren

---

39 eMail: Dr. Stefan Holcik vom 8. Oktober 2012 (Stadtarchiv Bratislava, Slowakei).

40 Internet: *Preßburger Zeitung* (digitalisierte Fassung; *Städtische Preßburger Zeitung* ab 1861ff.). Kein Hinweis auf das Redaktionskollegium, Verfassernamen durch Kürzel oder Symbole verschlüsselt.

41 Es ist durchaus denkbar, dass zur Bergers Zeit die “Cincinnati Public Library” (gegr. 1853) Werke von Sealsfield im Bestand hat.

42 Castle: *Briefe und Aktenstücke* (Anm. 5), S. 290f.

43 Sealsfield an Erhard vom 25. April 1854. In: Castle: *Briefe und Aktenstücke* (Anm. 5), S. 285: “Ich bin erst seit zehn Tagen von Louisiana hierher zurückgekehrt […], wo ich vom Red River abging“. Den Winter hat er in Lousiana verbracht (S. 286). Zu Sealsfields Bekanntheitsgrad in den USA vgl. seine Hinweise für den November 1854, S. 297, 299f., 1856 300f.; Emil Klauprecht: *German Chronicle in the History of the Ohio Valley and its Capital City Cincinnati in Particular (1864*). Hg. v. Don Heinrich Tolzmann. Übers. v. Dale V. Lally. Bowie, Maryland: Her-

Reisen aus dem Nordosten der USA in den Süden und zurück nutzt er die schnellste Verbindung zwischen Philadelphia, Pittsburgh und New Orleans, indem er auf dem Landweg mit dem täglich verkehrenden „Eilwagen" bis Pittsburgh oder Cincinnati fährt, um von hier aus per Schiff auf dem Ohio und dem Mississippi in wenigen Tagen Louisiana zu erreichen.[44] Während des fünftägigen Aufenthalts in Cincinnati im Zeitraum um den 25. Oktober,[45] einer Unterbrechung seiner Reise Ende Oktober 1825 nach New Orleans,[46] lernt er die ‚elegante', wirtschaftlich prosperierende Stadt mit ihren 12.000 Einwohnern (1825) schätzen und schreibt in seinem Reisebericht von Kittanning nach New Orleans ausführlich und kenntnisreich über seine Eindrücke.[47] "Die Stadt ist der Sammelplatz der Reisenden, die in die westlichen Staaten und aus denselben gehen,"[48] vor allem in Richtung Süden. „Der Reisende wird Cincinnati in jeder Hinsicht befriedigt verlassen. Die Stadt ist elegant, im vollen amerikanischen Sinne des Wortes, reinlich gehalten; die Straßen vortrefflich gepflastert und mit Trottoirs (Bavements) versehen; das Klima dem des südlichen Frankreichs ähnlich; […]."[49] „Cincinnati ist unstreitig die erste Binnenstadt

---

Heritage Books, 1992; Charles Henry Ambler: *A History of Transportation in the Ohio Valley […]*. Westpoint, Connecticut: Greenwood Press 1970; Don Heinrich Tolzmann: *German Cincinnati (Ohio)*. Arcadia Publishing 2006; Don Heinrich Tolzmann: *Covington's German Heritage*. Westminster, Maryland: Heritage Books 2008.

44 Cincinnati ist zu dieser Zeit ein wichtiger Verkehrsknotenpunkt. Die sich hier treffenden Wasserwege (Ohio, Kanäle) verbinden den Norden (Arkansas/oberer Mississippi, Missouri) mit dem Osten (New York/Chesapeake Bay) und dem Süden (New Orleans/Mississippi).

45 C. Sidons, Bürger der Vereinigten Staaten von Nordamerika [d.i. Carl Postl]: *Die Vereinigten Staaten von Nordamerika, nach ihrem politischen. religiösen und gesellschaftlichen Verhältnisse betrachtet. Mit einer Reise durch den westlichen Theil von Pennsylvanien, […]*. Zwei Bände. Stuttgart und Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1827. Bd. 2, S. 65. – Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum amerikanischen Bürgerkrieg wächst der Anteil der deutschen Bevölkerung auf rd. 30%, bis zur Jahrhundertwende auf rd. 60%. Vgl.: Charles Theodore Greve: *Centennial History of Cincinnati and Representative Citizens*. Chicago: Biographical Publishing Company 1904, S. 438; Charles Fredric Gross: *Cincinnati, the Queen City*. Cincinnati: S. J. Clarke Publishing Company 1912, S. 96.

46 Nach Rattermanns Bericht muss man annehmen, das Sealsfield über einen Ostküstenhafen eingereist ist und zwei Reisen in den Süden unternommen hat: 1. Reise: 1823 im Jahr seiner Einwanderung, im Sommer 1824 wieder in Kittanning; 2. Reise: 1825.

47 [An.]: *Die Vereinigten* Staaten *von Nordamerika* […]. Bd. 2. 4. Kapitel. S. 55-64; Don Heinrich Tolzmann: *The German Image of Cincinnati before 1830*. In: *Das Ohiotal - The Ohio Valley: The German Dimension*. Hg. v. Don Heinrich Tolzmann. New York: Peter Lang 1993, S. 27; Eduard Castle: *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield (Karl Postl)*. Wien/München: Stratowa 1952 (Reprint: 1993), S. 73f. Castle bezieht sich im wesentlichen auf Sealsfields Amerikabericht.

48 Ebd., S. 60.

49 S. 62.

der Vereinigten Staaten," wichtigster „Stapelplatz für den Ohio"[50], in der „ziemlich viele Deutsche und Franzosen" wohnen.[51]

Bereits während seiner ersten Anwesenheit in Cincinnati 1825 findet Sealsfield Anschluss an die Honoratiorenschicht. Er hat Umgang mit dem renommierten ehemaligen Bürgermeister und Unternehmer Martin Baum (1765–1831)[52] und dem medizinischen Autodidakten Dr.hon. Jonathan Sellman (1764–1827)[53]. Eingedenk der Neigung Sealsfields, sich grundsätzlich der *high society* einer Stadt anzuschließen und damit auch der lokalen Presse bekannt zu sein, kann man berechtigterweise annehmen, dass er bei späteren Aufenthalten kontinuierlich den Kontakt zu den Honoratioren gesucht hat. Daher scheint auch Rattermanns Hinweis glaubwürdig und symptomatisch für Sealsfields Bekanntheit unter den Bürgern von Cincinnati, wenn er anlässlich der Centenarfeier zu seinem Geburtstag 1893 auf die Erinnerungen von Jakob Gülich, „Werkführer in der Baum'schen Zucker=Raffinerie", aus dem Jahre 1869 hinweist, „[…] dass er sich desselben sehr wohl erinnere, dass er über alles sich erkundigt habe, sehr fließend englisch sprach und von den Doktoren Sellman und Oberndorf immer als Professor angeredet worden sei."[54] Beides, die Rückfragen Rattermanns 1869 nach Sealsfield und die Antworten des Zeitzeugen Gülich, sind insofern bemerkenswert, als damit belegt wird, dass Sealsfield offenbar bereits 1825 sich in Cincinnati unter dem endgültigen Pseudonym vorgestellt und dieses nicht erst zusammen mit seinem Louisiana-Pass adaptiert hat.

---

50 S. 58.

51 S. 55, 57.

52 Zu Martin Baum vgl. Beitrag im Internet. Baum, bis 1819 einer der reichsten Männer der Stadt, verliert während der Finanzkrise 1819-20 sein Vermögen. Sealsfield über ihn (*Die Vereinigten Staaten von Nordamerika* […]. Stuttgart/Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung 1827. Bd. 2, S. 57f, 61.): „Wir gingen mit Mr. Baum und einigen Herren nach dem Courthause." Er ist der „der Reichste und unternehmendste von Ihnen, Mr. Baum, ein für den Westen Ohios wirklich sehr schätzbarer Mann, hat durch zu verwegene Spekulationen und Bürgschaften den größten Teil seines erworbenen Vermögens wieder eingebüßt".

53 Jonathan Sellman, MD (1764–1827), arbeitet als *surgeon's mate* in der US Army, zieht 1793 im Gefolge von General Wayne ins Fort Washington (Cincinnati), verlässt 1794 den aktiven Dienst und praktiziert als niedergelassener Arzt bis 1827. Auf Grund seiner medizinischen Erfolge verleiht ihm das *Medical College of Ohio* 1826 den Titel MD (Dr.med.).

54 Heinrich Armin Rattermann*: Charles Sealsfield. Sein Leben und seine Werke. Vortrag gehalten bei Gelegenheit der Feier des 100jährigen Geburtstages Sealsfields im ‚Deutschen Litterarischen Klub von Cincinnati, am 1. März 1893*'. Ausgewählte Werke Bd. X. Cinncinnati, Ohio: Selbstverlag 1911, S. 11-27. Charles Sealsfield: *Das Geheimnis des Großen Unbekannten. Charles Sealsfield = Carl Postl. Die Quellenschriften* […]. Hg. v. Eduard Castle. Wien: Wiener Bibliophilen=Gesellschaft 1943, S. 518-520. Reprint: Charles Sealsfield: *Sämtliche Werke*, Bd. 26 / Supplementreihe, Materialien und Dokumente, Bd. 2. Hildesheim: Olms Presse 1995.

Fasst man diese Mitteilungen zusammen und fragt nach Sealsfields Verhältnis zu Cincinnati, zur Region sowie der *German-American Community* und ihrer Kulturszene, dann kann man feststellen, dass der Literat infolge seiner bekannten Neigung zu Selbstdarstellung und rascher Akzeptanz durch den gehobenen Teil der Gesellschaft eine öffentlich bekannte Persönlichkeit gewesen ist, deren Kenntnis wenigstens bis in die hier betrachteten 1880er Jahre angedauert hat. Symptomatisch für die Tradition dieser Sealsfieldkenntnis ist Geza Berger.

4. Ein paar vorläufige Schlussfolgerungen

Im Zuge seines letzten fünfjährigen Aufenthaltes in den USA von 1853 bis 1858 schreibt Sealsfield an seinen Verleger Heinrich Erhard am 17. Juli 1854 aus Piermont (New York): „Uebrigens habe ich die Satisfaction, daß meine Schriften in allen Staats und größeren Stadtbibliotheken in den Catalogen aufgeführt sind – In Washington Philadelphia New York New Orleans etc. […] Für jetzt bin ich jedoch bei dem großen Haufen rein vergessen."[55]

Um die Feststellungen von Sealsfield richtig zu verstehen, muss man beides nebeneinander lesen, die Mitteilungen des Autors von 1854 und die Erkenntnisse im Zusammenhang mit Geza Berger/Charles Sealsfield Berger für die Zeit der 1870er und 1880er Jahre. Prinzipiell hat Sealsfield recht, aber eben nur grundsätzlich, denn ihm entzieht sich der Einblick in das kulturelle Leben der *German American Community*, die zunehmend, besonders nach dem *Civil War*, durch rapide wachsende Immigration an Größe und Bedeutung gewinnt. In diesem Zusammenhang bildet sich bis zu den inneramerikanischen Zwangsmaßnahmen infolge des Ersten Weltkrieges ein deutschamerikanisches Selbstbewusstsein heraus, das deutsche Sprache und Herkunftskultur als notwendige Konstituenten ethnischer Selbstbestimmung pflegt. Rattermanns Würdigung Sealsfields 1874 ist symptomatisch für dieses Kulturbewusstsein und dafür, dass Sealsfield im Verständnis der eigenen deutschamerikanischen Tradition eine wichtige Leitfigur und als solche im privaten wie öffentlichen Gedächtnis präsent ist. Dies belegt dessen öffentlicher Bekanntheitsgrad 1854, als – wie er schreibt – „es ruchbar geworden" ist, dass er im „Lande" sei und „Freunde" ihm mitteilen,[56] „einige Redacteure von tonangebenden Zeitungen" wollten „meine Ankunft durch ‚leading articles' ankündigen".[57]

Auf die eingangs gestellte Frage nach dem gesellschaftspolitischen, soziokulturellen und literargeschichtlichen Kontext der Namenübertragung von Charles

---

[55] Der fünfjährige Aufenthalt ist die rechtliche Voraussetzung dafür, dass ein immigrierter Bürger die Staatsbürgerschaft beantragen kann. Sealsfield erhält diese 1858. – Sealsfield an Erhard vom 17. Juli 1854. In: Castle: *Briefe* (Anm. 5), S. 295f.

[56] Sealsfield an Erhard vom 25. April 1854. Ebd., S. 286.

[57] Sealsfield an Erhard vom 17. Juli 1854. S. 295.

Sealsfield auf Charles Sealsfield Berger haben sich Antworten ergeben, die für eine intensivierte Recherche der amerikanischen Sealsfieldrezeption sprechen. Dafür sind zwei Rezeptionskomplexe in Erwägung zu ziehen: der Bekanntheitsgrad des Schriftstellers Charles Sealsfield, seiner Biographie und seiner Werke nach dem politischen wie kulturgeschichtlichen Umbruch ab der 1850er Jahre in Europa und in den USA, die Möglichkeiten einer dennoch kontinuierlich bewahrten Sealsfieldkenntnis im Kontext der ethnizistischen Selbstbestimmung und geschichtlichen Vergewisserung der deutschamerikanischen Bevölkerung, deren Entwicklung in den 1880er Jahren einen Höhepunkt erreicht.

Die Schlussüberlegungen dazu gehen von folgender These aus: Charles Sealsfield ist noch in den 1880er Jahren präsenter Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses der *GermanAmerican Community* und ihrer Aktivitäten zum Erhalt deutschamerikanischer Existenz. Es kann vorausgesetzt werden, dass es bis zum Ersten Weltkrieg ein Kontinuum der Berichterstattung über ihn gibt, seine Werke in öffentlichen wie privaten Bibliotheken vorhanden sind und das Wissen um seine Literatenleistung in Gesprächen transportiert wird. Daraus resultieren die folgenden Aufgaben für die Rezeptionsforschung.

Erstens: Nach den hier vorgestellten Beobachtungen erscheinen Sealsfields Hinweise auf die weite Verbreitung seiner Werke in den USA glaubwürdig. Konsequenterweise bedeutet es, dass die Werke einer großen Leserklientel bekannt sind, zugänglich über Leihbüchereien, *reading societies*, Privatbeständen und die Kenntnismultiplizierung durch privates Weiterreichen der Bücher und Gespräche. Wenn man davon ausgeht, dass Sealsfield ein Teil des kulturellen Gedächtnisses der deutsch-amerikanischen Kulturszene ist, dann hat sich die Rezeptionsforschung auf die Verbreitung der englisch- oder deutschsprachigen Texte vor allem innerhalb der *German-American Community* zu konzentrieren, dokumentiert in den Katalogen wie Ausleihlisten der Leihbibliotheken und in der deutschamerikanischen Presse.

Zweitens: Wichtige Voraussetzung für weitere Recherchen nicht nur in den USA ist der biographische Umstand, dass der Junggeselle und Reisende, der Autor und Aktionär Sealsfield ein überaus kontaktfreudiger, nach bekanntschaftlichen und geschäftlichen Beziehungen suchender Mann gewesen ist. Seine Briefe belegen, dass er – wo immer er sich aufgehalten hat – an den jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen engagiert teilgenommen und einen regen Besuchs- wie Gedankenaustausch gepflegt hat. Bei diesem Verhalten handelt es sich um ein markantes Merkmal seiner Biographie, das von der Rezeptionsforschung bislang nur wenig genutzt worden ist. Darum erscheint es geboten, den Reisestationen wie Personenhinweisen in der Korrespondenz und seinen Bankbeziehungen nachzugehen, die Recherchen nach Kontakten, der personalen wie werkgeschichtlichen Rezeption und damit der privaten wie öffentlichen Einschätzung seiner Wirkung und Bedeutung auszuweiten.

Drittens: Auch Sealsfield hat als Autor und Amerikareisender nur einen begrenzten Einblick in die Rezeptionsdauer und Wirkungsqualität seiner Person und

Werke, was folgerichtig auch für die Rezeptionsforschung gilt. Um diese unbefriedigende Situation zu modifizieren, bedarf es intensiver Recherchen in den Regionen, wo sich Sealsfield aufgehalten und die gesellschaftliche wie mediale Öffentlichkeit gesucht hat, vor allem innerhalb der *German-American Community*: in New York, Cincinnati, wohl auch in New Orleans u. a. Orten. Zu Zeiten seiner Amerikaaufenthalte ist der Reisende kein Teil eines weitgehend anonymen Tourismus, sondern ein Einzelreisender, der häufig privat übernachtet, sich zumeist mehrere Tage in seinen Quartieren aufhält und persönlichen Kontakt mit den Gastgebern auch in Hotels und Wirtshäusern pflegt. So kann man beispielsweise davon ausgehen, dass er im Großraum Baton Rouge/New Orleans immer wieder in *plantations* Quartier genommen hat, deren Besitzer in der Regel Gästebücher geführt haben.

Fazit: Das Defizit der Rezeptionsforschung ist keineswegs eine Folge mangelnder Präsenz Sealsfields und seiner Werke im privaten wie institutionalisierten Gedächtnis vor allem der *German American Community*. Das Defizit ergibt sich aus der Reduzierung der Sealsfieldforschung in den USA, aus der europäischen Distanz zu den amerikanischen Archiven und der fehlenden Digitalisierung archivalischer Bestände deutschamerikanischer Kultur sowie deren Zugänglichkeit übers Internet. Und: Die eingeforderte Feldforschung, dieser Umgang mit den Quellen ist mühsam, und die Thematik verheißt keinerlei akademischen Ruhm. Dennoch: Charles Sealsfield ist ein bemerkenswerter Schriftsteller und Kulturvermittler des deutschen Vormärz wie Frührealismus, der amerikanischen Literaturentwicklung seiner Zeit sowie der deutschamerikanischen Kultur. Daher ist es wohl begründet, besonders die germanistische wie amerikanistische Forschung in den Staaten zu stimulieren, sich nach diesem Mann und seiner Rezeption zu erkundigen.

„Die Vereinigten Staaten sind" – so konstatiert der französische Soziologe Jean Baudrillard – im 19. Jahrhundert, gültig auch für Charles Sealsfield und die *German American Community*, immer noch die transatlantisch „verwirklichte Utopie" dessen, was cisatlantisch gesellschaftspolitisch erdacht worden ist.[58] Weil es so ist, bindet die *German American Community* ihre Ethnizität ideologisch daran, bezieht ihre Identität nicht nur aus erinnerter Herkunftskultur und deutscher Sprache, sondern ihre soziokulturelle Orientierung ebenfalls aus der Existenz historisch vorbildlicher Persönlichkeiten der eigenen und mit ihr verbundenen amerikanischen Geschichte. Charles Sealsfield ist eine davon, wie Geza Berger zutreffend erkannt hat.

[58] Jean Baudrillard: *Amerika*. München: Matthes & Seitz 1987, S. 110-112.

II.

Exotische Biographie und Trivialpotential. Die erzählerische Banalisierung der Literatenexistenz Charles Sealsfields in Robert Kohlrauschs Roman *Der Fremde* (1895)

Zur Tradition des sentimentalisierten Künstler- und Detektivromans im späten 19. Jahrhundert

„Was ihn aber so unheimlich und räthselhaft erscheinen machte, war […] das Aufblitzen dunkler Erinnerungen, […] seine vielfache Schlaflosigkeit in Nächten, in denen er bis an den Morgen in seiner Stube umherirrte, wie von einem bösen Geist getrieben […].“ (Karl Maria Kertbeny, 1880)
„Aber der Mann ging nicht eilig durch das Zimmer […]; langsam, ganz langsam, wie in tiefes Sinnen verloren […]. Doch nun […] wandte er sich plötzlich, hastig, gewaltsam, als werde er durch eine unsichtbare Macht herumgerissen.“ (Robert Kohlrausch, 1895)[59]

1. Vorbemerkung

1893 titelt das renommierte *Wiener Tagblatt* auf der Frontseite: „War Sealsfield ein Mörder?“[60] Zwei Jahre darauf antwortet Sealsfield: „Ja, ich bin ein Mörder!“ Anschließend erschießt er sich. Der verblüffende Zusammenhang von Sachverhalt und Zeitangabe resultiert aus der Rezeptionsvolte des Schriftstellers Robert Kohlrausch. Dessen verwegene Umdeutung der Sealsfield-Biographie, ein erzählerischer Kunstgriff, sorgt für die fiktive Auferstehung des Dichters.

Mit dem Suizid des angeblichen Amerikaners schließt der zeitkritisch engagierte Detektiv-, Künstler- und Liebesroman *Der Fremde* (1893), orientiert an der literarischen Konzeption des angloamerikanischen Privatermittlers. Es ist – nach Todorov – ein „auf Spannung hin kalkulierte[r] […] Rätselroman“, eine „rückwärts-

[59] Karl Maria Kertbeny: *Die Räthsel in Charles Sealsfield's Leben.* In: Castle: *Quellenschriften* (Anm. 54), S. 379-418, hier S. 382. (Zuerst: *Deutsche Zeitung.* Wien 1880); Robert Kohlrausch: *Der Fremde.* Stuttgart: Robert Lutz 1895, S. 24f. [Sigle: *DF*]

[60] *Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ* vom Samstag, d. 15. Juli 1893. 43. Jg. Nr. 193, S. 1f.

gerichtete analytische Narration […] mit dem Ziel, die ‚abwesende Geschichte' […] zu rekonstruieren" und die „Überführung des Täters" anhand von Zeugenaussagen, Spuren und Indizien zu erreichen.[61]

In dem realistischen, schauerromantisierten Gesellschaftsroman, autobiographisch eingefärbt, geht es – aus bürgerlich national-konservativer Sicht – vor allem um die Auseinandersetzung mit den ethisch-moralischen Entgleisungen eines korrumpierten deutschen Bürgertums Mitte der 1890er Jahre. Der propagierte Schutz patriarchalischer Gesellschaftsordnung korrespondiert mit dem Schutz traditioneller Malerei vor der ‚entarteten' Moderne.

Zwei Protagonisten bestimmen die Handlung. Dem Künstler Richard Boysen, Ermittler und Ethosbewahrer, steht der Berliner Ingenieur Gernuth alias Schilling alias Sealsfield gegenüber, Mörder und Ethoszerstörer. Kohlrausch entwirft seine Sealsfieldfigur nach den Informationen aus den biographischen Beiträgen Karl Maria Kertbenys sowie der Skandalkolportage von August Weiß. Er adaptiert daraus die negativen Sensationsumstände, verknüpft diese mit Symptomen unethischen Agierens in der zeitgenössischen Gesellschaft und begründet die therapeutische Eliminierung sozial störender Zeitgenossen mit einer aktuellen kriminalanthropologischen Verbrechens- und Täterdefinition. Aus diesem Zusammenhang resultiert sein verwerflicher Titelheld Sealsfield, eben *Der Fremde*.

Natürlich wissen wir: Sealsfield hat nicht gemordet. Aber gerade darum ist es rezeptionsgeschichtlich interessant, warum und wie ein Kollege von ihm diesen als erzählerische Orientierungsfigur für sein gesellschaftspolitisches Anliegen verbraucht, dessen exotische Biographie und deren Trivialpotential als beispielhaft literarisierbar und nützlich für den eigenen Literatenruhm einschätzt.

Im Folgenden geht es vor allem darum, dem Zusammenhang von historischer Sealsfieldfigur und ihrer Rezeption als erzählter Person im Kontext der zeitgenössischen Lesekultur nachzuspüren: – der erratischen Verbindung von lebensgeschichtlichen Fakten, abstrusen Spekulationen sowie Autordiskretion; – dem Stoffinteresse eines Unterhaltungsschriftstellers, dem bildungsbürgerlichen Publikumsgeschmack und den daran orientierten Verlagsprogrammen als Teil der zeitgenössischen Unterhaltungsindustrie; – der erzählerisch konventionellen, trivialliterarischen Umsetzung mit einem Romankonzept, das der Genremischung von biographischer Erzählung, Detektivgeschichte und Künstlerroman[62] folgt.

---

[61] Tzvetan Todorov: *Typologie des Kriminalromans*. In: Jochen Vogt*: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink: 1998. S. 208-215, hier S. 214 (UTB für Wissenschaft: Uni Taschenbücher; 8147; Große Reihe); vgl. auch: Volker Neuhaus: *Der Unterhaltungsroman im 19. Jahrhundert*. In: *Handbuch des deutchen Romans*. Hg. v. Helmut Koopmann. Düsseldorf: Bagel 1983, S. 404-417, hier S. 416.

[62] Herbert Marcuse: *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978; Peter V. Zima: *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen*

Weil es keinen durch Autopsie verifizierbaren Nachweis für die Umstände von Kohlrauschs Sealsfieldrezeption gibt, sind sämtliche Informationen und Schlussfolgerungen mit der gebotenen Vorläufigkeit zu beurteilen.

2. Erste Annäherung an den Roman: Autorbiographie, Sealsfieldstoff und Schreibkonzept

Im Jahre 1895 publiziert der Verlag Robert Lutz in Stuttgart den Roman *Der Fremde*, in dessen Personal der Autor Robert Kohlrausch den Schriftsteller Charles Sealsfield aufnimmt. Darüber, wie viele Auflagen gedruckt worden sind und welche Verbreitung das Buch erreicht hat, konnten keine Angaben ermittelt werden, da der Verlag bedarfsentsprechend nachgedruckt hat. Dass Kohlrausch innerhalb des Verlagsprogramms zu den erfolgreichen Autoren zählt, lässt sich an zwei Informationen ablesen. Zum einen nimmt der Verleger insgesamt drei Romane von ihm in die populäre Reihe *Lutz' Kriminal= und Detektiv=Romane* auf.[63] Darunter befindet sich ebenfalls der als „Zweite Auflage" markierte Roman *Der Fremde*, nunmehr publiziert unter dem in *Saffi* abgeänderten Titel.[64]

Die philologischen Erkundigungen zur Sealsfieldrezeption durch Kohlrausch machen in einem ersten Schritt die Klärung folgender Fragen erforderlich: Wie sind die autorbiographischen Voraussetzungen dafür angelegt, dass sich der Verfasser für Charles Sealsfield interessiert? Welche Materialien sind diesem zugänglich, um Sealsfield als attraktiven Gegenstand erscheinen lassen? Wie sieht das Schreibkonzept aus? Und: In welcher Weise erfolgt die Vermarktung des Romans als Teil einer bislang unbekannten Aufnahme und Verbreitung von Sealsfield?

Der Hannoveraner Architekt, Theaterkritiker, Feuilletonredakteur und Italienreisende (1850–1934) Robert Kohlrausch ist ein Intellektueller, der sich zwischen 1890 und dem Beginn der 1930er Jahre zu einem erfolgreichen Unterhaltungsschriftsteller entwickelt.[65]

Geboren 1850 in Hannover, tritt der Sohn aus einer Arztfamilie als Bauingenieur die Stelle eines Regierungsbauführers an. Er ist mit dieser Tätigkeit unzufrie-

---

Parodie. Tübingen: Francke 2008. – Der Zusammenhang mit der literargeschichtlichen Entwicklung des Künstlerromans wird nur beiläufig berücksichtigt.

63 *Sammlung ausgewählter Kriminal- und Detektiv-Romane*, dann *Lutz' Kriminal= und Detektiv=Romane* (1891–1928: 137 Bände). Erfolgreiche Titel übernimmt der Verlag in zwei weitere Reihen: *Lutz' Meister Detektiv Romane 1924–1925 (LMR) Lutz' Kriminalromane (LKR)*.

64 *Saffi*. 2. Aufl. Stuttgart: Robert Lutz [1906]. (*Lutz' Kriminal= und Detektiv=Romane*; 46) – *Im Haus der Witwe*. (1901, 6. Aufl. [1918] Bd. 24) [Parodie auf Sherlock Holmes]; *In der Dunkelkammer* (1903; 5. Aufl. [1918]; Bd. 28).

65 *Deutsches Literatur-Lexikon*. Bd. 9 (1984), S.170; *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jh. bis zur Gegenwart*. Bd. 3/4 (1975; Nachdr. 6. Aufl. Stuttgart, 1913). S. 56.

den. Nach einer Zeit der freien Mitarbeit am *Hannoverschen Courier*[66] seit 1878 als Theaterkritiker, übernimmt er die Funktion des Feuilletonredakteurs.[67] 1895 siedelt er nach München um, während der ‚Prinzregentenzeit' ein Zentrum von Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft.[68] Als Literat und Feuilletonbeiträger der *Münchner Neuesten Nachrichten*, der größten, anfänglich katholisch-monarchistisch, nach dem Ersten Weltkrieg nationalkonservativ orientierten Tageszeitung Süddeutschlands (1845–1945), etabliert er sich als Verfasser unterhaltsamer Belletristik und kunsthistorischer Sachbücher.[69] Die süddeutsche, katholisch-monarchistische Metropole bietet Kohlrausch offensichtlich dasjenige kulturelle Milieu, welches seine Karriere als Erfolgsschriftsteller und Journalist entscheidend befördert.

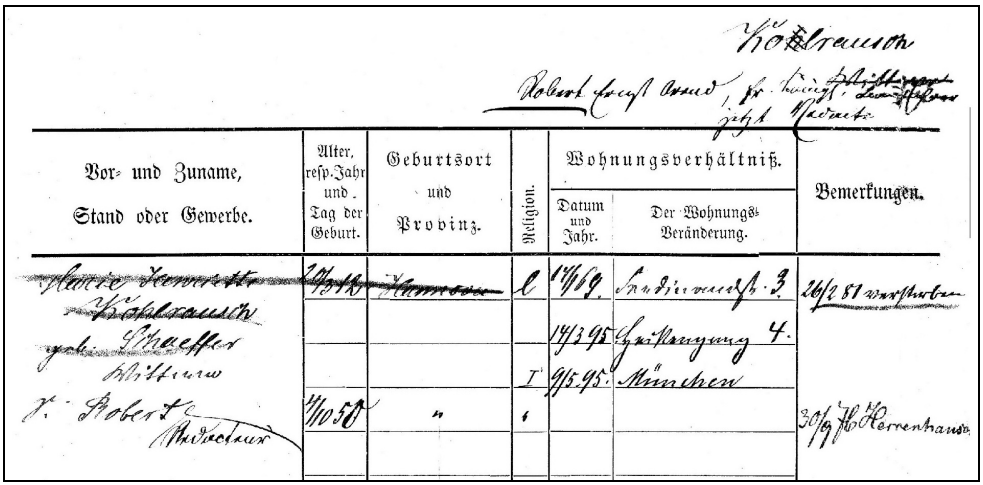
---

66 *Hannoverscher Courier. Allgemeine Zeitung für das Königreich Hannover* ([1849] 1854–1944). – Otto Kuntzemüller: *Hannoverscher Courier: Zeitung für Norddeutschland* […] *1849–1899. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen der Zeitung.* Hannover: Jänecke, 1899, S. 60f.

67 Jörg Requate*: Journalismus als Beruf. Entstehung und Entwicklung des Journalistenberufs im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995. Vgl. Anm. 175.

68 Einwohnermeldekarte (1895): München, Von-der-Tann-Straße 25/II (Stadtarchiv München): Schönfeldvorstadt am Englischen Garten mit lockerer Bebauung, nahe dem Stadtzentrum, der Universität und Akademie der Bildenden Künste. Rudolf Ites/Georg Reichlmayr: *850 Jahre München. Eine kurze Stadtgeschichte*. 2. Aufl. Erfurt: Sutton 2008.

69 Das Archiv der *Münchner Neuesten Nachrichten* ist während des Zweiten Weltkrieges durch Bombeneinwirkung vernichtet worden. Gebundene Jahrgänge sind nicht erschlossen. Rückfragen nach dem Nachlass bei Archiven in Hannover, München und Stuttgart u.a. führten zu keinen Resultaten.



Einwohnermeldekarte o.J. (Stadtarchiv Hannover)

Fasst man die Lebensumstände zusammen, so ergibt sich folgendes Bild seiner Persönlichkeit: Junggeselle, nationalliberal bis nationalkonservativ eingestellt, vermutlich von den 1920er Jahren an den Nationalsozialisten zuneigend, mit einem völkischen Verständnis von Deutschland als Kulturnation und deutscher Kultur im Ausland; ein intensiver Zeitungs- wie Buchleser, unentwegt Reisender (Italien) mit wachem gesellschaftspolitischem und kunstgeschichtlichen Interesse, schriftstellerisch begabt, fleißig und geschäftstüchtig, beständig auf der Suche nach Sujets für seine Roman- und Sachbuchproduktion, dazu routiniert in der Vernetzung seiner Person mit der Verlags- und Zeitschriftenszene des Literaturmarktes.

Es sind die Bedingungen der lesegesellschaftlichen Entwicklung zum Ende des 19. Jahrhunderts und das schriftstellerische Selbstverständnis von Robert Kohlrausch, die für den Autor auf günstige Weise miteinander korrespondieren. „Um die Wende des 19. Jahrhunderts“, konstatiert Reinhard Wittmann, „hat die Kulturindustrie einen ersten Höhepunkt ihrer Expansion erreicht. Ihre Erzeugnisse umfassen ein breit gefächertes, differenziertes Angebot für alle sozialen Schichten, für alle Geschmackspräferenzen und Lektürebedürfnisse, in massenhaften, industriell gefertigten Auflagen zu vergleichsweise billigen Preisen.“[70]

Sein Verständnis von Literaturentwicklung und Publikumsgeschmack, die Befähigung zur Selbstvermarktung und ein exzessiv genutztes Schreibtalent bilden jenes Bedingungsfeld, welches zu einem beeindruckenden Œuvre und dessen Verbreitung führt. *World Cat* (2012) verzeichnet bei den “most widely held works by Robert Kohlrausch […] 99 works in 161 publications in 5 languages and 427 library

[70] Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels.* 2. Aufl. München: Beck 1999, Kap. IX: *Der Buchhandel um die Jahrhundertwende: ‚Kulturbuch’ und ‚Massenbuch’*, S. 295-328, hier S. 295.

holdings".[71] Es sind nicht nur die Quantitäten, sondern ebenso die Genremischung, die auf seine schriftstellerische Dynamik und intellektuelle Beweglichkeit verweisen. Kohlrausch nutzt mit taktischem Geschick nahezu sämtliche Textformen. Er verfasst Romane und Novellen,[72] Biographien,[73] Bearbeitungen von Texten für die Bühne,[74] Theaterkritiken,[75] Reisebeschreibungen und Sachbücher,[76] mit wechselnden Sujets bei zunehmend nationalkonservativer Weltsicht, was besonders für die kunstgeschichtlichen Darstellungen im Kontext deutschnationaler Kulturleistung vor allem in Italien gilt.

---

[71] Auch wenn davon auszugehen ist, dass diese Angaben nur von bedingter Zuverlässigkeit sind, weisen sie tendenziell auf den Verbreitungsrad.

[72] Kriminal-, Liebes- und Künstlerromane u. a.: *Der Hund mit blauen Pfoten*. Detektivroman. Leipzig: Singer 1922. (*Singers große Detektiv Serie* 34; fünf Auflagen 1922–1930); *Das Geheimnis des Wassers*. Berlin: Eden 1926 (vier Auflagen 1926–1933; *Ehrlichs Kriminalbücherei* 47 / *50 Pfennig-Kriminal-Romane* 18)

[73] *Leben, Fehden und Händel des Ritters Götz vin Berlichingen, zubenannt mit der eisernen Hand, durch ihn selbst beschrieben*. Hg. v. Robert Kohlrausch. 2. Aufl. Stuttgart: Lutz 1909. (Memoirenbibliothek. Serie 3; 8)

[74] William Shakespeare: *Der Widerspenstigen Zähmung*. Bearb. von Robert Kohlrausch. Minden: Bruns 1892.

[75] *Vor und hinter den Kulissen. Theatererinnerungen eines alten Kritikers*. Hannover: H. Jänecke 1926.

[76] *Deutsche Denkstätten in Italien*. Stuttgart: Lutz, 1918-24. (14 Auflagen 1909–1929); *Klassische Dramen und ihre Stätten*. Stuttgart: Lutz 1903 (7 Auflagen 1903–1904); *Herrschaft und Untergang der Hohenstaufen in Italien*. Jena: Diederichs 1926 (*Deutsche Volkheit*; 33); *Herrschaft und Untergang der Goten in Italien*. Jena: Diederichs 1928; zus. mit Johannes Bühler: *Deutsches Heldentum in Italien. Kriegs- und kulturgeschichtliche Wanderungen auf den Spuren der Goten, Langobarden und Hohenstaufen*. Stuttgart: Lutz Nachf. 1935 (3 Auflagen 1935–1943); zus. mit Johannes Bühler: *Deutsches Schicksal im Süden. Wanderungen auf den Spuren der Goten, Langobarden und Hohenstaufen*. Stuttgart: Hohenstaufen 1943.

Robert Kohlrausch †

Die Pforten des Todes haben sich hinter Robert Kohlrausch, dem feinen, gütigen Dreiundachtzigjährigen, geschlossen. Still, wie er gelebt, ist er gestorben. Am 4. Okt. 1850 in Hannover geboren, wurde er in seiner Vaterstadt Regierungsbauführer und Theaterkritiker. Nebenbei schrieb er eine Anzahl Romane wie: „Haus der Schatten", „In der Freiheit", „Wie Maler Vincenz romantisch wurde" u. a. m. Seit 1925 lebte er in München, in kleiner, bescheidener Wohnung, wo er seine herrlichen „Deutsche Denkstätten in Italien" verfaßte, ein Buch, das jede Schule, jeder Deutsche, jeder Italienreisende sein Eigen nennen sollte.

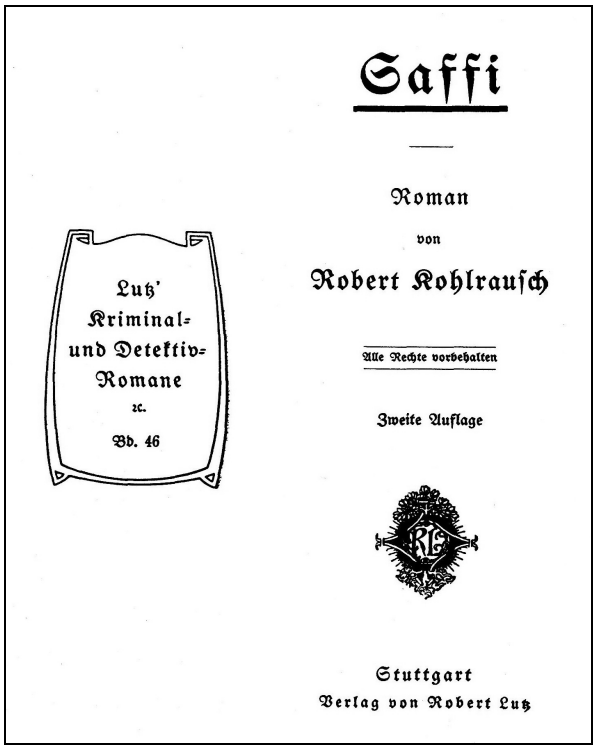
Kohlrausch hatte das Sonnenland oft bereist, war aber nicht mit dem Strom der Touristen gefahren, sondern war tief ins Herz des Landes, ans Meer und nach Apulien vorgedrungen. Er suchte in Italien und Sizilien besonders die deutschen Kaiserstätten und die Schlachtfelder, auf denen so viel deutsches Blut geflossen ist. Er war auf den Ronkalischen Feldern, in Canossa, Lodi, Legnano, Cortenuova. Er besuchte Farfa, die uralte Reichsabtei, er trauerte auf den Ruinen von Paterno um Kaiser Otto III. Er bestieg den Monte Soratte und fand dort Karlmanns Spuren. Aquila, Saracinesco, Anticoli Corrado waren ihm bekannt. Die Torre Astura macht er uns heimisch mit den tragischen Erinnerungen an Konradin. Er besuchte Neapel und die Hohenstaufen-Kastelle in Parco, del Monte und Castel del Fiore, wo der Tod Friedrich II., den großen Kaiser, besiegte.

„Man liebt Italien doppelt wegen seiner deutschen Vergangenheit." — „Deutschland kann Italien, Italien Deutschland nicht entbehren." Diese Worte kennzeichnen Kohlrausch. Was er schrieb, ist Geschichte, was er beschreibt, ist die wunderbare, südliche Landschaft, die herrliche Kunst, das Land der Sehnsucht unserer Vorfahren, in dem wir aber nicht verwelschen, sondern uns dort stolz unseres Deutschtums bewußt bleiben sollen. War Kohlrausch auch nicht frei von zeitbedingten Anschauungen, so verbleibt von ihm doch eine geschichtserzieherische Wirkung, für die wir ihm danken müssen.

Marie Gräfin von Luxburg Görtz

Nachruf in den *Münchner Neuesten Nachrichten* vom 6. März 1936

Bevor sich Kohlrausch mit dem Roman *Der Fremde* der epischen Großform zuwendet, verfasst er mehrere Novellen, von denen *Das Bild des Herrn Bertram* (1894) ein Jahr zuvor im selben Verlag publiziert wird. Die Vermarktungstüchtigkeit von beiden, dem Autor und dem Verlag, zeigt sich bereits an diesem frühen Text daran, dass die Novelle zugleich innerhalb der Verlagsreihe *Lutz's Romantische Bibliothek* und als Fortsetzungsabdruck in der bedeutenden Prager deutschen Tageszeitung *Bohemia* erscheint.[77]



Saffi: Titelblatt der 2. Auflage Stuttgart [1906] des Romans *Der Fremde*

[77] Robert Kohlrausch: *Das Bild des Herrn Bertram*. Novelle. Stuttgart: Robert Lutz 1894. (*Lutz' Romantische Bibliothek* 3) Diese Reihe erscheint lediglich 1894 und umfasst fünf Bände. Dass der Verlag den Text darin aufnimmt und zwischen die erfolgreichen englischen Unterhaltungsschriftsteller Maria Corelli (1855–1924) und Richard Doddridge Blackmore (1825–1900) platziert, zeugt vom Verlegergespür für Lesergeschmack und Verkaufserfolg. – Robert Kohlrausch: *Das Bild des Herrn Bertram*. Novelle. In: *Bohemia. Beilage zur Bohemia* Nr. 10 vom 11.1.1894 bis Nr. 57 vom 27.2.1894. – *Wie Maler Vincenz Romanisch lernte und andere Novellen*. Stuttgart: Lutz 1896.

Seine Erfolgsgeschichte aber beginnt mit dem Roman *Der Fremde* (1895).[78] Das Buch erscheint bei Robert Lutz (gegr. 1886, Stuttgart), namhaft für die Verbreitung internationaler Unterhaltungs- wie Memoirenliteratur und Kriminalromane, schwäbischer Dialektliteratur, Veröffentlichungen zu Grundschulpädagogik, Kunstgeschichte und deutscher Kulturleistung in Italien.[79] Der Text wird in die Reihe *Lutz' Kriminal= und Detektiv=Romane* aufgenommen, nunmehr unter dem Titel *Saffi*. Berner und Rigaer Periodika veröffentlichen den Roman 1896 in Fortsetzungen.[80] –

Aus den bisherigen Erläuterungen lassen sich diejenigen Umstände ableiten, die dazu beitragen, die historische Person Charles Sealsfield als Romangegenstand zu entdecken und zu nutzen. In den 1890er Jahren ist Charles Sealsfield kein weithin bekannter Autor, auch wenn zu dieser Zeit Editionen, Bearbeitungen und Auszüge von diversen Texten erscheinen. Die Ursachen dafür sind in der Distanzierung zwischen den USA und dem zunehmend nationalistischen Europa zu suchen, mit der Folge einer rezeptionsgeschichtlichen Blockade von Sealsfields Schriften, die die demokratische Verfassung des amerikanischen Bundesstaates favorisieren. Solche weltanschauliche Abkehr von Amerika reduziert den transatlantischen Kontinent aus eurozentrierter Perspektive zunehmend auf eine ferne exotische Außenwelt und trivialisierte Kulisse des Abenteuers. Diese Umstände korrespondieren mit dem Interesse an spannender Unterhaltungsliteratur. Auf solchen lesegesellschaftlichen Bedarf reagiert eine wachsende Zahl von Unterhaltungsschriftstellern, deren Texte durch drucktechnische Innovationen, buchhandelsgeschichtlich durchorganisierte Verteilungsstrukturen, beschleunigte Nachrichtenverbreitung mittels Zeitungen und Zeitschriften (*Die Gartenlaube*) mit hoher Auflage, Fernschreibtechnik und Telefon verbreitet werden.

---

[78] Gleichzeitig erscheint: *Wie Maler Vincenz Romanisch lernte und andere Novellen*. Stuttgart: Lutz 1896.

[79] *50 Jahre Robert-Lutz Verlag. Stuttgart 1935. 1885–1935*. Verlagsbuchhandlung Robert Lutz Nachfolger Otto Schramm Stuttgart. Verlagsverzeichnis. [Stuttgart: Lutz 1935].

[80] Vorabdruck (Fortsetzungsroman): *Bohemia. Unterhaltungsblätter für gebildete Stände* (Prag: Haase, [1895/96?]; konnte nicht nachgeweisen werden); *Intelligenzblatt und Berner Stadtblatt*. Nr. 1. Vom 2. Januar (Nr. 1) bis 19. März 1896 (Nr. 67), 65 Folgen; *Roman-Feuilleton* der *Rigaschen Rundschau*. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastuse ühisus, 1896. Nr. 255-289. Letztere druckt gleichfalls Kohlrauschs Roman *Schwimmendes Land* (1899) in Fortsetzungen ab (1898. Nr. 69-100). Sein Kriminalroman *Am Toten See* ([1914; *Lutz' Kriminal= und Detektiv=Romane*; 90) erscheint in estnischer Übersetzung: *Surnujärve ääres*. [Tallinn]: Tallinna Eesti Kirjastuse ühisus, [1910?] (Tallinn : A. Pert). Kohlrausch organisiert seine Verbreitungsstrategie durch Vertragsabschlüsse mit zahlreichen Verlagen: Stuttgart: Lutz/Tuck, Stuttgart: Hohenstaufen, Florenz/Leipzig: Eugen Diederichs, Berlin/Leipzig: Hilger, Leipzig: List, Leipzig: Singer, Berlin: Eden, Prag: Haas, ferner Verlage in den baltischen Staaten.

Auf der beständigen Suche nach Romanstoffen erscheint Kohlrausch die historische Figur Charles Sealsfield für die erzählerische Umsetzung besonders geeignet. Die denkbaren Rezeptionsumstände dazu lassen sich systematisieren:

1. Vom zeitlichen Ablauf her ist davon auszugehen, dass Kohlrausch wahrscheinlich 1893/94 an dem Roman *Der Fremde* arbeitet und diesen 1895 publiziert. Wenn die Produktionschronologie so zutrifft, dann fällt das Zentenarium von Sealsfields Geburtsjahr 1893 in die Zeit seiner Redakteurstätigkeit beim *Hannoverschen Courier*.

2. Charles Sealsfield ist eine romanbiographisch attraktive Persönlichkeit: intelligent, intellektuell und eloquent, von dynamischer Geschäftstüchtigkeit, als Junggeselle ein unsteter, dennoch zielstrebiger Einzelgänger, ein Bürger mit urbanem Habitus, sozial ungebunden und ein physisch wie psychisch robuster Reisender, wohlhabend, verschwiegen, dennoch renommiersüchtig, durch eigenen Anlass (Klosterflucht/Unterschlagung/Pseudonymisierung) von österreichischen Behörden und Publizisten krimineller Aktivitäten verdächtigt. Es sind diese besonderen Attribute, welche sein Rollenverhalten als Amerikaner und Literat ermöglichen.[81]

3. Dieser österreichische katholische Priester und politische Emigrant, amerikanische Staatsbürger und Resident im Schweizer Exil verkörpert für Kohlrausch den personifizierten Fremden, den fremden Amerikaner in Europa, den fremden Europäer in Amerika.[82] Es ist wahrscheinlich die weltanschauliche und biographische Affinität, die Kohlrausch gesehen hat. Junggesellenleben, ruheloses Unterwegssein und literarisierte gesellschaftspolitisch identische Mission Sealsfields können ihn dazu animiert haben, das fiktionalisierbare Potential seiner Biographie zu übernehmen, für den eigenen Schreibzweck – gemäß Genre, Romankonzept und Zeitgeist – umzuwandeln und erzählerisch zu funktionalisieren.

4. Für Kohlrausch ist es nicht aufwendig, sich über Sealsfield zu informieren. Nachrichten über ihn sind in Biographien, Nachrufen, Literaturgeschichten, einem Lexikonbeitrag sowie in der Forschung zugänglich. Die Bestände an Originalausgaben von Sealsfields Werken in der Niedersächsischen Landesbibliothek (Hannover) lassen annehmen, dass diese zu seiner Zeit in der Vorläufereinrichtung (gegr. 1665) vorhanden gewesen sein können.[83] Sealsfields markantes Aussehen – Kohlrausch

---

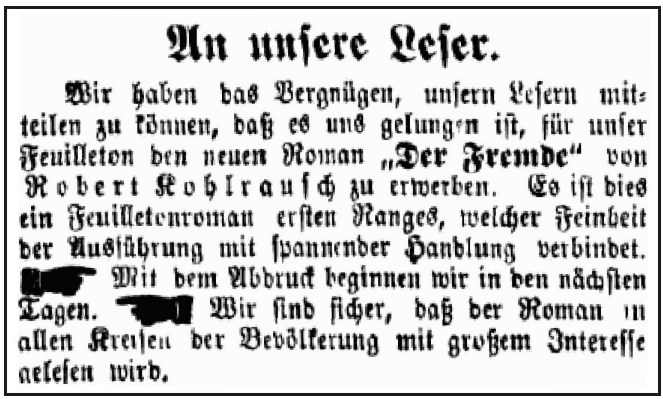
[81] Alexander Ritter: *Die Nöte des Biographen mit dem Rollenspiel Charles Sealsfields. Über den ominösen Flüchtling 1823, einen fragwürdigen Prediger 1824-26 und nervösen Börsianer im 'panic year 1837'*. In: *Yearbook of German-American Studies* 46 (2011). Lawrence, KS 2012, S. 21-37.

[82] Richard Rottenburg: *Von der Bewahrung des Rätsels im Fremden*. In: *Neue Perspektiven der Wissenssoziologie*. Hg. v. Dirk Tänzer, Hubert Knoblauch und Hans-Georg Soeffner. Konstanz: UVK, 2006. S.119-136; Elke M. Greenen: *Soziologie des Fremden. Ein gesellschaftstheoretischer Entwurf*. Opladen: Leske + Budrich 2008.

[83] *Gesammelte Werke*. Stuttgart: Metzler 1845–1847.

spricht vom „eckigen […] Gesicht“ [84] – ist ihm vermutlich vom einzigen Foto (1864)[85] bekannt. Zu den unterschiedlich weit verbreiteten Publikationen gehören die Beiträge von Karl Maria Kertbeny (1864, 1880), Victor Hamburger (1879), Friedrich Hemmann (1887, 1889), Alfred Meißner (1886), Oskar Meister (1879, 1892, 1893), Albert Faust (1891).

5. In den1890er Jahren beziehen die Zeitungen ihre Informationen durch Telegraphen (ab 1850er Jahre), Telefon (ab 1880er Jahre) und aus Periodika, d. h., Redaktionen von Blättern mit überregionaler Bedeutung abonnieren die bedeutenden europäischen Tageszeitungen und Zeitschriften aus Berlin (*Vossische Zeitung*, *National-Zeitung*), Prag (*Bohemia*), Wien (*Wiener Tagblatt*), Frankfurt am Main (*Frankfurter Zeitung*), München (*Allgemeine Zeitung*, *Münchner Neueste Nachrichten*), Köln (*Kölnische Zeitung*), Bern (*Intelligenzblatt und Berner Stadtblatt*) u.a. Großstädten, arbeiten diese nach Meldungen, Themen und Stoffen durch, um Material für die eigene Berichterstattung zu gewinnen. Bei solcher Lektüre – so lässt sich vermuten – ist Kohlrausch auf jene zahlreichen Sealsfieldwürdigungen gestoßen, die sich mit der Person, seinem Werk, den Feierlichkeiten rund um das Sealsfielddenkmal in Znaim sowie der regionale Idolatrie 1893 beschäftigen und in denen auf die biographischen Besonderheiten hingewiesen wird.



An unſere Leſer.

Wir haben das Vergnügen, unſern Leſern mitteilen zu können, daß es uns gelungen iſt, für unſer Feuilleton den neuen Roman „Der Fremde“ von Robert Kohlrauſch zu erwerben. Es iſt dies ein Feuilletonroman erſten Ranges, welcher Feinheit der Ausführung mit ſpannender Handlung verbindet. Mit dem Abdruck beginnen wir in den nächſten Tagen. Wir ſind ſicher, daß der Roman in allen Kreiſen der Bevölkerung mit großem Intereſſe geleſen wird.

Ankündung des Abdrucks von Robert Kohlrauschs Roman *Der Fremde* im *Intelligenzblatt und Berner Stadtblatt* vom 19. Dezember 1895

6. Den Kriminalschriftsteller muss aber vor allem jene Spekulation elektrisiert haben, die der Kustos der Wiener Universitätsbibliothek, August Weiß, im Kontext der Sealsfieldfeiern unter der skandalisierenden Überschrift *War Sealsfield ein Mörder?*

[84] *DF* 159.

[85] Castle: *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield* (Anm. 47): Frontispiz.

im *Wiener Tagblatt* am 15. Juli 1893 als Titelgeschichte publiziert.[86] Das sei er gewesen, zitiert der Verfasser den Schriftsteller Oskar Meister, der wiederum in seinen *Erinnerungen an Sealsfield=Postl* vom selben Jahr (1893)[87] den Propst Josef Pannosch, „Confrater im Kreuzherrenorden", bemüht, in „dessen Erinnerung Postl" ein „geistig beschränkter, ganz und gar unbedeutender Mensch" ist. Daher sei es wohl so, dass Postl den berühmten Verfasser Sealsfield ermordet habe, um sich als diesen auszugeben. Solche Behauptung werde schon – fährt Weiß fort – in Johannes Scherrs Buch *Blätter im Winde*[88] 1875 kolportiert, der sich wiederum auf den in Zürich kursierenden Sealsfield-„Mythus" – befördert von unbedachten Aussagen Leo Smolles – bezieht, Postl sei zwar der „entwichene Mönch", aber eben auch der „Mörder des wahren und wirklichen Autors", denn er habe „den echten Sealsfield […] drüben in Amerika umgebracht" und sich seiner „Handschriften […] bemächtigt". Was Weiß für Meisters Kolportage vom Mordgesellen Postl vulgo Sealsfield annimmt, diese habe „gewiß auf keinen Leser ihre geradezu verblüffende Wirkung verfehlt", gilt auch für Weiß' Beitrag, zumal dieser im Sealsfieldjubiläumsjahr 1893 erscheint.

Auf der beständigen Suche nach *cloak-and-degger-stories* wittert der Unterhaltungsliterat in der ominösen Kolportage einen Erfolgsstoff. Und er rekurriert in seinem Roman auf Weiß' Text, dabei das wiederholend, was diese auch im Fall der „'Sealsfield-Fabel'" ausmacht, dass nämlich – wie Scherr sagt – , die „'mythenbildende Kraft der Volksphantasie noch nicht erloschen'" sei, was Kohlrausch aufnimmt: „'Es sollte mich wundern, wenn sie ihm nicht auch irgendeine romantische Räuber= und Mördergeschichte aufhalsten – es ist doch toll, wie tief dem Volke die Romantik noch im Blute steckt, was?'" Und auf Weiß rhetorische Frage, „War Sealsfield ein Mörder?", antwortet Kohlrausch eben darum im Roman: „Sealsfield [ist] ein Mörder!"[89]

7. Eine der maßgeblichen Quellen könnten Karl Maria Kertbenys Schriften sein. Von diesen sind die *Erinnerungen an Charles Sealsfield* (1864) weit verbreitet,[90] die andere aber in der deutsch-nationalen *Deutschen Zeitung* (1880; Wien 1871–1907) für

---

[86] August Weiß: *War Sealsfield ein Mörder?* In: *Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ* vom Samstag, dem 15. Juli 1893, Nr. 193, 43. Jahrgang S. 1f. Weiß meldet sich dann noch einmal 1895 in der deutschen Tagespresse, in dem Jahr, in dem Kohlrausch nach München umzieht und den Roman *Der Fremde* publiziert. (*Münchner Allgemeine Zeitung* vom 22. November 1895, Beilage 270; wieder in: *Gegenwart* 1896, Nr. 16). Zwei Jahre später äußert er sich erneut in einem Beitrag *Zur Biographie von Charles Sealsfield-Postl.* In: *Zeitschrift für österreichische Gymnasien* 1897, S. 865-887.

[87] Oskar Meister: *Erinnerungen an Sealsfield=Postl.* Wien: Gräser, 1893.

[88] Johannes Scherr: *Blätter im Winde.* Leipzig: Günther, 1875.

[89] *DF* 240, 259.

[90] Karl Maria Kertbeny: *Erinnerungen an Charles Sealsfield.* Brüssel/Leipzig: Ahn, 1864.

die pointierte Inszenierung Sealsfields als ‚rätselhafte' Persönlichkeit wohl von größerer Bedeutung.[91] Darin prolongiert er die kolportierten Gerüchte:

> Was ihn aber so unheimlich und räthselhaft erscheinen machte, war mitten in größter Heiterkeit das Aufblitzen dunkler Erinnerungen, die er rasch unterdrückte; seine vielfache Schlaflosigkeit in Nächten, in denen er bis an den Morgen in seiner Stube umherirrte, wie von einem bösen Geist getrieben; sein sporadischer Hang zur Einsamkeit und seine stundenlangen einsamen Spaziergänge, verloren in tiefe Gedanken. War er in Amerika etwas Sklavenhalter gewesen und reich geworden? oder gar etwa Sklavenhändler, gewinnbeglückter Pirat?[92]

Was seine Rezeption plausibel erscheinen lässt, sind vor allem jene herausgestellten Aspekte in Kertbenys Mitteilungen, mit denen er die ‚Rätselhaftigkeit' als wesentliches Merkmal von Sealsfields Leben apostrophiert. Kohlrausch verwendet die genannten ‚Widersprüche', ‚Verdächtigungen' und ‚Verleumdungen', die angeblichen kriminellen Machenschaften, den Identitätswechsel und Sealsfields unbedingten Willen, sein „Geheimniß zu wahren, die Maske ja nicht zu lüften".[93] –

Wie sieht das Schreibkonzept aus, mit dem Kohlrausch seine Sealsfieldkenntnis literarisiert?

Der Autor will mit dem Text unterhalten, weltanschaulich regulieren, moralisch belehren und kommerziell gewinnen. Er muss zu diesem Zweck eine breite Leseröffentlichkeit ansprechen. Dazu simplifiziert er Thema und Konzeption. Er wählt eine trivialisierte Mischung aus aktuellen Themen, entwirft im Hinblick auf das Interesse an Kunstdebatte und Kriminalfällen zwei daran orientierte und miteinander verschleifte Handlungsstränge.

Es ist der routinierte Theaterkritiker und Erzähler Kohlrausch, der den Romanaufbau an den choreographischen Umständen traditioneller Dramentheorie von Gustav Freytags *Technik des Dramas* (1863) und Erzählmustern realistischer Literatur ausrichtet. Das führt zu einem chronologischen Erzählablauf mit Erinnerungsberichten in einer Erzählzeit von 14 Kapiteln und 314 Seiten, die Einheit von Ort, Zeit und Handlung einhaltend. Er organisiert die Handlung in fünf Schritten von der Exposition bis zur Katastrophe und vermeidet zu Gunsten der Spannungsdramaturgie detaillierte Zeitbezüge und eine überdehnte Schauplatzausweitung: *Expositionelle Einführung* in Erzählsituation und erzählte Welt, *Steigerung* der Leserspannung durch die Vorstellung ungelöster Konflikte und Verbrechen, Konfrontation vom Helden, dem Künstler Boysen, mit dem Antihelden, dem Ingenieur Sealsfield, als *Klimax und Peripetie*, Klärung dubioser Verbrechen und Personenbeziehungen in der

---

[91] Kertbeny: *Räthsel* (Anm. 59), Nr. 3147f., 3153f., 3156f. Castle: *Quellenschriften* (Anm. 54), S. 379-418.

[92] Kertbeny: *Räthsel* (Anm. 59), S. 382.

[93] Ebd., S. 383.

abfallenden Handlung, *Katastrophe* für Sealsfield und *Happy end* für den Protagonisten Boysen samt Sealsfields Tochter.

Thematisch geht es um die ethisch-moralische Regeneration des korrumpierten deutschen Bürgertums, beispielhaft vorgestellt an der Großstadt München zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Das Geschehen ist im bürgerlichen Milieu angesiedelt und mit einer symmetrischen Personenkonstellation besetzt. Deren paradigmatische Exponenten sind der falsche Amerikaner Sealsfield, Bösewicht und reuiger Sünder, kontrastiert durch den guten Menschen, der redliche Künstler und Laiendetektiv Boysen.

Die zwei erzählten Konflikte, patriarchalische Gesellschaftsordnung contra ethisch-moralische Fehlentwicklung und traditionelle contra moderne Kunstauffassung, spiegeln soziokulturell zwei Diskurse der wilhelminischen Zeit. Kohlrauschs Roman ist sein moralisierender Beitrag dazu und dient dem Erhalt des konservativen Status quo, demonstriert an diesen zwei Konflikten: dem kunsttheoretischen Dissens von Traditionalismus – der Maler Boysen – und Moderne zwischen 1820 und 1900; dem sozialpolitischen Dissens zwischen industriegesellschaftlicher Entwicklung – der Ingenieur Sealsfield – und Bewahrung konservativer bürgerlicher Grundwerte – der biedere Bürger Boysen. Damit hält sich Kohlrausch intentional, inhaltlich und erzähltechnisch an die Merkmale des Unterhaltungsromans seiner Zeit, über den Volker Neuhaus (1983) schreibt, dass es in ihm grundsätzlich um „das Motiv des verborgenen Verbrechens mit seiner Aufdeckung zur Entlarvung einer bestimmten Gesellschaftsschicht“ gehe, „die dadurch in ihren moralischen Fundamenten erschüttert“ und ethisch-moralisch saniert wird und „in der „in der Kitsch, Belletristik und literarische Qualität ineinander fließen“.[94]

Bereits mit der Vorläufernovelle *Das Bild des Herrn Bertram*[95] demonstriert Kohlrausch seine poetologische Orientierung an einem straff geführten allwissenden, zugleich zurückhaltenden personalen Erzähler. Dieser überwacht auch im Fremden das Agieren der psychologisierten Figurenstereotypen und die Einhaltung des chronologischen Ablaufs einer halbjährigen Gegenwartshandlung. Und er kontrolliert den einen dominanten Rollenerzähler Boysen, den Helden in der Doppelrolle von investigativem Aufklärer des Kriminalfalles Sealsfield, die bürgerliche Gesellschaft von Unmoral reinigend, und sentimentalem Liebhaber von Sealsfields Tochter, die bürgerliche Zukunft Deutschlands gewährleistend.

Mit solcher konzeptionellen Organisation verhindert der Autor kontinuierliche, den Leser ablenkende Kommentare, die die beabsichtigte Spannung, provoziert durch Verklausulierungen, Geheimnistuerei und Andeutungen, unterlaufen. Der chronologisch ablaufende epische Vorgang, verbunden mit einer Rahmenhandlung,

---

[94] Neuhaus: *Unterhaltungsroman* (Anm. 61), S. 416.

[95] Robert Kohlrausch: *Das Bild des Herrn Bertram*. Novelle. Stuttgart: Robert Lutz 1894. (*Lutz' Romantische Bibliothek*; 3)

vollzieht sich in zeitlich knapper Gegenwartshandlung mit zeitaustiefenden Erinnerungsberichten, begrenztem Schauplatz, überschaubarem Personal, am Motivarsenal romantischer, realistischer Epik orientiert, von biedermeierlicher und schauerromantischer Sentimentalisierung beeinflusst.

Indem Kohlrausch die Selbstmystifikation und Fremdmystifikation des authentischen Sealsfield im fiktionalen Sealsfield fortsetzt und diesen mit einer geheimnisvollen Aura ausstattet, spekuliert er wirkungsästhetisch auf die zeitgenössische Geschmacksorientierung des voyeuristischen Durchschnittslesers. Dieser hat in den politisch und ökonomisch stabilisierten Staaten Mitteleuropas ein Faible für sentimentalisierte, möglichst im Exotischen angesiedelte Geschichten entwickelt, wie sie Kriminalromane anbieten, die bis in die 1920er Jahre ein beliebtes Genre sind.

3. Zweite Annäherung an den Roman: Titel und erzählerische Exposition

Bereits an der Titelgebung lässt sich erkennen, wie der Autor in Absprache mit dem Verleger ein werbewirksames Textetikett so wählt, dass dieses als paratextuelle Beifügung Interesse stimuliert. Mit der artikelbewehrten zweisilbigen Substantivwahl *Der Fremde* gelingt eine einprägsame Formulierung, die einerseits an die Motivtradition vor allem realistischer Erzählliteratur anknüpft.[96] Andererseits appelliert sie – im affirmierender Absicht – an die wertkonservative Einstellung des nationalistisch gesonnenen Bürgertums und dessen antiemanzipatorischer Grundhaltung, aus der die Intoleranz gegenüber den ‚Fremden' resultiert und diese als Sonderlinge zu störenden „intentionelle[n] und existentielle[n]" Außenseitern macht, was auf sämtliche an der Romanhandlung beteiligten Figuren zutrifft: Personen anderer Nationalität, anderen Glaubens, unkonventioneller Berufe, vor allem Frauen mit unkonventioneller Lebensplanung.[97]

Weil diese semantischen Titelimplikationen dem bildungsbürgerlichen Leser geläufig sind, verbindet er damit störende soziale Randfiguren und den vorausgedeuteten Konflikt vom vertrauten Einen mit dem fremden Anderen, der seine Zuwendung als Leser stimuliert. Konsequenterweise bestätigt der Erzähler diese Er-

---

[96] Dem belesenen Kohlrausch ist die Titeltradition wahrscheinlich bekannt: Johann Friedel: *Der Fremde.* Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Wien: Hartl 1785; Friedrich Lienhard: *Der Fremde.* Schelmenspiel in einem Aufzug. Leipzig/Berlin: Meyer 1900; August Wilhelm Iffland: *Der Fremde.* Wien: Pichler 1817; Martin Dolmann: *Verkalkulirt, oder: Der Fremde.* Berlin: Böhm 1875.

[97] Hans Mayer: *Außenseiter.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981; Elke M. Geenen: *Soziologie des Fremden. Ein gesellschaftstheoretischer Entwurf.* Opladen: Leske + Budrich 2002; Richard Rottenburg: *Von der Bewahrung des Rätsels im Fremden.* In: *Neue Perspektiven der Wissenssoziologie.* Hg. v. Dirk Tänzer, Hubert Koblauch und Hans-Georg Soeffner. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006, S. 119-135.

wartungshaltung. Es sind vor allem die zwei Protagonisten, die ‚fremd' in der Stadt sind, der deutsche Künstler Richard Boysen und ein als Amerikaner Sealsfield pseudonymisierter deutsche Ingenieur Gernuth.[98]

Was der Romantitel verspricht, hält die Exposition des ersten Kapitels, in dem die erzählerischen Konstituenten festgelegt, der Aktionsknoten geschürzt und die Lesererwartung bedient werden.

Die Handlung setzt mit dem Gruß „'Willkommen, Willkommen! Evviva Riccardo!'" in medias res ein. Der fröhliche Erzählauftakt ist zugleich ein ‚Evviva lettore!', mit dem auch der ihn von nun an begleitende Leser begrüßt wird. Es ist Karl Buterweck, der reiche Erbe eines Bäckermeisters, welcher den Jugendfreund Richard Boysen, einen materiell weniger begünstigten Kunstmaler aus dem gemeinsamen Herkunftsort, willkommen heißt, am Eingang seiner noblen Villa in der Kaiserstraße im noblen Stadtviertel einer deutschen Großstadt, die im Verlauf der Handlung benannt wird: München.[99] Dieser ist – nach vierjähriger Trennung – aus dem „'Heimatnest'" angereist, um mit seinem Gemälde der Desdemona[100] an einer „lokalen Ausstellung" teilzunehmen.[101]

Kohlrausch wählt vorerst als Protagonisten zwei Jugenfreunde und Junggesellen, Mitte zwanzig alt, und stattet diese Paarung im Interesse der Handlung kontrastiv aus. Der seriöse, von seinem artistischen Auftrag überzeugte Maler, ausgebildet an der renommierten Düsseldorfer Kunstakademie (gegr. 1773), trifft auf den unseriösen Kunstbanausen, den Bäckerssohn. Boysen verkörpert vor dem Hintergrund der aktuellen Kunstdebatte über Moderne und Tradition den Vertreter einer an der Renaissancemalerei orientierten Auffassung vom ingeniösen Talent, das die defekte Welt in eine idealistisch überhöhte der Harmonie durch klare Formen und Farben zu transformieren habe.

Diese Gegensätzlichkeit unterstützt der Autor durch die Wahl alliterierender Nachnamen **B**uterweck/**B**oysen, mit der die biographische Zusammengehörigkeit belegt wird, die semantische Füllung der sprechenden Namen Karl Buterweck (ahd., freier Mann + Butter-Wecken) und Richard Boysen (ahd., Herrschaft + mächtig, Boi, Boy fries., Junge; Halbwaise, bei der Mutter lebend) beider Persönlichkeitsdifferenz dokumentierend. Mit diesem personellen Kontrast organisiert Kohlrausch jene personelle Dialektik, die zum Motor des einen Handlungsstranges wird, der dem Kunstdiskurs folgt: der kleine Großstädter/der große Kleinstädter, berufsloser

---

98 Die Titelgebung ist vermutlich auch von Kohlrauschs persönlicher Situation beeinflusst, der 1895 nach München zieht und erst einmal selbst als ‚Fremder' in der großen Stadt lebt.

99 *DF* 205.

100 Desdemona: Figur in William Shakespeares *Othello* (ca. 1601/04), die als moralisch aufrichtige Frau vom eifersüchtigen Ehemann Othello ermordet wird. Beliebtes Motiv in der Malerei 19. Jh.

101 *DF* 9.

Wohlstandsbürger/verarmter Kunstmaler, Kunstbanause/seriöser Künstler, Kunstsammler (moderne Kunst)/Kunstproduzierer (Traditionalismus), sesshaft/vagabundierend, Konformist/Außenseiter, Spießbürger/Künstler, Libertin/Moralist.

Der zweite Handlungsstrang, im Laufe des ersten Kapitels indirekt vorbereitet, wird von dem antithetischen Personenpaar Boysen/Sealsfield getragen und folgt dem Moraldiskurs der Zeit. Boysen ist als Funktionsträger der beabsichtigten Aufklärung und Belehrung die eigentliche Schlüsselfigur, mit der die personellen Verquickungen im Umkreis von Buterweck/Sealsfield erläutert werden, und moralische Institution, die sein vorbildliches Agieren begründet.

Worum geht es in dem einen Handlungsstrang, dem tatsächlichen und erzählten Kunstdiskurs und welche Rolle kommt dabei dem Autor zu?

Mit der Figur Buterwecks personifiziert Kohlrausch den snobistischen Kleinbürger, der – zu Geld gekommen – sich Villa mit Personal und Kunst als Statussymbol zulegt, um mit diesen neureichen Attributen an der gründerzeitlichen Gesellschaft des etablierten Bildungsbürgertums teilzuhaben. Im kontroversen Disput mit Boysen über moderne Kunst macht der Erzähler die gegensätzlichen Sichtweisen deutlich. Buterweck hat kein Verhältnis zur Kunst. Er nutzt die Werke moderner Maler wie jene von „Munch" lediglich als Geldanlage. Sie seien eben „'verteufelt modern'", weil man nur noch male, „'was Mode ist'", darum habe er von diesem Maler „'ein Scheusal von Frauenzimmer gekauft'", „'ein Heidengeld für die Mißgeburt ausgegeben'". Sein Antagonist Boysen, der Kunstmaler, urteilt über beides negativ, des Freundes Banausentum und Munchs Kunstverständnis, indem er die „aus einem Chaos von Farben" ragende „nackte weibliche Gestalt […], die bis zur Hälfte des Körpers in irgendeine mißfarbene, blau und rot schillernde Masse versunken war", mit Shakespeare als „'Schaudervoll, höchst schaudervoll!'", als keine „'echte Kunst'" einschätzt.[102]

Über Boysen mit seinem Auftrag, die bigotte bourgeoise Gesellschaftsordnung und die Moderne in der Bildenden Kunst in Frage zu stellen, vertritt Kohlrausch seine konservative Weltsicht.[103] Dieser Handlungsteil wird maßgeblich von den autobiographischen Umständen des Autors geprägt. Die bayerische Residenz-

[102] Mit dem Gedankenaustausch von Buterweck und Boysen rekurriert Kohlrausch auf die aktuelle kunstgeschichtliche Entwicklung und ihre Debatten zwischen 1820 und 1900 in Europa, wobei ihn vermutlich das Ausbildungsprogramm der Münchener Kunstakademie beeinflusst, an der in den Jahren 1886–1912 bedeutende Maler der Moderne wie Giorgio de Chirico, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Alfred Kubin, Franz Marc, Max Slevogt u.a. studieren. – Hinweis auf das inzwischen berühmte Gemälde *Madonna* des expressionistischen Malers Edvard Munch (1863–1944), gemalt in fünf Versionen zwischen 1894 und 1895.

[103] *DF* 9-12. Kohlrauschs Kunstkritik deutet indirekt auf die Entstehung einer völkischen Kulturauffassung, die in die NS-Definition von ‚entarteter Kunst' münden wird.

und Hauptstadt mit ihren gut 400.000 Einwohnern entwickelt sich in der Prinzregentenzeit zu einer modernen wirtschaftlich und kulturell prosperierenden Metropole.[104] Sich selbst als konservativen Künstler verstehend, nimmt er 1895 eine Wohnung in der Von-Tann-Str. 25, im zweiten Stock einer Villa in der für Künstler attraktiven Schönfeldvorstadt am Stadtrand, nahe dem Stadtzentrum, neben dem Englischen Garten, unweit von der Universität und der Akademie der Bildenden Künste. Von hier verfolgt er als Schriftsteller und Mitarbeiter der Münchner *Neuesten Zeitung* die kunsttheoretischen Debatten zwischen Vertretern der traditionellen Malerei („Lenbach-Kreis") und den „Sezessionen" der Impressionisten um Fritz von Uhde, das Treiben im Schwabinger Künstlerviertel, registriert die Debatten in den Kulturzeitschriften. Kohlrausch wird die kunsttheoretischen Debatten in seinen Romanen fortsetzen, einseitig für die Tradition eintretend, die sozialpolitischen Konflikte, entstanden aus dem Gegensatz von kulturellem Glanz und Verelendung großer Bevölkerungsteile, aber ausblendend.

Die Auswahl der Romanschauplätze folgt Kohlrauschs Ortskenntnis und der erzählerisch notwendigen Ökonomie eines begrenzten, darin paradigmatischen Weltausschnitts weniger Straßen und Gebäude in einem Stadtrandbereich bürgerlichen Milieus. Gesteuert wird dessen Möblierung vom Handlungskonzept. Die kontrastive Personenkonstellation wiederholt sich in der Positionierung zweier gegenüberliegender Villen. Beide Neubauten gehören Buterweck und Sealsfield, an der „Kaiserstraße"[105] gelegen, dafür eine Straßenbezeichnung aus Schwabing übernehmend. Die erzählerische Ausstattung von Buterwecks repräsentativer, hell getünchter zweigeschossiger „Villa mit Erker und Giebel in den Formen der deutschen Renaissance"[106] im gründerzeitlichen Stil großbürgerlicher Repräsentationsabsicht signalisiert außen- und innenarchtitektonisch zur Schau gestellte Wohlhabenheit.

In dieses Konstituentenraster ist auch der zweite rote Faden eingewoben, der mit Sealsfield, dem Bösewicht, und dem Kriminalaspekt zu tun hat. Das geschieht, indem der Erzähler ihn sukzessive mittels erzählter Beobachtungen und Andeutungen vorstellt, ohne dass er ihn aus Gründen der aufzubauenden Spannung ins epische Geschehen handelnd eingreifen lässt. Bei dem, was und wie es berichtet wird, gibt sich hinter dem Erzähler der Autor als passionierter Theaterbesucher und professioneller Theaterkritiker zu erkennen, der diese Episode mit dem Beobachter als

---

[104] Rudolf Ites/Georg Reichlmayr*: 850 Jahre München. Eine kurze Stadtgeschichte*. 2. Aufl. Erfurt: Sutton 2008. Darin: *Revolution! Münchens Prinzregentenzeit und der Erste Weltkrieg*, S. 85-91.

[105] *DF* 6f.: „Die Straße gehörte offenbar zu den elegantesten, aber auch neuesten Viertel der großen, sich weiter dehnenden Stadt. / In zwei langen, geraden Reihen erhoben sich hinter den schmalen, grünen Flächen der Vorgärten die meist nur zweigeschossisgen Villen in den verschiedensten Stilarten."

[106] *DF* 2f. Hinweis auf Kohlrauschs Faible für die italienische Kunst (Barock/Renaissance).

Logengast und einem Geschehen als Bühnenvorgang choreographiert und so die Einfädelung der Sealsfieldfigur ins epische Geschehen schrittweise in Szene setzt. Auf diese Weise stimuliert der Erzähler kontrolliert beider Erwartungshaltung, der von Boysen im Text und vom Lesers außerhalb des Textes.

Dieser theatralisch angelegte Vorgang läuft in drei Episoden ab. Mit ersterer wird die menschenleere Kulisse samt düsterer Atmosphäre des Hauses gegenüber präsentiert. Das geschieht in der Erzähltradition eines vorgeblich neutralen Betrachters, der – auf erhöhter Position – aus einem Innenraum – hier vom „Balkon" – zusammen mit Boysen auf die Straße als Teil der Außenwelt blickt und das atmosphärisch bedrückende „Nachbarhaus" beobachtet, erbaut „aus braun-rotem Sandstein", „im Vorgarten […] keine einzige Blume", „die Fenster" durch „Gitter verwahrt", die „Vorhänge fest geschlossen", lediglich freundlich markiert durch die „goldne Fahne" auf dem Dach.[107]

Mit der zweiten Episode führt der Erzähler über Buterwecks subjektiven Bericht den Leser und Boysen näher an die Person Sealsfields heran. Gegenüber lebe der geheimnisvolle ‚Amerikaner'. Boysen und der Leser, wie Logengäste auf dem Balkon, erfahren das, was sich allabendlich als „seltsame[s] Schauspiel da drüben" vollziehe, in einem großbürgerlich ausgestatteten, aber „unbehagliche[n] Gesellschaftsraum", an dessen Wänden ein „verschnörkelter Rokokogoldrahmen eines großen Bildes" ohne erkennbaren Inhalt hänge, gegenüber „ein paar Kupferstiche, […] scheinbar Claude Lorrains, […]."[108]

Es handele sich um den „Fremden", wie „die Leute" sagen. Der lebe dort mit seiner „Tochter", eine „'Venetianerinnenschönheit', […] sehr zurückgezogen […]." Er erscheine täglich kurzfristig und gebärde sich wie verstört. Es sei ein „seltsame[s] Schauspiel da drüben", eine „'Illumination'", jede Nacht, „'in einem leeren Zimmer'", in dem der Diener regelmäßig die Beleuchtung versorge, „'der Fremde selbst oder seine Tochter'" aber selten erschienen, es „'so eilig'" hätten, „' wieder hinauszukommen, als säße in jeder Ecke ein Ungeheuer und lade sie ganz ergebenst ein, sich von ihm verspeisen zu lassen.'" Er heiße „Mr. Sealsfield", sei „'ein ausgemachter Sonderling'" und werde als ‚fremd' empfunden, „'weil er aus irgendeinem exotischen Land gekommen'" sei, „'alle fünf Welttheile'" bereist habe, ihm „'alte Geschichten vom Goldsuchen und Sklavenhalten'", wohl auch „'irgendeine romantische Räuber= und Mördergeschichte'" angedichtet werden.[109] Und da ist es, das entscheidende Indiz für die Themen- und Stoffherkunft. Mit der Formel ‚Räuber- und Mördergeschichte' und anderen Hinweisen zitiert der Erzähler Johannes Scherr aus Weiß's Beitrag.

---

[107] *DF* 6-8.

[108] *DF* 22ff.

[109] *DF* 21-24.

Die Prognose des Freundes irritiert und macht neugierig, denn beiden Zuhörern, Boysen und Leser, werden ein ‚verschleiertes Geheimnis' über einen ‚Fremden' in „mystischer Dämmerung" angeboten und eine spannende Aktion vorausgesagt, die der Erzähler in einem dritten Schritt prompt sich ereignen lässt.[110] Sealsfield tritt auf. Es ist, ganz im Sinne des narrativen Hinhaltens, keine direkte Begegnung. Er erscheint, wie in einer Stummfilmszene, in einem Zimmer mit Kerzenlicht, wird aber für die beiden Betrachter und den Leser auf räumliche und körperliche Distanz gehalten.

Die Szene ist eindrucksvoll gestaltet, innerhalb des Romans vorausdeutend, in der Personengestaltung und sprachlichen Anlage auf die Autororientierung an einer Kertbeny-Vorlage verweisend:

> [Kohlrausch:] Aus einer Thür […] war eine Männergestalt getreten, […]. […] langsam, ganz langsam, wie in tiefes Sinnen verloren, Schritt vor Schritt bewegte er sich vorwärts. Doch nun […] wandte er sich plötzlich, hastig, gewaltsam, als werde er durch eine unsichtbare Macht herumgerissen. Und dort blieb er stehen, gerade unter all den brennenden Lichtern, die ihren Schein vereinigten, um sein Gesicht zu erhellen. Ein eckiges, grob geschnittenes, aber kluges und energisches Gesicht, um dessen breite Stirn halblanges, ergrauendes Haar sich geordnet legte, während ein dichter, um die Lippenwinkel stärker werdender Bart den Mund beschattete. Unter buschigen Brauen schauten ein paar tiefliegende Augen scharf hervor, weit geöffnet […] und starr in die Ferne gerichtet mit suchemdem, fragendem Ausdruck. Über die Stirn des Mannes aber […] ging ein nervöses Beben, das die Haut zusammenzog und vibrieren macht, während die Augen immer starrer und durchdringender hinausblickten ins Leere. […] [Er] schien aus seiner Erstarrung, seinem Hingrübeln jetzt langsam zu erwachen. Er schloß die Augen halb, als seien sie müde oder schmerzten ihn, lehnte den Kopf zurück und öffnete den Mund zu einem tiefen Atemzuge wie ein Mensch, der einen bösen Traum, eine beängstigende Erinnerung von sich wirft. Einen Augenblick blieb er noch stehen, dann […] verließ [er] das Gemach […].[111]

> [Kertbeny:] Ich beobachtete hiebei den würdigen edlen Mann nicht wenig scharf, um physiognomische Erinnerungen zu behalten […]. Es saß vor mir ein Mann, der wohl schon mehr Jahre als das Jahrhundert zählt, ohne daß er durch das Alter irgendwie gebeugt schien. Im Gegentheil, den Bewegungen wie dem Aussehen nach könnte man wohl erst auf die Fünfzig rathen. Der Kopf ist nicht sehr groß, der Blick tiefliegend und durch die Augengläser mit Anstrengung scharf scheinend. Der breite Mund wahrscheinlich durch Mangel der Backenzähne etwas eingekniffen, das Kinn dadurch vorstehend. Die Stirne zeigt sich gerade und hoch, ohne auffallend modellirt zusein, das Kopfhaar ist kurz, nicht weiß, sondern erst ‚Salz und Pfeffergrau'; viel Charakteristisches hat das ganze Gesicht nicht, in der Menge würde es nicht einmal auffallen. Der nicht starke, kurzgestutzte Schnurrbart zieht sich zusammen mit einem kärglichen, mehr grauen ausrasirten Backenbarte, […] und an der Unterseite

[110] *DF* 22f.

[111] *DF* 24-26.

> sitzt gleichfalls ein Tüpfchen graumelirten Kinnbartes. Die Ohren sind auffallend groß und flach, wie so vielfach bei geistig bedeutenden Männern.[112]

Der Vergleich beider Textpassagen zur Charakterisierung Sealsfields zeigt, dass dem Autor Kertbenys Beschreibung in den *Silhouetten und Reliquien* (1863) bekannt sein muss. Was bereits Weiß leistet, die Mystifizierung Sealsfields innerhalb jener Tradition von angedeutetem Verbrechen, Schuld und Sühne, modifiziert Kohlrausch zu seiner *persona obscura*, lässt diese als „schattenhafte Erscheinung" auftreten und macht daraus eine „düstere Vision", die einen Konflikt von „Erinnerung" und „Schuld" ankündigt. Diese negative Gesamtatmosphäre unterstützt der Erzähler, indem er das unbestimmt Bedrohliche jenseits der Straße im anderen Haus etabliert, sondern auch diesseits im Hause Buterwecks, personifiziert in der Figur des servilen, verdächtig ausweichenden, insgesamt heimtückisch wirkenden Domestiken, verbunden mit scheinbar belanglosen, aber irritierenden Ereignissen, die sich Boysen nicht erklären kann.

Das bedrohliche Gesamtszenario löst beim Betrachter Boysen – was sich der Autor auch für den Leser wünscht – „Schauer" und seelische Erschütterung aus. Ihm, Boysen, erscheine dies alles wie eine ihn betreffende „Frage, eine Mahnung, vielleicht eine Warnung", er selbst könne in die bedrohlich wirkende Biographie des geheimnisvollen Mannes verwickelt sein.[113] Wie sehr Boysen verunsichert ist, führt der Erzähler durch einen Kunstgriff vor, indem er diesen seine zutiefst gestörte Gemütsverfassung von Beklemmung und vagen Zukunftsängsten auf Sealsfields Haus projiziert. „Dies Haus" stehe am Ende eines „scheinbar ins Grenzenlose sich dehnenden Weges, […] voll von Dunkelheit und Nebel, […] arm an Licht und an bestimmten Formen", die beide – der Weg und das Haus – statt einer „frohe[n], glückliche[n]" Lebensperspektive ihm „mit einer Drohung, einem Geheimnis, einer Warnung entgegentrat[en]."[114] Damit sind implizite die Konflikte für die retrospektivisch ausgerichtete Handlung angedeutet, die sich im Zusammenwirken von nicht zu vertreibender ‚drohender' „Erinnerung, Schuld, eine schattenhafte Erscheinung, […] aus den Tiefen der Vergangenheit oder der Zukunft, halb vergessen und halb verhüllt" angekündigt.[115]

4. Dritte Annäherung an den Roman: der Handlungsgang

Die Exposition, ein gelungener *cliffhanger* unterhaltungsliterarischer Tradition, ist vollzogen. Sämtliche für den Leser als notwendig erachteten Informationsquellen

---

[112] Karl Maria Kertbeny: *Silhouetten und Reliquien. Erinnerungen an Albach* […] [usw.]. Bd. II. Prag: Kober 1863, S. 110-135, hier S. 49f.

[113] *DF* 25.

[114] *DF* 28.

[115] *DF* 25-27.

hat der Erzähler ausgeschöpft. Die Konstituenten von Thema, Erzählsituation und Leitmotiven, Personen, Zeit und Schauplatz, Vorausdeutungen auf spannende Handlung sind bekannt, der geheimnisvolle Sealsfield als Fluchtpunkt bedrohlichen Geschehens benannt. Des Autors Zielvorstellung, die der Handlungsgang verfolgen wird, ist definiert: Investigation der obskuren Existenz dieses angeblichen ‚Amerikaners'. Die kriminalgeschichtliche und kunstgeschichtliche Handlung kann ihren Fortgang nehmen.

Der Erzählvorgang nimmt Fahrt auf und wird dem Leser aus der eingeengten Erlebnisperspektive des ‚Detektivs' Boysen vorgestellt. Er vollzieht sich innerhalb weniger Monate zwischen symbolisch gemeintem Herbst und Frühjahr Mitte der 1890er Jahre, steuert zielstrebig auf Katastrophe und *Happy End* zu. Dazu erfolgt – im personalen Dunstkreis des dubiosen Sealsfield – eine sukzessive Erweiterung von Figurenmenge und Bedrohungsszenarien, die die Lebensläufe miteinander verbinden.

Es ist der Theaterkritiker und Erzähler Kohlrausch, der den Romanaufbau an der Theorie von Gustav Freytags *Technik des Dramas* (1863) und den narrativen Mustern realistischer Literatur ausrichtet. Das führt zu einem chronologischen Erzählablauf mit Erinnerungsberichten in einer Erzählzeit von 14 Kapiteln und 314 Seiten, die Einheit von Ort, Zeit und Handlung weitgehend einhaltend. Der Erzähler taktet den Handlungsgang in fünf Schritte: *Expositionelle Einführung* ins Erzählkonzept, *Steigerung* der Spannung durch angedeutete Konflikte und Untaten, Konfrontation vom Helden mit dem Antihelden als *Klimax und Peripetie*, Klärung der Verbrechen und Personenbeziehungen in der *abfallenden Handlung*, *Katastrophe* für Sealsfield und *Happy end* für den Protagonisten Boysen samt Sealsfields Tochter.

Der Spannungssteigerung dienen Szenarien, die die Verwicklung des Protagonisten Boysen in undurchsichtige Personenbeziehungen und bedrohliches Milieu beschleunigen. Dazu setzt die Handlung damit ein, dass der Erzähler Sealsfield als jemanden ins epische Geschehen holt, der über Personenverbindungen, Ereignisse und Gegenstände in kriminelle Zusammenhänge gebracht wird. Das geschieht zum einen durch einen Ring mit drei Steinen in Form von„Kreuz, Herz und Anker" („Glaube, Liebe und Hoffnung")[116] an Saffis Hand – der zwanzigjährigen Chansonette – , den Boysen als den seiner Mutter erkennt, von dem die Besitzerin aber behauptet, er habe *ihrer* Mutter gehört, die jedoch ermordet worden sei. Beide, durch Ringmotiv und Mordmotiv angedeuteten personellen Verbindungen, komplementiert das Zusammentreffen mit Sealsfield. Während einer Theateraufführung von Shakespeares *Othello* vermag Boysen den „Besitzer des Nachbarhauses in der Kaiserstraße, den von Legenden umwobenen Fremden" und „seine Tochter"[117] beobachten. Er ist durch die Ähnlichkeit der eigenen Mutter mit Eva sowie mit der

[116] *DF* 80.

[117] *DF* 60f.

von ihm gemalten Desdemona verunsichert und von Sealsfields abschreckender mimischer Reaktion auf Desdemonas unrechte Tötung entsetzt.

Während eines sich anschließenden nächtlichen Auftritts von Sealsfields Tochter Eva werden Boysen und der Leser nach zahlreichen Andeutungen in die bizarre Biographie des Fremden teilweise eingeführt. Sealsfield sei sehr krank, seine Frau früh gestorben, er habe „lange drüben" gelebt, „in Deutschland […] viel kränker geworden", habe regelmäßig „'seine[r] Anfälle"",[118] wolle darum auch „nichts von fremden Menschen wissen".[119] Von der Mutter sei ihr nur „ein schönes Ölbild"[120] geblieben, dem sie ähnlich sehe. Dieser Hinweis zusammen mit Boysens Eindruck, dass „ihr Wesen ihn an das seiner Mutter erinnere[…]"[121], führt zu intuitiven Leservermutungen eines Zusammenhangs beider Biographien, der seiner Familie und der von Sealsfield. Dass es sich dabei um eine unselige Verbindung handelt, lässt den Leser eine erste schauerromantische Episode im nächtlichem Wald mit Ruine und den zwei zwielichtigen Gestalten Gloystedt, angeblich Saffis Vater, und dessen Sohn, Buterwecks Diener mit falschem Namen August Müller, befürchten, deren konspirative Unterredung Sealsfields Mordtat bestätigt.

Ist das Bedrohlichkeitsszenarium bislang noch vage geblieben, so überschreitet die folgende Handlung nunmehr die Grenze zu evidenten kriminellen Ereignissen: durch die Einführung des doppelten Frauenmordmotivs, die Ausweitung des kriminellen Milieus und Sealsfields Implikation. Dazu lässt der Erzähler mitteilen, der eine Mord sei nach Selbstanzeige durch Hinrichtung gesühnt, der andere, aus Boysens Jugendzeit, noch ungesühnt, denn man habe den „'Mörder niemals gefasst"". Daher frage man sich – orakelt Freund Buterweck – , ob „'die alte Geschichte auch noch einmal an den Tag kommen sollte"".[122] Sie kommt an den Tag. Das wird dem Leser indirekt zugesagt.

Durch die Wiederaufnahme des Leitmotivs ‚Frauenmord', den Hinweis auf zwei weibliche Opfer und zwei anonymisierte Täter, die Verbindung juristisch gesühnter und ungesühnter Kapitalverbrechen, Boysens indirekte Beteiligung durch die Nachbarschaft der Hinrichtungsstätte und direkte Beteiligung als jugendlicher Beobachter der einen Toten führen ihn zunehmend näher an Sealsfield heran.

Nach den Präliminarien zu personellen Verwicklungen und verbrecherischen Taten erreicht die Handlung in der Erzählzeitmitte Klimax und Peripetie. Das zentrale siebte Kapitel erfüllt eine doppelte Scharnierfunktion, ideologisch und narrativ. Kohlrausch erläutert sein traditionelles Verständnis von Bildender Kunst, welche

---

[118] *DF* 101f.

[119] *DF* 105.

[120] *DF* 107.

[121] *DF* 104.

[122] *DF* 121-123.

den Auftrag habe, die Wahrheit übers Leben durch das gestaltete Objekt wahrnehmbar werden zu lassen, eine kathartische Wirkung ausüben und den Betrachter zum Reden über sich selbst animieren müsse. Und diese Auffassung demonstriert sein Erzähler dadurch, dass er den inkriminierten Sealsfield anlässlich einer Vernissage *in persona* auftreten und auf seinen Kontrahenten treffen lässt, den Maler Boysen mit seinem *Desdemona*-Bild.

Weil die personellen Verwicklungen im Interesse des Spannungsbogens bewusst unübersichtlich gehalten werden – „verborgene Fäden laufen hinüber und herüber, und zuweilen ist man von einem ganzen Netze umsponnen, ohne daß man es weiß“[123] – , leistet dieses Kapitel jedoch nur teilweise Aufklärung. Um diese für den Leser nachvollziehbar einzurichten, organisiert der Erzähler zwei Episoden, mit denen er den autobiographisch sich offenbarenden Sealsfield präsentiert, anschließend die sich offenbarende Saffi: zuerst den Mörder, dann die Tochter des Mordopfers, – ein schrecklicher Zusammenhang, den der Erzähler bewusst lediglich andeutet.

Diese erste Episode dient dazu, die personelle Dialektik vom Helden Boysen und Antihelden Sealsfield, einem Psychopathen, zu begründen. „Blaß und gealtert“, voll „Unruhe und Sorge [und] Mißmut“, ‚schossen' seine „Augen […] unruhige Blitze“, als er Boysen erblickt, seine Irritation mühsam verbergend: „'[…] ich habe mancherlei gesehen auf beiden Seiten der Erde'“. Dieselbe panische Reaktion zeigt er angesichts des *Desdemona*-Bildes, das er dann jedoch mit der Begründung erwirbt, Boysen, dem Künstler, sei es gelungen, „'das Schreckliche schön zu machen'“.[124] Diese Relativierung des Grausamen durch die Kunst korrespondiert mit seinem Lektürehinweis auf den Begründer der empirischen Kriminologie Cesare Lombroso und sein Buch *Der Verbrecher* (1887)[125], denn das hätte der Künstler zu ‚studieren', weil der Autor „'die Menschen und ihre Thaten unter [dem] neuen Gesichtspunkte“[126] sehe, Kapitalverbrechen als prädeterminierte Tat in Relation zu den physiopsychologischen Anomalien des Täters strafrechtlich zu beurteilen. Sein Auftritt endet damit, seine Identität öffentlich zu machen und Boysen zu sich einzuladen:

---

[123] *DF* 142.

[124] *DF* 138-142.

[125] Cesare Lombroso: *Der Verbrecher (homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer* Beziehung. Hamburg: Richter 1887. 3 Bde. Der Italienische Arzt und Forensiker Cesare Lombroso (1835–1909) vertritt eine kriminalanthropologisch positivistische Positon der Kriminologie, nach der es auf Grund biologisch-genetischer Merkmale den geborenen Verbrecher gibt, welcher als böse prädeterminierter Mensch ohne freien Willen entsprechend juristisch zu beurteilen ist, eine forensiche Position, die der fatalen NS-politischen Idee vom unwerten, zu eliminierenden Leben Vorschub leistet.

[126] *DF* 139.

„'Ich heiße Sealsfield […]'"[127] Der sich anschließende Bericht Saffis hat lediglich ergänzenden Charakter, Sealsfields Andeutungen einer kriminellen Tat mit ihrem Verdacht zu verknüpfen, „'daß einer meine wirkliche Mutter umgebracht […], elend ermordet […]!'" habe und diese Tat mit Boysens Familie zusammenhänge.[128]

Die zweite Episode, der abendliche Besuch Boysens in Sealsfields Villa, verstärkt den Wahrheitsgehalt von Saffis Mutmaßungen und die befürchtete Tatsache, er, Boysen und seine Mutter, seien zusammen mit dem bizarren Amerikaner in kriminelle Machenschaften verstrickt.[129] Um die Verunsicherung des Helden zu steigern, um damit die provozierte Lesererwartung einer Konfrontation der Protagonisten zu bedienen, werden weitere biographische Details aus Sealsfields Leben mitgeteilt. Diese sind so sortiert, dass sie jene Verdachtsmomente verstärken, die auf den Mörder Sealsfield hinweisen: seine Selbstentlarvung als wohlhabender *deutscher* Ingenieur „Schilling" (sprechender Name!), aus Verfolgungsangst unter Pseudonym nach Amerika und um die Welt geflüchtet; der Mord an seiner Ehefrau Valeska Mara und die Alimentation der Pflegefamilie Gloystedt für die Erziehung der Tochter Saffi; die indirekte Selbstexkulpierung durch des für ihn vorteilhaften strafrechtsphilosophischen Verständnisses, übernommen von Cesare Lombroso. Sein Leben war – ähnlich dem seines Namensgebers Sealsfield – „wie eine Flucht!", denn er „glaubte […] sich verfolgt."[130]

Das unterhaltungsliterarische Spannungsmittel, die Offenlegung der Implikation zweier antagonistischer Helden verzögert zu betreiben und allmählich auf die bilanzierende Konfrontation mit Sealsfield zuzuführen, unterstützt der Erzähler durch die geläufigen Motive von anonymen Drohbriefen und mysteriöser Verschwörung.[131] Er mobilisiert dazu einen unbekannten, ihn warnenden „Rächer", Boysen habe gravierend „gesündigt". Das müsse er „büßen", denn seine „Mutter ist nicht das, wofür Du sie hältst, so wenig als Du ihr einziges Kind." Er habe „eine Schwester, aber sie ist nicht Deines Vaters Tochter". Dieser sei ihm „näher als" er meine. Er solle „ein doppeltes S." ‚fürchten'.[132]

Die tragischen Personenverhältnisse sind weitgehend geklärt, die kriminellen Zusammenhänge ebenfalls, die Konfrontation unvermeidlich. Bisherige Andeutungen zur Biographie Boysens sind „grausame Wahrheit", „ein Entrinnen unmöglich", und „die Erklärung" bisheriger „Geheimnisse[s]" ruhe im „kranken Geist" von Sealsfield: **S**ealsfield ist der Geliebte seiner Mutter, das Gemälde ihr Porträt, **S**affi

[127] *DF* 142f.

[128] *DF* 144-154.

[129] *DF* 164.

[130] *DF* 166.

[131] *DF* 157f.

[132] *DF* 172f.

seine Halbschwester, der Ring das verbindende Dingsymbol.[133] Der Scheitelpunkt des Romans ist erreicht und leitet die dramaturgisch notwendige Peripetie ein. Von nun an hat die Handlung in die Katastrophe zu führen, aber – trivialliterarischen Zielen verpflichtet – aus dieser auch wieder heraus in ein *Happy End*.

Wie konzeptionell festgelegt, vom Leser erwartet, entwickeln sich im vierten Handlungsteil des abfallenden Geschehens die Geschehnisse auf den Fluchtpunkt zu: die direkte Konfrontation beider Protagonisten. Dazu wird das Leserwissen durch zunehmende Faktendichte erweitert: *Erstens*: Sealsfields uneheliche Tochter Saffi bekräftigt die Kenntnis ihrer Zieheltern vom früheren Frauenmörder und vom Verhältnis Sealsfield/Boysens; *zweitens*: Boysens Mutter bestätigt ihr Wissen von der „Mordthat" an „Valeska Mara";[134] *drittens*: Die Auseinandersetzung der drei Nachgeborenen Boysen, Heinrich Jaritz, Saffi endet für letztzere tödlich und hinterlässt Boysen das Vermächtnis, Sealsfield als ehebrecherischen Liebhaber und Mörder zu stellen. Das Personentableau ist komplett, die Verwicklungen sind erklärt, der personelle Konflikt bekannt, der Leser erwartet als finale Konsequenz die konfrontative Auseinandersetzung beider Kontrahenten, in der Boysen den Fremden und kriminellen Außenseiter zur „Rechenschaft" zu ziehen habe.[135]

Und das Katastrophenszenario geschieht, genregemäß in schauerromantischem Milieu, gesellschaftlich außerhalb der Stadt. Der Autor lässt – orientiert an seiner wertkonservativen Weltsicht – belehrend vorführen, wie der paradigmatische Exponent Sealsfield bürgerlichen Versagens als gesellschaftlich ‚Verdammter' sein Geständnis ablegt, sich zu schwerkrimineller Tat, feiger Flucht und moralischer Verderbtheit bekennt. An ihm wird erläutert, wie günstige Lebensumstände in ungünstige umschlagen, wenn der ethisch-moralische Halt eines stabilen Charakters fehlt. Die frühe Verwitwung zerstören seine beruflich und wirtschaftlich erfolgreiche Bürgerexistenz,[136] lassen ihn abgleiten in verfehlte Eheentscheidung, Ehebruch und Mord, denen er sich als ‚Verdammter' durch Identitätswechsel und – aus „Todesangst vor der Verfolgung" – durch Flucht übers Meer, nach Asien, Afrika, Amerika zu entziehen suchte. Er sein ein Mörder, „bereue [s]eine That nicht", begreife aber die ausweglose Situation, der er sich nach diesen Worten durch Selbstrichtung mit der Waffe entzieht.[137]

Warum sein Leben so katastrophal verlaufen ist, er charakterlich derart versagt habe, sein moralisch wenig skrupulöses Verhalten gegenüber Frauen derart konsequent ausfällt, rechtfertigt er – sich erneut exkulpierend – mit der hanebüche-

[133] *DF* 175.

[134] *DF* 233.

[135] *DF* 270.

[136] *DF* 281ff.

[137] *DF* 291f.

nen Begründung, „alles Glück und Unglück des Lebens kommt dem Manne vom Weibe“.[138] Mit dieser These präsentiert der Autor Kohlrausch einen heute kaum nachvollziehbaren Aspekt seiner reaktionären, d. h. undemokratischen Weltsicht: gesellschaftliche Störfaktoren wie ‚unwerte Menschen’ und ‚unwerte Kunst’ sind durch Selbstreinigung zu eliminieren. In diesem Sinne demonstriert der Roman, wie Frauen, die nicht dem Ethos der patriarchalischen Gesellschaftsordnung folgen, sämtlich zum Scheitern verurteilt sind: die biedere, aber ehebrecherische Mutter von Boysen, Saffi als Kind einer versagenden Mutter und eines kriminellen Vaters, die egozentrische und unsoziale Künstlerin Valeska Mara, die geistig gestörte Ziehmutter Saffis. Diesen Teil der moralisierten Botschaft ergänzt die Botschaft zur Bildenden Kunst. Die Kritik an der Moderne, einer Kunstrichtung des destruktiv verzerrenden Abbildens einer gesellschaftlich erwünschten Wirklichkeit illustrieren die beiden traditionellen Porträts der Desdemona und von Sealsfields Frau, als idealisierte Figuren aus der erzählerischen Vorvergangenheit in die vom Autor gemeinte soziale Zukunft weisend.

Kohlrausch macht im Romanschluss dem Leser sein *fabula docet* deutlich, dass erst mit dem Suizid Sealsfields, dem radikalen Akt der moralischen Selbstreinigung einer Gesellschaft, der von ihm erzählte konfliktreiche Prozess in ein zukunftsweisendes *Happy End* münden kann, ausgestaltet als pseudoreligiöse Apotheose einer pathetisch-sentimentalen Schlussepisode. Die eheliche Verbindung von Richard und Eva - namensetymologisch der *Kühne*, *Mächtige* und die *Lebensspendende*, die *Urmutter* – verspricht die zukünftige Stabilität der konservativen Gesellschaftsordnung und Kunstentwicklung. Beide Personen werden dazu an einem Sonnentag im Frühling (sic!) auf den Balkon des Sealsfield-Hauses (sic!) platziert, die Herbstzeit des Romananfangs kontrastierend. Sprachlich zieht der Erzähler sämtliche Register der Verkitschung, um mit der rhetorischen Verbrämung eine ethisch-moralisch gesicherte Gesellschaftsentwicklung zu versprechen. Im „Licht des Frühlingstages […] werden ihre Seelen so weit und frei, wie der blaue, reine, wolkenlose Himmel über ihnen“ mit seinem „verheißungsvollen Lichte“.[139] –

Robert Kohlrauschs Erfolgsroman *Der Fremde* ist im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Umbruch im Deutschen Reich und den USA zu lesen. Mit seiner Botschaft vom Erhalt einer überkommenen hierarchisch gegliederten, patriarchalischen, ethisch-moralisch konservierten Gesellschaftsordnung wendet er sich gegen die sozialen ‚Gefahren’ der soziologisch und mental folgenreichen Veränderungen durch den industriewirtschaftlichen Umbruch Ende des 19. Jahrhunderts. Geht man davon aus, dass Kohlrausch die Romane Charles Sealsfields gelesen hat und mit seiner Biographie vertraut gewesen ist, dann wird er die Übereinstimmung seiner Weltsicht mit der des Literaten festgestellt haben, der Jahrzehnte zuvor glei-

[138] *DF* 282.

[139] *DF* 303f.

chermaßen sein konservatives agrardemokratisches Konzept einer ebenfalls hierarchisch organisierten Gesellschaft als Gegenmodell zur industriegesellschaftlichen vertreten hat. Insofern ist Kohlrauschs Roman ebenfalls ein Beitrag zu den sozialen „Antagonismen" von Gesellschaftsgeschichte seiner Zeit.[140]

Das Demonstrationsobjekt dafür ist seine Konzeption des Amerikaners und Ingenieurs Sealsfield. Dessen Versagen ist ein Teil seiner illusionären Zukunftsperspektive. Der geschichtsphilosophisch gebotenen Vermittlung zwischen Subjekt, Staat, Kirche und sich verändernder Gesellschaft räumt die Romanhandlung keinen Raum ein. Sie wird auf einen lokal und sozial begrenzten Weltausschnitt urbaner Lebensform eingeengt, industrielle und agarische Milieus ausblendend, die gesellschaftlich bestimmenden Autoritäten von Staat und Kirche irgnorierend. Die ideologisierte Autorbotschaft affirmiert die politischen Gegebenheiten von Obrigkeitsstaat und Untertanenmentalität, indem Gesellschaft auf die Familie vulgo Privatsphäre reduziert werden. Mit dieser trivialisierenden Reduktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit täuscht er eine schützende, letztlich konstruierte Geborgenheit des Einzelnen vor, die fünfzig Jahre später als erschreckend fragwürdig entlarvt werden wird. Damit folgt Kohlrausch dem Zeitgeist, annulliert Öffentlichkeit, favorisiert unkritisch die politische Unmündigkeit des Bürgers und reduziert dessen gesellschaftliche Existenz auf die Belange einer persönlichen Lebensgestaltung. Mit dem Scheitern seines fiktiven Antihelden Sealsfield wiederholt Kohlrausch implizite das Scheitern des tatsächlichen Sealsfield und seines Sozialmodells, indem er der eigenen nationalkonservativen Illusion unbeirrt anhängt

Der jahrzehntelange Verkaufserfolg belegt, wie dieser Roman im Kontext von deutschnationalem, später völkischem Gesellschaftsverständnis und Leserinteresse an entsprechend thematisierter Unterhaltungsliteratur entgegenkommt. Es stellt den Rezipienten offenbar zufrieden, wenn der Text mit didaktischer Attitüde versichert, dass Staat und Politik das gesellschaftliche Wohlergehen garantieren, soziale Irritationen privater Natur sind, die jedoch ohne Einfluss auf bleiben, wenn nicht normengerechte Persönlichkeitsdispositionen und Verhaltensweisen durch den Bürger selbst erkannt, geahndet und korrigiert werden. Für diese These hat der Autor die historische Figur des Charles Sealsfield mit seinem unorthodoxem Lebenslauf adaptiert und so verändert, dass diese im Sinne der gesellschaftspolitischen Intention als negativer Protagonist funktioniert. Der Romanerfolgt korrespondiert mit dem zeitgenössischen Anliegen der Unterhaltungsliteratur, „in der Kitsch, Belletristik und literarische Qualität ineinander fließen".[141]

Bietet der Roman Lektüregenuss? Einerseits ja; durch routinierte Sprachgestalt und spannende Handlung; andererseits nein: durch den ideologischen Refe-

---

[140] Heinz Schlaffer: *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche.* 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. Darin: ders.: *Einleitung*, S. 12f.

[141] Neuhaus: *Unterhaltungsroman* (Anm. 61), S. 416.

renzrahmen einer völkisch-nationalistischen Ethik und subtilen Demagogie. *In summa*: Es bleibt beim kritischen Leser ein deutliches Unbehagen zurück.

Schlussbemerkung

Beide Gegenstände der Betrachtung sind aufschlussreiche Paradigma für die dokumentierte Wahrnehmung und Rezeption Charles Sealsfields während der 1880er und 1890er Jahre: die amerikanische Familiengeschichte um Geza Berger mit dem Sohn Charles Sealsfield Berger und der Roman *Der Fremde* des deutschen Autors Robert Kohlrausch mit dem Antihelden Sealsfield. Aus der Analyse der zwei Sachverhalte lassen sich für die Sealsfieldforschung eine Reihe von Schlussfolgerungen ziehen:

- Die scheinbar divergenten Gegenstände aus Familiengeschichte und Literaturhistorie informieren mit beider Rückgriff auf die Biographie des Schriftstellers Charles Sealsfield über Varianten der Wirkungsgeschichte, die von bisherigen Fragestellungen zur Rezeption nicht berücksichtigt worden sind.
- Der unterschiedliche Kontext, in den die Figur des Schriftstellers Sealsfield gestellt wird, demonstriert, dass beide Benutzer dessen begrenzt demokratische, hierarchisch organisierte, insgesamt konservative Auffassung von Staat und Gesellschaft als nützlich für das eigene Weltbild erkennen. Es ist wohl diese weltanschauliche, aber auch biographische Affinität, die Berger und Kohlrausch dazu bewegt haben, im einer Schwellenphase der industriegesellschaftlichen Veränderungen ihre politische Selbstvergewisserung zu mobilisieren und als persönliche Geste des Widerstandes gegen die als bedrohlich eingeschätzten Symptome einer soziopolitischen Krise im 19. Jahrhundert zu verwenden.
- Weil das so anzunehmen ist, kann man davon ausgehen, dass die Adaption der historischen Sealsfieldfigur und ihre familiengeschichtliche wie literarästhetische Transformation dem eigenen didaktischen Zweck als positive und negative Konstruktvariante in stereotypisierter Form angepasst worden ist. Sie erweist sich für die Selbstdarstellung des Journalisten Berger und des Literaten Kohlrausch von grundsätzlicher privater Bedeutung und öffentlichem Nutzen als gesellschaftspolitische Botschaft an die für sie gegenwärtige Sozialordnung.
- Es ist das Verdienst von beiden, dass jeder auf seine Weise, mit subjektiver Intention und begrenzter Wirkung, einen Beitrag dazu geleistet hat, die Persönlichkeit des Schriftstellers Charles Sealsfield im öffentlichen Gedächtnis beiderseits des Atlantiks zu bewahren. Welche Wirkung ihren Aktionen und welchen Anteil diesen an der Rezeptionsgeschichte tatsächlich zuzusprechen sind, hat die Forschung festzustellen, wenn diese denn daran interessiert ist. Ist sie es, dann wird man den philologische Zugriff zu erweitern haben, und zwar über den traditionellen Blick auf die werk- und biographiegeschichtliche Wirkung hinaus.

Lutz Hagestedt

Das sündige Getriebe der Welt

Camouflierte und offenbar(t)e Sexualität bei Charles Sealsfield

In memoriam Gerhard Muschwitz

Der vorliegende Aufsatz stellt sich in die Tradition der Rettungen, die von Lessing bis Arno Schmidt versucht haben, *Poetae minores* im Kanon zu halten. Vorbild ist mir insbesondere Schmidts Monographie *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl Mays*, die in psychoanalytischer Manier sogenannte ‚Lesarten des Unbewussten' zu ermitteln sucht, um den wunderlichen, auf Dauer gestellten „Rappelerfolg" des Bestseller-Autors May gebührend zu begründen, und zwar mit der sonderbaren seelischen Qualität seiner „Hintertreppenromane".[1] Arno Schmidt hat sich in seiner Studie die Frage gestellt, wie es sein kann, dass

> ein gewaltiger Pfuscher wie Karl May, bei dessen Werk es sich (akademisch) einwandfrei um ein unerschöpfliches Chaos von Kitsch & Absurditäten handelt, seit nunmehr 3 Generationen Hunderte von Millionen deutscher Menschen mühelos zu Einwohnern seiner Welt wirbt.[2]

Und Verfasser Schmidt ist enorm kreativ, energisch und mitunter fast brachial der These von Paul Elbogen gefolgt, der zufolge es sich bei Karl May um einen „unterschichtigen Homosexuellen" handele, dem eine „krankhaft gesteigerte Sexualität" (Friedrich S. Krauss) attestiert werden müsse, die er produktiv ins Werk verwandelt habe.[3] Hinter den malerisch anmutenden Landschaftsschilderungen und den naiv-

---

1 Arno Schmidt: *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl Mays*. Karlsruhe: Stahlberg 1963. Zitiert nach: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe III: *Essays und Biographisches*. Bd. 2. Zürich: Haffmans 1993, S. 285 [„die May'sche Art der UBW-Behandlung von S=Materialien aller Sparten"], S. 11 [„Rappelerfolg"] und S. 17 [„Hintertreppenromane"].

2 Ebd., S. 11.

3 Ebd., S. 13.

typisierten Ereignisfolgen des Œuvres, so Schmidts Lesart, camoufliere „die Bauernschläue des May'schen Eros" sexualisierte Körperlandschaften, die auf homoerotische Neigungen des Autors ebenso wie seiner Protagonisten deuteten.[4]

Mit seiner teils genialischen, teils ‚verleumderischen', teils auch „humoristischen"[5] Arbeit zu Karl May hat Arno Schmidt eine neue Forschungsperspektive auf diesen Jugendbuchklassiker eröffnet, die unerhört folgenreich war und methodisch Schule gemacht hat, wenngleich ihre fragwürdige Hermeneutik, ihre fahrlässige Zitierweise und damit ihre Wissenschaftlichkeit angezweifelt werden durfte.[6] Trotz grundsätzlicher Bedenken[7] aber möchte ich Schmidts Verfahren auf meine eigenen Sealsfield-Lektüren übertragen – und zwar dadurch, dass ich ihm, Schmidt, partiell bis in die Wortwörtlichkeit seiner Studie hinein folge. Denn auch Charles Sealsfield, ein Grandkitschier vom Schlage Mays, kann in seinem Werk auf ‚Lesarten des Unbewussten' (kurz: Ubw) zurückgeführt werden, die offen zutage liegen und geheime Wünsche der Protagonisten (und des Autors) camouflieren. Dabei wird Sealsfield nicht nur für seine exotischen Landschaften gerühmt, sondern auch für seine emanzipatorischen „Nationalen Charakteristiken", die „gleichzeitig bezaubert sind von europäischen Stimmungen", soweit sie in der (nord-)amerikanischen Gesellschaft noch bewahrt sind.[8]

1. „Seltsames Land das!" und „sogenannte gute Gesellschaft"

Arno Schmidt hatte, wie erwähnt, gezielt die Landschaftsbilder Karl Mays in den Blick genommen, insbesondere die Gestirne seines Spätwerkes, um der kühnen Körperkunde des Autors in Gestalt von „2 hemisfärengroße[n] Hinterbacken mit

4 Ebd., S. 285.

5 Ebd., S. 285.

6 Vgl. dazu Heinz Stolte, Gerhard Klußmeier: *Arno Schmidt & Karl May. Eine notwendige Klarstellung*. Hamburg: Hansa 1973.

7 Bündig formuliert von Marianne Wünsch: *Zur Kritik der psychoanalytischen Textanalyse* [1977]. In dies.: *Moderne und Gegenwart. Erzählstrukturen in Film und Literatur*. Hg. von Lutz Hagestedt und Petra Porto. München: Belleville 2012 (Theorie und Praxis der Interpretation, 10), S. 31-48.

8 Dazu einschlägig Franz Schüppen: *Wirtschaftlicher Optimismus aus der neuen Welt. Zu Voraussetzungen und Erscheinungsformen amerikanischer Ökonomie in Pennsylvanien, Philadelphia und bei Charles Sealsfield*. In: Schriftenreihe der Charles-Sealsfield-Gesellschaft. Hg. von Alexander Ritter und Günter Schnitzler. Bd. 6. Stuttgart, Freiburg im Breisgau: Charles-Sealsfield-Gesellschaft 1994, S. 109-139. Hier: S. 124.

der senkrecht aufsteigenden Analzone dazwischen“[9] auf die Schliche zu kommen. Ähnlich verdankt Charles Sealsfield einen Teil seiner *Po*pularität den üppigen und gewagten Landschaftsschilderungen Amerikas: „Seltsames Land das!“[10] Und dieses merkwürdige Land ist, so meine These, auf vergleichbare Weise wie Mays Körperland bislang flüchtig, oberflächlich und naiv rezipiert worden; eine modernere Lesart dieser *Terra incognita et coita* scheint dringend vonnöten.

Dies gilt wohl vor allem auch für die exotischen Panoramen des Œuvres, etwa der „Erzählung des Obersten Morse“, wie *Die Prärie am Jacinto* in Hugo von Hofmannsthals Anthologie *Deutsche Erzähler* (1912) heißt. Drei frühe und zwei spätere Dissertationen zu Sealsfield galten denn auch der „stofflichen Eigenart“[11] dieses zugleich ‚romantisch-phantastischen‘ wie ‚realistisch-poetischen‘ Erzählens in Naturbildern.[12] Als „Ausdruckslandschaft“ („Ichlandschaft“) bezeichnet Alexander Ritter dabei die „ausdrucksmäßig gesteigerte“ Schilderung des „sinnlichen Erlebnisses“ der Region, ohne freilich Ubw-Lesarten auch nur in Erwägung zu ziehen.[13]

Der Natureingang des *Kajütenbuchs* bzw. der Erzählung *Die Prärie am Jacinto* lässt zunächst nichts ‚Böses‘ ahnen. Texas wirkt geradezu jungfräulich unberührt:

> Das Land hatte so gar nichts Landähnliches. In unserm Leben hatten wir keine solche Küste gesehen. Es war aber auch keine Küste, kein Land zu se-

---

9 Schmidt: *Sitara* (Anm. 1), S. 26.

10 Vgl. Charles Sealsfield: *Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken*. Hg. von Günter Schnitzler und Waldemar Fromm. München: Langen Müller 2003 (Jahrbuch der Charles-Sealsfield-Gesellschaft, 15), S. 20. – Vgl. dazu Günter Schnitzler: *Nachwort*. In: ebd., S. 355–362. Hier: S. 356.

11 Oskar Hackel: *Die Technik der Naturschilderung in den Romanen von Charles Sealsfield* [1911]. Hildesheim: Gerstenberg 1973 (Prager deutsche Studien, 18). – Paul Schultz: *Die Schilderung exotischer Natur im deutschen Roman mit besonderer Berücksichtigung von Charles Sealsfield*. Münster: Aktien-Gesellschaft „Der Westfale“ 1913. – Max Diez: *Ueber die Naturschilderung in den Romanen Sealsfields*. St. Louis, MO: Masch., 1914 (Washington University Studies, I,2). – Gerhard Muschwitz: *Charles Sealsfield und der exotische Roman*. Hannover: Masch., 1969. [Unser Deutschlehrer Muschwitz wurde auf dem Pausenhof „Muschi“ genannt.] – Alexander Ritter: *Darstellung und Funktion der Landschaft in den Amerika-Romanen von Charles Sealsfield (Karl Postl). Eine Studie zum Prosa-Roman der deutschen und amerikanischen Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Kiel: Masch., 1970, S. 2.

12 Vgl. Ritter: *Darstellung und Funktion der Landschaft* (Anm. 11), S. 30. – Ferner Walter Weiss: *Der Zusammenhang zwischen Amerika-Thematik und Erzählkunst bei Charles Sealsfield (Karl Postl). Ein Beitrag zum Verhältnis von Dichtung und Politik im 19. Jahrhundert*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft*. N. F. 8 (1967), S. 95-117.

13 Ritter: *Darstellung und Funktion der Landschaft* (Anm. 11), S. 168. – Ritter bezieht sich hier auf ein Konzept von Richard Beitl zur Landschaftsdarstellung in Goethes Kunstprosa (1929).

> hen, wenigstens war es uns nicht möglich, die eine und das andere von der See zu unterscheiden. Einzig der Wogenschaum, der, sich an den Gräsern absetzend, in einem endlosen Streifen vor unsern Augen hinzog, deutete auf etwas wie eine Grenzscheide.[14]

„Feuchtet an, Oberst Morse", unterbricht der „rotnasige Mayordomo" den Erzähler, ehe dieser weiter von jener ‚Scheide' berichten kann, jener „Mündung" des Rio de Brazos im texanischen Süden, die so schwer zu finden ist, dass die Seeleute eines Piloten bedürfen, um ihren Schoner sicher in den „Hafen von Galveston" bringen zu können.[15] Das schaumgeborene Land, diese „unübersehbare Wiesen- und Wasserwelt", die „mit den zartesten, feinsten Gräsern überwachsen" ist,[16] wirkt unberührt wie das Paradies selbst: „Keine Spur der sündigen Menschenhand, die unbefleckte, reine Gotteswelt!"[17]

Erst der Mensch, so scheint es, kann durch Rohheit, Wildheit und ein schier unerschöpfliches Reservoir an „gotteslästerlichen Zoten" dieses emphatisch gefeierte Elysium stören.[18] Aber wie von Arno Schmidt zu lernen ist, müssen wir nicht nur das zotige, sondern auch das kotige Umfeld würdigen lernen, wenn wir Ubw-Lesarten herausarbeiten wollen. Alle „Anzeichen von Sumpf oder Schlamm" bedürfen daher der erhöhten Aufmerksamkeit, und wenn von einer „sehr dünnen Kruste fruchtbarer Dammerde" gesprochen wird, müssen alle Alarmglocken läuten.[19] Denn nach alter Rechtschreibung wird das Tripel-M von „Damm-Merde" bei der Wortbildung verkürzt, wodurch auch der ‚Nebensinn' verlorengeht, den wir hier so dringend benötigen. (Wie wichtig es ist, by the way, nicht nur bei Karl May, sondern auch bei Charles Sealsfield Textausgaben mit dem originalen Lautstand zu konsultieren, zeigen jene Editionen, die ohne Not „queer" zu „quer" verändern und damit einfältigen Lesarten Vorschub leisten.[20]) *Sitara*-Leser jedenfalls, die bei Arno Schmidt gelernt haben, ihren Karl May „beim Wort"[21] zu nehmen, werden sich bei „Dammerde" („Damm-Merde") an das May'sche „Märdistan" erinnert fühlen, das

---

14 Vgl. Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 20.

15 Vgl. ebd., S. 19f.

16 Vgl. ebd., S. 20f.

17 Ebd., S. 22.

18 Ebd., S. 22.

19 Ebd., S. 23.

20 Dennoch zu empfehlen ist Alexander Ritters Herausgabe des *Kajütenbuchs*, da sie einen sehr materialreichen Anhang bietet. Vgl. Charles Sealsfield: *Das Kajütenbuch oder nationale Charakteristiken. Mit acht zeitgenössischen Illustrationen und zwei Karten*. Hg. v. Alexander Ritter. Stuttgart: Reclam 1982 (Reclams Universal-Bibliothek, 3401).

21 Schmidt: *Sitara* (Anm. 1), S. 26.

sich sachkundig in ‚Märd' (das heißt ‚Mann'), aber auch in ‚merde' (das heißt ‚Scheiße') auflösen lässt: „Merd=es=Scheitan" („Teufelsdrökh") ist dann eine weitere köstliche Konnotation, die Schmidt beisteuert.[22]

Oberst Morse jedenfalls ist noch ein rechtes Greenhorn, als er die „unbefleckte, reine" Jacinto-Prärie betritt, um ihr seinen Stempel aufzudrücken. Vor kurzem an Bord des Schoners „The Catcher" in Brazoria eingetroffen, verlässt er „unsere Lebensarche" – Arno Schmidt, ein Meister der „Verschreibkunst", würde sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, hier noch deutlicher zu werden (‚Lebenarsche') –, um an Land zu gehen, wo er und sein Kamerad einen „harten Stoß" erleiden, bevor sie sich in der „unerschöpflichen Fruchtbarkeit" des Bodens ergehen dürfen.[23] Sie schließen sich einem Viehzüchter namens Neal an und besichtigen mit ihm und seinen Leuten die Ranch, die ein Blockhaus, „achthundert Stück Rinder" und bis zu sechzig Pferde, „alle Mustangs", zu bieten hat.[24] Die Tiere sind weit über die „Pflanzung" verteilt, und als Morse versucht, einer Herde „den Wind abzugewinnen", geht er seinen Leuten verloren und verirrt sich.[25] (Bei Pferden kann sich Arno Schmidt nur an „ausgiebiges Äpfeln und wahrhaft bärentöterisches Fartzen erinnern"; es kommt also darauf an, wie der Wind steht.[26])

„Ich ritt meinen Mustang", so erzählt Morse, „als ritte ich auf Eiern."[27] Doch nach einigen Stunden erst bemerkt er, dass er sich in seiner Unerfahrenheit in große Gefahr begeben hat, weil eine Texas-Prärie „keine Virginia- oder Carolina-Wiese" ist.[28] Sie scheint zudem eher männlich konnotiert zu sein (keine „Virginia", keine ‚Jungfrau'), denn nach langem „Ritte" hat er eine Vision, die an jene „einschlägigen to*po*graphischen Beschreibungen"[29] gemahnt, die als Ausdruck sehnsuchtsvoller „Ide-

---

22 Ebd., S. 27.

23 Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 23. – Vgl. Arno Schmidt: *Abend mit Goldrand. [E]ine MärchenPosse. 55 Bilder aus der Lä[E]ndlichkeit für Gönner der Verschreib[K]kunst*. Frankfurt/M.: Fischer, 1975. Zitiert nach: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe IV: *Das Spätwerk*: Band 3. Zürich: Haffmans 1993, S. [7].

24 Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 29.

25 Ebd., S. 32.

26 Schmidt: *Sitara* (Anm. 1), S. 126. – Der Reiter, der die Begnadigung für Kishogue bringt, sprengt heran, als ob er „die Lüfte spalten wollte". – Vgl. Charles Sealsfield: *Der Fluch Kishogues oder Der verschmähte Johannistrunk*. In ders.: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 219-231. Hier: S. 229. – Erzähler ist ein gewisser Phelim (vgl. Anm. 74).

27 Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 32 u. 34.

28 Ebd., S. 33.

29 Schmidt: *Sitara* (Anm. 1), S. 25.

alisierungsarbeit“ (Freud[30]) und *Mappa mundi* der menschlichen (männlichen) Natur begriffen werden müssen:

> Ein Koloß glänzte mir entgegen, eine gediegene, ungeheure Masse – ein Hügel, ein Berg des glänzendsten, reinsten Silbers. Gerade war die Sonne hinter einer Wolke vorgetreten, und wie jetzt ihre schrägen Strahlen das außerordentliche Phänomen aufleuchteten, hielt ich an, in sprachlosem Staunen starrend und starrend, aber, wenn mir alle Schätze der Erde geboten worden wären, nicht imstande, diese außerordentliche, wirklich außerordentliche Erscheinung zu erklären. Bald glänzte es mir wie ein silberner Hügel, bald wie ein Schloß mit Zinnen und Türmen, bald wieder wie ein zauberischer Koloß – aber immer von gediegenem Silber und über alle Beschreibung prachtvoll entgegen. Was war das? In meinem Leben hatte ich nichts dem Ähnliches gesehen. Der Anblick verwirrte mich, es kam mir jetzt vor, als ob es hier nicht geheuer, ich mich auf verzaubertem Grund und Boden befände, irgendein Spukgeist sein Wesen mit mir triebe; denn daß ich mich nun wirklich verirrt, in ganz neue Regionen hineingeraten, daran konnte ich nicht mehr zweifeln.[31]

Wann immer Morse erotisch affiziert ist, setzt bei ihm der Verstand aus. So auch angesichts dieser ganz anderen Region, in die er da „hineingeraten“ ist – fraglos handelt es sich hier um ein „den Modernen weitgehend abhanden gekommenes Verfahren von antiker Großartigkeit, ja von buchstäblich mythologischem Maß“, nämlich um die Versetzung des menschlichen Hinterns unter die Gebirge:

> Eine Weile staunte ich diese außerordentliche Pracht an, die in der Ferne erschien, als ob Regenbogen auf Regenbogen über der Wiese hingebreitet zitterten – aber das Gefühl war kein freudiges, dem peinlicher Angst zu nahe verwandt. Bald sollte diese meiner ganz Meister werden. Ich war nämlich wieder an einer Insel vorbeigeritten, als sich mir in der Entfernung von etwa zwei Meilen ein Anblick darbot, ein Anblick so wunderbar, als alles weit übertraf, was ich je von außerordentlichen Erscheinungen hierzulande oder in den Staaten je gesehen.[32]

Dieser silberne *Podex*, der sich urplötzlich „wie ein zauberischer Koloß“ aus der Jacinto-Prärie erhebt, überragt als Fata Morgana die imposant (‚im-Po-Sand‘) daliegende (*Po*-)Ebene, die gewöhnlich nur von üppigen Blumeninseln und riesigen Bäumen, frei-‚stehenden‘ Solitären durchbrochen wird. (Dass der Lebenseichenbaum, den Bob Rock schildert, „’n büschen sehr groß ragt, ist ein beliebter, viriler

---

30 Sigmund Freud: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* [1910]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976 (Bibliothek Suhrkamp, 514), S. 99.

31 Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 36.

32 Ebd., S. 36. – Ich folge hier wiederum der Argumentation von Arno Schmidt. Vgl. *Sitara* (Anm. 1), S. 26.

Wunschtraum".[33]) Dem besonderen Reiz, den dabei das Metallische ausspielt, sollte noch eingehend nachgespürt werden – man denke an Winnetous berühmte „Silberbüchse" mit ihrem exquisiten Schaft oder an die bronzefarben leuchtende Haut des Apatschen, mit dem Old Shatterhand so gern das Beilager teilt. Auch Sealsfield kann sich daran begeistern: „Diese dunkelbronzierten Salvator-Rosa-Gesichter", schwärmt er von den malerischen Truppen der Patrioten, die mit ihren „lässigen und doch wieder so dezidierten, gleichsam *a-tempo*-Bewegungen" sein Herz rasen und seine Tinte fließen lassen![34] Freilich, Faszinosum und Tremendum liegen hier, wie im Numinosen (und wie auf dem Beilager), dicht beieinander:

> Eine Flut trüber, düsterer Gedanken kam zugleich mit dieser entsetzlichen Gewißheit – alles, was ich von Verirrten, Verlorengegangenen gehört, tauchte mit einem Male und in den grausigsten Bildern vor mir auf; keine Märchen, sondern Tatsachen, die mir von den glaubwürdigsten Personen erzählt worden, bei welchen Gelegenheiten man mich auch immer ernstlich warnte, ja nicht ohne Begleitung oder Kompaß in die Präries hinauszuschweifen.[35]

Hinauszu-schweif-en: Die dergestalt sexualisierten Naturgebilde können auch weiblich konnotiert sein, wie ein Zitat aus Sealsfields Roman *Süden und Norden* (1842/43) belegen mag; immer jedoch glitzert das Kunstgewerbliche dieses Grandkitschiers metallisch durch:

> Zuerst wogte es um die Busen der eilf bis zwölftausend Fuß hohen Berge, wie Schleier aus flüssigen Goldstoffen gewoben, dann stiegen die Schleier zu den Nacken empor – zu den Hälsen – zu den wie reinstes Silber erglänzenden Angesichtern – zu den Scheiteln – bis die ganze ungeheure Gebirgsmasse in einem Ozean flüssigen Goldes schwamm, seine Wellen sie umfloßen.[36]

Der Mensch wird in solchen Gegenden, wie im Paradiese, „leicht verführt".[37] Oberst Morse muss es sich eingestehen, nachdem er vier Tage durch die Jacinto-Prärie geirrt ist, dass dieses Blütenmeer als üppiges Elysium und fruchtbarer Garten Eden auch ein Ort der Initiation, der entlegenen Begierden und sogar der verruchten

---

[33] Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 58 und passim. – Das obige Zitat von Arno Schmidt: *Sitara* (Anm. 1), S. 263.

[34] Ebd., S. 273.

[35] Ebd., S. 36.

[36] Charles Sealsfield: *Süden und Norden*. Erster Band: *Zwei Nächte in Tzapotecan*. Bearbeitet von Marianne O. de Bopp. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe von Karl J. R. Arndt. Hildesheim, New York: Olms 1978 (Sämtliche Werke, Bd. 18), S. 32. – Sealsfield schildert hier die imposanten Gebirgsketten am Golf von Mexiko.

[37] Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 49.

Verbrechen ist.[38] Nachdem sein Treiben mit dem Triebe lange kein Ende genommen hat, weil die (noch vorhandene) „Körperfrische" den einsamen Reiter mächtig „trieb", spürt er endlich gewisse „Fühlhörner" in seinen Eingeweiden „herumwühlen"; und Morse sagt es selbst: es ist eine gewisse „Geschmacklosigkeit", sich so ‚auszudrücken'.[39]

Doch wollte Sealsfield, dies sei ihm zugute gehalten, weniger für seine ausgefeilten ‚Ausdruckslandschaften' gerühmt werden, als vielmehr für seine Gesellschaftsbilder, die er selbst in ein neues „Romangenre" gefasst zu haben glaubte, nämlich in die Gattung des „nationalen oder höheren VolksRomans".[40] Dieser Texttyp entspricht exakt dem vielfach zu beobachtenden zeitgenössischen „Roman des Nebeneinander" (Gutzkow), der keinen herausgehobenen Hauptthelden mehr kennt, sondern *in nuce* eine ganze Gesellschaft zu erzählen sucht; dieser ‚Roman des Nebeneinander' handelt sich, indem er auf einen Hauptstrang verzichtet, ein ‚Kohärenzproblem' ein, das bis heute die Sealsfield-Forschung bewegt und beschäftigt: „Schon das ‚Kajütenbuch' als Ganzes erregt ästhetisches Unbehagen",[41] bekundet Walter Weiss 1967 in einem wichtigen Aufsatz, und dieses Unbehagen hat in der Rezeption dazu geführt, dass einige Herausgeber sich zu einer „Bruchstückpublikation" der *Prärie am Jacinto* ermächtigt sahen.[42] Ohne „philologische Legitimation", so später Günter Schnitzler in seinem kämpferischen Nachwort zur Neuedition des *Kajütenbuchs* von 2003, hätten sie damit den „strukturell kunstvoll verschachtelten" Erzählzusammenhang der Novellensammlung zerstört.[43] Freilich kann auch Schnitzler die erzählerischen „Schwächen" (Weiss) des *Kajütenbuchs* nicht hinwegdiskutieren: „Ein meist nur dürftiger und gewaltsam geschlossener Handlungsrahmen", der „Hang zur Typisierung", die Dissonanzen in der Ausstaffierung der Geschlechterrollen und die „kitschig-unwahren Frauengestalten" etcetera pp sprechen eher für einen auflösbaren als gegen einen unauflöslichen Erzählzusammenhang:

---

38 Vgl. ebd., S. 49, 51, 53, 89f.

39 Ebd., S. 41.

40 Vgl. Charles Sealsfield: *Herren Brockhaus Wohlgeboren in Leipzig* [1854]. In ders.: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 445–450. Hier: S. 448.

41 Weiss: Der Zusammenhang zwischen Amerika-Thematik und Erzählkunst (Anm. 12), S. 95.

42 Vgl. dazu theoretisch: Claus-Michael Ort: *Roman des ‚Nebeneinander' – Roman des ‚Nacheinander'. Kohärenzprobleme im Geschichtsroman des 19. Jahrhunderts und ihr Funktionswandel.* In: *Zwischen Goethezeit und Realismus: Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier.* Hg. von Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer 2002 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 92), S. 347–376.

43 Schnitzler: *Nachwort* (Anm. 10), S. 355f.

„Man wird zugeben, daß Postls Werke durchgehende Einheit und Geschlossenheit vermissen lassen."[44]

Nun darf dies nicht weiter bloß als Mangel gelten, der Sealsfield allein träfe, da sich die toposhaft versetz- oder isolierbaren Erzähleinheiten und Fragmente ebenso wie die Ansätze zu einer paradoxalen Wirklichkeitsauffassung und zu einer „faktischen Poesie" bruchlos in die Merkmalscharakteristik der biedermeierlichen Vormärzliteratur integrieren lassen, also intendiert sein können.[45] Und mit dem Terminus ‚fucktische *Po*esie' bezieht sich Günter Schnitzler auf eine im *Kajütenbuch* selbst entwickelte *Po*etologie, die verschiedene Auffälligkeiten umfasst, darunter die e*po*chentypische Figur des „Zerrissenen" (etwa in Gestalt von *Bob Rock*), in der sich zudem die Erzählstruktur des *Kajütenbuchs* widerspiegelt.[46] Sealsfields „VolksRomane" sind, so gesehen, repräsentative Vertreter des Tendenz- und „Weltanschauungsromans", und zwar allein schon deshalb, weil ihre Gesellschaftsbilder zur Moraldidaxe neigen, weil sie eine Typisierung der Standes- und Geschlechtercharakteristik, der Völker, Klassen und Rassen und der *po*litischen Räume und Parteien usw. betreiben, und weil sie dabei einzelne Felder des Faktualen (‚Fucktualen') massiv auf-, andere dafür stark und pauschal abwerten und dafür große Missklänge in Kauf nehmen. Ihre mangelnde „epische Dichte" und die Tatsache, dass nicht eigentlich „lebensecht" erzählt, „sondern belehrt und propagiert werden soll", belegt somit die Zugehörigkeit des Œuvres zur Biedermeierzeit. Brentano hat es zum Programm erhoben, als er 1801 seinen „verwilderten" Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* vorlegte.[47]

---

[44] Weiss: *Der Zusammenhang zwischen Amerika-Thematik und Erzählkunst* (Anm. 12), S. 95.

[45] Schnitzler: *Nachwort* (Anm. 10), S. 360f. – Schüppen: *Wirtschaftlicher Optimismus aus der neuen Welt* (Anm. 8), S. 124.

[46] Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 106f. – Vgl. dazu Marianne Wünsch*: Eine neue Psychologie im literatur- und denkgeschichtlichen Kontext. Zur Interpretation von Mörikes Maler Nolten*. In: *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Walter Müller-Seidel zum 75. Geburtstag*. Hg. v. Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997, S. 185-232. Hier: S. 210f.

[47] Vgl. Gabriela Scherer: *Charles Sealsfields „Lebensbilder":* Die Farbigen. In: *Charles Sealsfield, politischer Erzähler zwischen Europa und Amerika. Perspektiven internationaler Forschung*. Hg. von Gustav-Adolf Pogatschnigg. Symposion Bergamo, Oktober 1994. (= *Schriftenreihe der Charles-Sealsfield-Gesellschaft*; 9), München: Charles-Sealsfield-Gesellschaft; Turin: Zamorani, 1998, S. 172-181. Hier: S. 172. – Vgl. ferner Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Band II: *Die Formenwelt*. Stuttgart: Metzler 1972, S. 914. – Schüppen: *Wirtschaftlicher Optimismus aus der neuen Welt* (Anm. 8), S. 124f. – Die „Problematik des Biedermeierromans" bei Charles Sealsfield thematisiert auch Franz Schüppen. Vgl. ders.: *Charles Sealsfield. Karl Postl. Ein österreichischer Erzähler der Biedermeierzeit im Span-*

Gabriela Scherer hat in ihrem Aufsatz zu Sealsfields „Lebensbild“ *Die Farbigen* (1836) herausgearbeitet, wie der Autor seinen „ungezügelten erotischen Phantasien freien Lauf“ ließ, indem er die Rassenproblematik mit einer plakativen Metaphorik und christlichen Moralistik verknüpfte.[48] Der Sündenfall wird hier durch die ‚farbige Frau‘ in Gestalt der Mulattin Madame Allain inszeniert, die in einem „Edelbordell“ namens „Chartreuse“ (Kartause) „die sexuelle Unschuld ihrer reizenden Töchter gegen viel Geld“ feilbietet.[49] Mit der erzählerischen Funktion der Läuterung, so Scherer, wird die „Glut der Leidenschaft“ zweier aus Frankreich eingewanderter junger Männer in das Bild eines „Prairiebrandes“ gefasst:

> Die Gefahr, der die beiden Männer bei den Allains in der Chartreuse knapp entronnen sind, wird im Naturbild der in ein ungeheures Flammenmeer verwandelten Prairie in einer bildhaften Verschiebung nochmals durchlebt. Durch diese „echten“ Flammen geläutert sind Erzähler und Zuhörer am Schluß dieses Erzählteils wieder gesellschaftsfähig.[50]

Neben Gabriela Scherer wäre auf Walter Grünzweig zu verweisen, der in seiner Dissertation von 1987 wichtige Impulse für „queere“ Lektüren Sealsfields „gegen den Strich“ gegeben hat,[51] ohne freilich die sexuelle Identität des Autors im Sinne der *Queer studies* thematisiert und damit auf die verborgene oder offenbare (latente) Homosexualität Sealsfields hingewiesen zu haben. Sie ergibt sich erst, wenn man beispielsweise die kleine Burleske *Der Fluch Kishogues oder Der verschmähte Johannistrunk* mit dem psychoanalytisch geschulten Auge Arno Schmidts in den Blick zu nehmen sucht.[52] *Der Fluch Kishogues* ist bislang als „eine Art Satyrspiel“ gelesen worden, das „unterschwellig-sprachlich“ mehr offenbaren könn(t)e als bloß die „seelische Wirklichkeit“ einer „Naturerscheinung“, die „Querverbindungen zwischen Mensch und Natur“ zu stiften weiß.[53] Eine Freilegung dieser verborgenen Ubw-Schicht der Erzählung soll nunmehr kurz versucht werden.

---

nungsfeld von Alter und Neuer Welt. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 1981 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur, 428), S. 70f.

48 Scherer: *Charles Sealsfields „Lebensbilder“* (Anm. 47), S. 175.

49 Ebd., S. 174.

50 Ebd., S. 175.

51 Vgl. Walter Grünzweig: *Das demokratische Kanaan. Charles Sealsfields Amerika im Kontext amerikanischer Literatur und Ideologie*. München: Fink 1987 (*American studies*; 62), S. 234f. [Die Arbeit ist auch als Band 2 der Schriftenreihe der Charles-Sealsfield-Gesellschaft erschienen.]

52 Vgl. Sealsfield: *Der Fluch Kishogues* (Anm. 26).

53 Vgl. Weiss: *Der Zusammenhang zwischen Amerika-Thematik und Erzählkunst* (Anm. 12), S. 105 [unterschwellig-sprachliche Wirklichkeit] und 114 [Satyrspiel].

2. Homosexuelles „Leibstück" als „Satyrspiel"

Der Fluch Kishogues oder Der verschmähte Johannistrunk ist bündig als kleine Omni*po*tenzphantasie lesbar und interpretierbar, deren Held, dieser „gewaltig gloriose[] Bursche" Kishogue, noch jede „Prügelsuppe" siegreich ausgelöffelt hat.[54] Der geistig schlichte, aber sexuell *po*tente Kishogue wird von den Honoratioren, die in der Grafschaft den „Beutel" führen, den Sackträgern also, als „gewichster Bursche" bezeichnet, mit dessen „Hantieren", also dem ‚Wichsen', sie „nicht so ganz zufrieden" sind: „die Art und Weise, in der er es trieb", ist ihnen, so wörtlich, auf (s)eine „froliksame Weise" ärgerlich.[55] Der Anglizismus „frolic", er steht für Ausgelassenheit und Lustbarkeit, kann als *Wortsteckling* „froliksam" dann für die ‚lustvollen Sämereien' stehen, die Kishogue freimütig unter die „munteren Dirnen" der „sieben Pfarrgemeinden" verteilt hat, einschließlich der schmucksten Tochter von Peter Flanegan.[56] Dieser „rührige[] Bursche" wird eines Tages ins – oho! – „Loch" gesteckt, um „das Strecken und Recken auf dem hölzernen Sofa" kennenzulernen, und in diesem seinem „Loche" ist es ein einziges „Aus- und Einlassen und Auf- und Zuriegeln", vulgo ein einziges Koitieren mit wechselnden Besuchern.[57] Sogar die „Assisen", die MitGlieder des Schwurgerichtes, halten ihren „Ass" hin, und der Richter, der über Kishogue zu Gericht sitzt, wird mit seiner damenhaften „gepuderten Perücke" gar als „Weibel" bezeichnet: ein „Männlein", heißt es zudem, „das hin und her schnellte".[58]

Der Knast als ‚Klappe' also, in der sich homo- und heterosexuelle Männer schlimm durchficken lassen – das liegt jetzt fast schon im Bereich des Erwartbaren. Sealsfields gewagte Ubw-Phantasie endet jedoch tragisch, weil Kishogue auf dem Weg zum Galgen erfahren muss, „daß er sein Leibstück […] nicht haben kann" – weshalb er sich verzweifelt aufgibt und verfrüht die „Hanfbraut" zu schmecken be-

---

54 Sealsfield: *Der Fluch Kishogues* (Anm. 26), S. 219.

55 Ebd., S. 219f.

56 Ebd., S. 220. – Vgl. dict.cc. Deutsch-Englisch-Wörterbuch unter http://www.dict.cc/?s=frolic [Zugriff am 20.3.2013]. – Der Terminus „Wortsteckling" wiederum bei Arno Schmidt. Vgl. ders.: *Sitara* (Anm. 1), S. 258.

57 Sealsfield: *Der Fluch Kishogues* (Anm. 26), S. 222.

58 Ebd., S. 222f. – Mir ist bekannt, dass der Adelung unter „Weibel" [Webel] einen „Gerichtsdiener" oder eine andere „obrigkeitliche Person" versteht. Vgl. Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen.* Mit D.[ietrich] W.[ilhelm] Soltau's Beyträgen, revidirt und berichtiget von Franz Xaver Schönberger. Vierter Theil, von Seb-Z. Wien: Pichler 1808, Sp. 1418 [Stichwort „Webel"].

kommt.[59] Unter einem Leibstück aber versteht man nicht nur ein Lied (speziell ein Soldatenlied), sondern auch eine Bruchbinde. Die zeitgenössische Medizin unterscheidet den horizontalen Teil einer Unterleibsbinde, das eigentliche Leibstück, vom Beinstück, das per Bandstreifen, Federn und Nähten mit dem Schambeinstreifen verbunden wird.[60] Als Leibstück kann zudem ein Korsett (eine Schnürbrust) gelten, das entweder vollsteif (corset baleiné) oder halbsteif (corps demi-baleiné) ausgeführt wird; in jedem Falle aber bleibt die „Abbildung von Leibreizen" hier konnotativ auf dem Tapet.[61]

Hätte er sich erst noch den Sankt Johannistrunk reichen lassen, mag sich der Leser denken, so wäre er mit dem Leben davongekommen. So auch die Moral von der Geschicht', die als irische Phantasie auf eine Legende Samuel Lovers(!) zurückgeht, auf *The Curse of the Kishogues* aus der Erzählsammlung *Legends and Stories of Ireland* (1831).[62]

3. ‚Queer Community' und ‚Gay Decameron'

Hat man sich erst einmal auf diese neue Lesart der Legende vom Johannistrunk eingelassen, so rückt damit auch das *Kajütenbuch* insgesamt in ein neues, wärmeres Licht. Denn hier geht es augenscheinlich um eine Männergesellschaft, in der eine Erzählrivalität nach dem Modell des *Decamerone* ausgetragen wird. Denn kaum hat die in der „Kajüte" versammelte Runde Phelims irische Sage vom Fluch Kishogues vernommen, da streitet sie auch schon darüber, welchem Erzähler der erste Rang gebühre, dem eher weit*schweif*igen Oberst Morse oder eben Phelim. Im hitzigen Streit darüber ereifern sich zahlreiche Brüder im Geiste (und Schweife) gegen Morse, der von ihnen als ‚Eindringling' empfunden wird, den niemand im Blockhaus

---

59 Sealsfield: *Der Fluch Kishogues* (Anm. 26), S. 226.

60 Vgl. *Encyclopädisches Wörterbuch der medicinischen Wissenschaften*. Hg. von D.[ietrich] W.[ilhelm] H.[einrich] Busch [u.a.]. Bd. 6: *Blutgefässe-Cardialgia*. Berlin: Boike 1831, S. 319 [Stichwort „Bruchbinde"].

61 Vgl. Schmidt: *Sitara* (Anm. 1), S. 256. – Die Illustrationen aus Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et métiers* (1746–1765) und aus diversen Dictionnaires et Encyclopédies sur ‚Academic' unter http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/453012 [Zugriff am 20.3.2013].

62 Vgl. Samuel Lover: *The Curse of the Kishogues*. In ders.: *Legends and Stories of Ireland*. Second series, Dublin: Wakeman 1831, S. 146-153. – Siehe dazu auch Otto Heller: *Some Sources of Sealsfield*. In: Modern Philology 7 (1909–1910), S. 587-592. Hier: S. 592 [http://ia600408.us.archive.org/23/items/cu31924026343214/cu31924026343214.pdf].

„eingeführt" habe: „Gefällt mir der Gentleman nicht, der mit einem Bob sympathisieren kann", moniert beispielsweise Oberst Cracker, und man versteht seinen bösen Spott, wo doch dieser „bald vorwärts, bald rückwärts" schießende Bob den Nachnamen „Rock" trägt und also Rock(!)träger zu sein scheint, „ganz wie einer, mit dem es nicht ganz richtig" ist.[63]

Das Wortgefecht, das nun in der Kajüte entbrennt, ist nur zu verstehen, wenn man ihm eine Ubw-Lesart zugrundelegt und aus ihm eine Ubw-Klage heraushört. Denn Sealsfield entwirft uns hier eine raubatzige Gesellschaft, die fast ausschließlich aus Mann-Mann-Beziehungen besteht. Die wenigen Frauen, die überhaupt erwähnt werden, darunter jene Mulattin, die als „braunlederner Sünden- und Lasterschlauch"[64] die Labung für den halb verschmachteten Morse zubereiten muss, kommen als Partnerinnen nicht infrage oder leben, wie Alexandrine und ihre namenlose Freundin, in Frankreich, wo sie, nach dem dortigen Erziehungssystem, zur köstlichen Zierde ihres Geschlechts herangebildet werden sollen.[65] Sie wurden mit anderen Worten außer Reichweite geschafft, damit die Männer unter sich bleiben – die folglich mit all ihren Bedürfnissen auf sich gestellt sind und es allmählich auch verlernt haben, überhaupt mit dem ‚schönen Geschlecht' umzugehen. (Den Autor übrigens scheint es ähnlich getroffen zu haben, denn die Ungeschicktheit, die Sealsfield an den Tag legt, wenn er einen *Coup de foudre* schildern soll – das Beispiel der Alexandrine Murky und des Generals Edward Morse –, grenzt geradezu ans Unschickliche. Sealsfields Domäne lag eben auf anderem Gebiete, und daher muss es uns auffallen, dass der Autor, der ja „plain English" sprach und verstand, in seinem Buch fast vierzigmal das Wort „queer" in den verschiedensten Kombinationen und Variationen verwendet.[66]) Die These lautet also, dass wir es hier mit einer ‚Queer Community' zu tun haben, die uns ein ‚Gay Decameron' erzählt. Mittendrin sitzt Charles Sealsfield selbst, wie sein kaum camoufliertes Selbstporträt als „Prediger-Pflanzer" zu erkennen gibt:

> „Auch im wichtigen Punkte der Moral", bekräftigte ein kleines Männchen mit gehäbigem Bauche, dicken österreichischen Lippen und salbungsreichen Blicken, „auch im Punkte der Moral", versicherte er eifrig. „Finde sie sehr ex-

[63] Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 54 u. 236. – „Wer hat ihn […] eingeführt?"; „Er muß doch eingeführt worden sein?"; „Vielleicht ist er bei Kapitän Murky eingeführt?"; „weder auf- noch eingeführt". Ebd., S. 235f.

[64] Ebd., S. 74.

[65] Ebd., S. 242.

[66] Ebd., S. 234. – Zum Beispiel gleich auf derselben Seite: „Weiß nicht, Oakley, was Ihr an dem Burschen so Genteeles findet, ist ein queerer Bursche, sage ich Euch." [Ceterum censeo, dass Textausgaben mit dem originalen Lautstand zu konsultieren sind.]

> zeptionabel, die Moral des jungen Mannes, unmoralisch diese Texaser Tendenzen!“[67]

Sein Moralismus ist freilich von janusköpfiger Art, da er sich zugleich, wie im übrigen die gesamte, hier versammelte Männergesellschaft auch, am Unmoralischen geradezu delektiert. Quod esse demonstrandum: So begeistert alle Anwesenden die Tatsache, dass Oberst Cracker offensichtlich „Spunk“ hat.[68] Ein vieldeutiges Wort, dessen Spektrum von ‚Mumm‘ und ‚Schwung‘ über ‚Wichse‘ (Sperma) und ‚Saft‘ (dito) bis hin zu ‚heiße Braut‘ und ‚heißer Typ‘ reicht – da schwingt also wirklich alles an Bedeutungsvollem mit, was wir hier benötigen.[69] Die dargestellte Welt ist hochgradig erotisiert und normverletzend sexualisiert, wie selbst jenes „Gesindel“ deutlich macht, das die legendären „Vixburgh-Auftritte“ (‚Wichsburg‘-Auftritte) provoziert.[70] Vixburgh nämlich liegt in einer knabenhaft weichen, fast unberührten Landschaft (der Jacinto-Prärie ähnlich), anderthalb Tagesreisen oberhalb des skandalträchtigen Natchez;[71] hier soll es „vor einigen Jahren“ zu einer „Lynch-Exekution“ gekommen sein, und auch der nächstgrößere Ort hat bereits durch die „große Sittenverderbnis der Einwohner“ von sich reden gemacht.[72] Die Meistererzählung aus diesem Sündenbabel, das von Willkür und Gesetzlosigkeit gezeichnet ist, verdanken wir dem oben eingeführten Majordomus, der in der Kajüte als „Steward“ dient – ähnlich, wie ein ‚Fucktotum‘ also, als ‚Mädchen für alles‘.[73] Er heißt

---

67 Ebd., S. 233. – Dicke Lippen scheinen auch so ein Spezialgebiet unseres Autors zu sein. Solche, die wie „mäßig dicke Blutwürste sich von einem Ohr zum andern ziehen“, dichtet er dem „Afrikaner“ Vitell an. Vgl. Charles Sealsfield: *Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre.* Teil III: *Pflanzerleben I.* (1836). Hildesheim, New York: Olms 1976 (Nachdruck der *Sämtlichen Werke*, Bd. 13), S. 14.

68 Vgl. Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 234. – Das Wort kommt viermal vor und wird in einigen Ausgaben mit „Feuer, Mut“ übersetzt.

69 Vgl. dict.cc. Deutsch-Englisch-Wörterbuch unter http://www.dict.cc/?s=spunk [Zugriff am 24.3.2013].

70 Vgl. Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 15.

71 Natchez hat es verdient, Sealsfield zufolge, das Epitheton „Low Natchez“ angehängt zu bekommen und wird beschrieben als „true Gomorrha, […] containing an assemblage of the lowest characters.“ Vgl. Charles Sealsfield: *The United States of North America as they are. The Americans as they are.* Bearbeitet von Karl J. R. Arndt. Zwei Bde. in einem Bd. Hildesheim, New York: Olms 1972 (*Sämtliche Werke*, 2), S. 122.

72 Dieser Ort wird erstmals in Sealsfields Amerikaporträt *Reise durch den westlichen Theil Pensylvaniens, die Staaten Ohio, Kentucky, Illinois, Missuri, Tenessee, Mississippi, Louisiana und das Land Arkansa, im Jahr 1826* erwähnt. Vgl. den Abdruck in der *Bibliothek der Neuesten Weltkunde.* Hg. von Karl Heinrich von Malten. Neunter Theil. Aaarau: Sauerländer 1828, S. 143-162. Hier: S. 143.

73 Vgl. Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 218. – Auch dieses Wortspiel verdankt sich Arno Schmidt. Vgl. ders.: *Julia, oder die Gemälde. Scenen aus dem Novecento.* Zürich: Haffmans 1983.

Phelim („Schönheit"), obwohl er als hässlicher Trunkenbold gezeichnet wird, und er erzählt die „kapitalste Hanfbraut-Trauungsgeschichte" des *Kajütenbuchs*, die bereits *anal*ysierte, schlüpfrig-zweideutige Geschichte vom Fluch Kishogues.[74]

Phelim, der Selt-Same, der „tolle Irländer", wird auf sonderbare Weise charakterisiert: So spricht er die Herren, die Murky in seiner Kajüte bewirtet, als „hinnies" – als „Honige", als „Zuckersüße" (wie der mittenmang dabeisitzende Sealsfield uns unzweideutig übersetzt) – an, und deshalb wähnt Phelim den ‚undurchsichtigen' Capitano auch „im Paradiese".[75] Das Wort Paradies wäre, in (s)einem metaphysischen Verständnis, nichts weiter als ein Ausdruck umfassender Verkennung „in filiströser Selbstverblendung".[76] In Phelims Sprachgebrauch muss man es aber wohl eher weltlich deuten, um es zu verstehen: „So wohl kann's nicht im Paradiese riechen", heißt es schon im *Faust*, und „erregt den Wunsch hineinzukriechen."[77]

Neben Phelim ist die Aufmerksamkeit auf Kapitän Murky zu lenken, der es gleichfalls „mit dem gentlemanischen Code [Kot?] eben nicht so genau zu nehmen

---

Zitiert nach: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe IV: Das Spätwerk. Bd. 4. Zürich: Haffmans 1992, S. 13.

74 Vgl. Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 232. – „Phelim" ist die anglisierte Version des irisch-gälischen Namens „Feidhlim" („Feidhlimidh") und kann „Schönheit" und „Güte" bedeuten. Als Varianten gelten auch „Felix" und „Philip". Vgl. http://www.libraryireland.com/names/men/feidhlim-phelim.php [Zugriff am 27.3.2013].

75 Ebd., S. 237. – Unterscheiden wir also „großes Geschäft" [Stuhlgang] und „kleines Geschäft" [Urin]: Bei koprophil veranlagten, „queeren Burschen" können solche Ausscheidungen sexuellen Lustgewinn erzeugen. – „Murky" heißt soviel wie ‚trüb', ‚düster', ‚finster', ‚dunkel', ‚schmutzig'; aber auch ‚unergründlich' und ‚undurchsichtig'. Vgl. dict.cc. Deutsch-Englisch-Wörterbuch unter http://www.dict.cc/englisch-deutsch/murky.html [Zugriff am 24.3.2013].

76 Vgl. Schmidt: *Sitara* (Anm. 1), S. 13.

77 Vgl. Goethes ‚Paralipomena' zur Walpurgisnacht-Szene [nach Vers 4113]: „[ZEREMONIENMEISTER] Beliebt dem Herrn, den hintern Teil zu küssen! | [KNIEENDER] Darüber bin ich unverworr'n, | Ich küsse hinten oder vorn. | [Satan wendet sich.] | Scheint oben deine Nase doch | Durch alle Welten vorzudringen, | So seh' ich unten hier ein Loch, | Das Universum zu verschlingen. | Was duftet aus dem kolossalen Mund | So wohl kann's nicht im Paradiese riechen, | Und dieser wohlgebaute Schlund | Erregt den Wunsch hineinzukriechen." Zitiert nach Albrecht Schöne: *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*. München: Beck 1982, S. 223. – Günter Schnitzler hat in seiner Habilitationsschrift herausgearbeitet, wie bei Sealsfield Paradies, Hölle und irdische Naturleiblichkeit ineinandergewirkt sind. Vgl. ders.: *Erfahrung und Bild. Die dichterische Wirklichkeit des Charles Sealsfield (Karl Postl)*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1988 (Reihe Litterae), S. 102 u. passim. [Erschienen auch als Bd. 3 der *Schriftenreihe der Charles-Sealsfield-Gesellschaft*.]

scheint".[78] Auch er ist ein „Queerer Kauz", ein „queeres Seeungetüm", das keinen „Korkstöpsel" für Geld, „aber zwanzig für Freunde" hergeben würde, wie es anzüglich heißt – und Freunde, schmucke junge Männer darunter, hat er augenscheinlich mehr als genug.[79] Denn was der Liebhaber köstlicher Lustbarkeiten ihnen auffährt – „Schildkrötenpasteten, Champagner, Lafitte und einen Madeira" –, klingt wahrlich opulent und fürstlich.[80] Zigarren der Marke Havanna gehören ebenfalls zum reichlich genossenen Repertoire des *Kajütenbuchs*, und dann und wann auch „ein Röllchen Virginia-Dulcissimus", mit dem sich die „trübe Phantasie wieder heiterer" stimmen lässt.[81] Jemandem aber eine Zigarre zu verpassen oder sie selbst im Munde zu führen, und sei es eine „Virginia" (was bekanntlich ‚Jungfrau' heißt), diese Gelegenheit zum Spott würde Arno Schmidt sich nicht entgehen lassen, und er lässt sie sich auch nicht entgehen: „to the wise 1 word is sufficient".[82]

Nun ist ein „Vierundsiebziger"[83] wie Murky kein ‚Neunundsechziger', doch selbst er „entriert Geschäfte", und wenn ins „Geschäft" entriert wird, wird's koprophil.[84] Die jungen Männer jedenfalls, die Murky und seinen Kumpanen zugeführt werden, reisen, wie wir vom „Prediger-Pflanzer" erfahren, alle aus dem Norden an, kommen, scheint's, aus größeren Städten und Metropolen wie Paris (sind demnach Pariser) oder Louisville („Luis will", würde Arno Schmidt sich hier genüsslich anmerken) und bevorzugen den Ohio River oder andere Wasserstraßen für ihre Lustreise in den verkommenen Süden:

> Kam, wißt ihr, vorgestern von Louisville herab, – sag' euch, waren da auf unserm Dampfer vier Bursche, hättet sie vom ersten Buck und Beau Broadways

78 Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 237.

79 Ebd., S. 238.

80 Ebd., S. 238. – Das Café Lafitte in New Orleans ist derzeit die älteste Gay Bar in den USA.

81 Ebd., S. 40.

82 Schmidt: *Sitara* (Anm. 1), S. 33. – Wer's nicht kennt, der schlage bei Heinz Küppers nach: *Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache*. Bd. 8: Susig-Zypresse. Stuttgart: Klett 1984, S. 3167 [Stichwort „Zigarre"].

83 Wie einen „Vierundsiebziger" ließ Kapitän Murky seine „Kajüte" bauen [Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 239], was auf seine aktive Zeit als *Mariner* hindeutet, denn in den amerikanischen Flottenverbänden wurden die „stärksten Schiffe als Vierundsiebziger" geführt. Vgl. dazu Joseph Lehmann: *England. Gegenwärtiger Zustand der Russischen, Nordamerikanischen, Französischen und Britischen Seemacht. Nach dem United Service Journal.* In: *Magazin für die Literatur des Auslandes*. 16 (1839) Nr. 87 [vom 22.7.], S. 345-348. Hier: S. 346.

84 Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 239.

> nicht unterscheiden können, so artig, galant, zuvorkommend taten sie, wußten sie Euch ihre Worte zu setzen. Wer waren sie? Sporting-Gentlemen![85]

Sportiv müssen sie auch sein, diese „Edelhirsche“[86], denn sie haben einiges wegzustecken.[87] Offensichtlich handelt sich um Parvenüs, um Tunten, „Männer von Bildung“, die ausschließlich mit Männern verkehren und ihre Partner häufig wechseln: „Findet auf jedem unsrer Dampfschiffe ein paar Gentlemen solcher Bildung.“[88] Der Erzähler rätselt bloß, weshalb „die Kapitäne der Dampfschiffe diese heillosen Wüstlinge zulassen!“[89] Irritiert fragt er sich: Wenn solches Treiben doch so anstößig ist, warum wird es denn nicht eingedämmt? Auch darauf hat der kleine behäbige Österreicher mit den „salbungsreichen Blicken“ eine Antwort:

> „Das zu verhüten ist unmöglich, General!“ versicherte der Prediger-Pflanzer; „denn nie findet sich dieselbe Sporting-Gentry ein zweites Mal auf demselben Dampfschiffe ein; – wechseln immer, was sie leicht können, da sie der Dampfschiffe drei- bis vierhundert auf dem Mississippi haben. Und viele der Kapitäne sind auch einverstanden mit ihnen.“[90]

„Eine furchtbare Bande!“, rufen alle, die das gleichwohl nicht „verhüten“ können oder möchten – vielleicht, weil auch sie die Dampfschiffe so häufig wechseln wie ihre Analpartner. Selbst Oberst Morse wird unter jene „heillosen Wüstlinge“ gerechnet, die mit dem „Dampfschiffe“ in den warmen Süden gereist sind,[91] und damit wird der „interessanten Verkehrtheit unsers jungen Generals“ eine ganz neue Perspektive (‚Per-Speck-Tiefe‘) erschlossen – denn aus seiner Vergangenheit ist nur zu erfahren, dass er „seit zehn Jahren auf der Universität und Abenteuern gewesen“ ist und seit zwei Lustra Alexandrinen versprochen war, ohne dass er bei ihr schon zum Zuge gekommen wäre.[92] Also wird es seinen Grund haben, dass diese Königskinder nicht zusammenkommen können.

---

85 Ebd., S. 233.

86 Ebd., S. 239.

87 Echten Urin von Wildtieren bietet die kanadische Firma „Bo-Buck“ an und verspricht eine bessere „Jagdsaison“. Vgl. Bo-Buck Produits, Cap Saint-Ignace, Quebec. Unter http://www.bo-buck.com [Zugriff am 24.3.2013].

88 Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 236.

89 Ebd., S. 237.

90 Ebd., S. 237.

91 Ebd., S. 237.

92 Ebd., S. 302 u. 312 [im Kapitel „Sehr seltsam!“]. – Das Wortspiel (‚per Speck tief‘) verdankt sich ebenfalls Arno Schmidt. Vgl. *Sitara* (Anm. 1), S. 34f.

4. „Königin und Kind zugleich“

Hätten damit also die gesellschaftlichen – pardon – ‚Verhältnisse‘ im *Kajütenbuch* ihre Entsprechung in der „krankhaft gesteigerte[n] Sexualität“ der verruchten „Hintertreppenromane“ Mays?[93] Augenscheinlich sind auch die „kitschig“ und „unwahr“ ausgeführten Frauengestalten ergiebig, von denen Walter Weiss sprach, vor allem in den Alexandrine-Kapiteln des ‚dritten Buches‘ (*Der Kapitän*), als da sind: *Sehr seltsam!*, *Ein Morgen im Paradiese*, *Selige Stunden*, *Das Diner*, *Der Abend*, *Die Fahrt und die Kajüte* sowie *Das Paradies der Liebe*.

Alexandrine, eine Tochter Kapitän Murkys, löst bei ihrem Heiratskandidaten, General Morse, unwillkürlich Blutleere im Kopf aus – das Blut schießt offensichtlich in untere Regionen seines Körpers oder ist als Panikreaktion lesbar. Sie selbst gilt als kalt und spröde, denn sie hat bislang noch keinen ihrer zahllosen Verehrer erhört. Auch General Morse, dessen Gefühle sie zu kennen scheint, ist in ihrem „Schlafgemach“ nicht „zugelassen“.[94] Zudem möchte sie ihr Elternhaus, die „Kajüte“, nicht aufgeben, auch nicht für den Ehestand. Ihr Kopf wird als „Engelskopf“ gewürdigt, und Engel sind bekanntlich geschlechtslos und asexuell.[95] Alexandrine jedoch ist „Königin und Kind zugleich“, so „majestätisch und wieder kindlich graziös“ ist sie![96] Sie ähnelt damit entfernt der „Königsbraut“ in E. T. A. Hoffmanns gleichnamiger Erzählung (1821).[97] Das „nach der Natur“ entworfene Kunstmärchen Hoffmanns erzählt von Anna von Zabelthau, einer ausgepichten Onanistin, die Gefahr läuft, aufgrund ihres wüsten Treibens mit diversen, als Wurzelgemüse getarnten Dildos ihre Unschuld zu verlieren – ihre Anmut hat sie schon verloren, als sie schließlich doch noch mit einem adäquaten Partner verheiratet werden kann.[98]

So, wie Hoffmann den Gemüsegarten derer von Zabelthau als Sündenpfuhl anlegt, aus dessen „rote[r] Englische[r] Karottengarde“ Baron Porphyrio aufgrund

---

93 Ebd., S. 12f.

94 Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 346.

95 Ebd., S. 349.

96 Ebd., S. 336.

97 Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Die Königsbraut. Ein nach der Natur entworfenes Märchen*. In ders.: *Die Serapions-Brüder*. Hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. *Sämtliche Werke*, Bd. 4. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2001 (*Bibliothek deutscher Klassiker*; 175), S. 1138-1199.

98 Vgl. Lutz Hagestedt: *Königsbraut und Gartenfreuden. Erotisches Erzählen bei Keto von Waberer und E. T. A. Hoffmann*. In: *Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen*. Hg. von Christina Kalkuhl und Wilhelm Solms. Bielefeld: Aisthesis, 2003, S. 89-102. – Auf die Nähe zu Hoffmann hat bereits Franz Schüppen hingewiesen. Vgl. ders.: *Charles Sealsfield* (Anm. 47), S. 348.

seiner „beispiellosen Behendigkeit“ hervorsticht, mit der er sich auf Annas „Schoß“ schwingt, um sich dort lustvoll zu räkeln – wir haben es hier mit einer naturnahen, als Teltower Rübchen getarnten Dildowelt zu tun, die mit einem Kulturprodukt aus weichem Saffianleder (alias „Corduanspitz“) konkurrieren muss –,[99] so entwirft Sealsfield eine ganze Reihe sexualisierter Natur- und Menschenbilder, etwa wenn er „eine Art vegetierender Grenadiere oder Leibgardisten“[100] als die „in Reih und Glied aufgestellten Orangenpatriarchen“ auftreten lässt, die etwas ‚Aufrechtes‘ an sich haben, aber durchaus auch „etwas Peinliches“.[101] Doch nicht nur der Autor, pardon Erzähler!, auch seine Figuren schwelgen in zweideutig-schlüpfrigen Formulierungen: denn „nach diesem botanischen Erguß sahen sie sich so traulich an!“[102]

(Ein anderes Beispiel, das mir noch Rätsel aufgibt, sei aus dem ‚Natureingang‘ der Auftakterzählung nachgetragen: Dort, im Hafen von Galveston, ist offenbar eine Truppe haariger Hodensäcke als Garnison stationiert:

> Vor dem Blockhause biwakierte die gesamte Garnison, eine Kompanie, aus zwölf zwergartigen, spindelbeinigen Kerlchen bestehend, die ich mir mit meiner Reitpeitsche alle davonzujagen getraut hätte, keiner größer als unsere zwölf- oder vierzehnjährigen Buben und bei weitem nicht so stark, aber alle mit furchtbaren Backen- und Knebel- und Zwickel- und allen Arten von Bärten, auch greulichen Runzeln. […] Erbärmlichere Soldaten habe ich aber auch alle Tage meines Lebens nicht gesehen als diese ausgedorrten Zwerge; sie kamen mir ordentlich wie Kobolde oder Spukmännchen vor, die irgendein alter Zauberer hieher versetzt. Wir konnten uns an ihnen nicht sattsehen, und je länger wir sie anschauten, desto wunderlicher kamen sie uns vor, ja ordentlich unheimlich wurden sie uns, und mit ihnen das ganze Land, das uns wie eine endlose Billardtafel erschien.[103]

Diese Art „Taschenbillard“ sollte, Männern zumindest, hinreichend geläufig sein,[104] und schon E. T. A. Hoffmann und Ludwig Tieck imaginierten sich solche Rübezahlgestalten als wandelnde Hoden.)

Doch zurück zu Alexandrine, deren Vorname ‚erweitert männlich‘ und deren Nachname (Murky) ‚schmutzig‘ ist: Zum Bild der gefährdeten „Jungfrau“ gehört, dass ihr Umgang mit Morse zwar als kindliches Spiel erscheint („Wie Kinder trieben

---

99 Hoffmann: *Die Königsbraut* (Anm. 97), S. 1171f.

100 Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 319.

101 Ebd., S. 319.

102 Ebd., S. 319.

103 Ebd., S. 21.

104 Wer’s nicht kennt, der schlage bei Küppers nach: *Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache* (Anm. 81), S. 2827 [Stichwort „Taschenbillard“].

sie es“[105]), sie dennoch aber von der „zarten Aufgeregtheit“ Kenntnis hat, die Morse eher in die Eingeweide als ins Glied schießt, wenn und sobald er ihrer ansichtig wird (und in seine temporäre Liebesblödigkeit fällt).[106] Wie es scheint, ist Sealsfield also nicht nur ein beachtlicher Pfuscher, wenn er Frauengestalten schildern soll, sondern auch ein gewaltiger Stümper, wenn es darum geht, Emotionen zu wecken. Seine verqueeren Formulierungen sind geradezu notorisch, wie der folgende Passus belegt, in der Alexandrinens Uncle Dan („Dän“) als eine Art Tugendwächter imaginiert wird, weil er glaubt, dass Morse um seine Nichte buhlt:

> Vielleicht irrte [!] er aber, der sonst so scharf sehende Onkel, denn […] es war denn doch ein großer Unterschied zwischen dem wilden Ungestüm eines tollen Brausekopfes und der interessanten Verkehrtheit unsers jungen Generals, der über dem Glück, an ihrer Seite zu sitzen, so anmutig sich und andere vergaß, daß er zu seiner Suppe Gabel und Messer nahm, mit denen er wahrscheinlich eifrig zerlegt haben würde, wenn ihm nicht Alexandrine den Löffel unterschoben hätte.[107]

Jemandem etwas „unterschieben“ (scil. heimlich zustecken, anlasten), das klingt unverfänglich, wenn es sich um einen Löffel handelt – man macht es so bei Katzen, um ihren Urin aufzufangen.[108] Hier scheint Uncle Dan (Dän) den Löffel zu führen, indem er Morse Leidenschaft für seine Nichte unterstellt, die aber womöglich „andere[n]“ gilt, die nun misstrauisch beäugt werden müssen bzw. ritterlich aus dem Felde zu schlagen sind. Vom Onkel ist jedenfalls zu erfahren, dass er einst „trotz kalter Spottsucht warm geliebt haben mußte“ – ein notorischer Pagen-Stecher auch er?[109] Besondere Aufmerksamkeit gilt jedoch „der interessanten Verkehrtheit“ des noch jugendlichen Generals, der nicht nur mit Lebensuntüchtigkeit geschlagen ist, wenn er in Alexandrinens Nähe sitzt, sondern auch, wenn er ihrem Vater zuprosten soll und dann zum „Senffläschchen“ statt zum Madeira greift:

> Wie ihr seelenvoller Blick auf ihm haftete, ihn zu mahnen schien, ja doch keine Blöße mehr zu geben, wurde im holden Bewußtsein, selbst eine Blöße gegeben zu haben, dieser Blick so verwirrt, sie schlug so errötend die Augen auf den Teller! Er wußte offenbar nicht sogleich, was das Ganze zu bedeuten habe, aber allmählich begannen ihm doch die Augen zu leuchten, plötzlich

---

[105] Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 340. Verstärkend: „wie zwei Kinder“ [S. 350], „Kinder“ [S. 354].

[106] Ebd., S. 327.

[107] Ebd., S. 327.

[108] Vgl. Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* (Anm. 58), Sp. 923 [Stichwort „Unterschieben“]. Dort auch „Jemandes Worten einen falschen Verstand unterschieben.“

[109] Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 327 [im Kapitel „Das Diner“].

> wurde sein ganzes Wesen so verklärt! – Er hätte vor ihr auf die Knie niedersinken mögen.[110]

Dieser heillose Liebeskitsch verschiebt sich dann freudianisch auf das Verhältnis zum künftigen Braut- und Schwiegervater, der, früh verwitwet, für seine Tochter Alexandrine vier Jahre lang zusätzlich die Mutterrolle übernehmen musste und dessen Stimme indessen etwas „weiblich Melodisches" angenommen hat.[111] Dieser edle „Liebhaber von der Jagd" wird geradezu schwärmerisch geschildert, denn er gibt ein „herrliches Bild" ab.[112] Sealsfield inszeniert eine Dreiecksgeschichte, in der sich zwei Männer (uneingestanden) mit höchster Raffinesse über Eck lieben, nämlich via Alexandrine, die zwischen ihnen steht: der Kapitän als ihr Vater, der General als ihr künftiger Mann.

(Kleiner, literarhistorischer Exkurs: Eine solche, sexuell konnotierte, aber unter der Textoberfläche (der Wortebene) verborgene *Ménage à trois* als camouflierte Liebe zweier Männer (Nolten, Larkens) zueinander (über den Umweg einer Frau) schilderte bereits Eduard Mörike in seinem Künstlerroman *Maler Nolten* (1832).[113] Jener raffinierte „Schwellentext" erzählt eine ähnlich „sonderbare Geschichte", die „in höchstem Maße erklärungsbedürftig" ist: „Was hier als Figurenverhalten und Geschehensverkettung dargestellt wird", so Marianne Wünsch in ihrem hellsichtigen Aufsatz, erscheint durch metaphysische und psychologische Erklärungsangebote des Textes selbst als „überdeterminiert".[114])

In der Sealsfield-Forschung war es bislang jedoch unter der Decke gehalten worden, dass auch im *Kajütenbuch* eine solche Mesalliance als „Mann-Mann-Beziehung" erzählt wird, die auf der Textoberfläche nur über den Umweg einer Relation beider Männer zu Alexandrine thematisiert werden kann. Dafür gibt es auf der Wortebene wie in der Ereignisfolge zahlreiche Indikatoren. So tritt beispielsweise immer, wenn Gerneral Morse sich Alexandrinen nähern will, ihr Vater dazwischen,[115] und so treibt Alexandrine den General immer dann von sich, wenn er ihr leiblich zu nahe tritt und ihr Vater nicht in der Nähe weilt.[116] Die einander ‚versprochenen' jungen Leute bauen eine „Scheidewand" zwischen sich auf, als wollten sie

[110] Ebd., S. 327.

[111] Ebd., S. 334.

[112] Ebd., S. 328f.

[113] Vgl. dazu Wünsch: *Eine neue Psychologie* (Anm. 46), S. 213f.

[114] Ebd., S. 185f.

[115] Vgl. Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 332.

[116] Vgl. ebd., S. 335.

der Ehe ausweichen.[117] Die Männer hingegen fühlen sich wechselseitig voneinander angezogen, und in seltsamer Verschiebung überträgt sich diese Leidenschaft zu Edward (‚Ned') Morse auch auf den Onkel:

> „Ned, Ned!" rief in großer Angst der Uncle. „Ned, um's Himmels willen, Ned? Fasse dich, sei doch ein Mann! Es kann alles noch gut werden. Komm, ich will dich zu Bette bringen lassen, selbst bringen. Schlafe ein paar Stunden aus, und hast du ausgeschlafen, so glaube mir –"[118]

Uncle Dan, der geübte Pagen-Stecher, scheint hier, psychoanalytisch gesprochen, gewisse „Ableitungskanäle" nutzen zu wollen, um der „bürgerlichen Gesellschaft" die noch verfügbare, „unverkünstelte Natur" in Gestalt des freimütigen, noch unverheirateten Mannes „segenbringend" zuzuführen.[119] Anale Fixierungen sind möglich, weil Alexandrine zwar als „Stuhlherrin" auftritt, selbst aber kein körperliches Verlangen verspürt, sondern ausschließlich „Geistesfrische" repräsentiert.[120] Sie fungiert damit als Katalysator: Sie erkennt die Aufgabe, ihren Vater zum glücklichsten Mann zu machen – und führt ihm Morse zu; der aber kann den General in seinem Schlafzimmer nicht finden.[121] Und so muss dieser, bei mehrfach belegter Gelegenheit, die Hand von Kapitän Murky erfassen und sie – selbst davon überrascht! – zärtlich an seine Lippen drücken.[122] Zu einem frühen Zeitpunkt ist es damit zwischen Morse und Murky, zwischen künftigem Schwiegersohn und Brautvater also, bereits zu mehr Zärtlichkeit gekommen als zwischen Braut und Bräutigam. Sie kennen und respektieren sich überdies seit langem, wie in der Binnengeschichte *Havanna 1816* berichtet wird. Dort heißt es: „Der Patriot hatte im Stolze des über Tausende Gebietenden – nicht den Wohltäter vergessen, der Kapitän im Unglück – nicht den Mann. […] Sie genossen sich drei volle Wochen", anschließend „schie-

---

[117] Vgl. ebd., S. 334. – Eine andere Lesart favorisiert Christian von Zimmermann: Bei Sealsfield, der „eine unbefangen-offene Körperlichkeit in seinen Texten" zulasse, „bleiben ungezügelte Erotik und Ungehobeltheit der brautsuchenden Jünglinge letztlich erfolglos und werden erzählerisch durch die Verliebtheit der jungen Ehepaare kontrastiert." Vgl. ders.: *Matchmaking-Literatur, gelingende Partnersuche und conditio humana. Zur literarischen Anthropologie vornehmlich der Biedermeierzeit*. In: *Realität als Herausforderung. Literatur in ihren konkreten historischen Kontexten. Festschrift für Wilhelm Kühlmann zum 65. Geburtstag*. Hg. von Ralf Bogner [u.a.].: Berlin, New York: De Gruyter 2011, S. 379-399. Hier: S. 395.

[118] Ebd., S. 313.

[119] Ebd., S. 326. – Vgl. Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur* [1930]. In ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. von Anna Freud. Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*. Frankfurt/M. [u.a.]: Fischer [u.a.] 1976, S. 421f.

[120] Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 329.

[121] Vgl. ebd., S. 335, 337.

[122] Vgl. ebd., S. 335.

den“ sie voneinander, ähnlich wie Eheleute.[123] Wahre Freundschaft, das weiß die Epoche, ist nur zwischen Männern möglich.

5. „Kriegen, Liegen und Lieben“

Kolportageliteratur zu verfassen und sie tendenziös zu lesen, kann sich bedingen. Der Autor mag damit eine dichterische Mission verbinden, sein Interpret eine ästhetische oder moralische. Beide verfolgen damit vielleicht Intentionen, über die sie sich – womöglich – nicht immer selbst völlig im klaren sind. Gerade das Ziel einer Moralistik aber muss kein Widerspruch sein – Karl May ist das beste Beispiel für jenen Typus des Eiferers, der sich seinen Schneid nicht abkaufen ließ, und Sealsfield war ihm darin Vorbild. Die Praxis einer Kultur jedenfalls, die es sich einfallen lässt, „ihre Dichter und dichtenden Geschichtsschreiber zu bezahlen“, hätte Sealsfield abgelehnt, wäre dies doch dem Versuch gleichgekommen, „fromme Pfaffen zu mästen“.[124] Dieser Autor war daher nicht wählerisch, wenn es darum ging, sein *po*litisches Sendungsbewusstsein in Worte zu fassen. Die Briten konnte er „bis zum Ekel“ nicht leiden, weil der „britische Stieresmut“ mit „Nationalhaß“ auf die Franzosen „geschwängert“ sei,[125] während er die amerikanischen „Patrioten“ als ‚Naturvolk‘ im Kindsstadium bewunderte:

> Auf dem Wege dahin sahen wir die Eigentümlichkeiten der Patriotenkrieger noch etwas näher, denn da, wie ich oben bemerkt, ein großer Teil des Belagerungsheeres teils in den Villen, teils in den Gärten lagerte und biwakierte, hatten wir die schönste Gelegenheit, sie […] gewissermaßen *im Negligé* zu sehen. Und schönere, kriegerischer aussehende Truppen versichere ich nie gesehen zu haben als diese Patrioten. […] Man muß sie biwakieren gesehen haben, es ist das Malerischste, was es geben kann! Der zerlumpteste Patriot, *der kaum seine Blößen decken kann*, wirft sich *en héros* zur Erde, wird wirklich pittoresk, wenn er sich lagert! Er hat eine so eigene Art, seine Lumpen zu drapieren! – […] Sie lieben aber auch das Liegen und verliegen wohl weit den größeren Teil ihres Lebens, als sie stehen oder sitzen. […] Während zum Beispiel die Hände kochten oder wuschen, schienen die übrigen Teile des Körpers, der Leib, die Füße, besonders aber der Kopf, *weit erhaben* über diese knechtischen Verrichtungen, nur widerspenstig gezwungen, sich zum Bleiben zu verstehen, mit einer Art Verachtung die Bewegungen der Hände zuzulassen. […] Sind

[123] Ebd., S. 294.

[124] Ebd., S. 107.

[125] Ebd., S. 187.

> kuriose Leute, diese Patrioten, aber ihr Wahlspruch lautet auch: Kriegen, Liegen und Lieben.[126]

Ein „veni, vidi, vici" (Ficki?) der besonderen Art. In den Gesellschaftsbildern jedenfalls, so die These, spiegeln sich die Landschaftsbilder wider (und vice versa), und es ist womöglich nur der mangelnden Kreativität unserer Philolog(i)en geschuldet, dass der beispiellosen Verwahrlosung und „Verwilderung" (Brentano) dieses wunder*samen* Œuvres und seines Autors weiter und effektiver auf den Grund gegangen wurde, und dass vor allem die „Elbogen'sche Hypothese", schon vor May, auf Sealsfield Anwendung fand. Immerhin haben sich einzelne Interpreten auf Sealsfields Geschlechterrollenkonzeption eingelassen und dabei wertvolle Fährten ins Werk gelegt. Eine davon führt von der epochentypischen „Zerrissenheit" und „Gespaltenheit" zur „sexuelle[n] Besessenheit" der (autornahen) Erzählerfigur George Howard in Sealsfields ‚Lebensbild' *Pflanzerleben* (1836).[127] Dieser Sklavenhalter erzählt nicht nur, welche Auswirkungen die Rassen und ihr ‚Mischungsverhältnis' auf die gelebte Sexualität der „amerikanischen Gesellschaft" haben, er delektiert sich auch an dem Normverletzungs*po*tential der ihm anvertrauten „Schwarzen".[128] Diese ‚Schwarzen' verharren, kulturell und anthro*po*logisch-entwicklungs-geschichtlich gesehen, in einem Kindsstatus der Menschheit, während die ‚Weißen' die Bildungsfähigkeit des gereiften und ‚erwachsenen' Menschen repräsentieren. Diese von Kant (1775) bis Gobineau (1852–1854) geläufige biologische Anthro*po*logie[129] hat noch im *Kajütenbuch* ihre Spuren hinterlassen:

> Das Negerdorf war ein anderer reizender Zug in diesem südlichen Gemälde […]. Es bestand aus zwei Reihen von Hütten; jede dieser Hütten hatte einen Chinabaum vor der Tür, in dessen Doppelgrün das Häuschen wie begraben lag. Die meisten hatten so wie das Herrenhaus kleine Galerien, auf denen hie

[126] Ebd., S. 273f. – Hervorhebungen teilweise von mir.

[127] Charles Sealsfield: *Pflanzerleben I* (Anm. 67). Sowie ders.: *Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre.* Teil IV: *Pflanzerleben II* und *Die Farbigen* (1836). Hildesheim, New York: Olms, 1976 (Nachdruck der *Sämtlichen Werke*, Bd. 14). – Vgl. dazu Annelise Duncan: *Der Fingierte Autor: George Howard und Charles Sealsfield.* In: *Neue Sealsfield-Studien. Amerika und Europa in der Biedermeierzeit. Interkulturelle Wirklichkeiten im Werk von Charles Sealsfield (1793–1864).* Marbacher Symposion 1993. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995, S. 211-225. – Walter Grünzweig: *Der lüsterne Sklavenhalter: Charles Sealsfields Amerika dekonstruiert.* In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 97/98 (1993/94), S. 113-120.

[128] Vgl. Grünzweig: *Der lüsterne Sklavenhalter* (Anm. 127), S. 119. – Sowie Wynfrid Kriegleder: *Zum Amerikabild in einigen Romanen der Biedermeierzeit.* In: *Neue Sealsfield-Studien* (Anm. 127), S. 101-118. Hier: S. 115.

[129] Vgl. dazu Uwe Hossfeld: *Geschichte der biologischen Anthropologie in Deutschland. Von den Anfängen bis in die Nachkriegszeit.* Stuttgart: Steiner 2005 (*Wissenschaftskultur um 1900*; 2).

> und da die Patriarchen des schwarzen Völkchens saßen, ihren *'bacca* rauchend, während die Mütterchen, ihnen vorplappernd, Gemüse putzten oder sonstige leichte Arbeiten verrichteten. Sowie aber die drei, gefolgt von Phelim und sämtlichen Kindern, am Eingange des Dorfes anlangten, erhoben sich auch alle die *Uncles* und *Aunties*, warfen Pfeifen und Gemüse weg und brachen auf, um den lieben Massa und Missus zu begrüßen.
>
> Es war wirklich rührend zu schauen, mit welcher Hast, welchem liebenden Verlangen die achtzig- und neunzigjährigen Alten herbeitrippelten und mit welcher Güte, Zärtlichkeit sie alle empfing, diesen streichelte, jenen beschenkte, einen dritten tröstete, einer vierten abzuhelfen versprach.[130]

Ach, wie der Neger doch das weiße „Herrenvolk" liebt![131] Er will ja selbst am liebsten „Weißer seyn, und wenn er noch so schwarz ist".[132] „Unentschuldbar" gehen hier Kol*por*tage, Rassenstereotypie und Genremalerei eine ebenso traurige wie unverdauliche Melange ein, und die ganze Beschreibungsim*po*tenz des *Poeta minor* liegt offen zutage.[133] (Seine Anhänger freilich würden auch das noch für „gelungen" halten.[134]) Unwillkürlich fragt man sich: Wie will sich jemand, der schon bei der Milieuskizze so kläglich versagt, sich an das Gesellschaftspanorama wagen, das doch immerhin – Stichwort „Nationale Charakteristiken" – zu seiner eigentlichen Domäne erklärt worden ist?

Diesem Panorama nun, dem – neben der Landschaft – Sealsfields Hauptaugenmerk gilt, wird im *Kajütenbuch* partiell „Verruchtheit" attestiert, und einer der besonders „gräßlichen Orte" der dargestellten Welt wird sogar „ganz bezeichnend" nach dem biblischen „Sodoma" benannt:

> Kein Tag verging ohne Mord und Plünderung, und das nicht heimlich, nein, am hellen Tage setzte die Mörderbande mit Messern, Dolchen, Stutzen bewaffnet über den Chattahoochee, tobte wie die wilde Jagd in Columbus ein, stieß nieder, wer in den Weg kam, brach in die Häuser, raubte, plünderte,

---

130 Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 347f.

131 Vgl. Jerry Schuchalter: *Frontier and utopia in the fiction of Charles Sealsfield. A study of the* Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang, 1986 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 14. Angelsächsische Sprache und Literatur, 150), S. 228.

132 Sealsfield: *Pflanzerleben I.* (Anm. 67), S. 14. – Dazu ausführlich Grünzweig: *Das demokratische Kanaan* (Anm. 51), S. 126-152.

133 Vgl. Schüppen: *Charles Sealsfield* (Anm. 47), S. 398.

134 Vgl. Muschwitz: *Charles Sealsfield und der exotische Roman* (Anm. 11), S. 164. – Muschwitz hält *Das Kajütenbuch* für die „meisterhafte Gestaltung der Ich-Erzählung in Form eines Novellenkranzes." Vgl. ders.: *Einleitung.* In: Charles Sealsfield: *Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken.* Vollständige Ausgabe. Eingeleitet und herausgegeben von Gerhard Muschwitz. Leipzig: Dieterich, o.J. [1956], S. VII-XXXIX. Hier: S. XXXIII.

> mordete, tat Mädchen und Weibern Gewalt an und zog dann jubelnd und triumphierend, mit Beute beladen, über den Fluß in ihre Mordhöhle zurück, der Gesetze nur spottend. An Verfolgung oder Gerechtigkeit war nicht zu denken, denn Sodoma stand unter indianischer Gerichtsbarkeit, ja mehrere der indianischen Häuptlinge waren mit den Mördern einverstanden, ein Grund, der denn auch endlich die Veranlassung zu ihrer Fortschaffung wurde.[135]

Sodoma dient als Beispiel für eine Gesellschaft, die in ihrer Gründungsphase nach ihrer eigenen Rechtlichkeit sucht und sie, wenngleich unter Mühen und teils mit grausamen Mitteln, auch zu finden weiß. Der Ort wird über kurz oder lang von der Landkarte verschwinden, ähnlich wie das Sodom im Alten Testament, und an seiner Statt „blüht und gedeiht" Columbus (cul-umbus), „eine so respektable, geachtete Stadt als irgendeine im Westen".[136]

Landschaft und Gesellschaft sind demzufolge ereignisträchtige semantische Räume, ihrer To*po*graphie entspricht eine To*po*logie des Normver*stoß*es, und um dieser Normverstöße (und ihrer Befriedung) willen scheint *Das Kajütenbuch* erzählt zu sein. Folgt auf die Befriedung auch Befriedigung? *Sitara*-Leser wissen, worauf ich hinaus will; nämlich auf die Frage, ob die Ausdruckslandschaften bei Sealsfield den Autor literarisch ‚aufzuwerten' vermögen, so wie die durch Arno Schmidt sexualisierten Körperlandschaften bei May neue Lesarten provozierten, die sogar auf das befremdliche Spätwerk neugierig machten.

Wie Günter Schnitzler in seinem Nachwort zur Neuausgabe des *Kajütenbuches* (2003) argumentiert, müssen vor allem der exotistische erste Teil dieser Novellensammlung, *Die Prärie am Jacinto*, und ihre Aufnahme in Hugo von Hofmannsthals Erzählsammlung *Deutsche Erzähler* (1912) dafür verantwortlich gemacht werden, dass „ein modernes und angemessenes Verständnis" des Autors Sealsfield heute noch möglich ist.[137] Doch muss Schnitzler, um dies behaupten zu können, sein Bildnis Hofmannsthals ebenso strapazieren wie idealisieren, und das liest sich dann wie folgt: Der „umfassend gebildete, über eine beinahe unvergleichliche Kenntnis der Literatur" verfügende Dichter habe als „wichtiges Zeugnis unbestreitbarer Hochschätzung" in seine Anthologie unbedingt eine der Arbeiten Sealsfields aufnehmen wollen, die er „wahrscheinlich alle" gekannt habe.[138] Ob freilich der Verfasser für seine Behauptungen Belege bringen kann, bleibt meines Erachtens offen. Ich wüsste beispielsweise nicht, dass Hofmannsthal durch eine „unvergleichliche Kenntnis der Literatur wie der bildenden Kunst, der Phi-

[135] Ebd., S. 65.

[136] Vgl. ebd., S. 66.

[137] Schnitzler: *Nachwort* (Anm. 10), S. 356f.

[138] Vgl. Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 10), S. 20.

losophie wie der Musik" ausgewiesen (gewesen) wäre.[139] Denn so, wie Werner Volke die Erarbeitung der Anthologie *Deutsche Erzähler* rekonstruiert, scheint Hofmannsthal eher ratlos gewesen zu sein, welchen Autor aus dem letzten Drittel desjenigen Zeitraums er berücksichtigen sollte, der mit Rudolf Borchardt als das „deutsche Jahrhundert" (1750–1850) bezeichnet wird.[140] Biedermeier, Vormärz und Realismus waren augenscheinlich nicht ohne weiteres mit geeigneten Texten zu bestücken, wenn man, wie Hofmannsthal „von dem Harmonischen ergriffen", eine Auswahl um der „besonderen Schönheit" willen treffen wollte.[141] Denn weder Harmonie noch Schönheit sind Aspekte in einem klassischen Sinn, denen sich die Literatur dieser Phase und ihrer Strömungen hätte unterwerfen mögen, ganz im Gegenteil: In Abwendung von Sturm und Drang und Klassik (und von der Philosophie des Idealismus) ging es hier doch programmatisch eher um „Dissonanzen" und damit um die „notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen" (Wienbarg).[142] Hofmannsthals Verzicht auf Autoren wie Karl Immermann und Otto Ludwig belegt überdies noch keine Präferenz des Herausgebers für den Autor Sealsfield, wie Schnitzler meint. Vielmehr war Hofmannsthal zeitweise überfordert, denn von drei Schriftstellern hatte er „noch keinen Text vor[zu]schlagen", als er mit Insel den Vertrag über die Herausgabe der Anthologie aushandelte – von den Autoren Immermann, Otto Ludwig und Charles Sealsfield:

> Es fehlen dann auch Immermann und Ludwig, dazu Chamisso, dessen „Peter Schlemihl" (so die Begründung gegenüber Kippenberg) „nicht gut, ja sogar

---

[139] Schnitzler: *Nachwort* (Anm. 10), S. 357. – Hofmannsthal, Jahrgang 1874, hätte damals in puncto Belesenheit mit Egon Friedell (1878-1938) und Karl Kraus (1876–1936) konkurrieren müssen.

[140] Vgl. Werner Volke: *„Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon…" Herausgeben als Aufgabe des Dichters*. In: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne*. Hg. von Gerhard Neumann [u.a.]. Bd. 6. Freiburg: Rombach, 1998, S. 177-205. – Vgl. Stefan Knödler: *Rudolf Borchardts Anthologien*. Berlin, New York: de Gruyter, 2010 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 63 = 297), S. 10 [und passim].

[141] Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Einleitung*. In: *Deutsche Erzähler*. Ausgewählt und eingeleitet von Hugo von Hofmannsthal. Leipzig: Insel, 1933, S. 5-11. Hier: S. 5. – Dazu Volke: *„Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon…"* (Anm. 140), S. 180.

[142] Vgl. dazu Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Band I: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. Stuttgart: Metzler, 1971, S. 287 [Wienbarg]. Band III: *Die Dichter*. Stuttgart: Metzler, 1980, S. 287 [Dissonanzen]. – Vgl. dazu Paul Gerhard Klussmann: *Friedrich Sengles Sealsfield-Deutung im Kontext seiner Biedermeierzeit*. In: *Neue Sealsfield-Studien* (Anm. 127), S. 53-71. – Ludolf Wienbarg: *Ästhetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet* [1834]. Hamburg, Berlin: Hoffmann und Campe, ²1919, S. 1-8 [Wienbarg bezieht sich hier auf Schiller].

schwer lesbar und langweilig" sei, und Heinrich Heines „Rabbi von Bacherach".[143]

Das spricht doch eigentlich für sich, oder vielmehr gegen die Hofmannsthal unterstellte Kompetenz, denn von besonderer Bedeutung sind heute nur noch – ausgerechnet! – jene beiden Arbeiten, die er nicht aufgenommen hat: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) und *Der Rabbi von Bacherach* (1840). Hermann Hesse beispielsweise, dem 1915 eine ähnliche Auswahl für eine „Hausbibliothek" vorschwebte, hätte auf Autoren wie Fouqué und Sealsfield, die Hofmannsthal berücksichtigte, verzichten mögen, nicht aber auf Johann Peter Hebel, dem wiederum Hofmannsthal kein Asyl gewährte.[144]

War es also eine Ubw-Entscheidung Hofmannsthals, „Die Erzählung des Obersten Morse" in seine Anthologie aufzunehmen? Gleichviel: In der Moderne ist Charles Sealsfield durchaus wertgeschätzt worden, auch dank Fürsprechern wie Hofmannsthal, der in Sealsfield den „deutsche[n] Amerikaner" sah, dessen „Seele" deutsch, „aber durch eine fremde große Schule durchgegangen" sei.[145] Und wenn man ihm auch keine erstrangige Erzählergabe attestieren kann, so scheint doch unabweislich geworden die Folgerung, dass Sealsfields Werk beständig von erotomanischen Organ-Abbildungen und dilettantischen Verklemmtheiten aller Couleur durchgeistert wird. Es könnte sich, in letzter Instanz, sogar um die komplette Darstellung eines „Gesamtleibes" handeln, um einen „Anatomischen Atlas", zumindest aber des Unterleibs und seiner Gedärme.[146] Die Naturschilderungen ebenso wie die sozialen Lebensbilder sind abdominal armiert und quasi zu landeskundlichen Studien arrangiert und objektiviert. Folgt man den Spuren Arno Schmidts, so gewinnt man die Erkenntnis, dass Sealsfield ein bildschöpferischer Vorgänger Karl Mays gewesen sein muss. Wie sehr May ihn schätzte und ihm folgte, wäre erst noch zu erweisen. Er imitierte ihn jedenfalls bis in die sprachliche Gestik hinein, und auf die kommt es ja schließlich an.

---

[143] Volke: *„Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon…"* (Anm. 140), S. 181. – Anderer Ansicht ist wiederum Günter Schnitzler, der behauptet, dass Hofmannsthal „von Anfang an und bis zur Veröffentlichung unbezweifelt Sealsfields *Prärie am Jacinto* aus dem *Kajütenbuch* vorgesehen" habe, als er die Auswahl für seine Anthologie *Deutsche Erzähler* sondierte. Vgl. ders.: *Quellendichte und Unabschließbarkeit Zu Hofmannsthals* Andreas-*Roman*. In: *Realität als Herausforderung* (Anm. 117), S. 447-462. Hier: S. 456.

[144] Vgl. Hermann Hesse: *Deutsche Erzähler* [1915]. In ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 14: *Betrachtungen und Berichte II. 1927–1961*. Hg. von Volker Michels. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003, S. 316-340. Hier: S. 317 [zur Hausbibliothek]. – Sowie Hermann Hesse: *Deutsche Erzähler* [1912]. In ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 17: *Die Welt im Buch II. Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1911-1916*. Hg. von Volker Michels. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002, S. 165f. Hier: S. 165 [zu Hebel].

[145] Hofmannsthal: *Einleitung* (Anm. 141), S. 7.

[146] Ich folge hier Schmidts Ausführungen zu Karl May. Vgl. ders.: *Sitara* (Anm. 1), S. 255f.

Primus-Heinz Kucher

Koloniale Phantasien und alltägliche Lebensbild-Miseren

Friedrich Gerstäckers Brasilienroman *Die Colonie* (1864)

I.

Im ausgreifenden Œuvre von Friedrich Gerstäcker, in dem Südamerika immerhin mit fast zehn eigenständigen Publikationen vertreten ist, nimmt das auf eine reale Reise- und Begegnungserfahrung aus den Jahren 1860–1861 gründende ‚Lebensbild' *Die Colonie* auf dem ersten Blick keinen herausragenden Platz ein, obgleich die Costenoble-Werkausgabe es sogar in einer vierten Auflage, allerdings ohne Angabe des Erscheinungsjahres, im Rahmen der sogenannten Volks- und Familienausgabe (vermutlich um 1900) verzeichnet und damit eine gewisse Rezeptions- und Lesepräsenz anzeigt.

Zweifellos ist dieser als ‚Lebensbild' ausgewiesene Roman als einer der ersten deutschsprachigen Texte anzusehen, der nach einem unmittelbar vorangegangenen Reisebericht unter dem Titel *Achtzehn Monate in Südamerika und dessen deutschen Kolonien* (1862, 3 Bde.) Aspekte der alltagskolonialen Wirklichkeit Brasiliens und ihres deutschen (auch marginal österreichischen) Anteils in Form von Siedlungsbemühungen außerhalb klassischer imperialer kolonialer Projekte aufgreift und in einen fiktionalen Handlungsrahmen transponiert. Somit reicht der Text über das Genre topographisch-deskriptiver Reiseberichte hinaus, die seit den 1820er Jahren vermehrt auch zu Südamerika, jedoch eher vereinzelt zu Brasilien, erschienen sind, meist als Teilberichte von Südamerika- oder von Weltreisen oder als journalistisch aufbereitete Reise- bzw. Genreskizzen, z.B. für vielgelesene Zeitschriften wie *Die Gartenlaube* oder *Westermann's Monatshefte*.[1]

---

[1] Zur Präsenz Brasiliens in der publizistischen Öffentlichkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Hartmut Fröschle (Hg.): *Americana Germanica. Bibliographie zur deutschen Sprache und Literatur in Nord- und Südamerika*. Hildesheim-Zürich-New York: Olms 1991, S. 149ff. Neuerdings dazu auch die bibliographische Übersicht von Rainer Domschke u.a. (Hg.): *Deutschsprachige Brasilienliteratur. Publicações sobre o Brasil em lingua alemã 1500–1900*. Resenha bib-

In Erinnerung zu rufen, auch um den historisch-sozialgeschichtlichen Kontext zu präzisieren, in den Gerstäcker sein romanartiges Lebensbild situiert, sind hier einige Rohdaten zur deutschen Auswanderung bzw. kolonisatorischen Tätigkeiten in Brasilien. Gefördert durch die von Portugal 1821 unabhängig gewordene brasilianische Regierung setzte diese Aus- bzw. Einwanderung um 1820 ein, wobei die Heirat des brasilianischen Thronprätendenten Dom Pedro mit der österreichischen Erzherzogin Leopoldine, Tochter des Habsburgers Franz I., die zunächst losen Kontakte mit deutschen Auswandereragenturen auf eine zum Teil institutionelle Ebene gehoben hat. In der Tat trug die erste stabile Kolonistensiedlung in Brasilien den Namen der künftigen Kaiserin: Leopoldina und datiert bereits in das Jahr 1818, zeitgleich zu Novo Friburgo bzw. Sao Leopoldo nahe Porto Allegre. Kurz darauf, nämlich schon im Jahr 1820, erließ Dom Pedro erste Einwanderungsverordnungen, die deutschen bäuerlichen Kolonisten unentgeltlich ansehnlichen Landbesitz in der Größenordnung von 400 bis 600 Morgen (d.h. 100 bis 150 Hektar) garantierten und diesen in den ersten zehn Jahren der Bewirtschaftung von sämtlichen Abgaben befreiten. Einzige Bedingung war das Bekenntnis zum römisch-katholischen Glauben, der urkundlich nachzuweisen war. Vermutlich aufgrund genau dieser Einschränkung und der damit einhergehenden schleppenden Einwanderung wurden schon 1824 Abänderungen im Sinn einer Liberalisierung vorgenommen, die u.a. Religionsfreiheit vorsahen sowie finanzielle Anreize einschließlich einer direkten Geldzuwendung in den ersten beiden Jahren. Nach zehn Jahren durchgehender Bewirtschaftung stand sogar eine Übertragung des verliehenen Landbesitzes ins Eigentum in Aussicht.[2] Die Folge war ein erster deutlicher Einschwanderungsschub in den späteren 1820er Jahren mit Schwerpunkt auf dem südlichen Bundesstaat Rio Grande del Sol und dort wiederum auf die Gegend nahe Santa Catharina sowie ein zweiter zwischen 1848 und 1850, aus dem mit Blumenau später eines der bedeutendsten Textil-Zentren Brasiliens hervorgehen sollte.

Zahlenmäßig sind die Emigrations- bzw. Einwanderungsdaten mangels zuverlässiger Quellen nicht präzise festzumachen. Im Vergleich mit der Nordamerika-/USA-Auswanderung blieben sie quantitativ eher bescheiden; die verschiedenen Deutsch-brasilianischen Darstellungen und Websites lassen eine Größenordnung von etwa 15.-20.000 Personen bis etwa 1850 als realistisch annehmen und halten übereinstimmend fest, dass rund 90% der deutschen Amerikaauswanderung auf die

bibliográfica. São Leopoldo-São Paulo: Oikos 2011; ferner dazu: Gerson Roberto Neumann: *Brasilien ist nicht weit von hier! Die Thematik der deutschen Auswanderung nach Brasilien in der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert (1800–1871).* Frankfurt/M.- Bern: P. Lang 2005, S. 74ff.

[2] Vgl. ebd., S. 54f. Zu den kolonisatorischen Aspekten aus zeitgenössischer Sicht vgl. Wilhelm Breitenbach: *Die deutsche Auswanderung und die Frage der deutschen Kolonisation in Südbrasilien*. In: *Schmollers Jahrbuch* 11, 1/1887, S. 233-299.

USA fokussiert war. Gerstäcker selbst gibt im Kapitel *Die deutschen Kolonien von Rio Grande* im Brasilienteil seines Südamerika-Reiseberichts allerdings allein für die bevölkerungsreichste Siedlung Sao Leopoldo die Zahl von 11.000 Siedlern an und stützt sich dabei auf eine Volkszählung Ende der 1850er Jahre.[3] Ungeachtet der Zahlengröße bildete Brasilien im 19. Jahrhundert für Auswanderer und die an ihnen gut verdienenden Auswanderungsgesellschaften einen festen Bezugspunkt, z.B. im Vergleich zu Chile. Trotz einiger ebenfalls stabiler Siedlungen konnte letzteres offenbar keine verleichbare Anziehungskraft entwickeln, wohl auch aufgrund der schwierigen Erreichbarkeit. War das Interesse an Brasilien zwar deutlich höher, so handelte es sich auch hierbei letztlich um eine quantitativ überschaubare Auswanderungs- und Kolonisationsoption.[4]

Es versteht sich daher von selbst, dass der literarisch-publizistische Niederschlag einem Vergleich mit den USA, aber auch schon mit Mexiko bzw. Mittelamerika, das seit Alexander v. Humboldt wiederholt die Aufmerksamkeit von reisenden Naturwissenschaftlern auf sich zog, nicht standhalten kann. Vor Gerstäcker sind nur ein fiktionaler Brasilientext, das an Jugendliche adressierte Buch *Die Auswanderer nach Brasilien oder die Hütte am Gigitohonka* (1828) von Amalia Schoppe (1791–1858, davon seit 1851 in den USA), flankiert von einigen wenigen Auswanderungshandbüchern erschienen.[5] Ähnliches, d.h. ein tendenziell bescheidener Status, gilt auch für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem eher überschaubaren Textkorpus, zu dem allerdings in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutendere Autoren des Realismus wie Wilhelm Raabe und Gottfried Keller Beiträge lieferten, die bislang kaum im Umfeld des Kolonial- und Fremdheitsthemas einlässlicher diskutiert worden sind.[6]

---

[3] Vgl. F. Gerstäcker: *Achtzehn Monate in Südamerika*. Leipzig: Costenoble 1863, Bd. 3, S. 244.

[4] Zu den deutschen Siedelungen in Chile vgl. ebd., Bd. 2, S. 317, insbesondere die Beschreibung der Stadt Baldivia, in der die Deutschen zwar nur ein Drittel der Gesamtbevölkerung ausmachten, ökonomisch und sozial jedoch die führende Gruppe (Ärzte, Kaufleute, Apotheker, Lehrer z.B.) stellten. Deutlich, d.h. nach außen sichtbar, wurde dies u.a. durch einen *Deutschen Verein*, der aufgrund seiner Bildungsaktivitäten (Lesehalle) von Gerstäcker als „Musterverein für alle Colonien" empfohlen wird.

[5] Z.B. N.N. (vermutlich Georg F. Bärsch): *Einige Nachrichten über Brasilien, zur Belehrung für die Auswandererlustigen, insbesondere aus der Eifel* (1828) oder Joseph Hörmeyer: *Südbrasilien. Ein Handbuch zur Belehrung für Jedermann, insbesondere für Auswanderer.* (Hamburg 1857)

[6] Als Ausnahme und Anregung für weiterführende Studien wäre hier zu nennen: Axel Dunker: *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink 2008. Zum Problemfeld des »Anderen« sowie jenem kolonialer Projektionen, allerdings unter weitgehender Ausklammerung Brasiliens (ausgenommen das Schlusskapitel über Robert Müller *Tropen*), vgl. auch Michaela Holdenried: *Künstliche Horizonte. Alterität als literarische Repräsentation Südamerikas*. Berlin: E. Schmidt 2004.

Während Gerstäckers Nordamerika-Texte sowohl unter imagologisch-kulturkontrastiven (inter- bzw. pluriethnischen), politisch-sozialen wie ästhetisch-narrativen Gesichtspunkten (Detailrealismus, Episodik z.B.) recht eingehend durch Manfred Durzak, Irene Di Maio, Jeffrey Sammons oder Jerry Schuchalter zur Diskussion gestellt worden sind und dabei auch als kritische ‚double voiced'-Reflexionen (Di Maio) gegen den herrschenden zeitgenössischen und ex-posteriori konstruierten Nation-Building-Mythos gelesen wurden[7], sind jene zu Südamerika, d.h. auch zu Brasilien, auf ihre kulturellen wie narrativen Potentiale und Strategien hin noch sehr grundsätzlich zu befragen und zu verorten. Als Ausgangsthese darf hier formuliert werden, dass innerhalb der durchaus heterogen sich präsentierenden südamerikanischen Landschaften und Gesellschaften gerade Brasilien ein spannendes Fallbeispiel abgibt, indem es gleichermaßen Projektionen wie Paradoxien einer – im vorliegenden Fall durch erlebte Reiseerfahrung verbürgten – in sich komplex strukturierten Realität bereit hält und somit den Blick des Reisenden entsprechend herausfordert. Haben wir es z.B. im südlichen Brasilien mit einer aktiven Immigrationspolitik zu tun, die im Reisebericht wie im Romantext republikanisch-rationale Züge aufweist bzw. umzusetzen versucht, so präsentiert sich der über vorwiegend holländische Auswanderungsagenturen beworbene Norden als durchwegs feudal geprägte Plantagenrealität mit prekären Arbeits- und Vertragsverhältnissen, d.h. der Parcerie, die an sklavenhalterische Praktiken erinnert[8]. Daraus ergäben sich mit Blick auf den Colonie-Roman eine Reihe von möglichen Fragestellungen, insbesondere und zwangsläufig im Hinblick auf Fremdheits- und Identitätsdiskurse, auf ideologische

---

[7] Vgl. Irene Di Maio: *Unity and Diversity in Friedrich Gerstäcker's Novels and North American Immigration*. In: Winfried Fluck (Hg.): *German? American? Literature? New Directions in German-American Studies*. New York-Washington-Bern u.a.: P. Lang 2002, S. 112-133, bes. S. 132. Ferner Manfred Durzak: *Nach Amerika. Gestäckers Widerlegung der Lenau-Legende*. In: Sigrid Bauschinger, Horst Denkler, Wilfried Malsch (Hgg.): *Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Nordamerika – USA*. Stuttgart: Reclam 1975, S. 135-153, und v.a.: Jeffrey L. Sammons: *Nach Amerika. Friedrich Gerstäcker als Amerikaschriftsteller*. In: Alexander Ritter (Hg.): Am*erika im europäischen Roman um 1850. Varianten transatlantischer Erfahrung*. (= *Sealsfield Bibliothek*; 8). Wien: Praesens 2011, S. 193-206.

[8] Vgl. dazu F. Gerstäcker: *Ein Parcerie-Vertrag: Erzählung zur Warnung und Belehrung für Auswanderer und ihre Freunde*. Leipzig: E. Keil 1869; warnend auch schon in Ders.: *Achtzehn Monate in Südamerika*, Bd. 3, S.451f., wo es u.a. heißt: „Die Auswanderungsagenten sind wie die Ausschreier an einer Thierbude auf der Messe […] Um Gotteswillen lasse sich aber kein Deutscher, und lebe er in noch so drückenden Verhältnissen, bewegen, in Deutschland irgend einen, noch so günstig lautenden Contract mit brasilianischen Pflanzern oder Privatpersonen zu unterzeichnen…" Denn: „Nur der freie Arbeiter kann in Brasilien, mit Fleiß und Ausdauer, sein Glück wagen; der durch Contracte gebundene ist von vornherein ein Sclave…"

Positionen und Substrate der den Protagonisten im Text zugeordneten Erzählerstimmen. So drängt sich z.B. die Frage auf, inwiefern der Roman auch eine implizite Reflexion deutscher (binnen- wie sozialkolonialer) Verhältnisse und Miseren über den Umweg einer kolonisatorischen Erfahrung versucht, und schließlich, inwieweit die Bewältigung der narrativen Herausforderung eines mehrsträngigen, chaotisch anmutenden, dem zeitgenössischen Gutzkow'schen Konzept des ‚Nebeneinander' nahekommenden ‚Lebensbildes' bewerkstelligt wird bzw. gelingt. Zuvor aber eine konzise Skizze des an Figuren- wie Handlungssträngen reichen Romangeschehens.

II.

> Von Osten her strich die frische Seebrise über das weite, wellenförmige Land […] Ein würziger Duft wehte dabei über den ganzen Bergeshang, der sich hier gerade und neben einer kleinen, freundlichen Wohnung oder Chagra dem Thale zu öffnete, und zwei Reiter, die den schmalen Waldweg herüber gekommen waren, hielten überrascht ihre Pferde an, als sie das entzückenden Bild erblickten, das sich unter ihnen ausbreitete. [9]

Der Roman setzt mit einem geradezu genretypischen wie idyllischen Bild ein: zwei Deutsche reiten in Küstennähe auf ein Landhaus, eine Colonie, nahe der kleinen, deutsch geprägten Auswanderstadt Santa Clara zu. Das Modell für diese fiktive Auswanderer- bzw. Colonisten-Ansiedelung dürfte Donna Francisca, der Insel Santa Catharina gegenüberliegend, gewesen sein, – beide hat Gerstäcker im Reisebericht von 1863 einprägsam beschrieben. Der eine der beiden Reiter, Günther von Schwartzau, wird als Landvermesser, der andere, Bernhard Könnern, als Maler und Reisender – er war zuvor in Nordamerika – eingeführt[10]. Zu ihnen stößt alsbald Ludwig Sarno, Direktor dieser ‚Colonie', der Jahre zuvor mit dem Bruder Könnerns in der österreichischen Armee während des Krieges um Schleswig-Holstein gedient hatte und das Muster eines korrekten und zuverlässigen Verwalters verkörpert. Wie die üppige Vegetation des Landes bei allerdings nicht übermäßig ertragreichem Boden (im Gegensatz zum weit ertragreicheren im Reisebericht beschriebenen), so

---

[9] Friedrich Gerstäcker: *Die Colonie (1864)*. Leipzig: Costenoble o.J. Der Roman wird im Folgenden mit der Chiffre *C* und der Seitenangabe im Haupttext zitiert. Hier S. 5.

[10] Die Figur des Landvermessers, die zugleich Potentiale des Fremden erkundet, zählt zu den typischen und oft als zivilisatorisch konfigurierten gerade der südamerikanischen Wildnis gegenüber; sie wird sich in modifizierter Form bis Robert Müllers expressionistisch-aktivistischen Roman *Tropen* (1915) halten. Auch einer der ersten österreichischen reisejournalistische Beiträge, wenn nicht überhaupt der erste österreichischer Provenienz zu Kolonisationsprojekten im Süden Brasiliens, stellt einen Vermessungsingenieur und dessen Bericht in den Mittelpunkt: N.N.: *Aus brasilianischer Wildnis. Nachrichten von einem österreichischen Ingenieur*. In: *Heimgarten*, H. 10, Juli 1879, S. 761-770 bzw. S. 834-842.

weist auch die Zusammensetzung der Auswanderer an jenem Ort merkwürdige Blüten auf: von „wunderhübschen" Amazonen (*C*, 25), die durch die Straßen sprengen, echten und falschen Aristokraten, wie z.B. die zur sich Gräfin stilisierende ehemalige Kammerfrau Baulen, vom melancholischen, in seinen hoch gesteckten Brasilienerwartungen enttäuschten konservativen Baron Jeorgy, dem der exaltierte, von feudalen Standesvorurteilen aufgeblasene Herr v. Pulteleben zur Seite steht, hin zu ebenfalls teils verschrobenen, teils lebensnäheren Bauern- und Handwerksfamilien, Pflanzern und Arbeitern, darunter dem schillernden Faktotum Jeremias reicht dieses Spektrum. Auf dem ersten Blick scheint es sich um ein Abziehbild einer vorwiegend lebensuntüchtigen, auf Spekulationsglück hoffenden, in der Bewältigung des kolonialen Alltags überforderten, irgendwie nach Brasilien gelangten deutschen Kleinstaaatenaristokratie zu handeln. Abgerundet wird das soziale Spektrum dieser Colonie durch einige arbeitsscheue zwielichtige Gestalten, deren Namen bereits wenig Gutes verheißen, wie Justus Kernbeutel oder Bux, sowie durch die portugiesischen Personen und Institutionen wie den Delgado als politische Autorität, das Militär oder den Vertretern des katholischen Klerus. In diesem üppigen Umfeld entwickeln sich die einzelnen Schicksale und Beziehungen, die letztlich dort, wo es um das Sentiment geht, nach oft aussichtsarmen Voraussetzungen und dramatischen Wendungen doch noch glückliche oder zumindest erträgliche Ausgänge finden können. Als politisch-mentale Chiffre, die zwar nicht direkt auf die Handlung einwirkt, diese aber stimmungsmäßig überschattet, fungiert dabei die Delusionserfahrung von 1848, auf die Sarno eindringlich hinweist:

> […] denn gerade in meiner Colonie bin ich mit einer Klasse von Menschen geplagt, die fast alle das Jahr 1848 von Deutschland herüber gescheucht hat und die jetzt auf Gottes Welt nicht wissen, was sie mit sich anfangen sollen. (*C*, 30)

Zu diesen desorientierten, von Deutschland herüber gescheuchten Menschen zählt z.B. die Familie des Einzelgängers Meier, die völlig abgeschieden von der Außenwelt – ihr Anwesen ist von einem hohen Gebüschzaun umschlossen und erlaubt fast keinen Zutritt – lebt. Meier hatte nämlich in Deutschland unter seinem wirklichen Namen (Sellbach) den finanziellen Ruin Schwartzaus und anderer Gläubiger einer Bank mit herbeigeführt, sich einem Prozess durch Flucht entzogen und wird von jenen nunmehr seit Jahren gesucht. Allerdings hat diese Familie Meier auch eine Tochter, Elise, in die sich Schwartzaus Freund Könnern verliebt und der er knapp vor der Entdeckung jener problematischen Zusammenhänge einen Antrag gemacht hat. Vor dem Hintergrund dieses dramatischen Betrugsdelikts situiert sich die anfangs quasi trivial-romantische Liebesgeschichte, die der mäandernden Poetik und Erotik des 19. Jahrhunderts verpflichtet wirkt, in einen breiteren Kontext, in dem Politik und Ökonomie die diskursiven Strategien der Protagonisten unerwartet und z.T. wider Willen mitbestimmen.

Ein weiterer wichtiger Handlungsstrang entwickelt sich rund um den Direktor dieser Colonie (Sarno), der einerseits Aspekte der Regelung des Alltags der ankommenden wie der bereits ansässigen Siedler sichtbar macht, insbesondere im Zusammenhang mit neu ankommenden, durch Auswandereragenturen z.T. missbräuchlich um- oder fehlgeleitete Kolonisten (*C*, 116f.), andererseits darüber hinaus eine Reflexion der Verwaltungs- und Herrschaftspraxis versucht. Bei aller Eigenwilligkeit, die der Figur zugeordnet wird, zeichnet Gerstäcker Sarno als eine republikanischen Vorstellungen verpflichtete, von Korruption und feudalen Allüren freie, geradezu vorbildliche Gestalt. Sarnos moralische Autorität wird daher prompt von dem sich als Elite gerierenden europäischen Feudalrest portugiesischer wie deutscher Provenienz sowie von einigen semikriminellen Gestalten in Frage gestellt und bei den übergeordneten Instanzen mittels einer Intrige derart in Misskredit gebracht, dass eine vorübergehende Abberufung die Folge ist. Als dritter maßgeblicher und nahezu alle anderen Szenarien (Sarno-, Könnern- bzw. Meier-Szenario) berührender Strang wäre schließlich jener rund um die falsche Gräfin Baulen, ihren Sohn und ihre (vermeintliche) Tochter und der um sie gravitierende soziale Kreis zu erwähnen. Dieser umfasst nicht nur eine ungewöhnliche Familiengeschichte mit radikalen Wendungen am Schluss des Romans, er betrifft und thematisiert auch strukturelle Aspekte des anvisierten Alltags in der Colonie, in diesem spezifischen Fall eines dezidiert kolonialen, herrschaftlichen Lebens einschließlich hochfliegender Unternehmungen wie z.B. die Einrichtung einer Cigarrenfabrik (*C*, 244ff.). Zwar kommt diese mangels einschlägiger Kompetenzen kaum vom Fleck, doch über sie vermag Gerstäcker die Dimension Arbeit und Ökonomie sowie Beziehungen zu weiteren für den Fortgang der Handlung nicht unerheblichen Personen auf der sozialen Skala wesentlich zu vertiefen. Auf der personalen Ebene veranschaulicht sie nämlich einerseits die Beziehungen zur korrupten „Präsidialwirthschaft" (*C*, 303) in Santa Catharina, welche Sarno zu Fall bringt und einen neuen, wenig fähigen und betont dünkelhaft agierenden Siedlungsdirektor, den Baron von Reitschen (*C*, 216f.) vorübergehend installiert. Andererseits gibt sie auch Figuren, die auf der sozialen Skala eher bescheiden verortet sind, entsprechenden Raum, insbesondere dem verschroben wirkenden Jeremias, dem Organisationstalent jener Ansiedlung schlechthin.

Auf der Folie der zentralen sentimentalen Handlungsstränge – der Beziehung zwischen Elise und Könnern bzw. der sich im Schlussteil rasant entwickelnden zwischen Helene Baulen und dem erst spät eingeführten Grafen v. Rottack, der, mit Schwartzau befreundet, die positive Variante eines tätigen, von Standesvorurteilen freien Landadeligen verkörpert und zudem die wahre Identität der falschen Gräfin sowie Helenes aufdeckt – , Handlungsstränge, die von weiteren auf der Ebene des einfachen Siedler-/Colonistenmilieus begleitet werden, lässt Gerstäcker eine Reihe

von sozialen und politischen Aspekten und Fragen einfließen, die z.T. sehr grundsätzliche Aspekte dieses Auswanderer- und Colonistenalltags ansprechen.

III.

Unter diesen ins Grundsätzliche abzielenden Aspekten sind vor allem jene hier von Bedeutung, die mit Erwartungshaltungen der Colonisten und deren Alltag zu tun haben, Aspekte bzw. Fragen, welche die mentale und politische Prägung der Deutschen betreffen, z.B. ihre tendenzielle Indifferenz, ihren Untertanengeist, aber auch feudale Statusreste, Prägungen, die sie in ihren Unternehmungen konditionieren, aber auch ganz allgemein Aspekte der Begegnung mit dem Fremden überhaupt.

Die reichlich ineinander verknoteten Handlungsstränge – die Frau eines Siedlers flüchtet z.B. aus ihrer Ehe mit dem portugiesischen Delgado, dessen Haus bereits signalartig als anders, d.h. „fremdartig" herausgehoben wird (*C*, 79), und ehelicht diesen nach erfolgter Konversion zum Katholizismus, woraufhin die ursprüngliche, d.h. protestantische Ehe für nichtig erklärt wird, um auf diese Weise einen unterschwellig präsenten kulturell-religiösen Hierarchiekonflikt anzusprechen, Elises Mutter wählt vor der Entdeckung der betrügerischen Machenschaften ihres Gatten den Freitod, eine Entscheidung, die mit deutschen Tugend- und Siedlerideal-en kaum vereinbar erscheint, der Baron Reitschen bereichert sich an den Regierungsprämien für die Colonisten und versucht eine junge Siedlerfrau zu vergewaltigen – zeigen einen weit komplizierteren Colonie-Alltag an, als dies die ersten Kapitel des Romans nahelegen. Sie spitzen sich im Umfeld eines dramatischen Mordfalles rasant zu, der die negativ konnotierten Figuren (Bux, eine zwielichtige Gestalt, der sich als Impresario seiner zum Tanz gezwungenen Kind-Tochter geriert, ein Gastwirt namens Buttlich sowie Baron Reitschen) und ihr Intrigenspiel wohl kurz im Vorteil sieht, lösen sich jedoch aufgrund einer beherzten Eigeninitiative der am Recht festhaltenden Gegenspieler letztlich glücklich auf. In dieser Polarisierung kommt interessanterweise wieder dem Faktotum Jeremias, d.h. einer betont alltagsorientierten, pragmatischen Figur, eine tragende Rolle zu. Er avanciert gleichsam aus dem Hintergrund heraus zu einem geschickt agierenden Co-Protagonisten im Text, obwohl ihm weder von den Sprachhandlungen her noch von seiner sozialen Position entsprechende Anteil zukommen, zumindest vordergründig. Aufgrund seiner genauen Kenntnis der Colonie und entscheidender Hinweise können nämlich die im Vordergund agierenden Helden Könnern, Rottack und Schwartzau die entsprechenden Beweise beibringen, die zur Freilassung eines zu Unrecht beschuldigten Siedlers (auf dessen Frau es Reitschen abgesehen hatte) führt, aber auch zur Klärung des Meier-Schwartzau-Verhältnisses (der finanziellen Malversationen, welche Meiers, recte Sellbachs Flucht aus Deutschland zugrunde liegen) beiträgt.

Im Zuge dieses Wechselspiels von Verschleierung und Aufdeckung wird die korrupte Verwaltungs- und Rechtsprechungspraxis der politisch Zuständigen an den Pranger gestellt und in ihrer anmaßend-despotischen Praxis vollends sichtbar. Der Mörder Bux wird gestellt, die Revolte gegen Reitschen, die in Selbstjustiz zu kippen droht, abgewendet und ein akzeptabler Rechtszustand hergestellt. Gerade letzteres transportiert ein wesentliches Anliegen des Romans: die implizite Aufforderung an Siedler (sowohl an die fiktiven im Text wie an reale künftige Siedler), ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen für den Fall, dass ihnen Unrecht droht, sowie die latente, aus Deutschland mitgenommene ‚Zerrissenheit' und ‚Uneinigkeit' aufzugeben. Diese Zerissenheit wird von Gerstäcker auch an mehreren Stellen im Südamerika-Reisebericht kritisch registriert und ihre Überwindung als nötige Haltung in den Raum gestellt, um als Kolonisatoren überhaupt bestehen zu können.[11]

Als nicht unwesentlicher Teil jenes Wechselspiels von Verschleierung und Aufdeckung entpuppt sich auch die Lösung der sentimentalen Knoten. Während die bereits länger anvisierte Verbindung zwischen Könnern und Elise Meier aufgrund des Verschwindens und nachfolgenden Todes ihres Vaters, zugleich eine Form von Schuldabtragung, kurzzeitig in eine depressive Krise mündet, löst die Entdeckung der wahren Identität sowie der Umstände ihrer brasilianischen Existenz bei Helene einen heilsamen Reifungsprozess aus. Helene erweist sich nämlich als illegitime Tochter einer Schwartzau gut bekannten deutschen Gräfin, die nach ihrer Geburt zunächst in eine Pension und anschließend mit ihrer auswanderungswilligen Kammerfrau (der im Text als Gräfin Baulen agierenden, vermeintlichen Mutter) nach Brasilien abgeschoben wurde, um einen Skandal zu vermeiden (*C*, 505). Beide deutsch-brasilianische Frauen treffen ihre kongenialen Partner (und umgekehrt), sodass am Ende zwei Ehen zu Buche stehen, allerdings auch das Verlassen beider Paare Richtung Deutschland, um dort, gereift durch die Colonie-Erfahrung, einen neuen Lebensabschnitt anzuvisieren. Insofern fügen sich das Ankunftsbild der Romanexposition, das Betreten von unerforscht wirkendem Neuland, und die Abfahrtsszene am Schluss, das Einschiffen im Hafen, zu einer in sich schlüssigen aufeinander verweisenden Korrespondenz und Struktur, die das Modell des zunächst völlig offenen, exotischen Abenteuers mit jenem einer Entwicklungs- und Bildungserfahrung in exponierten, auch fremdkulturellen Räumen zu verbinden sucht.

[11] F. Gerstäcker: *Achtzehn Monate in Südamerika*, Bd. 3. S. 253: „[…] Auch die alte Uneinigkeit der Deutschen blüht und wuchert in diesen Colonien so üppig, wie irgendein Unkraut auf den Feldern."

IV.

Abschließend stellt sich vor dem Hintergrund der Romanhandlung nochmals die Frage, inwieweit dabei koloniale Phantasien und mit ihnen verknüpfte Macht-Dispositive zum Tragen kommen oder chiffriert in den Text Eingang gefunden haben und welche Funktionen sie für ihn übernehmen, falls solche gegeben oder erschließbar sind. Axel Dunker hat dazu in seiner bereits erwähnten Studie über koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur Thesen formuliert, die zwar keinen direkten Bezug zu Gerstäcker herstellen, aber doch strukturell gesehen von Interesse sind. Koloniale Phantasien müssen, so Dunker mit Bezugnahme auf Susanne Zantop, dabei nicht unmittelbar an reale Kolonien und Kolonialerfahrungen gebunden sein[12]. Sie wären vielmehr auf einer grundsätzlicheren Ebene als Aspekt einer Dialektik von Fremd- und Eigenwahrnehmung zu begreifen, derzufolge das Fremde eine zunächst noch zu okkupierende und anschließend zu kultivierende Projektion, eine Art Labor realer Fremderfahrungen vertritt. Mit anderen Worten: Colonisten besetzen fremdes, wild-natürliches Terrain unter dem Aspekt der Kulturalisierung, aber auch der Auslagerung von konventionellen Eroberungshaltungen in einen reflexiv-narrativen Raum, in dem sowohl déjà-vu-Erfahrungen (z.B. die Herkunft betreffend) als auch Projektionen einer tendenziell hierarchisierenden Differenz, sichtbar etwa in interkulturellen Geschlechter- und Liebesbeziehungen (als Beispiele werden häufig *Die Verlobung von Santo Domingo* von Kleist bzw. *Abu Telfan* von Raabe angeführt) eine tragende Rolle übernehmen, wobei sie durch eine Ästhetisierung bzw. exotische Übermarkierung landschaftlicher, meist exotistischer Aspekte (Palmen, Orangenbäume, üppige Urwaldvegetation auch im Roman Gerstäckers) begleitet und aus dem übrigen Text herausgehoben erscheinen. Aber auch ambivalente Konstellationen aus vordergründigem Antikolonialismus und subtilen kolonialen Projektionen oder Dispositiva sind denkbar und lassen sich bei Gerstäcker wiederholt identifizieren. Antikolonialismus, indem die primäre koloniale Wirklichkeit, hier die portugiesisch-katholisch geprägte, dem Land und seiner indigenen, im Text weitgehend marginalisierten oder ausgeblendeten Bevölkerung – kurz aufblitzend als Eingeborene „ohne Gedächtnis" (*C*, 93) –, aber auch dem (deutschen) ‚Landbauer' gegenüber einer Kritik unterzogen wird (z.B. in Form eines kulturell differenten Arbeitsethos, der Bloßlegung der Delgado-Figur und der mit ihm verbündeten Eliten oder des Verweises auf die gefährdete rechtliche Position von protestantischen Ehen und Familien), wobei z.T. stereotypenhafte Register zur Anwendung gelangen. So ist z.B. schon im ersten Kapitel von einer entrüsteten Zu-

[12] Susanne Zantop: *Colonial Phantasies. Conquest, Family and Nation in Precolonial Germany 1770–1870*. London-Duke: Duke University Press 1997 (Deutsche Fassung 1997 bei E. Schmidt, Berlin), zit. nach A. Dunker*: Kontrapunktische Lektüren* (Anm. 6), S. 10f.

rückweisung einer brasilianischen Identität durch eine junge, bereits in Brasilien geborene Familie deutscher und österreichischer Auswanderer die Rede:

> „Ah nein, wir sind schon Deutsche," lachte die Frau gutmüthig, „und halten uns ja auch immer zu den Deutschen, wie Ihr seht, denn mit den Bleifüßen ist es doch nichts, und sie wollen nichts arbeiten und schaffen. […] und wir nennen besonders die eigentlichen Portugiesen so, die immer herüberkommen und so thun möchten, als ob Brasilien ihnen gehörte." (*C*, 13-14)

Die als Elite sich gerierenden portugiesischen Romanfiguren, denen unterschoben wird, sie verhielten sich, „als ob Brasilien ihnen gehörte", werden etwa auf dieselbe Ebene mit dem als feudalaristokratisch verworfenen Deutschland gehoben, womit der Roman einerseits eine akzentuierte, subversiv anmutende Kritik am fremden Kolonialismus wie am heimischen Sozialfeudalismus in groben Zügen skizziert. Andererseits kommen koloniale Projektionen gerade dort zum Vorschein, wo deutsche Arbeit, Organisationsgeist und Tugenden sich als der Wildnis gegenüber und damit auch den chaotischen sozialen wie politischen Verhältnissen und Intrigen gegenüber als unmissverständlich überlegen präsentieren und diese an der Wirklichkeit beständig verifiziert werden wollen. In dem Ausmaß als dies gelingt, wächst ihnen eine Form von Legitimität zu, die dem Handeln der Protagonisten als rationales Modell eingeschrieben erscheint, insbesondere an jenen Stellen, an denen die Autorinstanz spürbar in das Romangeschehen durch verschiedene Formen impliziter oder offener Kommentierung eingreift. Genrebedingt verständlich argumentiert vor allem im Reisebericht Gerstäcker in den abschließenden bzw. rückblickenden Passagen rational und die Vernunft anrufend daher gegen eine verfehlte Brasilien-Erwartung:

> Während ich einer vernünftigen deutschen Auswanderung nach Brasilien mit recht fester Ueberzeugung das Wort rede, möchte ich alle Deutschen auch zugleich wohlmeinend ermahnen, nicht jener Unmasse von übertriebenen und gewissermaßen vergoldeten Berichten zu glauben, die besonders von den verschiedenen Auswandereragenten ausgehen, oder doch durch ihre Vermittlung in kleineren Broschuren und größeren Beschreibungen Brasiliens und der verschiedenen deutschen Colonien dieses Landes in die Welt gesandt sind, und eigentlich nur den Zweck haben, den Auswanderungslustigen auswanderungstoll zu machen. Wer sein Auskommen in Deutschland hat […] wandere überhaupt nicht aus, wenn er meinem Rathe folgen will.[13]

Der Roman bestätigt mit seinem Ende die sich letztlich verfestigende skeptische Haltung Gerstäckers einer Brasilien-Auswanderung gegenüber. Dem idyllischen, nicht nur landschaftlich von Deutschland mitgeprägten Eröffnungsbild des Auf-

[13] F. Gerstäcker: *Achtzehn Monate in Südamerika*, Bd. 3, S. 447f.

bruchs in eine unbekannte, interessante Wildnis, die zunächst als „reizendes Plätzchen“ (C, 8) entgegegentritt, um dann doch nicht „mit meinem Thüringen daheim“ (C, 9) vertauscht werden zu wollen, steht, nach Auflösung familiärer und identitärer Irrungen und Wirrungen, und das meint hier zugleich nach geglücktem Bestehen der kolonialen Herausforderung, die Rückkehr nach Deutschland, die Abfahrt mit Zwischenstation in Rio gegenüber. Dabei tritt die über weite Strecken des Romans spürbare Kritik an den zerrissenen und fortbestehenden spätfeudalen Verhältnissen in Deutschland nach der gescheiterten Revolution von 1848 vollends zurück. Brasilien dagegen wird im Schlußteil zunehmend als tendenziell lebensfeindliche Landschaft wahrgenommen und nach bestandenem Abenteuer verabschiedet, womit Rottack letztlich die Hand Helenes gewinnt: „[…] fliehen Sie mit mir dieses Land, das Ihnen noch nie Freude oder Frieden bereitet hat.“ (C, 508) Es mag paradox klingen, doch letztlich hat es den Anschein, dass gerade die Miseren des kolonialen Alltags die Idee einer glückenden Reintegration in das soziale Leben Deutschlands, aus dem man desillusioniert 1848 „verscheucht“ wurde, an Kontur und Gewicht gewinnen lassen, womit Gerstäcker kaum verhüllt an die Utopie eines eher national als kulturell und sozial grundierten Bildungsromans – „[…] es giebt doch nur ein Deutschland“ (*C*, 9) – anzuknüpfen versucht.

Gunnhild Schneider

Der italienische Karl May im Wilden Westen

Zum 150. Geburtstag von Emilio Salgari

Für die meisten Italiener gehört zumindest ein Teil des Werks von Emilio Salgari[1] zum Bildungskanon. Deutsche hingegen können mit dem Namen weniger anfangen. Umgekehrt verbinden aber auch Italiener mit dem Namen Karl May herzlich wenig (obwohl May ins Italienische[2] und Salgari ins Deutsche übersetzt wurde bzw. noch immer wird[3]). So sehen sich auch Kenner der deutschen Literatur in Italien wie etwa Claudio Magris bemüßigt, dem Namen von Winnetous geistigem Vater eine erklärende Apposition zur Seite zu stellen: „il Salgari tedesco", wobei jedoch Magris Salgari für „ungleich größer" hält als Karl May.[4] Auf die gleiche Art wird der

---

1 Trotz des Bekanntsheitsgrades herrscht auch in Italien Unklarheit über die korrekte Aussprache des Nachnamens – Sàlgari oder (richtig) Salgàri (‚Salgaro' ist das venetische Wort für ‚Weidenbaum'.) S. dazu die alphabetische Liste in: „Vademecum sull'accento: quando indicarlo e dove pronunciarlo". In: *Consulenza linguistica – Domande ricorrenti.* Accademia della Crusca, *2002* und http://de.forvo.com/word/salgari .

2 Als erster ins Italienische übersetzte Text von Karl May gilt der 1882-84 unter dem Pseudonym Capitain Ramon Diaz de la Escosura veröffentlichte Roman *Waldröschen oder Die Rächerjagd rund um die Erde*: ‚*Rosetta delle selve, ossia persecuzioni fino in capo al mondo. Gran romanzo sociale. Rivelazione dei segreti della società umana' del Capitano Ramon Diaz de la Escosura*" (ohne Angabe des Übersetzers) erschienen 1892 bei G. Spiller in Genua. S. dazu Klaus-Peter Heuer: *Rosetta delle selve. Das italienische ‚Waldröschen'.* In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft*, Nr.86, 22. Jahrgang, Dezember 1990, S. 14-18.

3 1897, nur eine Jahr nach Erscheinen der italienischen Originalausgabe *I pirati della Malesia*, brachte Gustav Weise in Stuttgart *Die Piraten des Malayischen Meeres* heraus. In den letzten Jahren haben sich besonders der deutsche ABLIT Verlag in München und der Verlag Wunderkammer in Frankfurt a.M. um die Verbreitung der Werke Salgaris verdient gemacht.

4 Vgl. "Italien hat keinen Hegel und vielleicht keinen Bloch, sondern wahrscheinlich nur deren Epigonen; aber Italien hat einen ungleich größeren Karl May, nämlich Emilio Salgari." Claudio Magris: *Salgari o il piccolo grande stile.* In: Magris: *Itaca e oltre.* Mailand: Garzanti 1982, S. 83. (Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.)

italienische Autor dem deutschen Publikum nahegebracht: Schon 1929 soll der Beiname von Salgari als dem „italienischen Karl May" geprägt worden sein, und zwar von der *Neuen Zürcher Zeitung*.

Salgari hatte viele berühmte Leser: Claudio Magris, Umberto Eco, aber auch Che Guevara soll 62 Romane von ihm gelesen haben. Nach ihm wurde ein Asteroid benannt, und zwar der 1998 entdeckte mit der Nummer 27094 und – passend zu einem Autor, der seine Leser in entlegene Weltgegenden entführte – ein Flugzeug der Alitalia, ein Airbus A320, also ein Mittelstreckenflugzeug für die kommerzielle Passagierluftfahrt, mit dem unzählige Menschen zumindest einen Teil der Welt selbst entdecken und hoffentlich erkunden konnten.

I

Emilio Salgari wurde 1862, nur ein Jahr nach Ausrufung des Königreichs Italien, in Verona geboren. Nach der Schule ging er ans Königliche Institut für Technik und Seefahrt in Venedig, um Kapitän zu werden und die Welt kennenzulernen, machte jedoch keinen Abschluss, und auch die Welt lernte er nicht aus eigener Erfahrung kennen. Weiter als bis Brindisi kam er nie. Dennoch nannte er sich (und zeichnete) Capitano Emilio Salgari. Für diese Lüge war er sogar bereit, sich in einem damals schon verbotenen Duell zu schlagen. Statt Kapitän wurde Salgari Journalist und Redakteur bei den Veroneser Tageszeitungen *La Nuova Arena* und *L'Arena*. Als Journalist wohnte er 1890 auch einer Vorstellung von Buffalo Bills Zirkus in Verona bei, die ihn übrigens nicht besonders begeisterte: „Aus der Nähe besehen zeigen die Mythen unverzeihliche Risse. Man sollte sie wie bestimmte Meisterwerke der Malerei à distance betrachten. Die Heldenaura um Buffalo Bill löst sich unvermeidlich auf, sobald er von seinem Podest steigt und aus dem Handelnden ein Schauspieler wird, aus der großen Geschichte eine Show, aus der Prärie eine Bühne."[5] Die Beschreibung einer Vorstellung in Verona wirkt daher zwangsläufig ernüchtert, ja enttäuscht:

> Mit fremdartigen Schreien stürzen sich Gruppen von Indianern angeführt von den Häuptlingen […] in die Manege und mit ihnen Gruppen von amerikanischen Cowboys und mexikanischen Vaqueros geführt von Buck Taylor und drei Westernmädchen. […] Nichts Wildes finden wir in den Gesichtern der Rothäute, die doch sonst immer für ihre Grausamkeiten berühmt waren, und nichts Entsetzliches finden wir in ihrem Kriegsgeheul, das doch angeblich auch die tapfersten Westmänner vor Angst erzittern ließ. […] Die Jagd auf die Büffel war ziemlich schäbig, denn die Tiere erschienen mir recht matt,

[5] http://www.labottegadihamlin.it/articoli/495-oltre-la-frontiera-il-west-di-emilio-salgari-e-i-suoi-eroi.html

> da halfen auch das Geschrei der Indianer und die Gewehrschüsse von Buffalo Bill nicht viel. […] Die Indianer waren mutlos, verzweifelten an ihrem Schicksal, da sie weder auf dem Kriegspfad noch in den blutigen Kämpfen und den Szenen mit dem Marterpfahl etwas fanden, das ihre primitiven Bedürfnisse hätte befriedigen können. Sie sind mittlerweile so degeneriert, dass sie nur mehr ans Trinken denken. […] Die einst so stolze Rothaut ist zu einem vulgären Säufer geworden. […] Die Cowboys wurden hauptsächlich unter Arbeitslosen und Verhaltensgestörten rekrutiert, von denen alle Städte der Welt nur so wimmeln, da sie oftmals eine Rechnung mit der amerikanischen Justiz zu begleichen haben".[6]

Mit seiner Familie (er hatte vier Kinder) zog er später nach Turin, dann nach Genua, dann wieder nach Turin, immer von seinen Verlegern (erst Donath in Genua, dann Bemporad in Florenz) zu Fließbandarbeit angetrieben. Felice Pozzo schreibt ihm in seiner Biographie *Emilio Salgari e dintorni* 84 (auch unter Pseudonym veröffentlichte) Romane zu, die Salgari in nur 26 Schaffensjahren verfasst hat[7]. Das sind durchschnittlich drei Bücher pro Jahr. Salgari klagte selber, er habe nicht die Zeit, die Arbeiten richtig durchzusehen. So schrieb er 1909 an seinen Freund Giuseppe Gamba, der zu 15 seiner Romane die Illustrationen geliefert hatte: „Der Beruf des Schriftstellers sollte moralische wie materielle Befriedigungen bieten. Ich aber bin viele Stunden am Tag und einige auch in der Nacht an meinen Schreibtisch gefesselt und zur Erholung gehe ich in die Bibliothek um Material zu finden. Wie eine Dampfmaschine muss ich Blatt um Blatt schreiben und sofort an die Verleger schicken, ohne die Zeit fürs Durchlesen und Korrigieren gehabt zu haben."[8]

Als bei seiner Frau Zeichen von Geisteskrankheit unübersehbar waren und er selber um sein Augenlicht fürchtete, beging er 1909 einen Selbstmordversuch. Nachdem seine Frau 1911 in eine Anstalt eingewiesen werden musste, tötete er sich nach Art der Japaner, beging theatralisch (doch unbeobachtet) Seppuku in einem Wald nahe Turin. Im Brief an seinen Verleger schrieb er: „Euch, die ihr euch an mir bereichert habt, mich und meine Familie aber in einer ständigen Halbarmut oder schlimmer habt leben lassen, bitte ich, als Entgelt für den Verdienst, den ich euch ermöglicht habe, dass ihr euch um mein Begräbnis kümmert. Ich zerbreche meine Feder und verabschiede mich von euch."

Einige seiner Werke erschienen postum.

---

6 Ebd.

7 Felice Pozzo: *Emilio Salgari e dintorni*. Neapel: Edizioni Liguori 2000.

8 Zitiert in: Claudio Gallo und Giuseppe Bonomi: *Emilio Salgari. La macchina dei sogni*. Mailand: Rizzoli 2011, S. 30.

II

Schon in seinen schriftstellerischen Anfängen hatte der damals erst 21jährige Emilio Salgari sich aus seinem Umfeld in die weite, exotische Welt gewagt. Mit den ersten Romanen, die zunächst als Fortsetzungsromane in Zeitungen erscheinen, entführt er seine Leser in exotische Länder: Der erste Roman *Tay-See*[9] spielt 1861 (dem Jahr der Ausrufung des italienischen Einheitsstaates) im heutigen Vietnam/ Kambodscha, zur Zeit des Kolonialkrieges zwischen Franzosen und Spaniern. Die Handlung des zweiten Romans *La Tigre della Malaysia*,[10] der später zum berühmten *Le Tigri di Mompracem* umgearbeitet werden sollte, ist im Jahr 1849 vor der Kulisse der englischen Kolonialherrschaft in Borneo angesiedelt. Der dritte Roman, *La Favorita del Mahdi*,[11] erschien 1884 und spielt 1883 im Sudan, behandelt also ein Thema in relativer zeitlicher und örtlicher Nähe. Der vierte Roman *Gli strangolatori del Gange*[12] hat Indien zum Schauplatz. Es sind phantastische Geschichten, in denen von zwischenmenschlichen Beziehungen erzählt wird, von Unterdrückung und Auflehnung, von heldenhaftem Kampf in einer (nur fast) entmythologisierten, aber sehr exotischen Natur, von Kämpfen zu Meer und im Dschungel, normalerweise gegen eine zahlenmäßige Übermacht, von Liebe, von Fluchten, vom Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, aber auch von weniger edlen Gefühlen wie Hass, Eifersucht und vor allem Rache. Wie in jedem anständigen Abenteuerroman stoßen dem Helden und seinem/en Gefährten die Ereignisse (ähnlich den Prüfungen in den Ritterromanen des Mittelalters) einfach zu. Dem Helden/den Helden ist ein Unrecht geschehen, sie sind ihrer gesellschaftlichen Stellung beraubt, schuldlos Exilierte, immer unterwegs, oft zu Schiff, doch auch zu Pferd, was dem Autor die Gelegenheit gibt, gleichsam ein Panoramabild der jeweiligen Landesverhältnisse auf dem Papier erstehen zu lassen. Salgari hat mit seinen zahlreichen Werken seinen Lesern, die sich erst seit kurzem als Angehörige einer Nation fühlen konnten, die Augen geöffnet für eine neue Welt, die es zu entdecken und zu erobern galt. Als er am Höhepunkt seines Schaffens angekommen war, nahm der junge Staat Italien am Wettlauf

---

9 Erschien im Herbst 1883 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *La Nuova Arena*, 1897 unter dem Titel *La Rosa del Dong-Giang* in Buchform bei Belforte in Livorno.

10 Erschien 1883/84 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *La Nuova Arena*, 1900 in Buchform unter dem Titel *Le Tigri di Mompracem* bei Donath in Genua. Auf Deutsch erschien das Buch 1930 in der Übersetzung von K. Heinz Hellwig unter dem Titel *Die Tiger von Mompracem* im Phönix-Verlag in Berlin.

11 Erschien 1884, ebenfalls als Fortsetzungsroman in *La Nuova Arena*.

12 Erschien erstmals 1887 im Feuilleton der Zeitschrift *Il Telegrafo* in Livorno, 1893/94 unter dem Titel *L'amore di un selvaggio* als Fortsetzungsroman in der Zeitung *La Provincia* di Vicenza und erst 1895 unter dem bekannten Titel *I misteri della giungla nera* bei Donath in Genua.

um „einen Platz an der Sonne“ teil, um mit den europäischen Kolonialmächten ebenbürtig zu sein. 1890 wurde die Kolonie Eritrea ausgerufen (die im Grunde bis 1941 bestand). Bereits ab 1889 war Somaliland ein italienisches Protektorat, 1908 eine italienische Kolonie. 1896 aber erlitt Italien in der Schlacht von Adwa/Adua eine vernichtende Niederlage. Die Vorstellung weißer Überlegenheit war zumindest ins Wanken geraten.

Doch der Schreibtischreisende Salgari durchmaß auch den Rest der Welt: Man braucht nur seine Werkliste durchzugehen, um zu sehen, dass praktisch kein Kontinent ausgelassen wird, sogar unter die Erde geht die Reise. Der Roman *Duemila leghe sotto l'America* aus dem Jahr 1888 gemahnt deutlich an Jules Verne.[13] Italien dagegen ist sehr selten und dann auch nur marginal genutzter Schauplatz.

Über seine Quellen wurde viel gemutmaßt: Neben Jules Verne gibt Salgari selbst Thomas Mayne Reid, der vor allem Indianergeschichten schrieb, Louis Boussenard und Gustave Aimard, den “französischen Fenimor Cooper“, als seine Lehrmeister an. Der *Schweizerische Robinson* von Johann David Wyss[14] ist schon im Titel von Salgaris *I Robinson italiani* 1896[15] als Quelle bzw. Modell ersichtlich. Ob Karl May auch zu seinen Vorbildern bzw. Inspirationsquellen zählte, ist ungewiss, allerdings soll die Erzählung *Il Figlio del Cacciatore d'Orsi* (*Der Sohn des Bärenjägers*), veröffentlicht 1899 unter dem Pseudonym A. Permini bei Donath in Genua, eine Raubübersetzung des gleichnamigen Romans von May sein, wie Hans-Peter Heuer in seinem Artikel „Der Klon des Bärenjägers“ darlegt[16]. Es ist möglich, dass der der französischen Sprache mächtige Salgari einige Werke Mays aus den Übersetzungen ins Französische kannte.[17] In *Avventure fra le Pelli-Rosse* (1900) macht die englische Italianistin Ann Dawson Lucas wenn nicht ein Plagiat, so zumindest eine Adaptierung des indianerfeindlichen Romans *Nick of the Woods* von Robert Montgomery Bird (1837) aus.[18] Wie im Fall von *Der Sohn des Bärenjägers* könnte Salgari den Text in französischer Übersetzung gelesen haben.

---

[13] Vgl. Jules Verne: *20.000 Meilen unter dem Meer*. Französische Erstausgabe 1869–1870, erste deutschsprachige Ausgabe 1874 bei A. Hartleben in Wien.

[14] Das Buch erschien in drei Teilen:1812, 1827 und 1828.

[15] Erschienen 1896. Die deutsche Übersetzung mit dem Titel *Die italienischen Robinsons* erschien schon 1898 bei Gustav Weise in Stuttgart.

[16] In: *Karl May Haus Information* Nummer 20/2007, S. 77-82 (Heuers Text basiert auf dem Artikel von Ruggero Leonardi: „*La giungla tedesca di Emilio Salgari*“. In: *Almanacco Piemontese* Dezember 1996).

[17] Schon 1884 war eine Episode aus *Winnetou III* im katholischen Verlag A. Mame et Fils in Tours erschienen.

[18] Vgl. Ann Lawson-Lucas: *La ricerca dell'ignoto. I romanzi d'avventura di Emilio Salgar*i. Florenz: Leo S. Olschki Editore 2000, S. 129f.

Eine Intertextualität im Sinne eines Bezuges auf andere Autoren, die der Leser erkennen soll, wird jedoch in Salgaris Texten nicht markiert. Markiert werden in den auf realen historischen Ereignissen oder Gestalten beruhenden, gleichwohl phantastischen Geschichten hingegen die journalistischen bzw. didaktischen Einschübe, mit denen Salgari, ein Kind des positivistischen Zeitalters, sich direkt an den Leser wendet, ihn gleichsam wieder in die eigene Realität zurückholt und oftmals irritierend schulmeisterlich etwa über die Bauweise der Boote der Eingeborenen, über Botanik, Zoologie oder Geschichte belehrt. Dieses Wissen hatte er sich während seiner ‚Erholungspausen' in den Bibliotheken aus historischen Büchern, Reiseberichten und Zeitungsartikeln angeeignet. Seine Romane sind also nicht bloße Abenteuerromane, noch weniger sind sie der Jugendliteratur zuzurechnen. Für die Jugend gedacht sind seine Erzählungen, die großen Romane, seine großen Gestalten für erwachsene Leser.

Heute ist Emilio Salgari dank der Fernsehverfilmungen vor allem als Erfinder des malayischen Piraten (wider Willen) Sandokan bekannt. Ähnlich dem Mayschen Winnetou ist er ein edler Wilder, ein tapferer Held aus einem Guss, der für die Freiheit seines Reiches, der Insel Mompracem, kämpft. Edel ist der Sohn eines bornesischen Herrschers im ursprünglichen Sinn, von hoher Geburt, und steht daher in Wert und Charakter den europäischen Helden gleich. Schon die erste Beschreibung ist eine Liebeserklärung Salgaris an sein Geschöpf:

> In diesem so seltsam eingerichteten Raum sitzt ein Mann auf einem wackeligen Sessel: Er ist von hoher, schlanker Gestalt mit kräftigen Muskeln, mit energischen, männlich stolzen Gesichtszügen von einer seltsamen Schönheit. Lange Haare fallen ihm auf die Oberarme, ein tiefschwarzer Bart umrahmt das leicht gebräunte Gesicht. Er hat eine weite Stirn mit zwei wundervollen, kühn geschwungenen Augenbrauen, einen kleinen Mund, der wie Perlen glänzende spitze Raubtierzähne zeigt und zwei tiefschwarze, stechende Augen, die anziehen, die brennen, die jeden anderen Blick sinken lassen.[19]

Zurecht verweist der italienische Semiotiker Omar Calabrese[20] auf die vielen ikonographischen und narrativen Parallelen zwischen dem zu einem Mythos verklärten italienischen Freiheitshelden Giuseppe Garibaldi und der Phantasiefigur Salgaris. Auch der Schwarze Korsar, das ligurische Äquivalent Sandokans in Salgaris Korsaren-Zyklus, weist Ähnlichkeiten mit dem „Helden zweier Welten" auf. Sandokan wie auch der Schwarze Korsar sind später in Europa als Helden von Verfilmungen und Fernsehserien bekannt geworden.

---

[19] Emilio Salgari: *Le Tigri di Mompracem.* Mailand: Fabbri Editore 2005, S. 3.

[20] Omar Calabrese: *Garibaldi: Tra Ivanhoe e Sandokan.* Mailand: Electa 1982.

III

Erst verhältnismäßig spät erwacht Salgaris Interesse für den amerikanischen Westen. Bestimmend für diese Verlagerung des geographischen Schwerpunkts mag die Sympathie für die Amerikaner gewesen sein, ein junges Volk wie die Italiener selbst, das wie diese in harten Kämpfen (Amerikanischer Unabhängigkeitskrieg bzw. Risorgimento/italienische Unabhängigkeitskriege) die Fremdherrschaft (England bzw. Österreich-Ungarn) hatte abschütteln können. Ähnlich den Territorialansprüchen der Amerikaner im Westen des Kontinents möchte Italien im Süden, in Afrika, sich einen neuen Lebensraum erobern und den Zivilisationsauftrag des kultivierten Europäers gegenüber den anderen Rassen erfüllen. Nicht zufällig werden Salgaris Protagonisten nach rassistischen Stereotypen dargestellt, auch Weiße, wie etwa Honorata Willerman, Herzogin von Weltrendrem, die spätere Ehefrau des Schwarzen Korsaren: „Sie war ein hochgewachsenes junges Mädchen mit einem biegsamen Körper und einer ganz zarten, weißen Haut mit einem leichten Rosaton, wie man ihn nur bei Mädchen aus dem Norden findet, vor allem bei denen angelsächsischer oder schottisch-dänischer Rasse“[21] oder Minnehahas Vater, der Häuptling Nuvola Rossa: „Man hätte ihn eher für einen Vollblutindianer gehalten als für einen Mestizen, denn seine Haut war dunkel mit ziemlich ausgeprägten rötlichen Schattierungen, seine tiefschwarzen Haare waren lang und dick, er hatte eine Adlernase, hohe Wangenknochen und schrägstehende Augen wie die Menschen mongolischer Rasse.“[22] Die Rassenzugehörigkeit lässt sich nicht verleugnen, nicht einmal, wenn ein Weißer sich als Indianer ausgibt: „Er war ein junger Indianerhäuptling von 27 oder 28 Jahren, von hoher, schlanker Gestalt mit feinen, ja zarten Gesichtszügen, zwei kohlschwarzen Augen, die wie Diamanten funkelten. Obgleich seine Haut leicht gebräunt war, er keinen Schnurrbart hatte […] und an den Ohren zwei Goldscheiben trug, erkannte man doch sofort, dass dieser Mann nicht der indianischen Rasse angehörte.“[23] Auch der am Beginn der Far-West-Trilogie auftauchende junge Indianer Uccello della notte/Nachtvogel wird fast mit Bewunderung als herausragende Heldengestalt beschrieben:

> Er war eine schöner junger Mann von sechzehn oder siebzehn Jahren, mit einer so hellen Haut, dass man ihn für ein Halbblut hätte halten können, seine Haare waren tiefschwarz und sehr lang, die Augen jedoch gingen ins Blau, wie man es bei den Rothäuten nie findet. Er trug aber die typische Kleidung der amerikanischen Ureinwohner: eine mit Zeichnungen in kräftigen Farben geschmückte Lederjacke, unten offene Hosen, an denen menschliche Skalps

21 Emilio Salgari: *Il Corsaro Nero.* Rom: Biblioteca economica Newton 1996, S. 63.

22 Emilio Salgari: *Sulle Frontiere del West.* Mailand: Sonzogno 1930, S. 46.

23 Emilio Sal*gari: Il re della prateria.* Mailand: Fabbri 2003, S. 163 f.

> hingen und wunderschöne bestickte Mokassins. Auf dem Kopf trug er einen Goldreifen mit Adlerfedern, die ihn als wichtige Person auszeichneten.[24]

Er stellt sich aber wenig überraschend tatsächlich als Halbblut heraus. Abgesehen von diesen wenigen, nicht ganz der indianischen Rasse angehörenden Figuren, werden die Indianer bei Salgari auch in den didaktischen Einschüben als vernachlässigbare Bevölkerungsgruppe dargestellt, die den Drang nach Westen nicht behindern dürfe:

> Der weiße Mann hielt den roten Mann, den rechtmäßigen Besitzer des Bodens, mittlerweile für einen Eindringling, dessen Schicksal es sein würde, früher oder später zu verschwinden. […]
>
> Eigentlich hatten die Yankees nicht unrecht, denn es gab keinen Grund, warum man einigen wenigen Tausenden Indianern so riesige Gebiete zugestehen sollte, die doch problemlos Abermillionen von Siedlern würden ernähren können.[25]

Als Nicht-Sesshafte, Herumstreuner sind die Indianer noch vom Instinkt und nicht von der Vernunft geleitete Wilde:

> Der Indianer wollte sich nicht dem harten Gesetz der Arbeit beugen, das zugleich das Gesetz der Menschheit ist; den Boden wollte er nicht umgraben und mit seinem Schweiß befruchten. […] Dann kam der weiße Mann und brachte eine unzähmbare Energie und Leidenschaft in diesen weiten Kontinent und jener Tag bedeutete den Fall der roten Rasse. […] Der einst stolze Krieger hat sich zu einem erbärmlichen Peiniger gewandelt.[26]

Sie haben, wie die Tiere, kein Besitzrecht auf den nicht von ihnen bearbeiteten Boden. Über einen in einer Sequoia hausenden „blöden" Grizzly witzeln die Westmänner: "Und jetzt wollen wir sehen, ob dieser Herr da drinnen ist und wir werden ihn bitten, uns die Wohnstatt zu überlassen, die er besetzt hat, ohne ein Recht darauf zu haben, denn soviel ich weiß, haben sich die Bären ja nie solche Höhlen gegraben."[27] Im Übrigen zeichnen sich die Indianer durch einen besonderen Gestank aus: „Habt ihr schon gemerkt, dass die Rothäute immer einen besonderen Geruch hinterlassen, der alles andere als angenehm ist?"[28] In ihren Wigwams herrscht ein Pestgeruch, eine weitere Charakteristik, die sie mit den im Text erwähnten wilden Tieren gemein haben: „der Atem des Bären war heiß und beileibe nicht wohlrie-

---

24 Salgari: *Sulle Frontiere* (Anm. 22), S. 7.

25 Ebd., S. 42.

26 Emilio Salgari: *La sovrana del campo d'oro*. Mailand: Fabbri 2006, S. 49.

27 Emilio Salgari: *La scotennatrice*. Mailand: Sonzogno 1930, S. 95.

28 Ebd., S. 195 f.

chend".[29] Ein fundamentaler Unterschied zu den Weißen ist die hohe Schmerzempfindungsschwelle der Indianer und, wie ein brasilianischer Marquis in *Il re della prateria* aus dem Jahr 1896 ziemlich zusammenhanglos anmerkt, der Äthiopier und Abessinier, die ja in den Jahren der Niederschrift des Romans von den italienischen Truppen zivilisiert werden sollten.

> ‚Was für ein Fleisch mögen diese Indianer nur haben?' fragte der Marquis und erschauderte. – ‚Man sagt, dass sie weitaus weniger sensibel seien als wir und dass sie daher auch weniger Schmerz empfinden als wir. Und wenn dem nicht so wäre, würden sie ja ihre Folterer nicht dazu auffordern, das Martyrium zu verdoppeln.' – ‚Das mag so sein – versetzte der Marquis – ‚Ich weiß, dass die äthiopische Rasse viel weniger empfindlich ist als wir und dass die Abessinier entsetzliche Verstümmelungen erleiden, ohne mit der Wimper zu zucken. Armer Gaspardo! […] In wessen Hände bist du geraten!'[30]

In seinen im amerikanischen Westen spielenden Romanen steht Salgari eindeutig auf der Seite der Amerikaner, das heißt auf der Seite Englisch sprechender weißer Männer, die sich ungeachtet ihrer Abstammung als Amerikaner empfinden und nur den Befehlen der militärisch Vorgesetzten („Wir haben ja schließlich nichts anderes getan, als den Befehlen des Oberst Devandel zu gehorchen"[31]) oder dem harten Gesetz der Prärie gehorchen: „Es stimmt," rechtfertigt sich der Indian-Agent John Maxim, „ich habe die Mutter der kleinen Sakem skalpiert, um meinen Oberst zu rächen, der von dieser Frau skalpiert wurde. Ich habe damit etwas getan, das alle Gesetze der Prärie erlauben."[32] Denn über allem steht die Ehre der Westmänner: „Wenn wir nicht das Menschenmögliche täten [um einen Freund aus den Händen der Indianer zu retten], wäre die Ehre der Westmänner befleckt."[33] Die Engländer hingegen werden in Gestalt des spleenigen Lord Wylmore als Konkurrenz und alte, nunmehr dekadente Kolonialmacht mit ihrem Festhalten an überkommenen Regeln (auch sprachlich) lächerlich gemacht.[34]

---

29 Ebd., S. 213.

30 Salgari: *Il re della prateria* (Anm. 23), S. 149.

31 Salgari: *La scotennatrice* (Anm. 27), S. 12.

32 Ebd., S. 149.

33 Ebd., S. 14.

34 In der zeitgenössischen italienischen Literatur finden sich immer wieder Karikaturen von englischen Reisenden, in einigen wird direkt auf ihre ‚seltsame' Sprache verwiesen. Vgl. dazu z. B. Matilde Serao: *Nel paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina.* Geschrieben im Frühjahr 1893, veröffentlicht 1899.
(http://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/serao/nel_paese_di_gesu/pdf/nel_pa_p.pdf) oder Emilio de Marchi: *Due sposi in viaggio* aus dem Jahr 1885 (erschienen im Verlag Dumolard in Mailand)

IV

In mehreren Romanen und Erzählungen führt Salgari seine Leser nach Nordamerika[35]. Am Höhepunkt seines Schaffens erscheinen 1896 *Il Re della Prateria* (*Der König der Prärie*)[36]; 1900 *I Minatori dell'Alaska*[37]; im selben Jahr *Avventure fra le Pelli-Rosse* (*Abenteuer unter Rothäuten*)[38]; *La sovrana del campo d'oro* erscheint 1904 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Per Terra e Mare*, 1905 in Buchform[39]. In den letzten Lebensjahren entsteht der *Ciclo del Far West*: 1908 *Sulle frontiere del Far West*[40], 1909 *La Scotennatrice*[41] und 1910 *Le Selve Ardenti*[42]. Es erstaunt, dass in diesen Texten die zeitgleiche massive Auswanderung der Italiener nach Süd- wie Nordamerika kaum erwähnt wird. Nur in ganz wenigen Texten kommen überhaupt Italiener vor.

Der erste Roman, der im amerikanischen Westen spielt, *Il Re della Prateria*, nimmt seinen Ausgang im Jahr 1842 in Brasilien, wo der junge Marquis de Almeida (wie sich später herausstellt, im Auftrag seines entarteten älteren Stiefbruders) von einem Abenteurer entführt und auf einem Sklavenschiff nach Mexiko gebracht wird. Zu Beginn des zehn Jahre später spielenden zweiten Teils erhält der Onkel des Marquis eine Flaschenpost, die der Entführer vor seinem Tod den Wellen anvertraut hatte: Der junge Marquis sei noch am Leben – in den Gebieten der Apachen. Die Reise von Kalifornien in diese Indianergebiete stellt den Inhalt des zweiten Teils dar, der mit einem veritablen Happy End schließt.

Während Salgari bei der Schilderung der Atlantiküberfahrt vor allem seine nautischen Kenntnisse an den Tag legen konnte, schmückt er den zweiten, in Nordamerika spielenden Teil mit allen nur denkbaren Abenteuern aus, die später

---

35 Claudio Magris misst Salgaris West- oder Amerikaromanen weniger Bedeutung zu. Vgl. Claudio Magris: *Das Alphabet der Welt. Von Büchern und Menschen*. Aus dem Italienischen übersetzt von Ragni Maria Gschwendt. München: Hanser 2011, S. 7 ff. Im einleitenden Text „Bücher meines Lebens" schreibt er von der Faszination, die Salgaris Roman *Die Geheimnisse des schwarzen Dschungels* auf ihn ausgeübt hatte, Indianer werden nur im Zusammenhang mit der Autobiographie des Sioux-Indianers Black Elk erwähnt.

36 Beim prestigereichen Verlag Bemporad in Florenz.

37 Bei Donath in Genua. Auf Deutsch erschien der Roman unter dem Titel *Die Goldgräber von Alaska* 1930 im Phönix-Verlag C. Siwinna in Berlin.

38 Beim Mailänder Verlag Paravia.

39 Bei Donath in Genua. Auf Deutsch erschien der Roman unter dem Titel *Die Herrin der Goldfelder* 1930 im Phönix-Verlag C. Siwinna in Berlin.

40 Dt.: *Indianerrache* 1931.

41 Dt.: *Die Skalpjägerin* 1931.

42 Dt.: *Minnehahas Ende* 1931. Die drei Romane des Far-West-Zyklus erschienen auf Italienisch im Verlag Bemporad in Florenz, auf Deutsch im Phönix-Verlag C. Siwinna in Berlin.

auch in den anderen Far-West-Romanen eingesetzt werden: Die Karawane um den Onkel des Marquis, geführt vom Mexikaner Sanchez, der den Westen so gut kennt wie jeder *Indian agent*, muss Schutz in einer Bärenhöhle suchen, die Bärenjungen werden getötet (und verspeist), die Eltern rotten sich zu einem furchterregenden lärmenden Trupp zusammen, der die (mittlerweile verbarrikadierte) Höhle regelrecht belagert, um ihnen, strategisch geschickt, über den Hintereingang in den Rücken zu fallen. Doch den Männern gelingt die Flucht. Die Karawane gerät in Gefahr, als ihr eine von Indianern verfolgte Büffelherde über den Weg läuft (was Salgari die Möglichkeit zu einer penibel genauen Beschreibung der Zerlegung eines Büffels gibt). Eine Wüste muss durchquert werden, wobei Sanchez den fast Verdursteten (Menschen wie Reittieren) mit wasserhaltigen Pflanzen das Leben rettet. Dabei wird der Diener Gaspardo auf der Truthahnjagd von Indianern entführt. Dazu meint Sanchez, der das Land kennt: „Wir durchqueren ein Land, das tausend Überraschungen bereithält und tausend Gefahren. Eine giftige Schlange kann einen beißen, man kann von einem Rudel Wölfe umzingelt oder von einem wütenden Bison aufgeschlitzt werden, man kann in einem Sumpf oder in Treibsand enden, […] oder in den Händen der Indianer."[43] Das dann folgende Abenteuer spielt sich in der nächsten Wüste ab. Nach einem anstrengend Galopp über fast 100 km (!) bekommen die erschöpften Pferde Zucker als einzige Nahrung. Im Lager der Apachen, die Gaspardo entführt haben, werden die anderen Mitglieder der Karawane auf hinterlistige Weise gefangen genommen. Nur Sanchez gelingt es, beim großen Häuptling, dem König der Prärie, Hilfe zu holen. Dieser wird sofort als Weißer erkannt.[44] Auch die Kleidung ist nicht rein indianisch. Vor allem ist sein Oberkörper züchtig verhüllt, und er trägt keine Skalps als Trophäen am Gürtel. Statt dessen gibt er militärische Befehle und zeigt sich in allem als Mitglied einer besseren, zivilisierteren Rasse. Der Entführte hat den immensen Reichtum seines mittlerweile verstorbenen Stiefbruders und in einer Art Erbadel dessen Würde als Häuptling aller Apachen übernommen und beschließt, weiterhin bei den Wilden zu bleiben und den Zivilisationsauftrag der Weißen zu erfüllen: „Ich liebe diese armen Rothäute, die der Weiße so hasst und wie wilde Tiere verfolgt. Ich habe mir eine Mission auferlegt, und zwar: Ich will diese Indianer zivilisieren, und vielleicht wird es mir im Laufe der Zeit gelingen."[45]

Avventure fra le Pelli-Rosse, der zweite ‚Indianerroman' Salgaris, spielt ausschließlich im ‚Wilden Westen'. Zwei Geschwister, Mary und Randolfo Harringhen [sic] wollen ihr Glück in den Goldminen des Nordens versuchen, da sie vom skru-

43 Salgari: *Il re della prateria* (Anm. 23), S. 143.

44 S. dazu auch Fußnote 23.

45 Salgari: *Il re della prateria* (Anm. 23), S. 169.

pellosen Vormund ihres Adoptivcousins um ihr Erbe betrogen worden sind. Sie repräsentieren die Herrenmenschen mit kolonialistischem Denken, denen alle zu Dienste stehen müssen und die mit der allergrößten Selbstverständlichkeit ihren Anspruch auf Land und Reichtum erheben. Doch ihre Geschichte wirkt nur als Vorwand für immer neue Erzählungen von Indianerüberfällen. Die Indianer werden gleichsam karikaturhaft als hassenswerte, leicht zu übertölpelnde Säufer gezeichnet, die es auszumerzen gilt und die ihrerseits nichts anderes im Sinn haben als die Weißen auszumerzen. Am Ende sind die Geschwister im Besitz ihres rechtmäßigen Erbes, die Indianer vernichtet: „Der Kampf endete mit der völligen Zerstörung des Dorfes", die Weißen plündern alles, was sich mitnehmen lässt: „Pferde, Kalbinnen, Zelte, Tierhäute, Lebensmittel"[46].

V

Der West-Zyklus im engeren Sinn umfasst die drei Bände *Indianerrache, Die Skalpjägerin* und *Minnehahas Ende*, die als ein Roman in drei Teilen gelesen werden können. Salgaris amerikanischer Westen ist hier nicht (und war es auch in *Avventure fra le Pelli-Rosse* nicht mehr) der Schauplatz eines Kampfes zwischen Gut und Böse, sondern ein negatives Heterotop, ein dunkler Ort, an dem die in der damaligen zivilisierten Welt (also Europa und der Osten der USA) herrschenden Situationen des Alltags ausgeblendet werden, wo die, welche das Recht auf Brutalität haben, mit denen kämpfen, die es nicht haben. Und dieses Recht ist ganz entschieden auf der Seite der weißen Westmänner.

Der Zyklus beginnt im Dunklen, bei Nacht, Gewitter, Donner, Blitzen. Der Ort in den Bergen von Laramie heißt passenderweise Begräbnisschlucht. Eine „schlimme Nacht" zeichnet sich ab. Die Indianer werden im Schutz des Gewitters und der Dunkelheit durchbrechen wollen, um eine Botschaft nach Colorado zu bringen, so mutmaßt der tüchtige Soldat Oberst Devandel. Und tatsächlich wird von zwei jungen Westmännern, Brüdern, die Harry und erstaunlicherweise Giorgio heißen, ein Indianer gefangen. Der Indianer mit Namen Nachtvogel gibt an, er hätte das Indianermädchen Minnehaha zu ihrem Vater bringen sollen. Oberst Devandel überkommt ein vager Verdacht, denn der junge Mann sieht nicht wie ein Indianer aus, hat blaue Augen, eine hellere Haut. Doch trotz dieser Vorahnungen lässt der Oberst den Indianer erschießen (das Gesetz der Prärie!). Dann stellt sich heraus, dass dieser tatsächlich der Sohn einer Indianerin und eines Weißen war, nämlich des Obersten selber. Denn der hatte einst, um sich vor dem Marterpfahl zu retten, die Tochter eines Indianerhäuptlings geheiratet. In der Erzählung von seiner

[46] Emilio Salgari: *Avventure fra le Pelli-Rosse.* Mailand: Fabbri 2007, S. 151.

Gefangenschaft bei den Rothäuten und von seiner Rettung vor dem Tod mischen sich weiße Überlegenheitsansprüche mit mythologischen Elementen: Das geheimnisvolle, besonders große weiße Pferd, das die Indianer verehren, das sich aber nur selten blicken lässt, kann natürlich nur von einem Weißen gefangen werden. Devandel findet das wunderschöne Tier, von einer riesigen Schlange – in den drei Romanen wie auch in *Avventure* werden die Indianer mit einer seltsam anmutenden Insistenz als „Schlangen" oder auch „Würmer", also kriechende Tiere bezeichnet – gleichsam an einen Baum gefesselt und kann es in einem heroischen Kampf befreien, worauf sich ihm das Pferd, also die noch ungezähmte Natur Amerikas, unterwirft. Seltsamerweise gibt Devandel dem weißen Pferd den irgendwie unpassenden Namen „Red". Alsbald verlässt der Oberst seine indianische Gattin und wird nichts über seinen Sohn erfahren. Der doppelte Verrat (eines Weißen) ist der Auslöser für eine Verkettung von Ereignissen, eine Spirale der Rache, die in den drei Romanen erzählt wird. Yalla, die schöne Häuptlingstochter, Mutter von Nachtvogel, sinnt auf Rache. Nach der Erschießung ihres Sohnes beginnt die Verfolgung der Weißen. Devandel wird skalpiert und getötet, seine Kinder aus zweiter Ehe sind in Gefahr. Die zwei schon erwähnten jungen Westmänner Giorgio und Harry machen sich unter der Führung des erfahrenen *Indian agent* John Maxim, eines Riesen von Gestalt, auf den Weg zum großen Salzsee, um sie zu retten. Unterwegs nun erleben sie sämtliche Abenteuer, die man nur erleben kann. Am Ende des ersten Bandes sind die Weißen, bis auf den *Indian agent* in der Gefangenschaft der Indianer unter der Führung von Yalla. Auf sie wartet der Marterpfahl. John Maxim holt Soldaten zu Hilfe, die das Chivington Massaker am Sand Creek anrichten. Yalla wird (als Rache für Devandel) von John Maxim skalpiert und getötet. Sterbend droht sie an, ihre Tochter Minnehaha werde sie einst rächen. Und das geschieht auch tatsächlich am Ende des zweiten Bandes, nachdem der Leser viele Abenteuer miterlebt und zwei weitere Gestalten kennengelernt hat: einen spleenigen englischen Lord und den als Indianer verkleideten, im Grunde gutherzigen, hünenhaften ehemaligen Banditen Sandy Hook. Minnehaha ist nunmehr eine erwachsene Frau, die in Begleitung ihres Vaters Red Cloud die Westmänner wie ein böser Geist verfolgt. Dieses Mal verliert John Maxim in der Schlacht am Little Big Horn seinen Skalp, überlebt aber und trägt (wie der Karl Maysche Sam Hawkins, der ihm aber sonst so gar nicht ähnelt) eine Perücke. Im dritten Band muss dann natürlich der Verlust dieser Haarpracht gerächt werden: Die Westmänner vernichten mit Hilfe kanadischer Soldaten die auf ein kleines Häufchen dezimierten Indianer. Sandy Hook und die heroische Minnehaha töten sich in einem spektakulären *show down* gegenseitig:

> Trotz seiner bösen Vorahnungen stürzte sich Sandy-Hook mit dem Schrei:
> — Gib mir deinen Skalp, Jaguarin! — auf Minnehaha.

> Er hatte die Skalpjägerin bereits erreicht, als sie sich im Sattel ihres Mustangs umwandte und mit sicherer Hand ihr Kriegsbeil schleuderte. Sie traf den Banditen mitten in die Stirn.
> Obwohl ihm das Blut in die Augen floss, konnte er noch zu seinem Revolver greifen. Acht Schüsse ertönten hintereinander.
> Die Skalpjägerin wurde von den Kugeln durchsiebt, ließ ihren Schild und das Kriegsbeil fallen, stieß den wilden Schrei eines waidwunden Raubtiers aus und stürzte zu Boden. Der Schnee und ihr weißer Umhang wurden rot vor Blut.
> Im selben Augenblick fällte der *indian-agent* den alten Red Cloud mit einem Gewehrschuss.[47]

Die Gerechtigkeit ist wieder hergestellt, die Weißen gehen als Sieger oder zumindest als Überlebende aus dem Kampf hervor, die Spannung ist gewichen.

> — Er ist tot! — sagte John bewegt. — Er war wohl ein Bandit, aber so ein Ende hat er nicht verdient.
> Er näherte sich Minnehaha. Die furchtbare Skalpjägerin hatte sich in einer letzten Anstrengung in den Umhang gehüllt, den sie von ihrer Mutter geerbt hatte und sah aus als schliefe sie. Sogar ihre stolzen, fast männlichen Züge waren im Todeskampf weicher geworden.
> John hob den Schild auf, betrachtete melancholisch seinen Skalp, der an einem Silberring befestigt war, riss ihn dann wütend ab und sagte:
> — Ich werde mir aus meinen Haaren eine neue Perücke machen lassen. Jetzt hat dieses Drama ein Ende gefunden! —[48]

Im Nachwort erfährt der Leser, dass die vier Westmänner (John Maxim, die Brüder Giorgio und Harry sowie der Sohn von Oberst Devandel) in den Prärien des Nordens nichts mehr zu tun haben und in den fruchtbareren Süden zurückgegangen sind. Die Trilogie klingt versöhnlich aus, fast wie in einem Märchen: „Jetzt leben diese tüchtigen Jäger an der Frontier, jagen Bisons und machen weiters kein Aufhebens von ihren Taten."[49]

VI

Salgaris im amerikanischen Westen spielende Romane weisen zahlreiche Eigenschaften des Westernromans auf und unterscheiden sich in vielen Punkten von seinen anderen Romanen. Die Atmosphäre ist ungleich bedrückender als etwa in den Romanzyklen um die malaysischen Piraten (also Sandokan) oder um die Korsaren. Schon der Beginn der Trilogie ist gezeichnet von Enge, Dunkelheit, Bedrohung, fast schon Ausweglosigkeit. Auffallend oft befinden sich die Helden in höhlenarti-

47 Emilio Salgari: *Le Selve ardenti.* Mailand: Sonzogno 1973, S. 253f.

48 Ebd., S. 254.

49 Ebd., S. 255.

gen Orten gefangen, aus denen es (zunächst) keinen Ausweg zu geben scheint: In der Krypta einer verlassenen Mission werden sie von Wölfen regelrecht belagert, in einem aufgelassenen Bergwerk suchen sie Schutz vor den Indianern, ertrinken fast in einem Grubensee und laufen Gefahr, bei einer Schlagwetterexplosion zu sterben. Überdies erweist sich dieses Manöver als absolut sinnlos, denn als sie endlich wieder ans Tageslicht kommen und eine gefährliche Begegnung mit einem Bären überstehen, sind sie wieder genau am Ausgangspunkt und finden sogar ihre Sättel wieder. In einem anderen Bergwerk werden sie von riesigen Ratten bedroht, in einer seltsamen Indianerfestung von einem ganzen Heer militärisch organisierter Raubtiere. Eine hohle Sequoia, eine Räuberhöhle wie sich herausstellt, soll sie vor den Indianern verstecken, ist aber von einem Bären bewohnt. Sogar im Bauch eines getöteten Bisons müssen sie sich verbergen. Es sind Extremsituationen, die es dem Autor erlauben, die vielfältigen Bedrohungen aufzuzeigen, denen seine Helden ausgesetzt sind, eben weil sie einer Bedrohung entkommen wollen, – also auch in diesem Fall hier eine Entwicklung, die nicht einmal durch Tötung oder andere, für unser Empfinden brutale Handlungen durchbrochen werden kann. So werden etwa heilige Indianermumien wie Holzscheite verbrannt, um die wilden Bestien fernzuhalten: „Die Mumien brannten und knisterten munter".[50] Alle drei Bücher durchzieht eine seltsame spielerische Lust am Exzess, am Grausamen, fast wie heute in einem Videogame. In der mehrere Seiten einnehmenden Beschreibung des - natürlich abgewehrten - Angriffs der Mäuse heißt es: „Die Mäuse flogen durch die Luft, mit aus dem Bauch hängenden Därmen und gebrochenen Beinen, sie schlugen gegen die Wände des Stollens".[51] Auch die Mäuse gemahnen nicht nur an die biblischen Landplagen, sondern stehen wie viele Tiere (namentlich Wölfe, Bären, Puma, Jaguar, ja sogar Pekaris[52]) in diesen Romanen für das Böse schlechthin. Die Tötung von Indianern wird nicht weniger genussvoll geschildert: Bilder von angefressenen Indianerleichen, Skelette ohne Fleisch: „Harry hatte Feuer gemacht und der Kopf des Indianers zerplatzte wie ein Kürbis"[53]; „Sein Kopf war wie eine Haselnuss aufgebissen worden und die Gehirnmasse spritzte heraus wie der Saft einer Zitrone. […] Man hörte ein dumpfes Knacken und der Mann verschied."[54] Oder: „ein Indianer befand sich schon in einem fortgeschrittenem Stadium der Zersetzung, sein Kopf war von einer Kugel durchbohrt. Durch die Löcher konnte man schon das Gewimmel der Würmer sehen, die das Gehirn auffraßen. – Das sind die Männer, die

50 Ebd., S. 67.

51 Salgari: *La scotennatrice* (Anm. 27), S. 174.

52 Salgari: *Sulle frontiere* (Anm. 22), S. 198.

53 Ebd., S. 214.

54 Salgari: *La scotennatrice* (Anm. 27), S. 112.

wir am großen Baum getötet haben – sagte Turner und trat angewidert einen Schritt zurück. Wir schießen immer auf den Kopf.“[55]

VII

Eine besondere Bedeutung kommt in Salgaris West Zyklus der Fremdwahrnehmung über die Sinne bei. Der für Weiße unangenehme Geruch der Indianer und der Tiere wurde schon erwähnt, doch auch befremdliche akustische Eindrücke sind sehr wichtig: Wölfe heulen, winseln und brüllen, Pferde wiehern ständig, die Bären, ob Schwarzbär oder Grizzly, stoßen ein entsetzliches Gebrüll aus und auch die Indianer schreien und heulen natürlich, ihr Kriegsgeschrei ist „unübersetzbar“ (!) – „Manchmal erhoben sich entsetzliche Schrei: Die Sioux […] stießen ihr unübersetzbares Kriegsgeheul aus, das aus wütendem Gebelle und Gekläffe zu bestehen schien“[56], auch ihre Schmerzensschreie klingen wie Wolfsgeheul,[57] ihr „seltsames Gekläffe kann gleichwohl nicht mit dem der Koyoten verwechselt werden“[58] , beim Tanz um den Marterpfahl stoßen sie „unartikulierte Schreie aus, die für weiße Ohren alles andere als angenehm klingen“[59] und schreien wie wilde Tiere.[60]

Auffallend ist auch, welche Bedeutung dem Skalp und dem Skalpieren beigemessen wird. Salgari muss davon fasziniert gewesen sein. Bei ihm sind die Indianer gleichsam skalpsüchtig. Sie haben keine anderen Interessen als die, einem Weißen den Skalp abzujagen. Und die Weißen ihrerseits kennen praktisch keine andere Furcht, als die, ihren Skalp zu verlieren. Ich habe nachgeprüft, wie oft das Wort *capigliatura*, also Skalp, in den drei Romanen vorkommt (die jeweils etwa 250 Seiten umfassen): im ersten Band *Indianerrache* 66mal, im zweiten *Die Skalpjägerin* sogar 115mal und im letzten Band *Minnehahas Ende* 86mal.

Als *running gag* durchzieht der spleenige Lord Wylmore Band II und III. Kurioserweise spricht er, der Engländer, mit den Amerikanern im Infinitiv wie in Romanen sonst nur Farbige (wie etwa Bob in Karl Mays *Old Surehand I*). Die Indianer werden hingegen sprachlich nicht negativ gekennzeichnet. Lord Wylmore hat sich in den Kopf gesetzt, seinen Spleen (was für Salgari bzw. Italiener eher Melancholie

55 Ebd., S. 157.

56 Salgari: *Sulle frontiere* (Anm. 22), S. 36.

57 Ebd., S. 231.

58 Ebd., S. 95.

59 Salgari: *La scotennatrice* (Anm. 27), S. 79

60 Ebd., S. 80.

bedeutet als ein seltsames, skurriles Verhalten) mit dem Töten von Bisons zu kurieren:

> Pah! Ich töten alle hässlichen Indianer, wenn mich nicht lassen töten Bisons! […] Ich wollen kurieren meinen Spleen/meine Melancholie. – Spleen? Was ist das? fragte der Indianer [eig. Sandy Hook], der vielleicht zum ersten Mal in seinem Leben Spaß am Plaudern hatte. – Der Spleen von Lord Byron. – Mein Bruder spricht so, dass ich ihn nicht verstehen kann.[…] – Esel! Du verstehen nichts! – Ich verstehe mich nur auf das Skalpieren der weißen Männer.[61]

Der an einer akuten Bisontitis (so genannt von Sandy Hook) leidende Lord ist eine Nebenfigur (er erinnert an den von Chris Howland gespielten fotografierenden Engländer in den Karl-May-Filmen), die nicht nur lächerlich ist. Er lebt in einer ganz eigenen Welt. Seine Interessen sind Boxen, wofür er Trainingsstunden bei Sandy Hook nimmt, jeden Kampf verliert, aber unbeirrt weitermacht, ebenso die Bisonjagd oder besser die Bisonabknallerei, die er aber vernachlässigt, als er Minnehaha kennenlernt, die grausame Skalpjägerin, der Salgari den lieblichen Namen aus Longfellows Lied von Hiawatha gegeben hat. In seiner Welt verhaftet, im Glauben daran, dass ein Lord, Mitglied des englischen Parlaments, auch in Amerika etwas gelte, nimmt Wylmore ein böses Ende.

Liebesgeschichten wie zwischen Sandokan und Marianna findet man in Salgaris West-Zyklus nicht. Die einzigen Frauengestalten sind die dominanten, eher männlichen, grausamen Indianerinnen Yalla und Minnehaha, die farblose Mary Devandel, die Tochter des Obersten (der auch nur sehr wenige Zeilen gewidmet werden), dann die gleichsam als Nonne agierende Hüterin des Heiligtums der Atabask, die auch die wildesten Tiere zu beherrschen vermag, und die idealisierte Mutter von Sandy Hook, die er in „seinem Maryland" (im Italienischen klingt es noch pathetischer „la mia Marylandia") zurückgelassen hat und die – eine der zahlreichen Inkongruenzen beim Vielschreiber Salgari - mal verstorben ist, mal sehnsüchtig auf ihren Sohn wartet. Yalla, und vor allem Minnehaha hingegen sind weibliche *sakems*, Führerinnen ihres Stammes, beide grausam (Minnehaha übertrifft ihre Mutter sogar noch), hart und sehr unweiblich wirkend. Während Yalla zweimal verheiratet gewesen ist (mit Devandel und dem ihr nur ebenbürtigen, nicht höher stehenden Sioux-Häuptling Red Cloud) und zwei Kinder zur Welt gebracht hat (Nachtvogel und eben Minnehaha), ist Minnehaha (im zweiten und dritten Band etwa 25 Jahre alt), „una bella donna" mit schwarzen Augen und schwarzem Haar, trotzdem unverheiratet, ständig begleitet von ihrem kettenrauchenden Vater. Vorbild für sie mag ein weiblicher Häuptling wie die historische Pine Leaf (geb. 1806 gest. 1858) aus dem Stamm der Gros Ventre gewesen sein. Nach der Ermordung ihres Zwillingsbruders

[61] Ebd., S. 60.

soll sie geschworen haben, nicht zu heiraten, bevor sie nicht mit eigener Hand 100 Feinde getötet habe. Sie wurde Kriegerin und angesehener *Woman Chief* eines Stammes der Krähenindianer. Auf jeden Fall gibt es im West- Zyklus Familienbande und die ungleich stärkeren Bande der Freundschaft zwischen weißen Männern, die in keinem Abenteuerroman und schon gar in keinem Wildwestroman fehlen dürfen. Ehre, Treue, Loyalität, Hilfsbereitschaft, ja die Bereitschaft, für die Gefährten, die Kameraden in der Gefahr, das Leben zu riskieren, man könnte sogar von Korpsgeist sprechen, einem Wir-Gefühl, das nur bestimmten Anderen Raum lässt, und absolutes Pflichtbewusstsein kennzeichnen diese wackeren Männer, nicht aber die Indianer.

VIII

Ein eigenes Kapitel müsste der Sprache und dem Stil Salgaris gewidmet werden. Den phantasievollen Ausdrücken, die seine Helden benützen, etwa, um ihrem Ärger Luft zu machen, die aber in der Übersetzung an Kraft verlieren, wie auch den phantasielosen, monotonen Substantiv-Adjektiv-Kollokationen, aber auch den holzschnittartigen Dialogen und psychologischen Zeichnungen der Gestalten in sämtlichen Werken, die in ihrer Melodramatik auch in ein Opernlibretto passen würden. Im zweiten Kapitel von *Indianerrache* hat der Oberst Devandel einen grausamen Verdacht, nachdem er den jungen Indianer schon hat erschießen lassen:

> Ah!... Der Krieg! — murmelte er. — Und ich musste gehorchen, während in den Adern von diesem Armen auch weißes Blut fließt. Wer mag sein Vater gewesen sein? Wer seine Mutter? […] Mein Gott! Mein Gott! Welche Erinnerung! […]
> — Herr Oberst, — sagte der Riese und zog ihn vorsichtig hinter einen Felsen. — Was habt ihr heute Abend nur? Noch nie sah ich euch so erregt.
> Ah! Das Pferd, das Nachtvogel ritt.
> Hier die Laterne. —[62]

Oder das Gespräch zwischen der etwa zwölfjährigen Minnehaha und ihrem Vater Red Cloud in dem von Wölfen belagerten Kloster:

> Doch etwas weißt du noch nicht, Vater – sagte Minnehaha, als der Gambusino sich anschickt, sein Gewehr zu laden.
> – So sprich denn.
> – Dass ich meinen Bruder gerächt habe.
> – Wer?... Du?... stieß der Mann aus. – Du!...[…] – Wie denn? […]
> – Ich habe ihm die Machete in den Rücken gestoßen.
> – Du! … Gerade du! ….
> – Ja, doch, mein Vater.

[62] Salgari: *Sulle frontiere* (Anm. 22), S. 19.

– Klein wie du bist! … Fließt das Blut deiner Mutter in deinen Adern?[63]

IX

Ganze Generationen von jungen Menschen hat Salgari in seinen papiernen Prater mitgenommen, ins Kuriositätenkabinett, in die Grottenbahn, die Geisterbahn und vor allem zu den Schießbuden, wo man Indianer und Büffel ungestraft töten darf, denn das ist das Gesetz der Prärie und die Westmänner wie auch die Soldaten tun nur „ihre Pflicht", „wie es ihnen befohlen wurde". Zudem sind Indianer genau wie die Büffel eine Art Freiwild. Die Büffel gehören niemandem und die Indianer sind zum Untergang verdammt, denn so will es das (falsch verstandene) Gesetz Darwins: der Stärkere siegt. Ganz deutlich wird unterschieden zwischen „weißen Menschen und roten Würmern", und die Epitheta für die Indianer stammen folgerichtig aus dem Reich der niederen Tiere: Würmer, Insekten, Schlangen, Reptilien. Emilio Salgari mag historische Exkurse einfügen, in denen Verständnis, wenn nicht gar Mitleid für die Indianer gezeigt wird, doch in einer Zeit, in der Italien sich anschickte, Gebiete zu erobern, vorgeblich auch, um diese Völker nach den europäischen Vorstellungen zu bilden und damit zu zivilisieren,[64] identifiziert sich der Leser mit den kämpfenden, leidenden aber am Ende siegreichen Protagonisten. In diesem Sinn gehören Salgaris Werke zu den nationalen Narrativen des jungen Italien, das sich den ihm zustehenden Platz an der Sonne sichern will.

63 Ebd., S. 63.

64 In den behandelten Romanen wird den Indianern, ebenso wie den Tieren, auffallend oft „eine Lektion erteilt", die diese aber meist nicht lernen wollen.

Helmut Schmiedt

Heimatvertriebene Helden

Über Besonderheiten im internationalen Umgang mit Abenteuerromanen und anderen Erzeugnissen der populären Kultur

Auf die Spur des Phänomens, um das es hier gehen soll, hat mich vor vielen Jahren das Gespräch mit einem Kollegen aus Polen gebracht. Er hatte in seiner Jugend Abenteuererzählungen von Karl May in einer polnischen Übersetzung gelesen und dabei eine ziemlich überraschende Entdeckung gemacht. In den Texten fanden sich an verschiedenen Stellen Zitate aus der klassischen polnischen Literatur. Nun ist es zwar bekanntlich nichts Ungewöhnliches, dass Schriftsteller in ihren Werken andere Schriftsteller zitieren; aber die polnische Literatur spielt in der deutschsprachigen aus verschiedenen Gründen generell doch eher eine unbedeutende Rolle, und dass nun ausgerechnet Karl May ältere polnische Autoren zu Ehren gebracht haben soll, wirkt unter diesen Umständen einigermaßen sensationell. Später klärte sich die Angelegenheit denn auch auf unspektakuläre, jedoch kuriose Weise auf: Als der Kollege May im deutschen Original las, fand er an den betreffenden Stellen nicht Zitate aus der polnischen Literatur, sondern aus der deutschen. May hat immer mal wieder Schiller, Goethe, Heine und andere Klassiker zitiert und auch beliebte Autoren seiner Zeit, wie den Lyriker Emanuel Geibel.[1] Der polnische Übersetzer hatte diese Passagen nicht einfach übersetzt, sondern sie auf Beispiele aus der Literaturgeschichte seines Landes umgeschrieben.

Der Fall erweist sich als durchaus exemplarisch. Immer wieder hat es in den Übersetzungen von Literatur vergleichbare Maßnahmen gegeben: Die Texte aus der fremden Sprache wurden beim Übersetzen auf die eine oder andere Weise inhaltlich dem Land oder, im weiteren Sinne, dem Kulturkreis angepasst, in dessen Sprache

---

[1] Vgl. Hedwig Pauler: *Deutscher Herzen Liederkranz. Lieder und Gedichte im Werk Karl Mays*. Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft 41 (1983), 60 (1985) und 99 (1993).

hinein übersetzt wurde, und zwar explizit und exzessiv, weit über das notwendige Maß des bei Übersetzungen nun einmal Unvermeidlichen hinaus, so dass gelegentlich mehr oder weniger die Suggestion entstand, in dem Werk gehe es in erster Linie um jenes andere Land oder jenen anderen Kulturkreis. Das beschriebene Verfahren der gezielten Zitatveränderung ist da im Repertoire der entsprechenden Maßnahmen schon ein relativ subtiles; sehr viel einfacher wirkt eine häufig zu beobachtende Praxis, die hier zunächst im Zentrum stehen soll: Die nationalen Zugehörigkeiten von Haupt- und Heldenfiguren werden verändert.

Karl May, dessen Werke in mehrere Dutzend Fremdsprachen übersetzt worden sind, bietet auch in dieser Hinsicht ein gutes Beispiel. Ein holländischer Verlag veröffentlichte bereits zu seinen Lebzeiten, 1896, eine Version der Erzählung *Der Sohn des Bärenjägers*, in der aus dem deutschen Helden Old Shatterhand ein Holländer namens Ijzervuist, Eiserne Faust, wird und die positiv gezeichneten Nebenfiguren an seiner Seite dieselbe Nationalität erhalten; der Geburtsort von Mays fanatischem Sachsen Hobble Frank etwa wird von Moritzburg bei Dresden nach Amsterdam verlegt.[2] Kurz danach, 1898/99, erschienen drei amerikanische Raubdrucke unter den Titeln *Winnetou, the Apache Knight*, *The Treasure of Nugget Mountain* und *Jack Hildreth on the Nile*; es handelt sich um sehr freie Adaptionen der Romane *Winnetou* und *Im Lande des Mahdi,* deren Autorin Marion Ames Taggart den deutschen Helden Mays, der zu Beginn seiner Abenteuer gerade in den USA angekommen ist, in einen Amerikaner namens Jack Hildreth verwandelt, der gerade das College absolviert hat.[3] Eine 1927 veröffentlichte italienische Ausgabe des *Schatz im Silbersee* hält sich zwar weitgehend an den Text ihrer Vorlage, verändert aber ebenfalls die Nationalität ihrer Heldenfiguren: Sie werden zu Franzosen, merkwürdigerweise oft mit italienischem Vornamen. Mays Thomas Großer wird zu Roberto Grandier, Sebastian Melchior Pampel alias Tante Droll zu Pietro Trablotin und Old Shatterhand heißt mit bürgerlichem Namen Riccardo Sardier.[4] Der zentrale Held in Mays Kolportageroman *Waldröschen* heißt Dr. Karl Sternau, der wichtigste deutsche Handlungsschauplatz ist ein von May erfundenes Dorf namens Rheinswalden, das in der Nähe von Mainz liegt und zu dessen exponierten Bewohnern ein Oberförster namens

---

2 Vgl. Maarten van Diggelen/Hans-Dieter Steinmetz: *Die holländischen Karl-May-Ausgaben. 100 Jahre Karl May in den Niederlanden.* Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft 87 (1990), S. 4.

3 Vgl. Wolfgang Hermesmeier/Stefan Schmatz: *Karl-May-Ausgaben in den USA I – IV*. In: *KARL MAY & Co. Das Karl-May-Magazin.* 87, 88, 89, 90 (2002), S. 34-39, 42-47, 51-55, 49-55. Die Texte von Marion Ames Taggart finden sich auf der Homepage der Karl-May-Gesellschaft: (www.karl-may-gesellschaft.de).

4 Vgl. Klaus Peter Heuer: *Opa Ikhatschi-tatli, Puccettino und Frau Rotfisch*. In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 145 (2005), S. 37-42.

Rodenstein gehört; in einer französischen Übersetzung aus den Jahren 1913/14 verwandelt sich Dr. Sternau in den französischen Mediziner Dr. Carteret, Rheinswalden in den französischen Ort La Chapelle, der zwischen Grenoble und Briançon liegt, und der Oberförster wird in Chabert umgetauft.[5] Hier verbindet sich also mit dem Namenswechsel eine partielle Verlagerung des Schauplatzes. In der französischen Übersetzung anderer Erzählungen Mays darf der Held zwar seinen Namen Kara Ben Nemsi behalten – den May gelegentlich mit Karl, Sohn der Deutschen, übersetzt hat – , wird aber dennoch in einen Franzosen verwandelt.[6]

Solche Veränderungen des Namens und der Herkunft finden sich auch umgekehrt, d. h. bei Übertragungen fremdsprachiger Texte ins Deutsche; ich nenne zunächst je ein Beispiel aus dem 19. und dem 20. Jahrhundert. In den Jahren 1841/42 veröffentlichte der englische Schriftsteller Frederick Marryat den Abenteuerroman *Masterman Ready*, benannt nach seiner Hauptfigur, einem alten Seebären; er wurde bald in fast alle europäischen Sprachen übersetzt, auch ins Deutsche. Hier hießen der Roman und seine Hauptfigur jedoch von vornherein nicht Masterman Ready, sondern Sigismund Rüstig, und das ist ja nun zweifellos ein sehr deutscher Name. Zu den bekanntesten Kinder- und Jugendbuchautorinnen des 20. Jahrhunderts zählte Enid Blyton, die mehrere Buchserien um verschiedene junge Hauptfiguren verfasste, darunter eine um die sogenannten sechs Spürnasen, fünf englische Kinder und einen Hund, die in ihren Schulferien regelmäßig geheimnisvolle Kriminalfälle aufklären. In den seit den 1950er Jahren vorgelegten deutschen Übersetzungen hat man zwar die durchgängige Titelkomponente des Originals imitiert, das kontinuierliche *The Mystery of...* spiegelte sich im *Geheimnis um...*; aber die Geschichten wurden – sozusagen tendenziell – in den deutschsprachigen Raum verlegt, indem die Figuren deutsche Namen erhielten und in dem Ort Peterswalde wohnten. Erst eine Neuübersetzung glich vor wenigen Jahren die Namen den englischen Originalen an, aus dem bisherigen Spürnasen-Hund Purzel z. B. wurde ein Scotty, und das Ganze spielt nun, der Vorlage entsprechend, in einem Ort Peterswood.

In kompliziertere Gefilde führt die frühe Übersetzungsgeschichte der berühmten Comics um Asterix und Obelix. Die ersten deutschen Übersetzungen um die tapferen Widerstandskämpfer gegen Cäsar und das römische Imperium erschienen in den 60er Jahren im Rolf-Kauka-Verlag und verlagerten die Handlung von

---

[5] Vgl. Ulrich von Thüna: *Immer noch: Auf fremden Pfaden. Nachträge zur Übersetzungsgeschichte*. In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 137 (2003), S. 45-52.

[6] Vgl. Ulrich von Thüna: *Karl-May-Übersetzungen in Frankreich 1881–1974*. In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 29 (1976), S. 26-30.

Gallien nach Germanien. Aus Asterix und Obelix wurden Siggi und Babarras, und das wehrhafte gallische Dorf verwandelte sich zur „kleine[n] Fliehburg Bonnhalla am rechten Ufer des Rheins", wo sich „ein Häuflein aufrechter Krieger gegen die erdrückende Übermacht der Feinde [verteidigt]".[7] Hier wird also mit der deutschen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg gearbeitet. Die Gallier verwandeln sich in Deutsche, die Römer in die aktuellen Sieger- und Besatzungsmächte. Nach kurzer Zeit entzogen die Autoren Goscinny und Uderzo dem Kauka-Verlag die Lizenz und übertrugen sie dem Ehapa-Verlag.

Während in den bisher genannten Fällen die nationalen Eigenwilligkeiten der Übersetzung dem naiven Leser verborgen blieben und vielleicht auch bleiben sollten, legte der Übersetzer des nächsten Beispiels die Karten offen auf den Tisch. 1932 erschien Aldous Huxleys berühmter Roman *Brave New World*. Noch in demselben Jahr wurde eine deutsche Fassung veröffentlicht, zunächst unter dem Titel *Welt - wohin?*; später hieß sie *Wackere neue Welt*, und inzwischen hat sich *Schöne neue Welt* als Titel durchgesetzt. In einer Vorbemerkung des Übersetzers Herberth E. Herlitschka heißt es: „Da die Handlung dieses utopischen Romans nicht an den Ort gebunden ist, erschien es dem Übersetzer ratsam, sie vom englischen auf den deutschen Boden zu verpflanzen."[8] Der ursprüngliche Autor Huxley hat dieses Verfahren und damit auch die Verpflanzung autorisiert.

Das beobachtete Phänomen beschränkt sich nicht auf erzählende Texte und Comics. Auch die erste deutsche Übersetzung des heute bekanntesten Theaterstücks von Henrik Ibsen, *Nora,* verlegte die Handlung nach Deutschland und gab dementsprechend den Figuren deutsche Namen. Als das Stück 1880 im Berliner Residenztheater erstaufgeführt wurde, fiel die Reaktion des Publikums außerordentlich zwiespältig aus. Der Kritiker Georg Brandes, ein Zeuge der Aufführung, führte den Misserfolg nicht vollständig, aber immerhin partiell auf diesen radikalen Eingriff zurück: Die Handlung des Stückes sei zu einem erheblichen Teil „skandinavisch-lokal" bestimmt, und dementsprechend wirke die Tilgung des „nationale(n) Gepräge[s]"[9] verwirrend und führe notwendig zu Irritationen.

---

7 www.comedix.de/medien/lit/asterix_in_lupo_modern.php (zuletzt aufgerufen am 23. 1. 2013).

8 Herberth E. Herlitschka: *Vorbemerkung des Übersetzers. Zur Ausgabe von 1932*. In: Aldous Huxley: *Schöne neue Welt. Ein Roman der Zukunft*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch ^{60}2002 [unpaginiert].

9 Georg Brandes: *Et Dukkehjem i Berlin*. In: G. B.: *Udvalgte skrifter*. Bd. 8. Kopenhagen: Tiderne skrifter 1987, S. 24. Hier zitiert nach: Aldo Keel: *Erläuterungen und Dokumente. Henrik Ibsen: Nora (Ein Puppenheim)*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994. S. 46 (Übersetzung aus dem Dän. von Aldo Keel).

1889 wurde von dem englischen Autor Jerome K. Jerome ein humoristischer Roman veröffentlicht, der im Deutschen unter dem Titel *Drei Mann in einem Boot, vom Hunde ganz zu schweigen* bekannt ist. Er erzählt von harmlos-amüsanten Abenteuern, die drei Engländer während einer Fahrt auf der Themse erleben. 1961 gelangte ein deutscher Film in die Kinos, der – abzüglich des Hunde-Zusatzes – denselben Titel trägt; aber in diesem Fall stehen drei Herren deutscher Herkunft im Zentrum, und sie fahren nicht über die Themse, – was man sich angesichts der Hauptdarsteller Heinz Erhardt, Walter Giller und Hans-Joachim Kulenkampff auch kaum vorstellen kann – , sondern über den Bodensee und den Rhein.

Spätestens mit diesem letzten Beispiel überschreiten wir die Grenzen des literarischen Bereichs und bewegen uns in den Gefilden intermedialer Beziehungen. Überhaupt haben wir es hier mit Fällen von höchst unterschiedlicher Art zu tun, und eine ausgiebigere Untersuchung, als sie in diesem Rahmen möglich ist, müsste sorgfältig unterscheiden zwischen den diversen Formen der Verarbeitung des ursprünglichen Werkes: zwischen Übersetzungen, die sich als originalgetreu gerieren, Übersetzungen, die gleichzeitig und eher noch Bearbeitungen für das spezielle Format Kinder- und Jugendliteratur darstellen, freien und als solchen ausgewiesenen Nachschöpfungen wie dem zuletzt genannten Film und anderen Erscheinungen. Aber unabhängig davon und unabhängig auch von Fragen nach den rekonstruierbaren oder zu vermutenden Intentionen der Urheber verbindet die genannten kulturellen Erzeugnisse eben doch eins sehr deutlich: die dezidierte Anpassung des ursprünglichen Stoffmaterials an das Territorium, in das hinein die immer auch übersetzende Verarbeitung erfolgt.

Was ist bei genauerer Prüfung von diesen Verfahrensweisen zu halten, die ja spontan reichlich manipulativ wirken? Auffällig erscheint zunächst einmal, dass wir es überwiegend – wenn auch nicht ausschließlich – mit Beispielen aus dem Bereich der Unterhaltungsliteratur zu tun haben. Die Vermutung liegt nahe, dass insofern eine weit verbreitete Einstellung grundsätzlicher Art den Boden bereitete: Vor literarischen Erzeugnissen dieses Typus ist der Respekt weniger groß als bei den Bestandteilen der sogenannten E-Kultur; man nimmt sie weniger ernst, achtet ihre Integrität in geringerem Maße, und da neigt man dann eher zu einem flexiblen, willkürlichen, wenn man so will: verfälschenden Umgang, während man die unumstritten hochrangigen Kunstwerke als unantastbar ansieht und auch in der Übersetzung so authentisch wie möglich zu erhalten versucht. Analoge Beobachtungen zu diesem unterschiedlich ausgeprägten Respekt kann man immer wieder machen, z. B. bei der Übertragung entsprechend unterschiedlicher Vorlagen in ganz andere Medien. Als etwa Luchino Visconti Thomas Manns *Tod in Venedig*, Volker Schlöndorff *Die Blechtrommel* von Günter Grass und Michael Haneke Elfriede Jelineks *Klavierspielerin* verfilmt hatten, wurde für viele Kritiker zum Gradmesser der Beurteilung, ob

die Qualitäten und Intentionen der literarischen Werke adäquat mit filmischen Mitteln erfasst worden seien, ob es also – bei Berücksichtigung der verschiedenen Kunstformen bzw. Medien – so etwas wie Werktreue gebe; bei den Karl-May- und Edgar-Wallace-Verfilmungen der 1960er Jahre und den etwas späteren Johannes-Mario-Simmel-Verfilmungen hat man danach kaum gefragt, vermutlich auch deshalb, weil nur wenige damals von der Existenz nennenswerter literarischer Qualitäten in den Romanen dieser Schriftsteller überzeugt waren.

Man könnte nun schnell zu dem Urteil gelangen, in den beschriebenen Eingemeindungen von Heldenfiguren – die ja unter der Hand den Vorrat an einheimischen literarischen Heroen jeweils vergrößern – mache sich eine besondere Form von krudem kulturellen Nationalismus bzw. nationalistischer Einverleibung bemerkbar, in der Verlagerung der Handlungsräume in die Heimat der Leser eine Abneigung gegen die Begegnung mit dem Fremden, eine spießige Genügsamkeit und Zufriedenheit mit dem, was man in der Nähe hat und am Besten kennt; während Literatur – und gerade auch Abenteuerliteratur – oft so tut, als richte sie den Blick ins Offene und Weite, zeige sich hier, qua Übersetzung, die von den Übersetzern und ihren Verlagen zumindest vermutete Schattenseite des Provinziellen in der Mentalität ihrer Leser.

Mit diesem Urteil liegt man gewiss nicht völlig falsch; aber es sollte bedacht werden, dass das beschriebene Verfahren immerhin auch so etwas wie eine Schwundform kultureller Aneignungsmaßnahmen ist, die es seit langem gibt und die sich in anderer Ausprägung eines uneingeschränkt guten Rufes erfreuen und als ganz und gar selbstverständlich gelten. Kulturelle bzw. interkulturelle Begegnungen vollziehen sich seit jeher mit der Tendenz, das Fremde mit intensivem Blick auf die eigenen Bedürfnisse wahrzunehmen und es sich anzueignen unter ausgiebiger Berücksichtigung der Dispositionen dessen, der die Aneignung vollzieht. Mythen aus fremden Kulturkreisen sind stets der eigenen Kultur anverwandelt und entsprechend umgeformt worden, in wechselnder Ausprägung und Intensität. Hinter dem *Ulysses* von James Joyce steckt bekanntlich das Modell der Odyssee. Als Goethe seine Version des antiken *Iphigenie*-Stoffes schrieb und dabei, anders als Joyce, der antiken Zeit und ihrem Schauplatz treu blieb, tat er das teilweise gewiss aus einem profunden Interesse an der altgriechischen Kultur, vor allem aber deshalb, weil er mit den von ihm selbst neu gesetzten Akzenten seine aktuellen ästhetischen und humanitären Ideale hervorheben konnte.

Auch ziemlich unmittelbare Vorbilder für das eingangs Dargelegte existieren. Während die frühesten Übersetzungsbeispiele, die oben angeführt wurden, aus dem 19. Jahrhundert stammen, gibt es eine ältere, also aus der Zeit vor dem klassischen Nationalismus stammende Tradition, in der ein weithin bekanntes Buch sich sozusagen der freien Ausschlachtung durch zahllose Autoren fremder Länder öffnete:

der 1719 erschienene *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe. Der Roman wurde alsbald in andere Sprachen übertragen, mehr oder weniger frei nachgedichtet und bildete bekanntlich sogar die Basis für eine eigene literarische Gattung, die Robinsonaden. Dass Helden, die Defoes Protagonisten in anderen Sprachen nachfolgten, keine Engländer mehr waren, versteht sich beinahe von selbst. Derjenige in Joachim Heinrich Campes Roman *Robinson der Jüngere* (1779/80), der gelegentlich als das erste deutsche Jugendbuch bezeichnet wird, ist der Sohn eines Hamburger Ehepaars, und unter den zahlreichen weiteren Robinson-Abkömmlingen gibt es einen Schweizer Robinson, einen steierischen, böhmischen, ungarischen, kärntnerischen und einen aus Ober-Österreich. Übersetzer und Verlage waren offenbar davon überzeugt, dass die Schicksale solcher Figuren die Leserschaft am ehesten attrahieren würden, wenn sie aus deren jeweiliger Nachbarschaft stammten, und das gilt eben auch für die neueren Beispiele, die hier ausführlicher vorgestellt wurden.

Manchmal entstehen dabei merkwürdige Effekte, denn nicht immer vertragen sich ein neuer Handlungsort und umgesiedeltes Personal ohne Störungen mit der dazugehörigen Geschichte. Eine solche Reibung gab es offenbar in der Berliner *Nora*-Aufführung: Georg Brandes ist davon überzeugt, dass der Plot des Stückes nur vor dem Hintergrund des skandinavischen Ambientes völlig einleuchtend erscheint, so dass die Verpflanzung nach Deutschland das Geschehen gewissermaßen in der Luft hängen lässt. Ähnlich im Fall Enid Blytons: Zwar ist vieles an der älteren deutschen Übersetzung, in der der Hund den früher geradezu prototypischen deutschen Hundenamen Purzel trägt, in sich stimmig und schlüssig, aber manche beiläufigen Hinweise zum Alltagsleben der Figuren passen nicht zu der stillschweigend praktizierten Verlagerung der Handlung, etwa der Umstand, dass gelegentlich mit englischer Währung umgegangen wird. In einer mir vorliegenden Bearbeitung des Marryat-Romans hatte man, wie üblich, im Fall der Hauptfigur Masterman Ready den Vor- und den Nachnamen eingedeutscht. Der jugendliche Held dagegen trägt zwar den deutschen Vornamen Wilhelm, heißt aber mit Nachnamen Seagrave, und sein Vater hatte „lange Jahre eine Regierungsstelle in Sydney, der Hauptstadt von Neusüdwales, innegehabt“[10] und ist demnach aller Wahrscheinlichkeit nach kein Deutscher. Der Name Wilhelm Seagrave verweist also, ähnlich wie die Namen in der italienischen Ausgabe des *Schatz im Silbersee,* schon auf diejenigen in internationalen Patchwork-Familien neuerer Zeit, mit denen Mr. Marryat gewiss nichts im Sinn hatte.

[10] Frederick Marryat: *Sigismund Rüstig.* Unter Verwendung einer alten Übertragung neu übersetzt und bearbeitet von Josef Guggenmos. Gütersloh: Bertelsmann 1954, S. 8.

Wenn man das Problem der Nationalisierung von unterhaltender Literatur systematisch weiter verfolgt, stößt man auf ein wiederum kurioses, aber auch konsequentes Pendant: ihre Regionalisierung. Von den Asterix-Geschichten gibt es inzwischen nicht nur Übersetzungen ins Hochdeutsche – und ins Lateinische – , sondern auch diverse Dialektfassungen: Man kann die Abenteuer der Gallier unter anderem in schwäbischer oder Kölner Mundart verfolgen. Deutschsprachig verfasste Bühnenstücke volkstümlicher Art wechselten regelmäßig mit ihrem Aufführungsort auch den Handlungsschauplatz: Die einstmals sehr populären und heute immer noch hin und wieder aufgeführten Bühnenschwänke z. B., Stücke wie *Der Raub der Sabinerinnen*, *Pension Schöller* oder *Die spanische Fliege*, spielten bei Aufführungen häufig da, wo diese stattfanden, also – um zwei einschlägig bekannte deutsche Bühnen zu nennen – bei Inszenierungen im Kölner Millowitsch-Theater in Köln und im Rheinland, bei Aufführungen im Hamburger Ohnsorg-Theater in Hamburg und Umgebung; die Originaltexte wissen nichts davon, ihre großen Städte sind zumeist Metropolen wie Berlin oder Wien. Hier liegt offenbar die verbreitete Neigung des Publikums zugrunde, fiktives Geschehen, das sich in der engeren Nachbarschaft abspielt, besonders attraktiv zu finden, eine Neigung, die z. B. auch für die erstaunliche Erfolgsgeschichte regionaler Kriminalromanserien verantwortlich ist: Ein fiktiver Mord in einer Straße, durch die man regelmäßig höchstpersönlich geht oder wenigstens gehen könnte, besitzt seine besonderen Reize.

Dieser Verabenteuerlichung des Wohlbekannten korrespondiert im Übrigen die Entdeckung des Vertrauten im Fremden, die manchmal auch für komische Überraschungen sorgt. Als beispielhaft dafür kann Bill Ramseys Schlager von der ‚Zuckerpuppe aus der Bauchtanzgruppe' (1961) gelten: Von ihr spricht „ganz Marokko", sie heißt Suleika, über sie staunt sowohl der „Vordere" als auch „der Hintere Orient". Aber am Ende stellt sich heraus, dass es sich bei Suleika, der famosen Bauchtänzerin, um niemand anders als „Elfriede […] aus Wuppertal" handelt.[11] Dass auch hinter Namen wie Charles Sealsfield und Sir John Retcliffe ganz anders klingende stecken, muss an dieser Stelle nicht erläutert werden.

Die Beobachtungen, die bisher insbesondere dem literarischen Bereich galten, lassen sich cum grano salis auf andere Felder übertragen, insbesondere auf den Film. Die Verlagerung älterer Stoffe in ein aktuelles Hier und Jetzt ist in der Branche weit verbreitet; ein markantes Beispiel bildet Stanley Kubricks letzter Film *Eyes Wide Shut* (1999), der die Handlung von Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925) in das New York der Gegenwart transportiert. Seit jeher macht man sich bei Synchronisationen die Aus-

[11] Hans Bradtke (Text): *Zuckerpuppe aus der Bauchtanzgruppe*. In: *Das Große Schlager-Buch. Deutsche Schlager 1800 – Heute*. Hg. v. Monika Sperr. München: Rogner & Bernhard 1978, S. 298.

strahlungskraft bestens eingeführter Namen zunutze, oft durchaus gegen das Original. Der britische Horrorfilm *Scream and Scream Again* (1970) heißt in der deutschen Version *Die lebenden Leichen des Dr. Mabuse* und präsentiert damit dem deutschen Publikum eine Figur, die den Namen eines der exponiertesten Bösewichter der deutschen Filmgeschichte trägt; im Original heißt sie ganz anders. Ein italienischer Horrorfilm, *La maschera del demonio* (1960), wirbt im Deutschen mit dem Titel *Die Stunde, wenn Dracula kommt*, obwohl eine Figur mit dem Namen des berühmtesten aller Vampire im Original und auch in der deutschen Fassung gar nicht vorkommt; zur Rechtfertigung des Titels ist in der deutschen Version zweimal beiläufig von Dracula die Rede, ohne jegliche Konsequenz für den Handlungsablauf. Vom amerikanischen Filmpublikum ist bekannt, dass es am liebsten Schauspieler sieht, die ihm gut bekannt sind, und gern auch Schauplätze des eigenen Landes; wenn also ein Hollywood-Produzent einen Film ausländischer Herkunft und mit fremdem Schauplatz entdeckt, der für den einheimischen Markt Erfolg verspricht, dreht er ein entsprechendes Remake. So hat es in jüngster Zeit unmittelbar nach der schwedischen Verfilmung von Stieg Larssons *Millennium*-Bestseller (2009) eine amerikanische gegeben, in der entsprechend prominente Schauspieler auftraten, der schwedische Handlungsschauplatz allerdings beibehalten wurde. Anders im Fall der medienkritischen Thriller *Funny Games* (1997) bzw. *Funny Games U.S.* (2007) von Michael Haneke, deren Beziehung zueinander schon durch die Titel angedeutet wird: Der zweite Film ist nicht nur ein Remake, sondern wirkt in mancher Hinsicht sogar wie eine Kopie des ersten, arbeitet aber mit amerikanischen Schauspielern und verlegt zudem die Handlung von Mitteleuropa nach Long Island.

Reichlich kompliziert wird es, wenn eine Synchronisation nationale Bezüge des Originals tilgt, dies aber im vermeintlich nationalen Interesse. In dem legendären Film *Casablanca*, den Michael Curtiz 1942 mit Humphrey Bogart und Ingrid Bergman drehte, geht es darum, dass die Wiederbelebung einer Romanze zwischen dem Barbesitzer Rick und der Frau eines ungarischen Widerstandskämpfers einem höheren Ziel geopfert wird: der Rettung des Widerstandskämpfers vor seinen Nazi-Verfolgern. „1952 gelangte eine gekürzte und in der Synchronisation verfälschte Fassung in die bundesdeutschen Kinos: Alle Hinweise auf Nationalsozialismus und Vichy-Regime waren getilgt, die politischen Konflikte zu einer Agentengeschichte vereinfacht und der Widerstandskämpfer in einen norwegischen Atomphysiker verwandelt. Erst Mitte der 1970er Jahre ermöglichte eine Neusynchronisation den Zugang zur authentischen Fassung des inzwischen zum Kultfilm avancierten Werkes.“[12] Ähnlich steht es um die frühe Synchronisation von Alfred Hitchcocks *Noto-*

[12] *Lexikon des internationalen Films*. Völlig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Bd. A – C. Hg. vom Katholischen Institut für Medieninformation (KIM) und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, S. 799.

rious (1946): Hier wird das Treiben einer Naziorganisation im Ausland geschildert, zu deren Bekämpfung die von Cary Grant und wiederum Ingrid Bergman gespielten Hauptfiguren antreten. Das Filmlexikon notiert: „Die deutsche Verleihfassung des Jahres 1951 […] hatte den Film auf bezeichnende Weise verändert. Aus den Nazispionen waren internationale Rauschgiftschmuggler geworden. Das ZDF brachte den Film 1969 in werkgetreuer Synchronisation unter dem Titel *Berüchtigt* neu heraus".[13] Zunächst hatte er, analog zum herbeisynchronisierten Inhalt, *Weißes Gift* geheißen. In beiden Fällen weisen also die Originalfassungen des Films außerordentlich intensive Bezüge auf die damalige deutsche Gegenwart und jüngste Vergangenheit auf; aber da es sich um Verweise auf höchst unliebsame Bestandteile der Historie handelte, wurden sie in der Synchronisation erst einmal gestrichen, und die nationalen Verbindungen verschwanden für das deutsche Publikum auf ähnliche Weise, wie sie in anderen Fällen allererst produziert wurden.

Man könnte den Bogen noch weiter spannen, z. B. in den Bereich der Unterhaltungsmusik hinein. Dass amerikanische Kompositionen – darunter auch solche, die in Mitteleuropa einstmals als ‚Negermusik' verschrien waren – die Vorlage für domestiziert klingende deutsche Schlager bildeten, etwa bei den Comedian Harmonists, ist weithin bekannt. Elvis Presley hat ebenso wie die Beatles Lieder auf Deutsch gesungen, die Rolling Stones haben einen ihrer frühen Songs auf Italienisch aufgenommen. All das ist freilich lange her. Dass heutzutage Lady Gaga oder ein amerikanischer Rapper eines ihrer Werke auf Deutsch zu Gehör bringt, ist zwar nicht völlig undenkbar, aber doch eher unwahrscheinlich.

Überhaupt hat sich das besprochene Thema allem Anschein nach zwar nicht vollständig, aber weitgehend erledigt. Die Datierungen meiner Beispiele haben es bereits angedeutet. Wir alle werden, zumindest oberflächlich, auch auf der kulturellen Ebene immer mehr zum *global player* und stehen dabei vorzugsweise unter der Ägide des Englischen bzw. dem Einfluss des anglo-amerikanischen Raums. Wer sich heute die Zusammenstellung der aktuellen Kinoprogramme anschaut, stößt zum erheblichen Teil auf englische Originaltitel, und dass Harry Potter in der deutschen Ausgabe seiner Abenteuer zu Heinz oder Heinrich Töpfer mutieren könnte, ist eine abwegige Vorstellung. Allenfalls dann, wenn die Beibehaltung des Originals zu befremdlich klänge, werden kleine Änderungen vorgenommen: Die beste Freundin Harry Potters, die in Anlehnung an eine Figur aus Shakespeares *Wintermärchen* im Original Hermione heißt, wurde im Deutschen zu einer etwas weniger apart klingenden Hermine. Manchmal dienen die heute noch auffindbaren sprachlichen Eingemeindungen auch dem besseren Verständnis. In einem populärwissenschaftli-

[13] Ebd., S. 499.

chen Buch über psychologische Experimente, einer Übersetzung aus dem Französischen, wird anhand von Trikotfarben bei Fußballmannschaften über die Wirkung bestimmter Farben berichtet, und das Beispiel, auf das en passant verwiesen wird, ist die TSG Hoffenheim. Man kann ziemlich sicher sein, dass die französischen Autoren im Original einen anderen Verein genannt haben, da Hoffenheim international wenig bekannt ist und zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung, im Jahr 2007, gar nicht in der ersten deutschen Bundesliga gespielt hat; aber für die deutschen Leser musste ein Beispiel gefunden werden, das zum einen passt und zum anderen für sie nachvollziehbar ist.[14] Doch das sind gegenwärtig, wie gesagt, eher Ausnahmen.

Zum Abschluss sei noch auf zwei besonders absurde Beispiele für die besprochenen Nationalisierungen verwiesen. 1965 veröffentlichte John Lennon, Mitglied der Beatles, ein kleines Buch mit skurrilen, insbesondere auch vom Spiel mit der Sprache lebenden Erzählungen, darunter eine über Figuren Enid Blytons. Die deutsche Übersetzung, die in demselben Jahr unter dem Titel *In seiner eigenen Schreibe* erschien, machte daraus einen Text namens *Die berühmten Fünf im Nuggetberg* und ließ statt der ursprünglichen Blyton-Figuren Winnetou und Hadschi Halef Omar auftreten;[15] der Übersetzer hat also Lennons Vorlage komplett auf den deutschen Schriftsteller Karl May umgeschrieben, der in den angelsächsischen Ländern nie recht bekannt geworden ist. So steht nun der Name John Lennon als der des Verfassers über dem Text zu einem Schriftsteller, von dem er möglicherweise niemals etwas gehört hat.

Das zweite Beispiel greift zurück auf Sigismund Rüstig alias Masterman Ready. In den 1970er Jahren veröffentlichte der Fischer-Taschenbuchverlag eine Romanreihe unter dem Titel *Das Schmöker-Kabinett*. Sie enthielt Klassiker der älteren Unterhaltungsliteratur und wurde damit beworben, dass hier Originaltexte bzw. originalgetreue Übersetzungen vorlägen, ohne Kürzungen, Entstellungen und Jugendbuchvarianten, wie sie sonst den Markt beherrschten. In dieser Reihe tauchte auch Marryats Roman auf (1976), und nun wurde William Seagrave tatsächlich William, nicht Wilhelm Seagrave genannt und der titelspendende alte Seebär Masterman Ready und nicht Sigismund Rüstig. Aber der Verlag wollte wohl auf die werbewirksame Kraft des seit Jahrzehnten bekannten Namens nicht ganz verzichten, und so hieß auch diese Ausgabe *Sigismund Rüstig*, konfrontierte den Leser also im Titel mit einem Namen, der im Roman selbst dann niemals auftaucht.

---

[14] Vgl. Serge Cicotti: *150 psychologische Aha-Experimente. Beobachtungen zu unserem eigenen Erleben und Verhalten*. Aus dem Französischen von Gabriele Herbst. Heidelberg: Spektrum 2011, S. 121f.

[15] Vgl. John Lennon: *In seiner eigenen Schreibe*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1974, S. 91f. (Original) und S. 30f. (Übersetzung).

Annette Bühler-Dietrich

Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts als Hörspiel für Kinder

1. Einleitung

Hörbücher sind unter den Medien für Kinder und Jugendliche in hoher Zahl vorhanden. Auf dem Markt sind sie in Form von Lesungen durch einen Schauspieler oder gelegentlich den Autor selbst oder in Form von Hörspielen.[1] Seit den 90er Jahren wendet sich die Literatur- als Mediendidaktik diesem Phänomen in verstärktem Maße zu. Doch Tonträgerproduktionen für Kinder stehen bereits am Anfang der akustisch-auditiven Medien. Schon Mitte der 50er Jahre wurden Schallplatten für Kinder in hohen Auflagen produziert, und Wilfried Schneider konstatiert 1979: „Weit über 10 Millionen Schallplatten und Cassetten mit Kinder- und Jugendthemen sind in den vergangenen Jahren unter das 14 Millionen zählende Kindervolk gekommen."[2] Teil dieser anfangs überwiegend konservativ ausgerichteten Hörmedienproduktion sind auch die Hörspiele zu Klassikern der Abenteuerliteratur.[3] 1968 beginnt der Europa-Verlag mit Hörspielfassungen der bekannten Romane Karl Mays. Man startet mit *Winnetou I-III* und dem *Schatz im Silbersee*. Die Autoren sind Konrad Halver und Peter Folken.[4] Bis 1977 erscheinen 29 Hörspiele über Winne-

---

1 Dieser weite Begriff von Hörbuch findet sich bei Karla Müller: Literatur *hören* und *hörbar* machen. In: *Praxis Deutsch* 185 (2004), S. 6-13.

2 Wilfried Schneider: *Literatur auf Rillen. Schallplatten für Kinder und Jugendliche*. In: *Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. v. Margareta Gorschenk, Annamaria Rucktäschel. München: Fink 1979, S. 259-280.

3 Vgl. ebd., 260f.

4 Halver war zuerst bei Europa, dann bei BASF und danach bei Teldec. Bis zu seinem Tod war er im Hörspiel tätig und erhielt 2009 den „Ohrkanus" in Essen für sein Lebenswerk. Er starb 2012. Zu Halver vgl. z.B. sein Interview mit *Zauberspiegel*. G. Waldt: *Konrad Halver über seinen Weg von Europa, BASF und TELDEC bis hin zu Dobranski*. In: *Zauberspiegel*, [2009], http://www.zauberspiegel-online.de/index.php/ frage-antwort/im-gesprch-mit-mainmenu-179/2932-konrad-halver-ber-seinen-weg-von-europa-basf-und-teldec-bis-hin-zu-dobranski, (eingesehen 17.5.2013). Peter Folken arbeitete jahrelang mit Halver zusammen und war dann am Kammertheater Karlsruhe tätig. Er starb 2002. Vgl. Marc Heirapetian: *Er hat die Bösen gut gesprochen: Peter Folken*. In: *Die Welt*, 18.05.2002. http://www.welt.de/print-

tou und Old Shatterhand. Dagmar von Kurmin und Heidekine Körting zeichnen für die späteren Produktionen verantwortlich.[5] Die Website zum Europa-Verlag urteilt über die Qualität und gibt Antwort über die Zuordnung von Hörspieltitel und literarischem Text, die dem Kenner durchaus willkürlich erscheinen mag:

> Allen sechs Hörspielen ist gemein, dass sie dem Titel nach nicht direkt einem Buch Karl Mays zu Grunde liegen. Die *Old Shatterhand*-Folgen erzählen eine Sequenz aus *Winnetou III*, die in den Hörspielen selbst keinen Platz gefunden hatte. *Old Firehand 2* widmet sich einer Begebenheit aus *Der Schatz im Silbersee*, die dort vom Erzähler nur am Rande erwähnt wird. *Old Firehand 1* wiederum kennt man aus *Winnetou II*. Dennoch gibt es die Erzählung *Old Firehand*; es war die erste Indianergeschichte Karl Mays. May griff diese Erzählung in Winnetou II noch einmal auf. Die beiden *3. Winnetou*-Folgen schließlich sollten wohl nur noch den Sammlerreiz erhöhen. Beiden Hörspielen liegen Romane Karl Mays zu Grunde, die eigentlich nichts im Winnetou-Zyklus verloren haben. *Winnetou I 3. Folge* entstammt dem Roman *Halbblut*, während der Roman *Winnetous Erben* für *Winnetou III 3. Folge* als Vorlage dient.[6]

Sichtbar wird an dieser Aufstellung, dass die Wiederholung bekannter Figurennamen im Titel als Verkaufsargument entscheidend war und nicht die sichtbare Referenz auf den Ursprungstext.

Die Website spricht hier von den 1975-1977 erschienenen Hörspielen. Sowohl die 1968 erschienenen Fassungen wie die von 1975 grenzt die Website gegen die 1972 von Dagmar von Kurmin erstellten ab, die vom Europa-Verlag nicht wieder aufgelegt wurden. Zu diesen gehört das Hörspiel *Unter Geiern* nach Mays Abenteuerroman für die Jugend *Der Geist des Llano Estacado*. *Unter Geiern* wurde 2009 in der Reihe „Bild. Die besten Hörspiele" wieder veröffentlicht Auch andere Werke der Abenteuerliteratur über Nordamerika wurden seit den 70er Jahren als Hörspiel dramatisiert, darunter *Der Spion* nach Balduin von Möllhausen, ein Hörspiel, das Kurt Vethake für Teldec 1980 produzierte.

2007 legte der Europa-Verlag die alten Hörspiele auf CD neu auf.[7] Als CD in Vinyl-Optik sind sie im Handel erhältlich. Verfügbar sind nicht nur die Karl May-

---

welt/article389833/Er-hat-die-Boesen-gut-gesprochen-Peter-Folken.html (eingesehen 17.05.2013).

5 In den 80er Jahren führt Körting dann die Hörspielregie für die Kinderkrimiserie *Die drei ???*.

6 Harald Lutz: *Spezial Nr. 2 Karl May*. http://www.europa-vinyl.de/ special/spec994.php3 (eingesehen 16.2.2013). Es handelt sich um eine private Fan-Website, die zahlreiche Informationen sowie Fan-Kommentare zu den Produktionen des Europa-Verlags bereitstellt.

7 Anzunehmen ist, dass der Verlag damit am Hörbuchboom teilnehmen wollte. Karla Müller konstatiert, dass 2003 10 000 Titel verfügbar waren bei 700-800 Neuerscheinungen pro Jahr. Vgl. Müller: Literatur *hören* (Anm. 1), S. 6.

Klassiker, sondern auch andere Highlights der Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts. Von den deutschsprachigen Amerikaromanen ist Friedrich Gerstäckers *Die Flußpiraten des Mississippi* unter der Regie von Heidekine Körting heute in derselben Reihe vertreten.

Was die *Winnetou*-Hörspiele von Halver und Folken ausmacht und wie sie sich von den Romanen Karl Mays unterscheiden, werde ich im Folgenden untersuchen. Zur Kontrastierung dieser Hörspielfassungen werde ich dann die Hörspiele *Unter Geiern* und *Die Flußpiraten des Mississippi* einbeziehen. Ob eine Differenz zwischen den Karl May-Hörspielen Halvers und Folkens und den Hörspielfassungen anderer Bearbeiter innerhalb des Europa-Verlags besteht, soll unter Berücksichtigung dieser Beispiele ermittelt werden. Schließlich werde ich das bei Teldec vertriebene Hörspiel *Der Spion* analysieren, das verschiedene Unterschiede zu den Europa-Produktionen aufweist. Wie diese Hörspiele im Sinne einer Hördidaktik, aber auch mit Blick auf ihre Darstellung des Fremden zu bewerten sind und welche Schwierigkeiten sie aufweisen, werde ich abschließend diskutieren.

2. Die Hörspiele im Unterschied zu den Romanvorlagen

Karl May-Hörspiele im Europa-Verlag schlossen an die erfolgreichen Verfilmungen der 1960er Jahre an. Bis in die 1980er waren diese Filme im Abendprogramm zu sehen, erst mit der Einführung des Kabelfernsehens verschwanden sie aus dem Abendprogramm der öffentlich-rechtlichen Anstalten.[8] Die Praxis eindrucksvoller Filmmusik mögen die Hörspielautoren von den Filmen der 60er Jahre übernommen haben.[9] Im Unterschied zu den Verfilmungen lässt sich jedoch bei den Hörspielen eine größere Texttreue beobachten, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Die etwa 60-minütigen Hörspiele *Winnetou I-III* sind Bearbeitungen von Peter Folken und wurden unter der Regie von Konrad Halver inszeniert.[10] Halver spricht

---

[8] Vgl. Volker Frederking, Axel Krommer, Klaus Maiwald: *Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung*. 2. A. Berlin: Erich Schmidt 2012, S. 170f. zur Entwicklung des Fernsehens.

[9] Zu den Verfilmungen siehe Hansotto Hatzi: *Verfilmungen*. In: *Karl-May-Handbuch*. Hg. v. Gert Ueding. 2. erw. und bearb. Auflage. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 527-531. Er weist auf die „bald bekannte, sentimental eingängige Filmmusik von Martin Böttcher" als einen Erfolgsfaktor der Filme hin. S. 528.

[10] *Winnetou I*, Regie Konrad Halver, Hörspielbearbeitung Peter Folken. Europa Produktion 1968, Sony BMG Records GmbH, 2005. *Winnetou II*, Regie Konrad Halver, Hörspielbearbeitung Peter Folken. Europa Produktion 1968, Sony BMG Music Entertainment, 2006. *Winnetou III*, Regie Konrad Halver, Hörspielbearbeitung Peter Folken. Europa Produktion 1968,

auch die Rolle Winnetous, Michael Poelchau die Rolle Old Shatterhands. Offensichtlich bräuchten die umfangreichen Romane Karl Mays sehr viel länger als eine Stunde, um umgesetzt zu werden. Gleichzeitig enthalten sie zahlreiche religiöse und weltanschauliche Reflexionen, die über den kindlichen Horizont hinausgehen. Die Old Death-Handlung, die die Hälfte von *Winnetou II* einnimmt, fehlt gänzlich. Die Geschichte um den opiumsüchtigen, schuldbeladenen Helden, der sich in *Winnetou II* als mindestens ebenso mutig und klug zeigt wie Old Shatterhand, ist für ein Kinderhörspiel nicht altersgerecht.[11] In allen drei Hörspielen dominiert die Stimme Old Shatterhands, der wie in den Romanen als Ich-Erzähler durch die Handlung führt und gleichzeitig die Rolle des erlebenden Ichs spricht. Wenngleich die drei Hörspiele ähnliche Merkmale aufweisen, werde ich auf sie zunächst einzeln eingehen.

Das Hörspiel *Winnetou I* beginnt mit Shatterhands Kampf gegen den Grizzly und endet wie der Roman mit dem Tod Intschu-Tschunas und Ntscho-Tschis. Statt die Ankunft des weißen deutschen Schriftstellers und Landvermessers im Mittleren Westen zu beleuchten, wie das Buch es zu Anfang tut, setzt das Hörspiel mit Shatterhands erster heroischer Tat ein. Die für den Roman wesentliche kontinuierliche Diskussion mit Sam Hawkins um die Rolle des Bücherwissens und die Unvereinbarkeit einer Tätigkeit am Schreibtisch mit dem Leben als Westmann fallen weg. Stattdessen folgen die Tötung des Grizzlys, die Begegnung mit Winnetou und die Ermordung Klekih-Petras durch Rattler Schlag auf Schlag aufeinander. So setzt die Fassung von *Winnetou I* mit Kapitel 3 des Romans ein und rafft dann die Romanhandlung derart, dass die folgenden zentralen Handlungsschritte erhalten bleiben, während die Reflexionen und Gespräche weitgehend gestrichen werden. Dies führt notwendig bereits in *Winnetou I* zu kleinen Motivationslücken.

Die Logik der Streichungen ist jedoch einsichtig. Man versucht, den kindlichen Hörer über die spannungsreiche Handlung zu fesseln, statt ihn mit religiös-philosophischen Gesprächen zu langweilen. Erhalten bleiben jedoch pathetische Passagen wie der Ritus der Blutsbrüderschaft – wesentlicher Bestandteil kindlichen Indianerspiels.[12] Wo Pathos mit einer konkreten Handlung einhergeht, wie in diesem Fall, lässt es sich ins Hörspiel transportieren. Gleichermaßen erhalten bleibt die

---

Sony BMG Music Entertainment 2006.

11 Zu *Winnetou II* und zur Pathologie der Figuren vgl. Annette Bühler-Dietrich: *Zwischen Glaubwürdigkeit und make believe: Karl May im Kontext der deutschamerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts.* In: *Karl May: Brückenbauer zwischen den Kulturen*. Hg. v. Wolfram Pyta. Berlin: LIT Verlag 2010, S. 169-187.

12 „[…] Tschick wollte dann noch, dass wir alle unsere Finger ritzen und einen Tropfen Blut auf die Buchstaben gießen, aber Isa meinte, wir wären doch nicht Winnetou und dieser andere Indianer, und da haben wir's dann nicht gemacht." Wolfgang Herrndorf: *Tschick*. 4. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012, S. 176.

Grausamkeit der Vorlage. Sowohl Winnetous Angriff auf Shatterhand, bei dem er ihm das Messer durch Hals und Zunge stößt, wie auch die Folterung Rattlers, der als Mörder Klekih-Petras auf dessen Sarg gebunden und dann gefoltert wird, werden im Detail beschrieben. Die effektvolle Szene von Rattlers Folterung bringt die notwendige Bestrafung des Verbrechers mit sich und ist derart sanktioniert. Auch Shatterhand tötet in *Winnetou I* im Messerkampf mit dem Kiowa. In den folgenden Romanen verwundet er seine Gegner zumeist und tötet sie nicht. Dass der Zorn des Kiowa-Häuptlings Tangua auf Old Shatterhand wegen seiner zerschossenen Beine gerechtfertigt ist, kommt nicht zum Ausdruck. Er bleibt der starrsinnige und verschlagene Kiowa – und Old Shatterhand der tadellose Schütze.[13] Mit Nschotschi als Schwester Winnetous und Pflegerin Shatterhands wird einmalig in den drei Hörspielen eine Frauenfigur prominent. Sie hat im Hörspiel das letzte Wort. Akustisch effektvoll lässt Halver die hallende Stimme der getöteten Nscho-tschi mit dem Ruf „Räche mich" ertönen.

Wenngleich der Europa-Verlag auf der Rückseite der CD-Box eine Inhaltsbeschreibung gibt, die Winnetou ins Zentrum stellt, ist die handlungstragende Figur in *Winnetou I* Old Shatterhand, der im Roman wie im Hörspiel als Held etabliert wird.

Das Hörspiel *Winnetou II* stellt sich dem etwas holprigen, in der Genese der eigentlichen Trilogie vorausliegenden Roman durch einen von Ellipsen durchzogenen Anfang. Zeitraffend berichtet der Erzähler, was bisher geschah, begnügt sich mit kurzen Verweisen auf den *Civil War*, den Mexikokrieg und die Rückreise des Helden nach Deutschland und inszeniert dann erst wieder die Übergabe des legendären Henry-Stutzens akustisch. *Winnetou II* setzt damit erst im Kapitel „Old Firehand" des Romans ein, das mit eben der Übergabe des Henry-Stutzens beginnt. Nach etwa 10 Minuten gewinnt die Handlung mit dem Kapitel „Neu entdecktes Ölgebiet" an Geschwindigkeit und Spannung. Eine erste Begegnung mit Harry eröffnet die Firehand-Handlung, die den Rest des Hörspiels einnimmt, und führt mit Rollins einen weiteren weißen Verbrecher ein. Dass Harry der Sohn von Winnetous getöteter großer Liebe Ribanna ist, versetzt den Apachen kurzzeitig aus dem Raum des Erhabenen in den des menschlich Liebenden. Das Hörspiel endet wie der Roman und verwendet dazu die Schlusssätze des Romans mit nur geringfügigen Abwandlungen. Pathetische Phrasen bleiben auch hier erhalten, so der Ausspruch

[13] Ato Quayson teilt das Vorkommen von Behinderung in der Literatur in verschiedene Kategorien ein. Für Tangua gilt im Roman wie im Hörspiel Quaysons Kategorie 4: „Disability as bearer of moral deficit/evil". Ato Quayson: *Aesthetic Nervousness. Disability and the Crisis of Representation*. New York: Columbia University Press 2007, S. 52. Damit man Tanguas Bosheit nicht auf seine Verwundung zurückführt – woran dann ursächlich Old Shatterhand Schuld wäre – muss er schon zuvor als strafwürdig dargestellt werden.

Winnetous: „So lass uns scheiden. Der große Geist gebietet, dass wir uns jetzt trennen. Winnetou treibt die Feindschaft fort, dich hält die Freundschaft hier. Die Liebe wird uns wieder vereinen. Howgh!“.[14] Begleitet vom musikalischen Winnetou-Motiv spricht er diese Worte gegen Ende des Hörspiels und lehnt sich darin eng an das Original an:

> „Hier scheiden wir, “ sagte er, indem er sich auf seinem Pferde zu mir herüberbeugte und den Arm um mich schlang, „der große Geist gebietet, daß wir uns jetzt trennen; er wird uns zur rechten Zeit wieder zusammenführen, denn Old Shatterhand und Winnetou können nicht geschieden sein. Mich treibt die Feindschaft fort, dich hält die Freundschaft hier; die Liebe wird mich wieder mit dir vereinigen. Howgh! “[15]

Stehen so im ersten Hörspiel die Bewährung und die Freundschaft von Old Shatterhand im Vordergrund, so zeigt das zweite Hörspiel die Freunde vereint an der Rache für vergangene Verbrechen beteiligt. Firehand und Winnetou wehren sich gemeinsam gegen Rollins, den Mörder Ribannas, den sie zu töten trachten, wie Winnetou auch weiter auf der Spur Santers ist.

Im Unterschied zur handlungsreichen Folge II lebt *Winnetou III* auch im Hörspiel von der ausführlichen Darstellung der Konversion Winnetous. Das Hörspiel steigt ein mit der Rückkehr Shatterhands nach Amerika und der für die Romane typischen Erkennungsszene Shatterhands. Ein Eisenbahnüberfall wird zum Anlass der folgenden Handlung, die die Freunde wieder zusammenführt und sie gemeinsam die deutsche Siedlung Helldorf kennenlernen lässt. Winnetous Todesahnungen werden begleitet von seinen religiösen Überlegungen, und mehrfache Gespräche zwischen den Freunden sind die Folge. Als Winnetou bei der Befreiung der Helldorfer Siedler getroffen wird, stirbt er mit den Worten „Winnetou ist ein Christ“. Winnetou wird bestattet und Shatterhand reist anschließend zum Grab von Intschu-tschuna und Nscho-tschi, um das Testament Winnetous zu bergen. Hier begegnet er Santer, der schließlich akustisch effektvoll mit dem Berg in den See stürzt: Fallende Steinmassen und der Hilfeschrei Santers werden, eingeleitet durch einen Erzählerkommentar, akustisch vermittelt. Die Santer-Handlung ist damit abgeschlossen. Inhaltlich greift das Hörspiel die Handlung des Romans ab Kapitel 5, „Die Railtroublers“, bis zum Ende des Romans auf.

Todesahnungen und theologische Reflexionen sind populären Hörspielserien wie *Bibi Blocksberg* oder *Benjamin Blümchen* völlig fremd. Wichtiger wird bei diesen

---

[14] *Winnetou II*, Hörspiel (Anm. 10), Kap. 12.

[15] Karl May: *Winnetou II*. Freiburg i. B.: Fehsenfeld, 1909, S. 516. http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/reise/gr08/kptl_7.htm.

Hörspielen die Frage des Zusammenlebens, der Rollenverteilung von Mann und Frau, die ethische Frage, wann man eigentlich hexen darf.[16] Die Folgen nehmen offensichtlich Bezug auf gesellschaftliche Fragen seit den 80er Jahren. Darüber hinaus sind sie handlungsreich und werden von einem heterodiegetischen Erzähler kommentiert. *Winnetou III* stellt demgegenüber also eine Herausforderung dar. Da der Roman auf den Tod und die Konversion Winnetous zuläuft, können sie aus dem Hörspiel nicht ausgelassen werden. Die Gegenüberstellung von einem indianischen Gott und dem christlichen Gott verläuft folglich plakativ:

> „Manitu besitzt die ganze Welt und alle Sterne" – „Aber warum gibt der große Manitu seinen roten Söhnen einen so kleinen Teil der Welt und seinen weißen Kindern alles? Hat Manitu die Roten weniger lieb als die Weißen? […] Der Glaube der roten Männer aber sagt, Manitu ist nur der Herr der Roten, er gebietet alle Weißen zu töten und verheißt sodann die finsteren Jagdgründe, wo der Krieg und das Morden von neuem beginnen."[17]

Todesahnungen und Tod Winnetous werden mit Pathos vermittelt. Es äußert sich bereits im dritten Kapitel in den gesetzten Worten Winnetous, welche von Wassergeräuschen begleitet sind – er sitzt „bewegungslos wie ein Steinbild" auf einem Felsvorsprung am Ufer. Das einfache Leben der deutschen Siedler einerseits, die Verdorbenheit der weißen Verbrecher andererseits geben die Folie für den erhabenen Tod ab. Dennoch verzögern die Gesprächsszenen die Handlung. Handlungsreich sind in den ersten Zweidritteln dieses Hörspiels allein die Schlachten an der Station Echo und in der Höhle des Hancock-Berges. Erst das letzte Drittel des Hörspiels zeigt sich wiederum als aktionsreicher und der Fokus wendet sich von Winnetou wieder auf Old Shatterhand. Während derart etwa vier Fünftel des Romans der Handlung bis zum Tod Winnetous gewidmet sind, ändert das Hörspiel dies in das genannte 2/3- zu 1/3-Verhältnis. Die Relevanz, die der Hörspielautor Folken der Konversion beimisst, wird trotzdem an der relativen Texttreue des Hörspiels ersichtlich. Vorbereitung des Kampfes, Winnetous Ahnungen und der Kampf sind nah am Text. Das zweite Gespräch zwischen Winnetou und Shatterhand vor der Schlacht im Hancock-Berg wird jedoch nur stark gekürzt wiedergegeben. Winnetous christliche Zuversicht fehlt ebenso wie Shatterhands Versuch, den Freund von der todbringenden Aktion abzuhalten. Während das Gespräch im Roman der Introspektion dient, über die direkte Rede Winnetous wie den Erzählerkommentar Shatterhands, bleibt es im Hörspiel auf die Todesahnung und die Testamentsan-

[16] Vgl. *Bibi Blocksberg*. Folge 52: *Mamis Geburtstag*. Hör- und Lies Verlags- und Vertriebsgesellschaft, Kiosk, 1992.

[17] *Winnetou III*, Hörspiel (Anm.10), K. 3.

kündigung beschränkt. Wieder ist die Stimme Winnetous getragen und von Gleichnissen des Sonnenlaufs begleitet.[18]

Zentral für die Konversion Winnetous im Roman ist der Gesang der Siedler in Helldorf, die zur Abendvesper das „Ave Maria" singen, das Shatterhand einst gedichtet und komponiert hat. Tief berührt von dem Lied gewährt er ihnen gegen das erneute Singen des Liedes Auskunft über Edelstein- und Goldfundstellen. Daran schließt sich Winnetous Rückzug und sein nachfolgendes theologisches Gespräch mit Shatterhand an. Erst über die Liedexegese macht Shatterhand Winnetou mit den christlichen Gedanken bekannt:

> Ich begann mit der Uebersetzung und Erklärung des Ave Maria. Ich erzählte ihm von dem Glauben der Bleichgesichter, ich suchte ihm das Verhalten derselben gegen die Indianer in einem freundlichen Lichte darzustellen, und ich tat dies nicht durch den Vortrag gelehrter Dogmen und spitzfindiger Sophismen, sondern ich sprach in einfachen, schmucklosen Worten, ich redete zu ihm in jenem milden, überzeugungsvollen Tone, welcher zum Herzen dringt, jedes Besserseinwollen vermeidet und den Hörer gefangen nimmt, obgleich er diesen denken läßt, daß er sich aus eigenem Willen und Entschließen ergeben habe.[19]

Winnetous Reaktion darauf ist der Satz „Mein Bruder Schar-Iih (sic!) hat Worte gesprochen, welche nicht sterben können".[20] Nur der Zusammenhang von Klang, Lied und Exegese bereitet die Annahme des Christentums bei Winnetou vor.[21] Folgerichtig steht vor seinem letzten Bekenntnis, „Winnetou ist ein Christ"[22], der nochmalige Gesang aller drei Strophen des Liedes in der Hancock-Höhle.[23] Ent-

---

18 Vgl. *Winnetou III*, Hörspiel (Anm. 10), Kapitel 5.

19 Karl May: *Winnetou III*. Freiburg i. B.: Fehsenfeld, 1909, S. 363. http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/reise/gr09/kptl_6.htm.

20 Ebd., S. 363.

21 Vgl. auch Ulrich Scheinhammer-Schmid: *„Wenn ich sterbe, werden Millionen Taschentücher naß". Winnetous Tod im Erzähltext und im Film*. In: *Karl May. Werk – Rezeption – Aktualität*. Hg. v. Helmut Schmiedt, Dieter Vorsteher. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 188-200, hier S. 190f. Zu den politischen Konnotationen der Filmadaption *Winnetou III* siehe ebd., S. 194-200.

22 May: *Winnetou III* (Anm. 19), S. 404. http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/reise/gr09/kptl_7.htm.

23 Heiko Ehrhardt verweist auf die weitere Integration christlicher Ikonographie in der anzitierten Abendmahlssymbolik und analysiert weitere Konversionsszenen. Vgl. Heiko Ehrhardt*: ‚Winnetou ist ein Christ'. Überlegungen zum Christlichen im Werk Karl Mays*. In: *„Winnetou ist ein Christ." Karl May und die Religion*. Hg. v. Heiko Ehrhardt, Friedmann Eißler. *EZW-Texte* 220 (2012), S. 22-41. Hier S. 25-29.

scheidend für das weitere Verhalten Winnetous und Shatterhands ist so nicht die Rechtschaffenheit der deutschen Siedler, sondern ihre durch den Gesang vermittelte Integrität. Kapelle und Kreuz sind derart unverzichtbare Bestandteile der Darstellung Helldorfs.

Peter Folken lässt die Kapelle und den Gesang aus, muss jedoch dennoch die Konversion vorbereiten, deren Fehlen ein gravierender Einschnitt ins wohlbekannte Original wäre. Also belässt er Rudimente des Gesprächs zwischen den Freunden und hält an Winnetous Antwort fest. Was bei May kohärent ist und einem Steigerungsbogen folgt – nach der Zerstörung Helldorfs vergräbt Winnetou das Glöckchen der Kapelle, um es zu bewahren – wird im Hörspiel akzidentiell. Da der kindliche Hörer voraussichtlich eher vom Tod des Apachen als von dessen Bekehrung zum Christentum bewegt wird, fallen ihm die Lücken in der Argumentation nicht auf. Die Helldorf-Episode ist jedoch tatsächlich ein Kontrapunkt zum Wechsel von Angriffen und Gegenangriffen und arretiert die Handlung, darin dem Gespräch von Klekih-petra und Shatterhand in *Winnetou I* verwandt. Das Hörspiel verschenkt hier in der schematischen Handlungsabfolge diesen Kontrapunkt.

Dennoch bemüht sich Folken, eng am Text zu bleiben. Häufig bilden Sätze des Originals den Hörspieltext, gelegentlich sind sie leicht modifiziert. Daneben finden sich Stellen, die neu verfasst sind und der Raffung dienen. Manche der leichten Modifikationen lassen sich auf den Medienwechsel zurückführen, so wenn statt eines beschriebenen Kopfnickens ein „Uff" zu hören ist. Dem Hörspiel gemäß sind die Rollen auf verschiedene Sprecher verteilt. Die Zuordnung von Sprecher und Rolle bleibt über die drei Folgen gleich, neu besetzt werden Rollen, die nur in jeweils einer Folge vorkommen. So spricht Albert Johannes Klekih-Petra (I), einen Arbeiter (II) und den alten Hillmann (III). Über die Folgen hinweg werden akustisch fast keine Überkreuzungen von guten und bösen Figuren hergestellt. Die Ausnahme bildet Curt Timm, der sowohl den guten Stephen Moody (III) wie den verbrecherischen Trunkenbold Rattler (I) spricht.

Die verbalen Äußerungen erstrecken sich auf ganze Sätze, meist in Deutsch, gelegentlich im Idiom der Apachen und manchmal mit englischen Ausrufen wie „Heavens" durchmischt, daneben gibt es Interjektionen wie „Howgh" oder „Uff", die meist von indianischer Seite geäußert werden. Die akustische Kulisse bilden indianisches Kriegsgeheul, das Rattern und Pfeifen der Eisenbahn, Gemurmel, Pferde in Bewegung, Gewehrgeräusche etc. Häufig funktioniert der Einsatz des Geräuschs pleonastisch: Erst nennt Old Shatterhand als Erzähler die kommende Handlung – eine Schlacht, den einstürzenden Felsen –, dann folgen die Geräusche. Dem Hörer wird so die Bedeutung des kommenden Geräusches vorgegeben. Musik trennt einzelne Kapitel voneinander, wird aber auch wie Filmmusik als Kennzeichen bestimmter Figuren oder zur Untermalung bestimmter Situationen eingesetzt. So ist

ein musikalisches Motiv aus steigenden und fallenden Terzen, instrumentiert von Bläsern, Winnetou zugeordnet und begleitet sowohl seinen jeweiligen erstmaligen Auftritt wie auch seinen Tod (vgl. z.B. *Winnetou III*, Kapitel 2 und 5) und das Ende des Hörspiels. Daneben findet sich ein über alle drei Folgen wiederkehrendes Banjo-Motiv, das als Zwischenspiel, aber auch zur Herstellung einer festlichen Atmosphäre wie in Helldorf eingesetzt wird. Wenn schließlich Old Shatterhand von Santer gefangen wird, begleitet dramatische Streichmusik diese Gefangennahme.

Konrad Halver nutzt darüber hinaus in *Winnetou III* das Medium Hörspiel in origineller Weise im Kapitel „Das Grabmal Inschu-Tschunas". Hier gräbt Shatterhand nach dem Testament Winnetous. Er fängt an, das Testament zu lesen, und während er liest, überblenden sich die Stimmen und wechseln dann zur Stimme Winnetous. Kurz bevor Shatterhand Santer begegnet, bricht er die Lektüre ab und die Stimmen wechseln zurück zur Stimme Shatterhands.

Betrachtet man so alle drei Folgen, so zeigt sich das Bemühen von Folken und Halver, dem Text Karl Mays treu zu bleiben. Der Schwerpunkt der Dramaturgie liegt auf einer abwechslungsreichen Handlung, die um die Vor- und Nachbereitung von Kämpfen kreist, während die Kämpfe selbst durch akustische Mittel wiedergegeben werden. Die Vorannahme ist also, dass Karl Mays Romane zur Abenteuerliteratur als faktischer Kinder- und Jugendliteratur gehören und deswegen auch als Hörspiele für Kinder veröffentlicht werden können.[24] Die zweite Annahme ist dann, dass Kinder mehr an Handlung als an Reflexionen interessiert sind. Beide Überlegungen – eine Art Übergang von faktischer Print-Kinder- und Jugendliteratur zum intentionalen Kinder- und Jugendhörspiel – lassen sich auch in den weiteren Hörspielfassungen des Verlags wahrnehmen.

Im Unterschied zu den *Winnetou*-Hörspielen ist bei *Unter Geiern* der direkte Bezug zum Roman aus dem Hörspieltitel nicht sichtbar. Der Titel mag für Kinder verständlicher sein als *Der Geist des Llano Estacado*, verschiebt jedoch gleichzeitig den Fokus von Bloody Fox, dem Geist des Llano, auf die verbrecherische Bande, die in der Wüste ihr Unwesen treibt. Der Titel rührt sowohl von der grünen Radebeuler May-Ausgabe her wie auch vom gleichnamigen Film (1964), der jedoch wiederum nicht textgetreu ist.

[24] Im Unterschied zur intentionalen Kinder- und Jugendliteratur sind weder die Romane noch die Hörspiele mit einer Altersangabe versehen. Intentionale Kinder- und Jugendliteratur richtet sich zielgerichtet an das genannte Publikum und verbindet Ästhetik und Pädagogik. Vgl. Ulf Abraham, Matthis Kepser: *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung*. 2. Auflage, Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 126-127.

Unter Geiern wird heterodiegetisch erzählt, im Buch wie im Hörspiel. Die Leitmelodie und die Besetzung sind neu.[25] Die Figuren werden deutlicher über Sprache und Stimme charakterisiert als dies in den frühen Hörspielen der Fall ist. So spricht der Westmann Hobble Frank Sächsisch und sein schwarzer Begleiter wie dessen Mutter ein grammatikalisch falsches Deutsch. Der falsche Geistliche Tobias Preisegott Burton ist deutlich an seiner säuselnden Stimme als hinterhältiger Verbrecher erkennbar, denn die ‚richtigen' Männer sprechen bestimmt, deutlich und dialektfrei. Bei Hobble Frank trägt das Sächsische zur Komik der Figur bei und entspricht darin Sam Hawkins' „Wenn ich mich nicht irre". Die Handlung stellt die Jagd auf die Llano-Geier ins Zentrum und bewahrt Elemente vom Anfang und Schluss des Romans, reduziert aber die Indianerhandlung. Mit der Wiedervereinigung des ehemaligen Sklaven Bob und seiner Mutter Sanna erscheint ein Moment von Sentimentalität im Text, das sonst vielmehr im pathetischen Register auf die Begegnungen von Winnetou und Old Shatterhand verschoben ist.

Die etwa 35-minütige Hörspielfassung legt deutlich mehr Gewicht auf den Erzähler als die anderen Bearbeitungen. Die Dialogpassagen werden zugunsten des Erzählers verkürzt, was der Handlung die Spannung nimmt. Auch in der Konstruktion von Soundscapes zeigt sich deutlich weniger Vertrauen in das Medium Hörspiel selbst. Gleichzeitig wird das Pathos, das die *Winnetou*-Hörspiele gleichwohl trägt, wie erwähnt zur Sentimentalität reduziert. Ob den Kindern jedoch wirklich der ästhetische Unterschied auffiel?

Mit *Die Flußpiraten des Mississippi* (1848) liegt schließlich einer der Abenteuerromane Friedrich Gerstäckers im Europa-Verlag als Hörspiel vor.[26] Gerstäcker gehört im 20. Jahrhundert in bearbeiteten Fassungen zur Jugendliteratur.[27] Doch sein Roman ist kein Indianerroman wie die Romane Karl Mays. Es geht um eine verbrecherische Bande, die auf einer Insel im Mississippi angesiedelt ist und passierende Schiffe ausraubt und die Besatzung tötet. Im Zentrum des Romans steht auf der Seite der Bösewichte der örtliche Friedensrichter, der ein vollständiges Doppelleben führt: Friedensrichter mit redlicher Gattin in der Stadt und Bandenchef mit ‚Piratenbraut' im Verbrechernest. Ihm gegenüber stehen die nicht-verbrecherischen

---

[25] *Unter Geiern*. Regie und Bearbeitung Dagmar von Kurmin. Europa Produktion 1972, Sony Music 2009.

[26] Friedrich Gerstäcker: *Die Flußpiraten des Mississippi. Roman.* 1848. Mit einem Nachwort von Harald Eggebrecht. Frankfurt/M.: Insel, 1980.

[27] Es existiert auch eine Verfilmung von Gerstäckers Roman von 1963 unter der Regie von Jürgen Rowland. Wikipedia: *Die Flußpiraten des Mississippi.* http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Flußpiraten_des_Mississippi (eingesehen 2.3.2013). Dies mag den Ausschlag gegeben haben, warum der Europa-Verlag diesen Roman für die Hörspiel-Bearbeitung wählte.

Einwohner von Helena. Gerstäckers Roman ordnet sich in die Reihe der „Geheimnisse von …"-Großstadtromane des 19. Jahrhunderts ein, wenngleich er als Ort den Mississippi wählt. Das doppelte Spiel einflussreicher Persönlichkeiten ist in dieser Gattung strukturbildend. Im Roman wird deswegen dem Doppelleben des Friedensrichters und dessen Enthüllung entsprechend Raum gegeben.

Der umfangreiche Roman benötigt wie die Karl May-Hörspiele starke Kürzungen. Der zweite Handlungsstrang des Romans um die Farmerfamilie Lively fehlt deswegen im Hörspiel. Die Mittel der Inszenierung entsprechen denen der Karl May-Hörspiele, doch stellen sich neue Herausforderungen darin, dass an die Stelle der Wild-West-Atmosphäre die Piratenhandlung im Mississippi tritt. Dies hat zur Folge, dass z.B. das Schlachtgeheul der Indianer fehlt, aber auch die besondere Ausdrucksweise der indianischen Figuren. Stattdessen sind es fast ausschließlich weiße Männer, die miteinander sprechen. Unter ihnen lassen sich Freund und Feind akustisch kaum unterscheiden und die jeweils sprechenden Figuren müssen über die Anrede benannt werden. Viel Gewicht kommt dem heterodiegetischen Erzähler zu. Erhalten bleiben die zwei Frauenfiguren, Mrs. Dayton und Georgine, die Frauen Daytons/Kellys. Während Mrs. Dayton keine handlungstragende Funktion hat, ist die Eifersucht Georgines im Hörspiel das auslösende Moment für den Verrat an den Piraten. Im Gespräch mit Kelly droht sie ihm mit Rache, wenn er ein Doppelleben führt. Weil Kelly ihren Diener, einen Mestizen, töten lässt, verrät sie schließlich die Bande. Die Motivation für den Verrat ist so auch im Hörspiel schlüssig.

Der Mestizenjunge Olyo stirbt im Kampf mit dem Schwarzen Bolivar, einem Diener Kellys. Die Szene ist inhaltlich und akustisch interessant. Konflikte zwischen Mestizen und Schwarzen werden hier thematisiert und beiden Figuren wird eine charakteristische Sprechweise zugeordnet. Während Olyo – der nicht als Junge zu erkennen ist, sondern die Stimme des erwachsenen Mannes hat – ohne Akzent spricht, verwendet Bolivar die Anrede „Massa" und lässt sich aufgrund seiner etwas gepressten Stimme deutlich unterscheiden. Im Gespräch mit Kelly redet er von sich in der dritten Person: „Captain kann sich auf Bolivar verlassen".[28]

Musik wird eingangs und zwischen den Kapiteln eingesetzt, und auch hier sind es Banjo und Mundharmonika, die „Amerika" konnotieren. Im Unterschied zu den *Winnetou*-Hörspielen gibt es kein Leitmotiv und die Musik wirkt deswegen beliebig. Pathos ist dem Hörspiel fern. Es lebt vom Aufspüren und der Bekämpfung der Piraten. In diesen Kampf involviert sind vor allem der Ire Patrick O'Toole sowie die amerikanischen Farmer Edgeworth und sein Neffe Tom auf der Seite der

[28] *Die Flußpiraten des Mississippi*. Regie Heidekine Körting. Europa-Produktion 1977. Sony BMG Music Entertainment 2007, Kapitel 5.

Guten, der Steuermann Bill und der falsche Händler Black Foot auf der anderen Seite. Die Handlung auf dem Flatboat findet parallel zur Handlung in Helena wie im Piratennest statt und konkretisiert die verbrecherischen Machenschaften der Piraten.

Während die bislang diskutierten Hörspiele die Handschrift des Europa-Verlags zeigen, unterscheidet sich Kurt Vethakes Hörspiel *Der Spion* nach dem Roman Balduin Möllhausens deutlich von diesen Hörspielen. Vethake (1919-1990) ist etwa eine Generation älter als Halver und Folken. Seit den 60er Jahren produzierte er Karl May-Hörspiele sowie weitere Jugendbuchklassiker.

Das Hörspiel ist eine Bearbeitung des dreibändigen gleichnamigen Romans, der 1893 erschien.[29] Auffallend ist die andere Ästhetik der Bearbeitung. Vethake setzt vor allem auf das Wort, Erzählerkommentar und Dialoge bestimmen das Hörspiel, Geräusche und Musik spielen kaum eine Rolle. Die Musik benutzt nicht das stereotype Banjo-Motiv, sondern eine Hörspielmusik von Arno Bergmann, die auf verschiedene Blasinstrumente (Klarinette, Oboe) setzt.[30]

Die im amerikanischen Bürgerkrieg spielende Handlung ist auch deswegen ungewöhnlich, weil hier eine Frau im Zentrum steht. Olivia agiert in Männerkleidung als Spion für die Union. Weil sie als Frau die Autorisierung ihres Handelns von männlicher Seite braucht, erfindet sie den ominösen Spion Campbell, dessen Befehle sie scheinbar erhält. Erst am Ende des Hörspiels lüftet sich das Geheimnis. Als Hauptfigur steht Olivia im Zentrum. Um ihren Wechsel zwischen Männer- und Frauenkleidung anzuzeigen, wechselt die Sprecherin Regine Mahler die Stimmlage.

Auch Afrikamerikaner sind für die Handlung entscheidend. Sie stehen wie der Knabe Fegefeuer oder der Diener Nestor auf der Seite der Union. Ihre Namen sind dem Roman geschuldet und entsprechen der typischen Benennung schwarzer Bediensteter im 19. Jahrhundert. Während Nestor im unterwürfigen Gestus des Dieners, jedoch grammatikalisch richtig, spricht, sprechen Fegefeuer und auch der im Untergrund agierende Schwarze Thomas wie die Weißen. Allein bei Nestor sind Ansätze zur Stereotypisierung vorhanden. Die anderen Figuren treten als kämpfende Verbündete der Union aus dem Klischee heraus.

---

[29] Balduin Möllhausen: *Der Spion. Roman in drei Bänden*. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, [o.D.]. Verhältnismäßig zeitnah zum Hörspiel erschien die Fassung *Der Spion,* für die Jugend neu bearbeitet von Carl-Peter Rauhof. Stuttgart: Boje-Verlag 1956.

[30] *Der Spion*. Hörspiel von Kurt Vethake nach Balduin Möllhausen. Hör- und Lies Verlagsgesellschaft. Hamburg: Teldec 1980.

Hört man das Hörspiel, hat man den Eindruck, sehr viel Text zu folgen. Bis auf gelegentliche Gewehrschüsse hört man keine Geräusche und nur selten wird Musik unterlegt. Die Spannung baut sich durch die Handlung auf. Komische Effekte entstehen durch den Fallensteller Kit Andrieux, der für die Union angeheuert wird. Mit französischem Akzent und der hörbaren Neigung zum Alkohol zu Beginn der Begegnung entwickelt er sich zum entscheidenden Mann im Kampf gegen den Verbrecher Quinn, Olivias persönlichen Feind.

Viele verschiedene männliche Sprecher nehmen an dieser Hörspielproduktion teil. Der Kontext hilft hier, die Stimmen zu unterscheiden. Insgesamt erfordert dieses Hörspiel aber den etwas älteren Hörer. Olivia ist als Heldin differenzierter gezeichnet als die Karl May-Helden, und ihre Spionagetätigkeit muss beim Hören genau verfolgt werden, damit ihre Zugehörigkeit zur ‚guten' Seite der Union transparent bleibt. Anzunehmen ist, dass Vethake vom wortbasierten Hörspielverständnis der 50er und 60er Jahre geprägt ist, während die Karl May-Hörspiele Halvers zeitlich an der Schnittstelle zum neuen Hörspiel der 70er Jahre entstehen. Experimentelle Momente sind bis auf die Testamentlektüre in *Winnetou III* gleichwohl selten.[31]

Ein deutlicher ästhetischer Unterschied lässt sich derart zwischen Vethakes Hörspiel und den Hörspielen des Europa-Verlags ausmachen. Auf der Ebene der Texttreue fällt auf, dass sich auch Vethake durchaus an die Vorlage hält. Im Unterschied zum Roman verrät das Hörspiel jedoch schon zu Anfang, dass der Vaquero eine Frau namens Olivia ist. Allein das Geheimnis Campbell wird am Ende noch aufgelöst.

Auch Vethake produzierte wie Halver Winnetou-Hörspiele, wobei die als *Winnetou I-IV* erhältliche Sammelkassette Elemente von Bd. I und III der Trilogie enthält, nicht jedoch den Tod Winnetous, sowie eine Bearbeitung von *Halbblut*.[32] Ein Nachvollzug der Bearbeitungsschritte, wie er bei den Hörspielen Halvers möglich war, wäre für die Fassungen Vethakes aufgrund der sehr freien Bearbeitung fast sinnlos.

---

[31] Zur Geschichte des Hörspiels siehe Hans-Jürgen Krug: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. 2. Auflage, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008.

[32] Eine Auflistung aller Produktionen sowie Informationen zu den Produktionen Vethakes unter http://www.karl-may-hoerspiele.info/vsonder.php?_typ=10. (eingesehen 18.5.2013.); die Erscheinungsdaten für die Hörspiele Vethakes findet man unter http://karl-may-wiki.de/index.php/Kurt_Vethake_%28Produktionen_1959-1969%29 (eingesehen 18. 5. 2013).

Hört man in diese Produktion hinein, so fällt das Fehlen der markanten Stimme Konrad Halvers sofort auf. Heinz-Ilgo Hilgers als Sprecher Winnetous unterscheidet sich in der Sprechweise nicht von den weißen Figuren. Darüber hinaus arbeitet Vethake mit mehr Geräuschen als beim *Spion*, setzt aber auch hier ganz auf den Dialog. Old Shatterhand als erzählendes Ich fehlt. Vethakes Karl May-Produktionen der 60er Jahre unterscheiden sich somit deutlich von den Produktionen Halvers.

3. Akustische Transformationen

Betrachtet man die Hörspiele als Produkte des Medienwechsels, so lässt sich beurteilen, wie sie die literarischen Texte hinsichtlich des Hörspiel-Skripts umsetzen, aber auch wie ihre Verwendungsweise der Mittel des neuen Mediums zum Verständnis der Geschichte beiträgt. Für die Erarbeitung der genannten May-Hörspielfassungen gilt dabei, dass sie, wie erwähnt, durchaus textgetreu sind, wenngleich sie zumeist nur Teile des zugrunde liegenden Romans dramatisieren, im Titel aber auf den ganzen Roman hinweisen. Da bei May der hohe Anteil an Reflexionen gestrichen wird, wird ein Leser, der vom Hörspiel kommt, über die vielen durch Gespräche gefüllten Handlungspausen seiner Romane staunen.

Für die Bewertung akustischer Transformationen nennt Karla Müller in „Literatur *hören* und *hörbar* machen" verschiedene Kriterien. So hinsichtlich der Stimme: „Die Stimmen müssen klar unterscheidbar sein, leicht Personen zugeordnet werden können und zum Alter der Figuren passen."[33] Bei Karl May-Hörspielen sind dies fast nur Männerstimmen, wobei die Männer zumeist eines Alters sind. Eine Ausnahme ist Harry in *Winnetou II*, der deutlich als Junge zu erkennen ist. Dass es sich bei Bloody Fox in *Unter Geiern* um einen jungen Mann handelt, ist aus seiner Stimme und seiner Intonation nicht zu erkennen. Er könnte ebenso das Alter Old Shatterhands haben, wenn nicht Hobble Frank erstaunt sagte: „Der blutige Fuchs? Ein solcher Name für einen so jungen Mann wie euch?"[34] Die Protagonisten Winnetou und Old Shatterhand sind dagegen gut zu erkennen. Shatterhand ist als Erzähler dem Zuhörer stimmlich schnell vertraut. Winnetou zeichnet sich durch seine immer gehobene, etwas gestelzte Sprache aus. Auch die Bösewichte lassen sich unterscheiden. Eingegangen wurde bereits auf die säuselnde Stimme des falschen Priesters in *Unter Geiern*. Bei Santer dagegen, dem Mörder Intschu-Tschunas, ist ei-

[33] Müller: Literatur *hören* (Anm. 1), S. 11.

[34] *Unter Geiern*, Hörspiel (Anm. 25), Kapitel 1.

ne leichte dialektale Färbung wahrnehmbar, die nicht die Komik Hobble Franks erreicht, die ihn aber deutlich von den dialektfreien und klar gesetzten Worten Shatterhands und Winnetous unterscheidet.[35] In dieser Hinsicht ist folglich an diesen Karl May-Hörspielen nichts auszusetzen.

Müller nennt als weiteres Kriterium den Einsatz von Musik: „Unterlegte Musik sollte nicht vom Text ablenken, sondern seine Rezeption fördern. Geräusche sollten nicht lediglich den Text duplizieren, sondern eine weitere Dimension eröffnen und einen atmosphärisch dichten Raum schaffen."[36] Karl May-Hörspiele erzeugen den Raum – Landschaft, Eisenbahn, Dorf – wie auch die jeweiligen Kämpfe über Geräusche. Lautes Indianergeheul weist auf die Intensität der Schlacht und die Zahl ihrer Teilnehmer. Die Geräusche sind hier gut zu identifizieren und der Situation zuzuordnen. Auch wenn im Erzählerbericht das Stichwort „Schlacht" fällt, inszenieren die verschiedenen Geräusche die Größe und die Art der Schlacht und machen damit anschaulich, was das Stichwort nur andeutet. Beliebiger wirkt die Musik. Das Winnetou-Motiv leitet die Trilogie ein und erscheint dann in Verknüpfung mit Winnetou selbst. Dass er im Zentrum steht, wenngleich die dominante Figur Old Shatterhand ist, wird über dieses Motiv suggeriert. Die Verwendung der Terzen und der Einsatz von Blechbläsern assoziiert die Macht wie die Harmonie Winnetous. Andere Motive wie das Banjo-Motiv geben eher allgemein das Kolorit des Wilden Westens. Wenngleich der Saloon, mit dem man aufgrund der Wild-West-Filme das Banjo verknüpft, in den Hörspielen keine Rolle spielt, konnotiert es doch derart den Wilden Westen, dass es hier als Überbrückungsmusik genutzt wird. Ein eher getragenes Moll-Motiv mit Streicherbesetzung leitet dagegen *Unter Geiern* ein. Das Motiv ist nicht ortsspezifisch und könnte lediglich insgesamt auf eine unheilvolle Situation verweisen. Im gewaltsamen Tod der Eltern von Bloody Fox, den er bei seiner Vorstellung erwähnt, wie auch in den drohenden Untaten der Llano-Geier ist dieses Unheil in der Handlung präsent. Dagegen bietet die differenzierte Hörspielmusik des *Spions* keine Anhaltspunkte für Wiedererkennung. Auch die Klänge sind nicht ortsspezifisch. Die Musik vermittelt Stimmungen, während die Musik der Europa-Hörspiele vielmehr lokale Atmosphäre vermittelt.

Indem die Handlungskomplexität reduziert wird, wiedererkennbare Stimmen hörbar werden und die Musik zur Aufmerksamkeitsentlastung beiträgt bzw. Situationen verstärkt, kann den Hörspielen gut gefolgt werden. Sie unterscheiden sich von den aktuellen Hörspiel-Produktionen nach literarischen Vorbildern, die mit Lifege-

[35] Santer wurde von dem in Kornwestheim geborenen Folken selbst gesprochen. Die leichte schwäbische Färbung der Figur lässt auf genau diese Herkunft schließen.

[36] Müller: Literatur *hören* (Anm. 1), S. 11.

räuschen und situationsspezifischen Tönen arbeiten.[37] Das macht sie in der Ästhetik als zeitlich bedingt erkennbar, trotzdem werden sie auch heute von Kindern gehört. Schwieriger wird es, wenn man nach der kritischen Auseinandersetzung mit dem Text und nach der Perpetuierung von Stereotypen fragt. Denkt man an Hörspielserien wie *Bibi Blocksberg*, deren eponyme Hauptfigur seit 1980 durch die Kinderzimmer hext, dann steht hier eine Brutalität selbst der ‚guten' Apachen neben den gewaltfreien Serien seit Beginn der 80er Jahre.

4. Stereotypen und Kontextinformationen

Im Januar 2013 widmete sich DIE ZEIT der Praxis der Kinderbuchverlage, Bezeichnungen, die heute als diskriminierend gelten, durch andere Bezeichnungen zu ersetzen. Ulrich Greiner weist zurecht darauf hin, dass auch für Kinder- und Jugendliteratur gilt: „Auch das sind Werke der Literatur, deren Entstehungszeit ihren Sprachgebrauch und ihr gesamtes Wesen unvermeidlich geprägt hat".[38] Für die Artikel des ZEIT-Dossiers spielen die existierenden Hörspielfassungen keine Rolle. Auch für sie gilt aber, dass sie ihre Herkunft aus den späten 60er und den 70er Jahren nur schwer verleugnen können. So bleibt für die Darstellung von Afrikamerikanern die Bezeichnung „Neger" erhalten und ihre Sprache wird auf die Form der falschen Grammatik zugespitzt. Alle Indianer charakterisieren sich durch ihr Kriegsgeschrei, doch die Sprache des Einzelnen unterscheidet sich je nachdem, ob die Figur als gut und edel oder als verschlagen und böse gilt. Zwar sind diese sprachlichen Vorgaben Teil der Vorlage – in deutschsprachigen Romanen wird im 19. Jahrhundert eben die Bezeichnung „Neger" verwendet. Dennoch stellt sich die Frage, inwiefern sich hier eine Hörspielfassung, die ohnehin in den Text eingreift, als etwas sensibler erweisen sollte. Anzunehmen ist, dass Schneiders Beobachtung, dass Hörspiele zwanzig- bis dreißigmal gehört werden und zwar überwiegend allein,[39] auch heute noch gerade für Fünf- bis Achtjährige gilt; Karla Müller verweist auf eine Studie von 2006, die zeigt, dass 88% der sechs- bis neunjährigen befragten Kinder Hörbücher hörten.[40] Gerade ihr Weltwissen ist jedoch nicht differenziert genug, um Stereotypen und sprachliche Diskriminierungen von selbst zu erkennen. Dar-

---

37 Vgl. zum Beispiel Andreas Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten. Das Hörspiel.* Hörspielbearbeitung Judith Lorentz, Köln: WDR 2010.

38 Ulrich Greiner: *Die kleine Hexenjagd.* In: *Die Zeit* 17.1.2013, S. 13-14, hier S. 14.

39 Vgl. Schneider: *Rillen* (Anm. 2), S. 268.

40 Karla Müller: *Hörtexte im Deutschunterricht. Poetische Texte hören und sprechen.* Seelze: Klett/Kallmeyer, 2012, S. 36.

über hinaus gilt: „Gerade bei jüngeren Schülern, die noch stark zu identifikatorischem Lesen neigen, ist zu beachten, dass bei Hörwahrnehmungen höhere emotionale Anteile wirksam sind als beim stillen Lesen und direkter emotionale Tiefenschichten angesprochen werden."[41] Dies lässt sich auf Kinder erweitern, die noch nicht selbst lesen können und diese Hörspiele hören.[42] Sie neigen zu identifikatorischem Hören, wie die Prominenz von Cowboy- und Indianerkostümen und ihren Requisiten zeigen.[43] Insofern bei Karl May sowohl gute wie auch böse Indianer auftreten und Indianer durchaus vom Feind zum Freund werden können, Winnetou ein besonders edler Vertreter ist und Shatterhand als Erzähler immer wieder auf das Unrecht hinweist, das den Indianern geschieht, ist im Hörspiel kein Unheil für die kindliche Wahrnehmung eines gleichwohl fiktiven stereotypen Indianers zu erwarten, der von einer differenzierten Darstellung der *Native Americans* verschieden ist.[44] Anders könnte es mit der infantilisierenden Darstellung der Schwarzen in *Unter Geiern* und der Brutalisierung in den *Flusspiraten* aussehen. Eine begleitende Kommentierung durch die Eltern könnte gerade hier notwendig sein. Es fragt sich, ob Kinder nach 20-maligem Hören der Bezeichnung „Neger" nicht doch annehmen, das sei normal, wenn man sie nicht auf die pejorative Konnotation des Wortes hinweist, und sie schwarze Mitbürger gerade mit derartigen Infantilisierungen assoziieren.[45]

---

41 Müller: Literatur *hören* (Anm. 1), S. 8.

42 „Hörmedien sind in diesem Sinne literarische Initiationsmedien". Frederking/Krommer/Maiwald: *Mediendidaktik* (Anm. 8), S. 115. Schneider weist darauf hin, dass gerade auch Hörmedien Babysit-Funktionen erfüllen und dadurch die Kinder mit dem Stoff allein gelassen sind. Schneider: Rillen (Anm. 2), S. 267-269.

43 Selbst der aus nicht-bildungsbürgerlichen Verhältnissen kommende Tschick bei Herrndorf führt derart die Winnetousche Blutsbrüderschaft in seinem Bildungsrepertoire.

44 Insofern Stereotypen Ordnungsmuster bereitstellen, die zunächst wertfrei sind, sind sie von Vorurteilen zu unterscheiden. Indem May die Indianer einerseits in Stämme differenziert, andererseits mit stereotypen Merkmalen arbeitet, greift bei ihm der Vorwurf des Vorurteils in der Darstellung der Indianer nicht. Zur Unterscheidung von Vorurteil und Stereotyp siehe Hans-Jürgen Lüsebrink: *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. 3. aktualisierte und erweiterte A. Stuttgart: Metzler 2012, S. 102-106.

45 Der Politikwissenschaftler Gerd Strohmeier kritisiert die Hörspielserien *Bibi Blocksberg* und *Benjamin Blümchen* im Gespräch mit dem *Spiegel* hinsichtlich der in ihnen vertretenen politischen Haltung und geht darin von einem Einfluss der Hörspiele auf die politische Haltung aus. Strohmeier: „Nein, ich habe kein Problem damit, dass linke Ideen in den Hörspielen vorkommen. Ich kritisiere, dass das Bild, das die Hörspiele zeichnen, insgesamt zu einseitig, zu schwarz-weiß ist. Die Politiker kommen zu schlecht, die Medien dagegen zu gut weg. SPIEGEL ONLINE**:** Heißt das: Kinder, die Benjamin Blümchen hören, werden später zu politikverdrossenen Antidemokraten? Strohmeier: Man muss die Kirche schon im Dorf lassen. Politische Sozialisation ist ein vielschichtiger Prozess. Da wird man keine 1:1-Wirkung

Schon 1979 schreibt Schneider über die relativ isolierte Hörsituation, sie sei „doppelt gefährlich. [Denn] Kinder- und Jugendschallplatten, die fernab jeder Realität falsche Weltbilder vermitteln, unterlaufen ein realistisches Weltbild. So vermittelte Bilder lassen sich später nur (wenn überhaupt) mühsam korrigieren."[46]

Hörspielfassungen von Abenteuerromanen des 19. Jahrhunderts stellen folglich eine besondere Herausforderung dar. Während anzunehmen ist, dass erwachsene Hörer die Hörbuch-Lesungen der Literatur ab dem 18. Jahrhundert mit einem Bewusstsein für die Zeit ihrer Entstehung kaufen und hören und sich z.B. ein Hinweis auf Fontane als Autor des 19. Jahrhunderts auf der CD-Hülle finden lässt, ist dieses historische Bewusstsein bei Kindern nicht vorauszusetzen. Zwar beginnt Gerstäckers Hörspiel mit einem Hinweis des Erzählers, dass sich die Geschichte im 19. Jahrhundert abspielt. Die Information, dass es sich um die Hörspiel-Fassung eines Romans von Gerstäcker handelt, findet sich jedoch nicht auf dem Cover, sondern klein auf der Rückseite der CD. Dass Gerstäcker ein Autor des 19. Jahrhunderts ist, muss man wissen, die Information findet sich nirgends. Dagegen nennen die Karl May-Hörspiele den Autor auf dem Cover. Karl May ist, aufgrund seiner vielfältigen Verbreitung, anders als Gerstäcker ein Kaufargument.[47] Überhaupt vergeudet der Verlag bei Gerstäckers Hörspiel die Möglichkeit einer Informierung des Käufers. Stichwortartig wird die Handlung wiedergegeben, diese Stichworte sind jedoch kaum aussagekräftiger als die Kapitelüberschriften. Unverständlich ist, warum diese Stichworte statt einer zusammenhängenden Information gegeben wurden.[48] Den Raum, den die CD-Inlets für Information bieten, nutzt der Verlag stattdessen

---

feststellen können. Allerdings sind diese Hörspiele der Entwicklung zum mündigen Bürger nicht förderlich, das kann man schon so sagen. Wo sonst erfahren Kindern in diesem Alter denn politische Bezüge? Im Gespräch mit Eltern ist das eher selten der Fall. Sie nehmen vor allem auf, was sie in den Kassetten hören." Gregor Waschinski: *Wie Bibi Blocksberg die Kinder politisch verhext. Interview mit Gerd Strohmeie*r. In: *Spiegel online Unispiegel*, 19.10.2005. http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/interview-wie-bibi-blocksberg-kinder-politisch-verhext-a-380238.html (eingesehen 2.3.2013).

46 Schneider: *Rillen* (Anm. 2), S. 268f.

47 Zur Vermarktung Karl Mays vgl. Wolfgang Willmann: *Die Wirkung von Karl May auf die Marketingstrategie von Herstellern in Konsumgütermärkten. Ein Beitrag zur Analyse der Kommerzialisierung des Schriftstellers.* In: *Karl May. Werk-Rezeption-Aktualität.* (Anm. 21), S. 226-294. Auch beim Hörspiel *Der Spion* (Anm. 30) findet sich der Hinweis „Hörspiel nach Balduin Möllhausen" auf dem Cover, auch wenn nicht anzunehmen ist, dass den Käufern Möllhausen vertrauter ist als Gerstäcker.

48 Im Vergleich dazu bieten die *Bibi Blocksberg*-Hörspiele Fließtext-Informationen zur Handlung. Vgl. http://www.amazon.de/Bibi-Blocksberg-wilden-Hexen-H%C3%96RBUCH/dp/B0039IG55E (eingesehen 2.3.2013). Vgl. auch *Bibi Blocksberg*. Folge 1: *Hexen gibt es doch*. Berlin: KIDDINX Studios, 1980. Inlet.

für Werbung. Es findet somit keine historische Kontextualisierung des Hörspiels statt. Stattdessen wirbt der Verlag mit der Information, „Die zeitlosen EUROPA-Hörspiele der beliebtesten Literaturklassiker sind wieder da."[49] Weder der Kontext der Entstehung in den 70er Jahren noch der historische Kontext des Originaltextes werden so für die Information des Käufers genutzt. Gerade die Chance für eine Historisierung der Fassungen wird so vertan.

5. Schluss

Hörspielfassungen der Romane Karl Mays und anderer Werke der Abenteuerliteratur über Nordamerika waren gerade am Anfang der Versorgung der Jugend mit Schallplatten und Cassetten offensichtlich ein Renner. „Eine Konkurrenz zum Buch war die Kinderplatte nie, allerdings entwickelten sich im Laufe der Jahre – Hand in Hand mit einer Ausweitung der Inhalte – erste Medienverbünde aus Buch und Schallplatte, aus Kinderfunk und Schallplatte, aus Film und Schallplatte (z.B. *Winnetou*)."[50]

Zahlreiche Karl May-Hörspiele sind in den letzten 50 Jahren erschienen. Teilweise gibt es mehrere Hörspielfassungen eines Romans, die zeitgleich auf dem Markt waren. Textgetreu sind sie wohl selten; häufig verbirgt sich hinter dem zugträchtigen Titel *Winnetou* ein weniger bekannter Roman Mays, in dem die Figur auch vorkommt. Dass die kindlichen Hörer auf die Namen Winnetou und Old Shatterhand fixiert sind, zeigt die Vielzahl der Hörspiele, die den Namen Old Shatterhand im Titel tragen, obwohl dieser in keinem Romantitel Karl Mays vorkommt. Hörspiele anderer deutschsprachiger Autoren des 19. Jahrhunderts über Amerika gibt es dagegen nur wenige. Hörspielproduzenten rechnen somit weniger mit dem Interesse von Kindern am Amerika des 19. Jahrhunderts als mit der Bekanntheit Karl Mays unter den elterlichen Käufern. Zu vermuten ist, dass sich auch Kinder selbst Karl May-Hörspiele eher wünschen als ein Hörspiel eines Romans Gerstäckers oder Möllhausens. Weder sind deren Romane heute Teil der bekannten Kinder- und Jugendliteratur, noch zirkulieren filmische Romanbearbeitungen im Fernsehen.[51] Die

---

[49] *Die Flußpiraten des Mississippi* (Anm. 28), CD-Hülle, Rückseite.

[50] Müller: *Hörtexte* (Anm. 40), S. 32.

[51] Die Filme der 60er Jahre, die im Kabelfernsehen noch heute gezeigt werden, die Zeichentrickserie *WinneToons* (Deutschland 2002) und die verschiedenen Karl-May-Festspiele sorgen dagegen für eine auch heute noch bestehende Bekanntheit der Figuren Mays in Deutschland. Zu fragen wäre wiederum, was die Aufrechterhaltung gerade der Mayschen Figuren in Projekten wie der öffentlich-rechtlich finanzierten Zeichentrickserie motiviert.

Nachfrage dürfte schon von daher deutlich niedriger sein – und auch für Eltern gilt vermutlich heute noch, was Schneider für den Beginn der Kinderhörspiele konstatiert: „Da Eltern in erster Linie Käufer von Kinderschallplatten sind, möglichst anbieten, was ihnen und bereits ihren Eltern bekannt ist."[52] Anzunehmen ist, dass man heute die Eltern als Käufer entdeckt, die diese Hörspiele dreißig Jahre früher selbst gehört haben – und deren eigener Fundus aus der Kinderzeit wohl manchen kindlichen Hörer auf den Geschmack bringt.

Beim Vergleich der hier untersuchten Hörspiele, unter Einbeziehung anderer Synopsen von Karl May-Hörspielen, fällt auf, dass sich Halver und Folken tatsächlich anstrengten, Erzählstruktur, Handlung und Dialog beizubehalten.[53] Die Fassungen bewahren somit die Gestalt der Romane in einer Form, die anschlussfähig an kindliche Hörgewohnheiten ist, welche von Serien wie *Bibi Blocksberg* oder *Fünf Freunde* geprägt werden, wenngleich die Reflexionspassagen in den Karl May-Hörspielen davon abweichen.[54] Gleichzeitig sind die Fassungen den Hörgewohnheiten ihrer Entstehungszeit verhaftet. In gewisser Weise sind sie im boomenden Hörbuch- und Hörspielmarkt anachronistisch.

---

[52] Schneider: *Rillen* (Anm. 2), S. 261. Dabei ist natürlich zu berücksichtigen, dass heute das Angebot aktueller Kinder- und Jugendliteratur als Hörbuch umfangreich und aktuelle Werke aufgrund der Medienverbünde auch bekannt sind. Die Klassiker unter den Hörspielen haben so große und wachsende Konkurrenz.

[53] Eine Aufstellung aller *Winnetou*-Hörspiele findet sich unter http://www.karl-may-hoerspiele.info/vorlageninfo.php?_id=2&_prodid=133 (eingesehen 18.5.2013).

[54] Die genannten Serien weisen dagegen „meist starke und allmächtige Helden, denen Nachdenklichkeit eher fremd ist" auf. Müller: *Hörtexte* (Anm. 40), S. 33.

Nicole Perry

Interkulturelle Perspektiven auf Deutschlands bekanntesten Apachen

Im Rahmen einer speziellen Kunstfilmreihe sah sich das Publikum der Berlinale 2009 von einer Gruppe indigener Künstler aus Kanada[1] auf subtile Weise mit den eigenen Vorurteilen den nordamerikanischen Ureinwohnern gegenüber konfrontiert. Die Künstlergruppe hatte eine multimediale Auseinandersetzung mit zwei deutschen Western unternommen: der BRD-Produktion *Winnetou und das Halbblut Apanatschi* (1966) und dem „roten Western" *Söhne der großen Bärin* (1966) aus den ostdeutschen DEFA-Studios.

An den Beiträgen entzündete sich eine hitzige Debatte unter dem größtenteils deutschsprachigen Publikum, die sich um die Frage drehte, ob die Künstler das (deutsche) Bild der indigenen Bevölkerung wirklich erfasst hätten. Der Bezugspunkt des deutschen Publikums differierte von jenem der Künstler, da ihr Bild der Ureinwohner vor allem auf fiktionalen Imaginationen beruht und der Bruch gegenüber der zeitgenössischen Realität der Ureinwohner mit ihrer hybriden Identität ihnen zu radikal erschien. Die Vorstellung der amerikanischen Ureinwohner stützt sich in Deutschland zu einem guten Teil auf das neoromantische Bild, das Karl May mit Winnetou und seinem deutschstämmigen Blutsbruder Old Shatterhand als Kontrast- und Identifikationsfigur vermittelt. Die gezeigten Interventionen der kanadischen Künstler waren ursprünglich für das *imagineNATIVE Film Festival* in Toronto gedacht, dessen Publikumsreaktionen sich deutlich von der Berlinale unterschieden.

Betrachtet man die divergente Rezeption der beiden Veranstaltungen, zeigt sich, dass jedoch in beiden Fällen stereotype Vorstellungen über die indigenen Völker das je unterschiedliche Bild der Geschichte der nordamerikanischen Ureinwohner prägen. Das Publikum des *imagineNATIVE Festivals* setzte sich aus internationalen Besuchern zusammen, unter ihnen auch zahlreiche Künstler und Wissenschaftler. Die deutsche Imagination der nordamerikanischen Ureinwohner hatte für die Rezeption in diesem Rahmen nur geringen Wert, so dass sich die Diskussion vor allem um die Rechte der Ureinwohner und ihren Kampf um Souveränität drehte.

---

[1] Die teilnehmenden Künstler wurden in einem kompetitiven Prozess ausgewählt: Bonnie Devine (Ojibway), Keesic Douglas (Ojibway), Darryl Nepinak (Saulteaux) und Bear Witness (Cayuga). Steven Loft (Mohawk) fungierte als Kurator der Reihe.

Im Folgenden soll die Figur Winnetous, als prototypischer Vertreter und zentraler Referenzpunkt deutscher ‚Indianer'-Bilder, zur Markierung der Differenz zwischen der realen indigenen Bevölkerung und ihrer neoromantischen Idealisierung, die auch im heutigen Deutschland noch bedeutungsvoll erscheint, herangezogen werden.

Die Vorstellung des Indianers in der Prärie, die Kafka in seinem Prosagedicht *Wunsch Indianer zu werden*[2] dekonstruiert, hat wenig gemeinsam mit jenem Leben, das die Nachfahren der amerikanischen Ureinwohner heute führen. Im romantisierten Bild des *Indianers* als Vertreter einer vergangenen, vorindustriellen Epoche spiegeln sich sowohl der Drang nach Freiheit und Naturverbundenheit als auch die deutsche Faszination und Affinität für indigene Völker wider. Dieses anti-modernistische Ideal ist tief in der nordamerikanischen und europäischen Populärkultur verwurzelt, war und wird aber immer ein Produkt der Einbildungskraft sein. Als Vorstellung ist auch das Bild, das Kafkas Gedicht evoziert, ambivalent und fragil. Es verschiebt und verändert sich innerhalb des Textes und verhält sich den Vorstellungen des Lesers gegenüber niemals eindeutig. Durch das Medium des Films, namentlich des Westerngenres, wurde das romantische Bild der Ureinwohner als Repräsentanten einer vergangenen Zeit über Generationen hinweg stabilisiert. Der Interaktion zwischen den *Indianern* und deutschstämmigen Charakteren kommt dabei in den Western, die auf den Vorlagen Karl Mays beruhen, besondere Bedeutung zu.

Bear Witness, ein indigener Künstler aus Ottawa, Kanada ist mit seiner Karl-May-Adaption *The Story of Apinachie and her Redheaded Warrior* (2008) ein kraftvolles Beispiel für die Dekonstruktion jener ahistorischen und nostalgischen Vorstellungen der amerikanischen Ureinwohner, die im Genre des Westerns vermittelt werden. Die Arbeit von Bear Witness erschien besonders kontrovers, da er Ausschnitte aus einem Karl-May-Filmadaption, *Winnetou und das Halbblut Apanatschi* (1966), mit Material aus dem Videospiel *Virtua Fighter V* und einem provokativen Soundtrack kombinierte, um die inhärenten Gemeinsamkeiten in der Darstellung indigener Charaktere zu exponieren, aber auch darauf hinzuweisen, dass letztlich das Publikum die Konstruktionsleistung erbringt, die den klischeehaften Vorstellungen zugrunde liegt. Für Deutschland ist Winnetou

> ein idealisiertes Vorbild von gar messianischer Größe. Er verkörpert das Bild der Gerechtigkeit, er vermag Absolution zu erteilen, kann vergeben und Versöhnung herbeiführen.[3]

---

[2] Franz Kafka: *Wunsch Indianer zu Werden*. In: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt/Main: Fischer Verlag 1996, S. 32.

[3] Horst Peter Koll*: Der träumende Deutsche: Die Winnetou Trilogie*. In: *Idole des deutschen Films. Eine*

Berücksichtigt man die „messianische" Rolle Winnetous, ist es vorhersehbar, dass die Arbeit von Bear Witness ihre beabsichtigte Wirkung mehr als erfüllen konnte, indem er Winnetou als 'falschen Propheten' entlarvt – „a kick in the colonial ass".[4] Witness stellt eine Verbindung zwischen Winnetou, einer entschiedenen Verkörperung deutscher Tugenden, christlicher Werte und neoromantischen Auftretens, und Wolf Hawkfield her, einem der Protagonisten des Video-Spiels, das ihm als Grundlage dient. Hawkfield trägt die Kleidung eines Unterstützers des AIM (American Indian Movement), dazu Fliegerbrillen, Federschmuck und Kriegsbemalung. Er trägt rote Haare, was ihn als Mischling kenntlich macht, und ist in das brutale Szenario des Kampfspiels integriert. Der Kontrast zwischen den zwei Charakteren, Winnetou und Hawkfield, zwingt das Publikum, seine Vorstellungen dessen, was es bedeutet 'Indianer zu werden', in Frage zu stellen. Kafkas 'vieldeutiger Indianer' konfrontiert den Leser genauso wie die *Sauerkraut-Western* oder das Videospiel *Virtua Fighter V* trotz ihrer unterschiedlichen kulturellen Bezüge mit starken und eindrucksvollen Bildern, die sich gleichzeitig in ambivalenten, widersprüchlichen und anti-mimetischen Gesten selbst in Frage stellen.[5] Die Vorstellung der Rezipienten wird damit in sich gebrochen und inkonsistent und lässt keine klaren, kategorischen Definitionen des Indigenen mehr zu, eröffnet aber Fragen über Sinn und Ursprünge der fiktional vermittelten Zuweisungen.

Christian Feest konnte zeigen, dass nicht alleine die Deutschen eine Faszination für die amerikanischen Ureinwohner hegen,[6] indem er ein gesamteuropäisches Phänomen konstatierte. Feest berücksichtigt aber den fiktionalen Ursprung im Verhältnis zwischen den Deutschen und den amerikanischen Ureinwohner nur am Rande. Der *Indianer*, wie ihn Karl May beschreibt und der deutsche Western weiterentwickelt, korrespondiert mit den innersten Wünschen und Sehnsüchten des deutschen Publikums. Die Vorstellung des Indigenen erwächst dem Reich der Imagination und wurde im Verlauf ihrer Entwicklung zu einer Quelle interkulturellen (Miss-) Verstehens. Hier setzt die Provokation der amerikanischen Künstlergruppe und ihrer Videoinstallation an. Das romantische Bild der indigenen Bevölkerung Nordamerikas und deren Blutsbruderschaft mit den Deutschen ist einzigartig, und das

---

Galerie von Schlüsselfiguren. Hg. v. Thomas Koebner. München: Edition Text + Kritik 1997, S. 389.

4 Stephen Loft: *Culture Shock*. In: *ImagineNATIVE Film Festival Program*. Toronto 2008. http://www.imaginenative.org/program.php?id=45. 15.September 2012.

5 Mark Anderson*: Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin De Siècle*. Oxford: Clarendon Press 1992, S.105.

6 Christian Feest: *Germany's Indians in a European Perspective*. In: *Germans & Indians: Fantasies, Encounters, Projections*. Hg. v. Collin G. Calloway, Gerd Gemünden & Susanne Zantop. Lincoln: University of Nebraska Press 2002, S. 29.

obwohl, oder gerade weil das Konzept der Blutsbruderschaft, wie Peter Bolz überzeugend darlegen konnte, im Kontext der indigenen Einwohner Amerikas gar nicht existiert.[7]

Die besondere Verbindung zwischen den amerikanischen Ureinwohnern und den Deutschen findet ihre populärste Ausformung in den Werken Karl Mays. Die deutsche Faszination für die indigenen Kulturen Amerikas verdankt sich größtenteils ihm und seiner Darstellung der Beziehung zwischen dem Apachen Winnetou und seinem Blutsbruder, dem deutschen Einwanderer Old Shatterhand. Karl Markus Kreis weist darauf hin, dass May vorhandene Kollektivvorstellungen aufgegriffen und in seinem Sinne ausgebaut hat: „Karl May hat das Interesse an Amerika und die Begeisterung für 'Indianer' natürlich nicht erfunden, sondern er fand es vor und entwickelte es weiter."[8] May gelang es, die vorhandene Faszination in eine Geschichte zu betten, die den Lesern einen deutschen Helden als Identifikationsfigur bot, sodass seine Romane noch heute das deutschsprachige Publikum prägen. Seine *Winnetou*-Serie beschreibt die Abenteuer eines deutschen Einwanderers, der zuerst ungenannt bleibt und später dann als Old Shatterhand eingeführt wird, der zusammen mit Winnetou den Wilden Westen auf der Suche nach Abenteuern durchquert. Im ersten Kapitel von *Winnetou I* wird dem Leser erklärt, was es bedeutet, ein ‚Greenhorn' zu sein: Green heißt grün, und unter horn ist Fühlhorn gemeint. „Ein Greenhorn ist demnach ein Mensch, welcher noch grün, also neu und unerfahren im Lande ist und seine Fühlhörner behutsam ausstrecken muß, wenn er sich nicht der Gefahr aussetzen will, ausgelacht zu werden."[9] Nachdem der Erzähler als Greenhorn in Amerika angekommen war, wird er rasch zu einem wahren ‚Westmann' und Old Shatterhand getauft. Wichtig ist dabei das Motiv seiner „Wiedergeburt".[10] Seine Entwicklung in Amerika hängt nicht von seiner sozialen Herkunft, sondern nur von seiner Intelligenz und seinen körperlichen Fähigkeiten ab.

---

7 Vgl. Peter Bolz: *Der Germanen liebster Blutsbruder*. In: *Karl May: Imaginäre Reisen: Eine Ausstellung Des Deutschen Historischen Museums, Berlin, vom 31. August 2007 bis 6. Januar 2008*. Hg. v. Sabine Beneke und Johannes Zeilinger. Berlin: DHM, Deutsches Historisches Museum 2007, S. 171-186.

8 Karl Markus Kreis: *Deutsch-Wildwest: Die Erfindung des definitiven Indianers durch Karl May*. In*: I like America: Fiktionen des Wilden Westens*. Hg. v. Pamela Kort und Max Hollein. München u.a.: Prestel 2007, S. 249. Vgl. Auch Wolfram Pyta: *Karl May: Brückenbauer zwischen den Kulturen*. Hg. v. Wolfram Pyta. (= *Kultur und Technik*; 17). Berlin: Lit Verlag 2010, S. 11. Pyta erwähnt "das positive Indianerbild" Mays.

9 Karl May: *Winnetou*. Erster Band. Reiseerzählung von Karl May: Historisch-Kritische Ausgabe. Bamberg, Radebeul: Karl-May-Verlag 2013, S. 13.

10 Bernd Steinbrink: *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland: Studien zu einer vernachlässigten Gattung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1983, S. 28.

Mays Germanisierung Amerikas brachte seiner *Winnetou*-Serie weitaus mehr Popularität als vergleichbaren Schriftstellern wie Friedrich Gerstäcker und Balduin Möllhausen[11] ein. May konnte sich damit auch gegenüber Autoren, die das Leben in Amerika aus erster Hand kannten, als erfolgreichster deutscher Schriftsteller des 19. Jahrhunderts etablieren.[12] Dazu Helmut Schmiedt:

> Mays Amerika-Romane blenden immer wieder, in kurzen Handlungssequenzen, aber auch in vielerlei gedanklichen Exkursen, Assoziationen und Vergleichen in die mitteleuropäischen Lebensverhältnisse zurück […] das Auftreten zahlreicher deutscher Emigranten – einzeln oder in Gruppen – ergänzt das Porträt.[13]

Was May kreiert, ist eine spezifisch deutsche Vorstellung des Wilden Westens, geknüpft an die Figur des Protagonisten als europäischem Einwanderer und seines *Blutsbruders* als Vertreter der indigenen Bevölkerung, der nach Hartmut Lutz mehr Deutscher als Apache ist.[14] „Winnetou [ist] also eine Art Artefakt, das gar nicht dazu dient, Verständnis und Mitleid für den Untergang der roten Rasse zu wecken, sondern vielmehr dazu, die eigenen (deutschen, weißen) Werte zu transportieren."[15] *Winnetou* schreibt die Geschichte der Vereinigten Staaten und der nordamerikanischen Ureinwohner neu und versetzt sie, charakteristisch für Abenteuergeschichten, die aus der Perspektive des Heimatlandes geschrieben werden, in einen deutschen Kontext. May entwirft dabei die europäischstämmigen Siedler als Gegenfiguren, beklagt den Verlust eines gesamten Volkes, akzentuiert die Tugenden des deutschen Bildungsideals und der damit verbundenen Werte und inspiriert seine Leser mit der fesselnden Erzählung der Abenteuer Winnetous und Old Shatterhands.

Mays Romane prägten Generationen von Deutschen und seine literarische Schöpfung förderte die Entwicklung einer eigenen Filmgattung, des *Sauerkraut-*

---

[11] Friedrich Gerstäcker (1816–1872) und Balduin Möllhausen (1825–1905) waren deutsche Schriftsteller, die über ihre Erlebnissen in Amerika schrieben. Im Gegensatz zu May haben sie Zeit in Amerika verbracht.

[12] Gunter Sehm schreibt dazu: „das neben der Luther-Bibel meistgedruckte, vor allem aber meistgelesene Buch deutscher Zunge". Gunter G. Sehm: *Der Erwählte. Erzählstrukturen in Karl Mays 'Winnetou' Trilogie.* In: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft.* Hg. v. Claus Roxin, Heinz Stolte und Hans Wollschläger. Hamburg: Karl-May-Gesellschaft e.V. 1976, S. 9-28, hier S. 10.

[13] Helmut Schmiedt: *Die beiden Amerika im populären Roman: Karl May.* In*: Der Schriftsteller Karl May: Beiträge zu Werk und Wirkung.* Hg. v. Helmut Schmiedt und Helga Arend. Husum: Hansa Verlag 2000, S. 221.

[14] Hartmut Lutz: *„Indianer" und „Native Americans": zur sozial- und literarhistorischen Vermittlung eines Stereotyps.* Hildesheim: Olms Verlag 1985, S. 354.

[15] Koll: *Der träumende Deutsche* (Anm. 3), S. 388.

Westerns. In seinen Werken ist die Darstellung der Ureinwohner als fiktionale Antwort auf die imaginären Hoffnungen und Sehnsüchte der Deutschen konstruiert. Winnetou und sein Stamm, die Apachen, stehen stellvertretend für ein ganzes Volk, sodass er und seine charakteristischen Eigenschaften sogar vor dem Bundesgerichtshof thematisiert wurden. Ein Urheberrechtsstreit gab Grund zur Feststellung, Winnetou habe sich „im allgemeinen Bewusstsein zur Bezeichnung eines bestimmten Menschentyps, des edlen Indianerhäuptlings, entwickelt."[16] Das Ausmaß, in dem die Darstellung und Idealisierung der indigenen Bevölkerung Nordamerikas das Denken der Deutschen durchdrungen hat, ist einmalig und hat damit einen Raum geschaffen, in dem nun die Ureinwohner selbst sich mit dieser spezifischen Vorstellung auseinandersetzen und es hinterfragen können.

Für einen Nordamerikaner mag es schwierig sein, die Wirkung Karl Mays und seiner Unterhaltungsliteratur auf das Bild, das sich Deutsche von den amerikanischen Ureinwohnern machen, nachzuvollziehen. Karl May ist praktisch unbekannt in Nordamerika, und spezifische deutsche kulturelle Bezüge bzw. die teilweise fiktionale Interaktion mit der indigenen Bevölkerung hat zu divergierenden Betrachtungsweisen geführt. Mit Recht fragt sich Jeffrey Sammons, ob Mays Erzählungen überhaupt von Amerika handeln. Der Schauplatz ist definitiv Amerika, da May aufgrund seiner Recherchen ausreichend informiert war. Aber gerade die provinzielle Introversion, auf die der oberflächliche Exotismus aufbaut, weist klare Bezüge zu Deutschland und der deutschen Kulturgeschichte auf. Dieser Umstand kann zu einem Teil erklären, warum Mays Romane bei einem amerikanischen Publikum nur auf geringes Interesse stießen.[17] Die Hauptfiguren sind entweder Deutsche oder von deutscher Abstammung, und eine spezifisch mitteleuropäische Perspektive durchzieht Mays Werk. Mit Sicherheit haben seine Bücher im wilhelminischen Deutschland und deren späteren Filmadaptionen zu einem *deutschen* Amerikabild geführt, das zwar dem Wild-West-Exotismus huldigt, allerdings von einem dezidiert deutschen Standpunkt aus, in dem sich zweifellos auch die Konturen von Mays Heimat abzeichnen.

Wie bereits erwähnt, waren Mays Amerika-Visionen in den USA und Kanada relativ unbekannt. Erst 2009 gelang es dem Hollywood-Regisseur Quentin Tarantino mit seinem Film *Inglorious Basterds*, die subtilen kulturelle Eigenheiten, die das

---

[16] Kreis: *Deutsch-Wildwest* (Anm. 8), S. 271: Bundesgerichtshof, 05.12.2012 I ZB 19/00 und 23.01.2003 I ZR 171/00.

[17] Jeffrey Sammons: *Ideology, Mimesis, Fantasy. Charles Sealsfield, Friedrich Gerstäcker, Karl May, and Other German Novelists of America*. (= *University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures*; 121). Chapel Hill and London: University of North Carolina Press 1998, S. 245.

deutsche Amerika-Bild prägen, auf die Leinwand zu übersetzen. Er bringt ein englischsprachiges Publikum mit der deutschen Begeisterung für die Ureinwohner in Kontakt. Ein frühes Beispiel seiner Fähigkeit, kulturelle Unterschiede zu erfassen, zeigt das Gespräch um den „Hamburger Royale" in *Pulp Fiction*. Relevanter in Bezug auf die Thematik des vorliegenden Beitrags ist allerdings Tarantinos genialer Verweis auf die deutsche *Indianer*-Bewegung in *Inglorious Basterds*. Er greift das spezifisch deutsche Winnetou-Phänomen vor einem internationalen Publikum auf und baut somit, ähnlich den indigenen Video-Künstlern, kulturelle Brücken, um die Auseinandersetzung über die unterschiedlichen Bilder und die weltweite Faszination mit den amerikanischen Ureinwohnern weiter zu führen. Tarantino führt diese Thematik in seinem Film *Django Unchained* weiter. Christoph Waltz verkörpert Dr. King[18] Schultz, der die humanistischen Ideale Deutschlands und als Charakter die deutsche Auseinandersetzung mit der Sklaverei verkörpert.

Aus globaler Perspektive erscheint gerade die deutsche Rezeption der amerikanischen Ureinwohner mitsamt ihrer verborgenen Kontinuitäten besonders vielschichtig. Die Redensart „Ein Indianer kennt keinen Schmerz" etwa existiert im englischen Sprachraum nicht. Im deutschen Kontext impliziert diese Wendung eine stoische Grundhaltung der Ureinwohner. Selbst unter Folter zeigen sie keine Anzeichen von Schmerz. Beispielhaft hier etwa im *Schatz am Silbersee*: „Ein Indianer wird von frühester Kindheit an in dem Ertragen körperlicher Schmerzen geübt. Er gelangt dadurch so weit, dass er die größten Qualen ertragen kann, ohne mit der Wimper zu zucken".[19] Mythen dieser Art sind in der deutschen Mentalität so fest verwurzelt, dass Hartmut Lutz dafür einen eigenen Begriff geprägt hat: die *deutsche Indianertümelei „*a yearning for all things Indian, a fascination with American Indians, a romanticizing about a supposed Indian essence."[20] Diese an eine fiktive Vergangenheit gebundene Faszination ist in sich nostalgisch, gleichzeitig aber auch ahistorisch. *Indianertümelei* entspricht weder den vergangenen noch den gegenwärtigen Realitäten. Das neuromantische Bild ist exklusiv auf die Einwohner der Prärie zugeschnitten und auf die Zeit zwischen der Entdeckung Amerikas und dem Manifest Destiny, jener Doktrin des 19. Jahrhunderts, die Amerika zu einem den Siedlern verheißenen Land stilisiert und damit die ideologische Grundlage der Expansion in den Westen lieferte. Eindeutig nicht in der *deutschen Indianertümelei* reflektiert sind gegenwärtige Probleme der indigenen Bevölkerung, wie etwa die Lebensbedingun-

---

18 Mögliche Andeutung auf Dr. Martin Luther King Jr.

19 Karl May: *Der Schatz am Silbersee.* Reprint der ersten Buchausgabe von 1894. Bamberg/Braunschweig: Karl-May-Verlag und Verlag A. Graff 1973, S. 340f.

20 Hartmut Lutz: "*German Indianthusiasm: A Socially Constructed German National(ist) Myth.* In: *Germans & Indians* (Anm. 6), S. 168.

gen in den Reservaten oder die Auswirkungen, die das Casino-Geschäft oder die mittlerweile geschlossenen *Residential Schools* bereits auf mehrere Generationen der Ureinwohnern haben. Peter Bolz fasst diese deutsche Art der Bewunderung vielleicht am besten zusammen: „wherever German is spoken, ‚Winnetou' has become a synonym for ‚Indian', and when the press speaks of 'Winnetou's brothers and sisters', every reader knows that the Indians of North America are meant."[21] Bolz verdeutlicht, dass die deutschen Vorstellungen der amerikanischen Ureinwohner weiterhin zum größten Teil auf dem Helden eines fiktionalen Romans aufbauen. Die heutigen Nachfahren der Ureinwohner und deren Lebensrealität werden mit Karl Mays literarischen Fiktionen aus dem 19. Jahrhundert verglichen, seiner Rede vom „sterbenden Mann", von den Opfern des Fortschritts und der Europäisierung Amerikas. Das Bild des *Indianers* wird dabei kontinuierlich neu aufgerufen, aber auch neu definiert und immer auf den Topos des ‚sterbenden Menschen', der bereits bei Karl May vorhanden ist, reduziert. Die Überblendung von Realität und Fiktion ist der Kern des Widerspruchs. Der *Indianer* verdeutlicht gleichzeitig die Notwendigkeit eines transkulturellen Dialogs, um auch einem deutschen Publikum vor Augen zu führen, dass die Ureinwohner Amerikas weiterhin als kulturelle Entität existieren und dem Bild, das von ihnen konstruiert wird, selbstbewusst entgegentreten können, um in einem Prozess der Aneignung und Umdeutung eine adäquatere Repräsentation ihrer Identität hervorzubringen.

Karl May ist Deutschlands populärster Autor geblieben, und durch das Medium Film konnte es gelingen, vor allem die Nachkriegsgeneration zu begeistern, die in den Abenteuern Winnetous ihrem Alltag für einige Stunden entfliehen konnte. Zwischen 1912 und 1968 entstanden auf der Basis der Werke Karl Mays insgesamt 23 Filme. Die frühen Stummfilme sind verloren gegangen, und erst seit 1962, aufbauend auf der Popularität der zeitgenössischen *Heimatfilme*, erfuhr auch die Winnetou-Reihe nachhaltigen Erfolg. Mit Ausnahme der Namen Karl Mays und seiner Protagonisten weisen die Filme allerdings wenig Gemeinsamkeiten mit ihren literarischen Vorlagen auf.[22] Die Filme konnten die Komplexität der Romane nicht konsequent auf die Leinwand übertragen. Aber sie setzen das spezifisch deutsche Bild des Wilden Westens in der Tradition Karl Mays fort. Die Filmhandlung, die Bear Witness als Vorlage diente, *Winnetou und das Halbblut Apanatschi,* ist bis auf die

---

[21] Peter Bolz: *Indians and Germans: A Relationship Riddled with Clichés.* In: *Native American Art: The Collections of the Ethnological Museum Berlin.* Hg. v. Peter Bolz und Hans-Ulrich Sanner. Berlin: SMPK 1999, S. 10.

[22] *Karl-May-Handbuch.* Hg. v. Gert Ueding und Klaus Rettner: Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 527.

Protagonisten unabhängig von Mays Romanen.[23] Der filmischen Qualität des deutschen Publikumserfolgs gegenüber zeigte sich die Kritik allerdings vorsichtig positiv: „Mit den künstlerischen Western ist dieser Winnetou-Film nicht zu vergleichen; aber der Hohenstein-Ernstthaler Karl May würde im Grab noch sächsisch-hintergründig lachen, wenn er die Filmversion von Anno 63 sehen könnte."[24] Den Filmen gelang es, eine jüngere Generation in das Phänomen Karl May einzuführen, und sie trugen gemeinsam mit den Romanvorlagen dazu bei, die Rolle Winnetous als prototypische Repräsentationsfigur des deutschen *Indianers* zu verfestigen. Die Karl-May-Filme können auch als Vorläufer des italienischen Westerngenres betrachtet werden: vom Sauerkraut- zum Spaghetti-Western. Dazu Koll, mit leicht sarkastischem Unterton: „Selbst in der ausländischen Presse lobte man verwundert den Film und staunte, daß man ausgerechnet auf die Deutschen warten mußte, um wieder einen gradlinigen Western sehen zu können."[25] Tatsächlich beförderte der finanzielle Erfolg der deutschen Filme im In- und Ausland unzweifelhaft auch die Produktion der Italo-Western.[26] Gleichzeitig sah sich auch die DDR-Filmwirtschaft vom Erfolg der westdeutschen Karl-May-Adaptionen herausgefordert, ein eigenes Western-Genre zu begründen.

Als 'Rote Western' entstanden die ostdeutschen Filme vor dem Hintergrund einer gemeinsamen filmischen und historischen Tradition und teilten damit einige Aspekte ihrer westdeutschen Vorläufer. So entstand etwas die Mehrheit der Produktionen sowohl aus dem Osten als auch aus dem Westen im ehemaligen Jugoslawien, in der Landschaft des heutigen Kroatiens. Der offensichtlichste Unterschied zum amerikanischen Westerngenre liegt in der Darstellung der europäischstämmigen Bevölkerung. In der Hollywood-Tradition sind die 'Yankees' normalerweise die 'Guten', aber in den deutschen Filmen werden *Indianer* im Kampf gegen die Expansion der Siedler als die positiven Identifikationsfiguren dargestellt. Die DDR-Filme weichen in ihrer politischen, anti-kapitalistischen und anti-amerikanischen Ausrichtung von der gemeinsamen deutschen Tradition ab. Die *Indianer* der ‚roten Western' dienen dabei als ideologisierte Symbole des Widerstands gegen den Raub des eigenen Landes. Sie befinden sich, wie die Ostdeutschen, in einem permanenten Kriegszustand mit den Yankees und den kapitalistischen Interessen des Privateigentums.

---

[23] Ebd., S. 528.

[24] In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15.12.1963. Zitiert in Koll (Anm. 3), S. 395.

[25] Koll: *Der träumende Deutsche* (Anm. 3), S. 385.

[26] Christopher Frayling: *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: I.B. Taurus & Co Ltd. 2002, S. 103.

Die deutschen Filme üben trotz der beschriebenen Idealisierung durch ihre historische Genauigkeit eine besondere Faszination aus. Hollywood hat die historischen Tatsachen der Besiedelung des amerikanischen Westens in ihr Gegenteil verkehrt.[27] Mit der Ausnahme von Persönlichkeiten wie Geronimo oder Sitting Bull verfügen die Ureinwohner in den amerikanischen Wild-West-Filmen nur selten über einen Namen. Sie sprechen kein Englisch oder wenn, dann nur gebrochen und werden als Gegenfiguren zur Expansion der europäischstämmigen Siedler inszeniert. Die Ureinwohner sind in den Hollywood-Western niemals die Protagonisten. Das sind vielmehr die Cowboys, wie John Wayne, Gary Cooper oder Clint Eastwood, deren Aufgabe es ist, Frauen und Kinder vor den Ureinwohnern zu beschützen und dem Wilden Westen Recht und Ordnung zu bringen. In den deutschen Filmen hingegen waren die Ureinwohner selbst die Hauptfiguren, und das Publikum sollte ihrer Perspektive folgen.

Auch wenn sich die deutschen Filme wie ihre literarischen Vorlagen strenger an die historischen Fakten halten, partizipieren sie an der Entfremdung zwischen filmischer und historischer Realität und der dabei vollzogenen kulturellen Aneignung der Ureinwohner durch das Kino. Grundsätzlich verschieden sind die politischen Motivationen und die Darstellungsweise. Die Filme beider deutscher Staaten waren nicht an einer authentischen Wiedergabe des Lebens der Ureinwohner interessiert, sondern propagierten ein romantisiertes Bild ihrer Kultur. Analog zu den *Indianern* in Karl Mays Romanen werden die indigenen Protagonisten der Western als „sterbendes Volk" imaginiert,[28] ohne Hoffnung auf Versöhnung der eigenen Lebensweise mit jener der Kolonisten, deren Vordringen in den Westen als narrativer Hintergrund stets präsent bleibt. Im Vergleich dazu konstruieren die amerikanischen Hollywood-Western ein entgegengesetztes Bild. In der Dämonisierung der Ureinwohner inszenieren sie den Triumph über den „Wilden Westen" aus amerikanischer Perspektive. Steven Loft kann in diesem Zusammenhang behaupten

> [t]hat the German films seem to refute this version of history is an interesting departure from the ethno-political narrative North Americans are used to seeing, but it's instructive that even these "positive" views of Aboriginal people are still infused with many of the stereotypes common in Euro-western mythologies – those that place Aboriginal people as victims[…].[29]

---

[27] Gerd Gemünden: *Between Karl May and Karl Marx: The DEFA Indianerfilme*. In: *Germans & Indians:* (Anm. 6), S. 245.

[28] May: *Winnetou* (Anm. 9): „[…] den Indianer als den ›sterbenden Mann‹ bezeichnen muss." S. 9.

[29] Loft: *Culture Shock* (Anm. 4).

Loft fasst die grundlegenden Unterschiede zwischen den *Indianerfilmen* und den amerikanischen Western zusammen: Obwohl die deutschen Filme und die von ihnen aufgerufenen Vorstellungen positiver gefärbt sind als die amerikanischen Filme, ist es nicht ihr Anliegen, Vorurteile abzubauen. Vielmehr vertiefen sie die von Karl May geprägten Auffassungen über die amerikanischen Ureinwohner. May hatte den „sterbenden Mann" als hilfloses Opfer beschrieben, unfähig, sich selbst vor seinem unausweichlichen Schicksal zu bewahren. Die Filme wiederholen dieses Paradigma, indem sie den *Indianer* als Teil einer vergangenen Zeit vorstellen, dessen Geschichte ein tragisches Ende nehmen muss. Nur seine Seele kann durch die Konversion zum Christentum dank seiner deutschen Blutsbrüder gerettet werden. Die Religion spielt im Werk Mays eine bedeutende Rolle, indem sie dazu dient, die Überlegenheit der europäischen Einwanderer zu rechtfertigen. In der Einleitung zu *Winnetou I* stellt May die Frage, ob die deutsche „Christliche Milderung"[30] der Ureinwohner tatsachlich passiert ist. Klekih-petra, Old Shatterhand und Winnetou betrachten das Christentum aus unterschiedlichen Blickwinkeln, doch sind sie letztlich alle Christen geworden. Winnetou und die Ureinwohner werden trotz aller Sympathie als ein Volk dargestellt, das dem Lauf des Schicksals und damit der unvermeidbaren Auslöschung nicht entgehen kann. Die Hilflosigkeit und Passivität der Ureinwohner wird mit der moralischen Überlegenheit der deutschen Charaktere kontrastiert. Old Shatterhand bleibt der Held der Geschichte, auch nachdem Winnetou gestorben ist.

Der breiteren Öffentlichkeit Nordamerikas sind Karl May und seine Darstellung der amerikanischen Ureinwohner unbekannt. Auch innerhalb der Forschung, die sich indigenen Themen widmet, wird der deutsche *Indianer*-Mythos nur selten thematisiert und wenn, dann meist als randständiges Phänomen literarischer Faszination ohne Bezug zu seinen sozio-kulturellen Grundlagen. Im Gegensatz dazu ist die deutsche Darstellung der Ureinwohner aber seit geraumer Zeit Gegenstand im Schaffen indigener Künstler, Schriftsteller und Wissenschaftler. Indem sie die literarischen und kinematographischen Inszenierungen hinterfragen und sie für die eigenen Anliegen uminterpretieren, treten sie vorgefertigten Meinungen entgegen, die tief im deutschen Denken verwurzelt sind, dabei aber nur eingeschränkt die heutige Lebensrealität der indigenen Bevölkerung repräsentieren. Die Diskussionen um die indigenen Antworten auf die deutsche Darstellung der Ureinwohner macht deutlich, wie fest verwurzelt und einflussreich Stereotypen, sowohl positiv als auch negativ, in der gegenwärtigen europäischen und nordamerikanischen Gesellschaft sind.

30 May: *Winnetou* (Anm. 9), S. 6.

In ihrer Auseinandersetzung mit solchen Darstellungen bemühen sich die Nachfahren der amerikanischen Ureinwohner um die Wiederaneignung der eigenen Kultur und ihrer Bilder. Kerstin Knopf stellt dahingehend fest, dass sich hier Widerstand gegen einen narrativen, aber auch wissenschaftlichen Objekt-Status ausdrückt und der Wunsch nach der Verfügungsgewalt über das eigene Bild. [31] Bear Witness beansprucht Subjektstatus in der Darstellung seines Volkes und weist in seiner Kritik die Universalität der imaginativen Fremd-Aneignung des Indigenen nach. Er stellt damit vorgefertigte Meinungen in Frage, enthüllt deren Fragilität und zwingt den Betrachter dazu, seine eigenen Vorannahmen zu rechtfertigen. In *The Story of Apinachie and her Redheaded Warrior* erscheint Wolf Hawkfield, der Protagonist von *Virtua Fighter V*, jener im Titel angedeutete ‚rothaarige Krieger'. Die Karl-May-Verfilmung *Winnetou und das Halbblut Apanatschi* mit ihrer deutsch-europäischen Perspektive und das Videospiel *Virtua Fighter V* mit seinem hybriden Blickwinkel[32] verwenden unterschiedliche Stereotypen; sie reflektieren sowohl eine positive als auch eine negative Reaktion auf das Bild des Ureinwohners. Aber es gibt subtile Gemeinsamkeiten in der Behandlung und Verwendung dieser Darstellung.

Der Film besteht aus zwei verschiedenen Blöcken. Im ersten Teil verarbeitet Bear Witness Szenen aus *Winnetou und das Halbblut Apanatschi.* Dem Zuschauer wird anfangs die Aufnahme eines kreisenden Adlers gezeigt, die mit dem langsamen, rhythmischen Schlagen einer Trommel unterlegt ist, das den Weg des Vogels begleitet. Danach wird das Bild invertiert, der Adler fliegt in die entgegengesetzte Richtung. Die beiden Ausschnitte überlagern sich und vermitteln die Assoziation eines Kreises. Aus einer symbolischen Perspektive verkörpert der Kreis die Idee der Gesamtheit oder der Unendlichkeit. Er steht aber natürlich auch für das ‚einkreisen', wie ein Adler, der auf seine Beute lauert. Schließlich wird dem Film eine Szene hinzugefügt, in der Happy, der jüngere Bruder von Apanatschi das Nest des Adlers inspiziert. Während der Adler den Ursprung des Wissens und seine Zukunft, in Form seines Nachwuchs, repräsentiert, steht Happy für den Blick des Kolonialisten, gefesselt und fasziniert vom Anblick des Fremden und dem Begehren, sich diesem anzunähern. Sein Lachen wird rückwärts abgespielt und diese Darstellung wird mit der vorangegangenen kombiniert, in der Happy steht und kniet. Nach einer Reihe von Wiederholungen erscheint wieder der Adler im Bild. Die Schnitte werden kurz und abrupt, um zu zeigen, dass der kreisende Vogel erkennt, dass ein Fremder in sein Nest eindringt. Während der Vogel seinen Kopf rasch dreht, spiegelt die Musik seine Bewegungen mit einem scharfen Ton, fast ein Kreischen, das den Betrachter

[31] Kerstin Knopf: *Decolonizing the lens of power: indigenous films in North America.* Amsterdam: Rodopi 2008, S. xiii.

[32] Das Spiel wurde ursprünglich in Japan entwickelt.

aus den vorangegangenen, monotonen Szenen reißt. Der Ton dieser Sequenz ist dunkel und bedrohlich. In der Filmvorlage wird Happy schließlich von dem Adler attackiert. Bear Witness lässt diesen Aspekt offen und wechselt stattdessen den Fokus von Happy auf den Adler und damit von der Symbolfigur des Kolonisators zu der der Kolonisierten.

Der Adler befindet sich im Zentrum des Bildes, seine gespreizten Flügel zeigen Kraft und Stärke. In der mythischen Symbolik der Ureinwohner steht der Adler für eine tiefe Verbindung zum Schöpfer, und besonders die Feder des Adlers ist von größter kultureller Bedeutung, repräsentiert sie doch Vertrauen, Stärke, Weisheit und Macht. Wichtig ist vor allem, dass die Feder einem Menschen *gegeben* werden muss. Er kann sie nicht selbst an sich nehmen. Im Video kann der Zuschauer aber sehen, wie Happy eine Leiter nach unten steigt und eine Feder aus dem Nest mit sich bringt. Im rechten Hintergrund ist dabei zu sehen, wie er die Feder mit seiner Hand an sich nimmt. Die Szene wird auch hier mehrmals wiederholt, verbunden mit dem anschwellenden Schlagen der Trommel im Hintergrund. Der Akt des Diebstahls kennzeichnet sowohl die Aneignung und bis zu einem gewissen Grade auch das fehlende Wissen der Deutschen über die indigene Kultur, in der sowohl der Adler als auch seine Feder große Verehrung erfahren.

Die Handlung wechselt nun zu einer weiteren Szene aus *Winnetou und das Halbblut Apanatschi*, in der der Zuschauer wiederholt die Stimme Happys vernimmt, „Apanatschi sieht wie eine richtige Indianerin aus", während gezeigt wird, wie Apanatschi eine Hütte verlässt und sich in einem Indianerkostüm Winnetou und ihrem Vater nähert. Das Video ist unscharf, und das auf mehreren Ebenen. Es verwischt die Trennlinie zwischen Realität und Fiktion, um die Widersprüche im deutschen *Indianer*-Bild aufzudecken. Apanatschi kommt den beiden Männern entgegen und grüßt sie. Auch diese Aktion wird, wie der Rest des Filmes, mehrfach wiederholt und mit einem Ausschnitt montiert, in dem Winnetou mit seinem Pferd einen Gebirgspass herunterreitet und sagt: „Meine Schwester hat gesprochen wie eine Apatsche". Die vielfache Wiederholung dieser Szene betont die Eindimensionalität der deutschen Vorstellung des *Indianers*, dargestellt durch das Indianerkostüm. In den Figuren Apanatschis und Winnetous erkennt der deutsche Betrachter den Inbegriff des *Indianers* und der *Indianerprinzessin*.[33]

Zum Abschluss der Szene verlangt Apanatschi die „Überraschung" zu sehen, die ihr Vater für sie vorbereitet hat. In einem unerwarteten Schnitt wechselt der Film in das Videospiel *Virtua Fighter V* und das Publikum sieht sich unvermittelt in die Rolle von Wolf Hawkfield versetzt, einem muskelbepackten Kämpfer, dessen

[33] Das Urbild der Indianerprinzessin liefert die historische Gestalt von Pocahontas.

Aussehen auf seinen indigenen Hintergrund deutet. Er trägt Sonnenbrillen, Federschmuck und einen Traumfänger um seinen Hals, wirft seinen nackten Oberkörper zurück und heult auf wie ein Wolf. Der abrupte Wechsel zweier vollkommen unterschiedlicher Figurationen der amerikanischen Ureinwohner ist entwaffnend. Hier ist die Identität der nordamerikanischen Ureinwohner in Wahrheit dynamischer und komplexer. So sind Wolf Hawkfields rote Haare, auf die Bear Witness im Titel seines Filmes anspielt, signifikant für ein hybrides Kulturverständnis. John Raulston Saul weist darauf hin, dass die indigene Kultur dem Fremden positiv und einladend gegenübersteht und ihr die Vorstellung eines erweiterbaren und inklusiven Menschenkreises zugrunde liegt.[34] Beim Konzept unterschiedlicher Rassen handelt es sich hingegen um ein rein europäisches Konstrukt des 18. und 19. Jahrhundert, geprägt von den aufstrebenden Wissenschaften der Anthropologie, Ethnologie und Soziologie.

Nachdem Wolf Hawkfield sein Heulen beendet hat, wendet er sich an die Zuseher: "Are you ready for this?" Obwohl sie einem Dialog des Spiels entnommen ist, versetzt die Frage das Bild des amerikanischen Ureinwohners in einen Kontext, der dem deutschen weitaus weniger bekannt ist als dem amerikanischen Publikum. Auch die Musik verändert sich von den typischen Western-Motiven der 60er Jahre zu einer lauten, eindringlichen Mischung aus Trommeln und Gesang mit einem Dance Beat und einer weiblichen Stimme, die singt, „Get it up, we can get it up." In der Musik spiegelt sich die Intensität des Videospiels und der Kampf von Wolf Hawkfield gegen seine diversen Gegner. Auch hier spielen Wiederholungen eine Rolle. Während repetitive Elemente anfangs für die kontinuierliche Aneignung des *Indianer*-Bildes durch die Deutschen standen, manifestiert sich in den Wiederholungen des zweiten Teils, die an Pow-Wow-Tänze erinnern, der Kampf um die Rückgewinnung der Kultur der Ureinwohner aus einer indigenen Perspektive. Wie Loft feststellt, sind die indigenen Künstler „acutely aware of the history and enduring power of stereotypes they portray and are forging lines of demaraction of those works and contemporary Aboriginal society."[35] Indem Witness diese Stereotypen in den Medien des Filmes und des Videospiels aufsucht, kann der Zuschauer deutlich erkennen, wie fest verwurzelt sie in der eigenen alltäglichen Wahrnehmung sind bzw. wie sehr sie, mit Gerd Gemünden gesprochen, zu ‚blinden Flecken des Rassismus' geworden sind – auf beiden Seiten des Atlantiks.[36]

---

[34] John Raulston Saul: *A Fair Country: Telling Truths About Canada*. Toronto: Viking Canada 2008, S. 8.

[35] Loft: *Culture Shock* (Anm. 4).

[36] Gemünden: *Between Karl May and Karl Marx* (Anm. 27), S. 246.

Wenn man den Film betrachtet, wird klar, dass Witness mit der Wiederholung der Bewegung im ersten Abschnitt nicht nur die Aneignung der indigenen Kultur betont, sondern die *konsistente* Vereinnahmung der Kultur aus einer spezifisch deutschen Perspektive. Happys Lächeln und das Stehlen der Feder stehen für die deutsche Indianertümelei und das nostalgische *Indianer*-Bild vieler Deutscher. In der Video-Installation von Bear Witness handelt es sich um den Versuch, die einzelnen Elemente der deutschen Beziehung zu den Ureinwohnern, die zu einem großen Teil auf filmischen Ausdrucksformen beruht, im selben Medium zu dekonstruieren. Der Künstler sah sich allerdings mit dem Vorwurf konfrontiert, die deutschen Vorstellungen missverstanden zu haben. Doch diese Vorstellungen sind selbst instabil und widersprüchlich, wie es der Film eindrucksvoll verdeutlicht. In der Arbeit von Bear Witness geht es um eine grundlegende Kritik an vorgeprägten Wahrnehmungsmustern. Die Video-Installation zeigt uns zwei einseitige Vorstellungen der amerikanischen Ureinwohner, die in krassem Gegensatz zueinander stehen. Damit entlarvt der Künstler beide als Konstruktionen, die ihre Plausibilität nur isoliert voneinander aufrechterhalten können.

Was in dieser Debatte als fundamentaler Mangel, als narratives Desiderat ersichtlich wird, ist ein zeitgemäßes, authentisches Bild der Ureinwohner. Einzelne Aspekte scheinen dem Publikum für sich genommen plausibel. Werden dies allerdings ineinander gefügt, erscheinen sie als widersprüchliche Aussagen im Sinne von ‚YOU WIN', ‚YOU LOSE'. Indem Bear Witness typische Phrasen eines Videospiels in einen breiteren Kontext stellt, betont er, dass der eigentliche Verlierer die indigene Bevölkerung selbst ist, indem sie keine eigenen Bilder gefunden hat, die sie den beiden gezeigten Klischees entgegen stellen könnte. Damit bleiben sie im selben Sinne hilflos, in dem sie May als ‚sterbende Bevölkerung' dargestellt hat, von allen Seiten kolonialisiert.

Der Zuschauer muss erkennen, dass sowohl im Film als auch im Videospiel analoge Stereotypisierungen vollzogen werden. Bear Witness zeigt, dass in einer globalen Gesellschaft universale Motive existieren, die generationen- und medienübergreifend funktionieren. Er verdeutlicht aber auch die Macht von Medien wie Film und Videospiel für die Wiederaneignung der eigenen Stimme: ‚he takes a kick at the colonial ass'. Er zwingt die Zuseher in eine Debatte einzutreten und motiviert sie, sich mit den Stereotypen auseinanderzusetzen. Er verlässt die Rolle des *schweigenden Anderen*. Was bleibt, ist ein Konflikt zwischen Kulturen, Gedanken und Meinungen.

Es ist nicht nur Winnetou, der als deutsche Figuration der Ureinwohner und damit als fiktionale Konstruktion betrachtet werden muss. Es sind auch die Vorstellungen der Ureinwohner im amerikanischen und deutschen Western ebenso wie in vielen Videospielen, die nicht repräsentativ für die indigene Kultur stehen können.

In seinem Versuch der Dekonstruktion ist Bear Witness teilweise erfolgreich, in dem er das Publikum zwingt, über ihre eigenen Vorstellungen der Ureinwohner kritisch zu reflektieren. Die Bilder sind für ein deutsches und nicht ein indigenes Publikum gedacht, da die Karl-May-Verfilmungen der Nachkriegsgeneration eine imaginäre Flucht aus der Wirklichkeit ermöglichen sollten. Die indigene Identität der Protagonisten tritt letztlich in den Hintergrund gegenüber ihre Identifikationsrolle für das deutsche Publikum. Indem Bear Witness dieser identifikatorischen Harmonisierung seine eigene, verstörende Montage entgegensetzte, provozierte er den Vorwurf, das deutsche Bild der amerikanischen Ureinwohner gar nicht richtig erfasst zu haben. Sander Gilman betont dahingehend, dass die Beziehung zwischen den Europäern, hier vor allem den Deutschen, und den Fremden äußerst komplex ist. Der Mensch ist komplexer als der Gegensatz von ‚gut' und ‚böse'. Am Beispiel Winnetous, der als Repräsentationsfigur einer ganzen Kultur dienen soll, zeigt sich, wie gefährlich das Denken in solch binären Oppositionen sein kann. Realen Menschen wird die Identität eines fiktionalen Charakter übergestülpt, der nicht reale kulturelle Dynamiken, sondern allein eine statische Konstruktion abbilden kann.

> Because there is no real line between self and the Other, an imaginary line must be drawn; and so that the illusion of an absolute difference between self and Other is never troubled, this line is as dynamic in its ability to alter itself as is the self. This can be observed in the shifting relationship of antithetical stereotypes that parallel the existence of 'bad' and 'good' representations of self and Other. But the line between 'good' and 'bad' responds to stresses occurring within the psyche.[37]

Das labile Bild der *Indianer* muss im deutschen Kontext in seiner historischen und kulturellen Komplexität betrachtet werden. Es repräsentiert sowohl das 'Gute' als auch das 'Böse' der deutschen Psyche, und aus dieser Spannung erklärt sich das leidenschaftliche Gefühl der Kameradschaft, das die Deutschen mit den *Indianern* verbindet. Daniel Francis legt hier seinen Schwerpunkt, wenn er betont, dass die Ureinwohner in der Imagination der Europäer als Repräsentanten widersprüchlicher Ideen gelten konnten.[38] Für die Deutschen verkörpert der Mythos Winnetou eine Alternative zur europäischen Realität. Sowohl im 19. Jahrhundert als auch nach dem Zweiten Weltkrieg dienten Winnetou und die indigenen Charaktere der Romane und Filme als Repräsentanten eines Kampfs gegen die Moderne und der Sehnsucht nach einer Rückkehr in eine ursprüngliche Idylle. Letztlich erfüllt sich diese Utopie jedoch nicht, und Assimilation oder Auslöschung erscheinen als einzige Al-

[37] Sander Gilman: *Difference on Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell University Press 1985, S. 18.

[38] Daniel Francis: *The Imaginary Indian*. Vancouver: Arsenal Pump Press, 2002. S. 5.

ternativen. Das ist der Grund, warum die Arbeit von Bear Witness essentiell für symbolische Prozesse der Vereinnahmung und Wiederaneignung des *Indianers* im Kontext sowohl der deutschen als auch der indigenen Kultur steht.[39]

[39] Dank an Dr. Tobias Heinrich für seine Hilfe und Bearbeitung dieses Artikels.

Ingold Zeisberger

Gold in der deutschen Abenteuerliteratur und im Abenteuerfilm oder das „Modell Karl May“

Gold gehört zu den Materialien, die den Menschen seit Jahrhunderten faszinieren. Es ist selten und kostbar, extrem formbar sowie nahezu unzerstörbar[1]. Die Literatur hat sich immer wieder mit diesem Metall auseinandergesetzt, die Mehrheit der Texte thematisiert in diesem Zusammenhang den Komplex Goldgier/Habgier.[2] In geringerer Anzahl liegen jedoch auch Werke vor, die Gold mit einer nicht-materiellen Semantik belegen.[3] Diese Ansätze lassen sich in drei Überblickskategorien aufteilen: symbolisches Gold (in diesem Bereich geht es meistens um goldene Artefakte, die für etwas anderes stehen), reales Gold (Goldgräber-/Goldsuchergeschichten, wenn in ihnen nicht die Gier nach Reichtum zentral behandelt wird) und einen Übergangsbereich, bei dem in den Texten Gold von den verschiedenen Figuren unterschiedlich bewertet wird oder sogar selbst seine Konsistenz ändert.

Das Konzept der nicht-materiellen Semantik basiert auf der historisch gewachsenen Metaphorik von Gold als dem Besten, Schönsten und Edelsten. In der Goethezeit wird solches Goldene (meist im symbolischen Bereich) mit Autonomie und dem Streben danach verknüpft. In diesem Literatursystem besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass die Protagonisten den Prozess zu einem für sie positiven Ende bringen können. Sie erwerben den goldenen Gegenstand und finden zum eigenen Selbst. E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814) stellt einen der bekanntesten Vertreter dieses Typus dar. Gerade symbolische Goldtexte wandeln sich stark von Literatursystem zu Literatursystem, sie reagieren geradezu seismographisch auf die

---

1 Diese Merkmale werden z.B. bei C.H.V. Sutherland: *Gold. Macht, Schönheit und Magie.* Wien: Schroll 1970, S. 13-24 ausführlich beschrieben, sie stellen aber einen kulturellen Konsens dar und werden in ähnlicher Form in allen kulturgeschichtlichen Arbeiten zum Thema aufgegriffen.

2 Einen ausführlichen Überblick zu diesem Motiv bietet Elisabeth Frenzel: *Goldgier, Geldgier.* In: Dieselbe: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* Stuttgart: Kröner 2008[6], S. 261-277.

3 Vgl. ausführlich zur Thematik Ingold Zeisberger: *„Am Golde hängt, zum Golde drängt doch alles“. Ein Metall als Gradmesser kultureller Normen und Werte. zur nicht-materiellen Semantik von Gold ab der Goethezeit.* Diss. Kiel: Ludwig 2013. In diesem Aufsatz stelle ich die überarbeiteten und erweiterten Ergebnisse meiner Dissertation zu diesem Teilgebiet vor.

Veränderung kultureller Normen und Werte. Im Laufe der Zeit negativiert sich das „Goldene" zunehmend bzw. spielt z.B. im Realismus, der die Unterwerfung unter feste Normen propagiert,[4] nur eine marginale Rolle.

Die weniger didaktisch konzipierten realen Gold-Texte treten in der deutschen Literatur vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf. Dies geschieht vor dem Hintergrund der großen Goldfunde, besonders in Kalifornien (1848). Im Gegenzug zum symbolischen Gold gibt es in diesem Bereich nur einige wenige Modelle, die größtenteils konstant bleiben. Es lässt sich ein Grundkonzept herausarbeiten, das teilweise modifiziert und variiert wird bzw. bisweilen nur kurzfristig relevante Submodelle hervorbringt.

Das Basismodell tritt schon im Prototyp eines deutschen Goldsucherromans[5] *Gold!*[6] (1858) von Friedrich Gerstäcker auf. Die Paradigmen lauten:

1. Es gibt meistens gar kein Gold oder nur in minimalen Mengen, bzw. es geht wieder verloren. Das vorhandene stellt sich als Betrug, Täuschung oder als irrelevant heraus.

Obwohl Gold bei Gerstäcker zentrales Element der Handlung ist, kommt es zu keinen größeren Goldfunden. Das größte ausgegrabene Nugget wurde vom Alkalden in betrügerischer Absicht versteckt, um Claimeintragungsgebühren in hoher Zahl für einen an sich wertlosen Abschnitt zu erhalten.

2. Wenn Gold gefunden wird, führt dies zwangsläufig zu Gewalt.

Bei Gerstäcker wird es zur Ursache für einen Raubmord und für einen Claimraub, dem ein Sühnemord folgt.

3. Anstatt dass die Protagonisten das Metall erhalten, wird den positiven Figuren, die der Versuchung widerstanden haben, ein „wahres Gold" zu erken-

---

4 Vgl. zum Realismus besonders Marianne Wünsch (Hg.): *Realismus (1850–1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Kiel: Ludwig 2007.

5 Für weitere Texte vgl. Zeisberger: *Gold* (Anm. 3), Literaturverzeichnis und Wolfgang Biesterfeld: *Spannungen. Zur Adaption überlieferter Stoffe in der Abenteuerliteratur für Jugendliche und Erwachsene. Studien zu Daniel Defoe, René Cailliè, Richard Wagner und Karl May*. (= *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*; 62). Frankfurt am Main: Peter Lang 2009, S. 225. Biesterfeld unterscheidet jedoch nicht zwischen deutschen und internationalen Texten.

6 Das Ausrufungszeichen im Titel betont, dass es sich nicht um eine Tatsache, sondern um einen Ruf, einen kommunikativen Akt handelt, der eine gewisse Prämisse aufstellt. Der Text setzt sich denn auch nicht mit Gold an sich auseinander, sondern in erster Linie mit den Reaktionen der Figuren auf diese Nachricht. In den meisten späteren Ausgaben fällt das Satzzeichen weg.

nen gegeben. Hierbei handelt es sich zumeist um hochbewertete, nichtmaterielle Werte, zumeist aus dem emotionalen Bereich.

In *Gold!* ist dies beispielsweise der Frieden ihrer Seele.[7] Der dritte Punkt stellt jene Größe dar, in der sich die wandelnden Normvorstellungen der jeweiligen Kultur niederschlagen. Das Prinzip bleibt ca. 100 Jahre gültig, nur die Belohnung, respektive die vermittelten Werte, verändern sich.

Merkmale, die sich im Laufe der Zeit zu dem Modell hinzugesellen, lassen sich gut an Emanuel Geibels Ballade *Die Goldgräber* (o.J.) aufzeigen. Der Text schildert das Verhalten dreier Goldgräber bei der Suche und einem Fund, bis hin zum gegenseitigen Mord aneinander. Das Metall wird mit Selbstverlust/Rausch/Wahn korreliert. Darüber hinaus impliziert es den Verlust von und den Verstoß gegen bestehende Normen und Werte, besonders auch in erotischer Hinsicht. Zwar unterdrücken bei Geibel die Männer noch ihren Wunsch, das Gold mit „brünstiger Lippe“[8] zu küssen, in anderen Werken dominiert das Begehren jedoch die Figuren. Als Konsequenz daraus gehören ab Ende des 19. Jahrhunderts versuchte Vergewaltigungen zum festen Topos in realen Gold-Texten.

Auf diesem modifizierten, weiterentwickelten Grundmodell basierend, treten im Laufe der Zeit zwei Subsysteme auf. Während die Texte, die das Leben des Deutschschweizers Johann August Suter behandeln, einen zeitlichen Schwerpunkt zwischen ca. 1925-35 aufweisen,[9] ist das „Modell Karl May“ von langandauernder Bedeutung und wirkt bis heute nach.

Die Grenzen zwischen Goldgräbergeschichten und Abenteuerliteratur[10] sind fließend. Ähnlich prägend wie Fenimore Cooper für die amerikanische Literatur begründete jedoch Karl May im ausgehenden 19. Jahrhundert einen spezifischen Typus.[11] Ein grundlegendes, immer wiederkehrendes Motiv des Abenteuergenres ist

---

7 Friedrich Gerstäcker: *Gold! Kalifornischer Goldgräberroman*. Vollständige Ausgabe. Leipzig: Schreitersche Verlagsbuchhandlung, o.J., S. 491.

8 Emmanuel Geibel: *Die Goldgräber*. In: *Das Balladenbuch*. Hg. v. Frank T. Zumbach. Düsseldorf: Artemis und Winkler 2004, S. 413-415, Strophe V Zeile 4.

9 Ein Überblick über Texte zu Suter findet sich bei Elisabeth Frenzel: *Sutter, General*. In: Dieselbe: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner 2005[10], S. 883-885.

10 Zu den Genremerkmalen vgl. Alfred C. Baumgärtner und Christoph Launer: *Abenteuerliteratur*. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1: Grundlagen – Gattungen*. Hg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider 2005[4], S. 415-455.

11 Jeffrey L. Sammons: *Ideology, Mimesis, Fantasy: Charles Sealsfield, Friedrich Gerstäcker, Karl May, and Other German Novelists of America*. (= *University of North Carolina Studies in Germanic Languages*

die Schatzsuche, wie sie in der Moderne z.B. auch von den *Indiana-Jones*-Filmen aufgegriffen wird. In deutschen Texten steht selten Gold selbst im Zentrum der Suche, stattdessen liegt der Fokus auf nicht näher definierten Schätzen oder bestimmten Artefakten.

An sich gelten auch hier dieselben Regularitäten wie bei Gerstäcker, aber besonders die Werke Mays etablieren im deutschen Abenteuerroman ein neues Modell, das in dieser Häufigkeit und Konstanz eine deutschsprachige Besonderheit darstellt. Das Modell ist nicht das einzige, aber es ist prägend; auch im Werk Karl Mays wird es nicht immer, aber sehr oft aufgegriffen. Dabei lässt sich ein Entwicklungsstrang vom nicht vorhandenen Gold der Goldgräbertexte, über die Dämonisierung z.B. bei Geibel, zur Zerstörung des Goldes selbst rekonstruieren. Damit ein positives Ende möglich ist, wird das Gold entweder vernichtet oder in anderer Weise aus der dargestellten Welt getilgt.

Im Folgenden werde ich mich primär auf das berühmt-berüchtigte Frühwerk *Das Waldröschen*[12] (1882)[13] und das eher spät entstandene *Das Vermächtnis des Inka* (1895) beziehen, da in diesen Texten wirklich mit Gold operiert wird. Im ersten der beiden Romane entwickelt sich das Modell erst, im zweiten ist es bereits verfestigt. Die Regularitäten, die ich als Überblick vorstelle, lassen sich jedoch im Grundsatz auch auf andere Texte wie *Der Schatz im Silbersee* (1894) übertragen.

---

and Literatures; 121) Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1998, setzt Mays Amerika-Romane „somewhere between Cooper and comic book", ebd., S. 230.

12 Volker Klotz: *Machart und Weltanschauung eines Kolportagereißers. Karl Mays* Das Waldröschen. In: *Karl May*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition Text + Kritik 1987, S. 60-89, erkennt dem Roman den Status als Abenteuerbuch ab. Vgl. ebd. S. 60/89. Ralf-Peter Märtin: *Wunschpotentiale. Geschichte und Gesellschaft in Abenteuerromanen von Ratcliffe, Armand, May*. (= *Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur*; 10) Königstein: Hain 1983, hingegen interpretiert das *Waldröschen* als Abenteuergeschichte. Bettina Müller: *Zur Darstellung der Frau und der Beziehung der Geschlechter in Karl Mays* Waldröschen. (= *Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft*; 65) Berlin 1986, wertet das Werk als Hybrid zwischen Kolportage und Abenteuerliteratur. Vgl. S. 11-13. Zu einem Überblick über die Einordnung des Werkes zwischen Abenteuer und Kolportage vgl. Märtin a.a.O., S. 172-176.

13 Ich beziehe mich auf die Münchmeyer-Ausgabe, nicht die gekürzte Bearbeitung in den gesammelten Werken.

Die Paradigmen des Modells:

1. Die Figuren, die nach Gold streben, sind nicht nur böse oder einfache Banditen, sondern „Abschaum".

Es handelt sich bei dieser Figurengruppe um niederste Kreaturen, sie sind zu jedem Normenverstoß fähig. Zudem tendiert Gold dazu, das Schlechteste in den Menschen zum Vorschein zu bringen. Als Konsequenz verkörpern diese negativ besetzten Figuren („Die Bösen")[14] eine Ansammlung verachtenswerter Eigenschaften und Normverletzungen. Die „Bösen" sind feige, doppelzüngig und betrügen. Ihre Handlungen werden durch niedere Gefühle wie Neid, Eifersucht, Begierde etc. angetrieben. Das von ihnen vertretene falsche Ehrverständnis beruht nicht auf Leistung, sondern auf Konventionen. Sie haben nicht einmal eine „Ganovenehre", sondern sie sind vielmehr jederzeit bereit ihre Komplizen zu hintergehen oder sogar zu töten, wenn es dem eigenen Vorteil dient. Ihr verabscheuungswürdiges Handeln inkludiert zudem Untaten an Figuren, die den „Guten" nahestehen und den Verrat am eigenen Land. Typisch für die „Bösen" sind Normverletzungen im Bereich der Erotik, besonders Übergriffe auf unschuldige „Mädchen"[15] und versuchte Vergewaltigungen. Zudem tendieren sie zum Wechsel der angestrebten Sexualpartnerin, die „Guten" hingegen bleiben der einmal erwählten Liebespartnerin treu. Dieses negative Verhalten bleibt jedoch nicht ohne Konsequenzen, denn:

2. Wer Gold anstrebt, stirbt einen grausamen Tod.

Im *Waldröschen* kann dieser noch durch eine exklusive Folter ersetzt werden, z.B. durch das Kitzeln bis an den Rand von Wahnsinn und Tod, um aus dem dabei entstehenden Geifer ein Heilmittel gegen künstlich herbeigeführte Verrücktheit zu gewinnen. Geradezu zum „running-gag" wird das Aufhängen des Delinquenten über einem Krokodilteich in einer Höhe, die es ihm erlaubt durch das Hochziehen der Beine den springenden Tieren auszuweichen.[16] Am Ende des Prozesses stünde ei-

---

[14] „Negativ besetzt"/„positiv besetzt" kürze ich im Folgenden mit „die Bösen"/„die Guten" ab, da diese pauschalisierenden Bezeichnungen das polarisierende Weltbild der Texte am treffensten wiedergeben. Zur Inszenierung von Gut/ Böse im Kolportageroman siehe auch Müller: Frau (Anm. 12), S. 5f.

[15] Im *Waldröschen* wird die Semantik „Mädchen" jeder Frau zugeordnet, die in unsittlicher Weise attackiert wird, unabhängig von Alter oder Attraktivität.

[16] „Sieh diese Thiere, die noch nie einen weißen Grafen gefressen haben. Du wirst vier oder fünf Tage am Baume hängen und Deine Füße emporwerfen, wenn sie nach ihnen schnappen. Sobald Du aber schwach und müde wirst, werden Sie Dir dieselben abbeißen. Dann verblutest Du Dich und stirbst. Und wenn nachher Dein Leib verfault, so stürzt er herab und wird von ihnen verzehrt." Karl May: *Das Waldröschen oder die Verfolgung rund um die Erde*. 6 Bände (Reprint). Hildesheim: Olms 1969-71, S. 443.

gentlich der Tod, aufgrund narrativer Entwicklungen müssen die Krokodile jedoch alle sechs Bände über hungern. Unter solchen Umständen genügt eine normale Exekution, bzw. der Betreffende wird sogar nur durch lebenslange Deportation und Zwangsarbeit aus der dargestellten Welt getilgt.

3. Die „Guten" haben kein Interesse am Gold, bzw. nur unter hohen Auflagen.

4. Gold darf nur dann gesucht werden, wenn dies einem edlen Zweck dient.

Die Texte offerieren drei Möglichkeiten für eine nicht sanktionierte Goldsuche:

a) Die Suche nützt den Mitgliedern der eigenen oder einer nahestehenden Familie, nicht (nur) in materieller Hinsicht.

So begeben sich die Figuren beispielsweise auf die Suche, um die Unschuld u.a. des Vaters zu beweisen, oder das Gold soll für die Erziehung und Bildung eines armen Verwandten genützt werden. Sollte dieser positiv besetzt sein, kommt das Vermögen jedoch erst bei ihm an, wenn er es nicht mehr braucht. Stattdessen hat er aus eigener Kraft seine Ziele erreicht.

b) Das Gold dient dem Wohl des Volkes.

c) Gold darf der Zielfrau als eine Form von „Morgengabe" überreicht werden

Dies darf nicht geschehen, um sie für sich zu gewinnen, ihre Liebe/ ihr Körper wird nicht gekauft. Stattdessen muss der Mann sich ihrer zuerst als würdig erweisen und ihr Herz erobern. In diesen Fällen geht es zudem meistens nur um beschränkte Mengen, besonders Schmuck und ähnliches.

5. Das in den Texten vorhandene Gold wird oft mit sakralen Aspekten verbunden, entweder es befindet sich an geheiligten Orten oder ist selbst heilig.

Die „Guten" erkennen, obgleich die Mehrheit von ihnen Christen sind, diesen Umstand an, deswegen achten sie das Gezeigte oder Gefundene als Teil einer fremden Religion.

Die „Bösen" suchen aus niederen, selbstsüchtigen Beweggründen, Gold ist für sie Selbstzweck. Dafür werden sie mit dem Tod sanktioniert. Die „Guten", wenn sie überhaupt danach suchen, streben Gold nur aufgrund von nichtmateriellen, überindividuellen Motiven an. Bei ihnen gibt es immer Relativierungen und Brechungen ihres Handelns. Wenn Gold ihr Ziel ist, geht es nie um sie selbst.

Gerade dadurch wird die ursprüngliche Beziehung zwischen Gold[17] und Autonomie aus der Goethezeit negiert.

Volker Klotz sieht in der Aufteilung in materialistisch und nicht-materialistisch orientierte Protagonisten bei May einen Gegenentwurf zur „kapitalistischen Industriegesellschaft“[18] in Europa. Die „Bösen“ trachten nach Geld, die „Guten“ betreiben „Tauschwirtschaft“ und gehen keiner geregelten Arbeit nach: „Sie schweifen nur umher und lösen Probleme um ihrer selbst willen.“[19]

Ist es unter diesen Voraussetzungen überhaupt möglich, dass sich eine positive Figur wegen der Suche oder im eigenen Interesse auf den Weg zum Gold begibt?

Im *Waldröschen* gibt es zwei „Gute“, die Gold suchen und finden: die beiden Präriejäger/Waldläufer Anton Helmers, genannt „Donnerpfeil“, und Gerard Mason, genannt „Der schwarze Gerard“. Von besonderer Wichtigkeit ist in diesem Zusammenhang Helmers Episode mit dem „Schatz der Könige“.

Der Deutsche Anton Helmers, ein „armer Teufel“,[20] hatte nicht genug Geld für ein Studium und ging nach Amerika, wo er einer der berühmtesten Waldläufer wurde. Er hat die Absicht, einen „unendlich reichen Schatz“[21] zu heben, dessen Geheimnis er von einem alten, kranken Indianer zum Dank für einige „nicht ganz wertlose“[22] Dienste erfahren hat. So lautet die bescheidene Selbstaussage Helmers. Sein ungenaues Wissen über den Aufbewahrungsort des Reichtums beschränkt sich jedoch auf eine Karte ohne Namenseinträge und die Information, dass sich das Gold in Mexiko befindet. Auch Graf Alfonzo de Rodriganda y Sevilla[23] begehrt den Schatz, bedient sich aber weitaus weniger edler Hilfsmittel. Er versucht Karja, die Schwester des Miztekenhäuptlings Büffelstirn, zu verführen, weil nur den Geschwistern der Aufbewahrungsort bekannt ist. Alfonzos Vorgehen erweist sich kurzfristig als erfolgreich, das getäuschte Mädchen verrät ihm das Geheimnis.

Der Text operiert hier mit einer Parallelisierung der beiden Männer – ihres Charakters und ihres Vorgehens. Sie verfolgen beide das gleiche Ziel, ihr Handeln

---

17 In der nicht-materiellen Semantik.

18 Klotz: *Machart* (Anm. 12), S. 61.

19 Ebd.

20 May: *Waldröschen* (Anm. 16), S. 418.

21 Ebd., S. 390.

22 Ebd.

23 Dieser ist nicht der echte Grafensohn, sondern lediglich das dem Grafen untergeschobene Kind des verbrecherischen Verwalters Cortejo und der Nonne Clarisse.

steht jedoch in Opposition zueinander. Helmers erhält eine Belohnung für seine Taten (Märchenmotiv), der falsche Graf manipuliert eine unschuldige junge Frau und spielt mit ihren Gefühlen. Seine Emotionen erweisen sich als genauso unecht wie seine adelige Abstammung.

Das Geschehen beginnt damit, dass Helmers mit seinem Gefährten Bärenherz, dem Häuptling der Apachen, Karja und ihre Freundin Emma, die Tochter des reichen Grundbesitzers Arbellez, vor den Commanchen rettet. Schon auf dem Weg zu dessen Hacienda zeichnet sich eine entstehende Liebesbeziehung zwischen Helmers und Emma ab, sodass er ihr als erstem Menschen von seinen Plänen erzählt. Gleichzeitig erfährt er vom Verhalten des Grafen und verurteilt es:

> Emma: „Aber bei mir könnten Sie ja nichts von ihrem Königsschatz erfahren!"
>
> „O, Sennora, es gibt Schätze, welche mehr werth sind, als eine ganze Höhle voll Gold und Silber. In diesem Sinne wünsche ich, einmal ein glücklicher Gambusino (Goldsucher) zu sein! "
>
> „Suchen Sie, vielleicht finden Sie! "[24]

Mit dieser Aufforderung signalisiert Emma, dass sie gegenüber den Annäherungsversuchen ihres Retters aufgeschlossen ist. Auch die weitere Kommunikation ihres Flirts bedient sich dominant einer Goldsuchermetaphorik, bis Emma schlussendlich zum Schatz erklärt wird, der kostbarer ist, als alles Gold der Erde.[25] Da auch die junge Frau ihren Antonio so wertet, steht dem jungen Glück nichts mehr im Wege. Sogar Emmas reicher Vater hat nichts gegen die Verbindung seiner Tochter mit dem mittellosen Abenteurer einzuwenden.[26] Helmers beschließt die Suche nach dem Gold aufzugeben, besonders da er im Zweifel ist, ob er überhaupt ein Recht dazu hat.[27] Seiner Ansicht nach steht der Schatz nicht dem Finder zu, sondern den Nachkommen derer, die ihn versteckt haben.[28] Büffelstirn, der ein Gespräch zwi-

---

[24] Ebd., S. 392.

[25] Vgl. ebd., S. 414.

[26] Thorsten Ströhm: *Anmerkungen zu einigen Personen in* Waldröschen. In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 27 (1995), H. 105, S. 6-18, S. 8, setzt dieses Einverständnis des Hacienderos als ein Anzeichen dafür, dass die Figur zwar als liberal, jedoch auch als schwach entworfen ist. Meiner Ansicht nach fügt sich seine Zustimmung hingegen in die allgemeinen Regularitäten der Paarfindung im Text ein, die es dem Mann ermöglichen, durch seine Leistung auch eine höherstehende Gefährtin zu erlangen.

[27] Vgl. May: *Waldröschen* (Anm. 16), S. 413.

[28] Volker Klotz vertritt sogar die These, dass sich Helmers nur aus reiner Abenteuerlust auf die Schatzsuche begeben hat und von vornherein das Vermögen nicht für sich behalten wollte. Vgl. Klotz: *Machart* (Anm. 12), S. 73. Soweit gehe ich nicht, da das Streben nach Abenteuer

schen Helmers und Emma belauscht, möchte dem Deutschen den Weg zum Schatz zeigen, weil er in jenem einen ehrlichen Mann erkannt hat[29] und es sich bei dem alten Indianer vermutlich um den Großvater des Miztekenhäuptlings handelte. Helmers jubelt nicht über diese neue Entwicklung, sondern muss geradezu zum Schatz gezwungen werden. Sowohl bei Aufbruch, Weg als auch Ankunft am Versteck zieht er sein Anrecht auf einen Teil des Goldes in Frage:

> Büffelstirn: „Ich habe gesagt, daß Du nicht arm bist. Du hast den Schatz der Könige nicht berauben wollen, darum sollst Du Dir davon nehmen dürfen so viel, wie ein Pferd zu tragen vermag."
>
> „Nein. Wo denkst Du hin!" rief Helmers erstaunt.[30]

Büffelstirn zeigt dem Waldläufer nur einen Teil des Schatzes, weil schon einmal ein Weißer beim Anblick der Reichtümer vor Freude und Entzücken[31] den Verstand verloren hat. Helmers Reaktion auf den Schatz ist heftig, aber dennoch reflektierend. Er ist emotional berührt, erliegt jedoch diesen Gefühlen nicht:

> Der Anblick dieser Reichthümer brachte auf den Deutschen einen wahrhaft berauschenden Eindruck hervor [sic]. Es war ihm, als sei er ein Märchenprinz aus „Tausend und eine Nacht". Er gab sich Mühe ruhig zu bleiben, aber es gelang ihm nicht. Er fühlte das Blut an seinen Schläfen zu pochen, und es war ihm, als ob große Feuer und leuchtende Demanträder vor seinen Augen wirbelten. Es kam eine Art Rausch über ihn, und in demselben sah er ein, daß solche Reichthümer eine Macht ausüben, ein wahnsinniges Verlangen erwecken können, welches selbst vor dem fürchterlichsten Verbrechen nicht zurückschrecken würde.[32]

Gold beinhaltet hier, wie schon bei Geibel, eine latente Gefahr des Selbstverlustes: Rausch, berauschend, Wahnsinn. Es scheint eine gefährliche Droge zu sein, die ins Verderben führt. Helmers kann dieser zumindest teilweise widerstehen, er will das Geschenk immer noch nicht annehmen. Nachdem er die Gabe akzeptiert hat, „fiebert" er jedoch vor „Wonne".[33] Wichtig und exzeptionell ist aber, dass er mit dem ihm zugesprochenen Teil zufrieden ist. Normal wäre es, laut der Erzählinstanz, dass Helmers versuchen würde, den Indianer zu töten um so in den Besitz des ganzen Schatzes zu kommen.

Helmers Verhalten zwar dominiert, die genauen Gründe für seine Suche jedoch nicht thematisiert werden.

29 Vgl. May: *Waldröschen* (Anm. 16), S. 420.

30 Ebd., S. 427

31 Vgl. ebd.

32 Ebd., S. 429.

33 Vgl. ebd., S. 430.

Graf Alfonzo hingegen, der kurz darauf bei der Höhle eintrifft, packt „[d]er Teufel des Goldes […] mit aller Macht“[34]. Er ist nicht in der Lage, seine Gefühle rational zu erkennen, stattdessen dominiert das Metall sein Handeln. Der Eindringling sieht jeden Konkurrenten als Feind und beschließt Helmers, der alleine in der Höhle Geschmeide auswählt,[35] von hinten mit einer geschmückten Kriegskeule, die sich unter den Artefakten befindet, zu töten:

> Dieser [Helmers] ließ soeben eine köstlich gearbeitete Kette durch seine Finger gleiten.
>
> „Prachtvoll!“ sagte er, „Lauter Rubine! Sie allein bildet einen bescheidenen Reichthum!“ Er ließ sie im Lichte der Fackel flunckern und wollte sie dann fortlegen, kam aber nicht dazu, denn die Keule sauste auf ihn herab und traf seinen Kopf mit solcher Wucht, daß er sofort zusammenbrach. Die Kette glitt aus seiner Hand, deren Finger sich öffneten. Jetzt stieß der Graf einen wilden, unartikulierten Schrei aus.
>
> „Gesiegt! Alles mein, alles, alles, alles!“
>
> Ein fast wahnsinniges Entzücken bemächtigte sich seiner. Er sprang vor Freude empor und schlug die Hände zusammen wie ein Sinnloser. Wer ihn draußen so gesehen hätte, der hätte ihn für verrückt gehalten.[36]

Helmers nur kurzfristige Hinwendung zum Gold, seine Freude über den Reichtum wird umgehend sanktioniert. Gleichzeitig wird hier die schon zuvor begonnene Parallelisierung zwischen den beiden Suchenden weitergeführt: Der „Gute“ erkennt die Gefahr und kann sie kontrollieren, der „Böse“, dessen moralische Grundsätze schon zuvor kaum vorhanden waren, verfällt vollkommen der Gier und verliert den Verstand. Helmers wird zunächst für tot gehalten, überlebt jedoch den Schädelbruch. Aufgrund der Verletzung erkennt er aber keinen mehr, verharrt in völliger Apathie, weil er sich für tot hält und weiß bzw. äußert nur noch: „Ich bin erschlagen worden.“[37] Plakativer lässt sich ein Todesäquivalent als Strafe für den Wunsch nach Gold wohl nicht inszenieren. Mehrere Monate später heilt Dr. Sternau Helmers durch eine Kopfoperation. Die Wunde wird mit einer Goldplatte verschlossen, dadurch wird der Prärieläger zusätzlich wie mit einem Brandmal für sein Begehren mit dem angestrebten Metall gekennzeichnet.[38]

---

[34] Ebd.

[35] Auch hier zeigt sich der Unterschied: Helmers rafft nicht einfach das Wertvollste zusammen, sondern sucht sich die Stücke nach künstlerischem Wert zusammen.

[36] Ebd., S. 433.

[37] Z.B. ebd., S. 483.

[38] Der hinterhältige Graf wird gefangengenommen, von den Indianerhäuptlingen zum Tode verurteilt und über den Krokodilen aufgehängt. Er wird jedoch befreit und kann entkommen.

Nachdem er den Anteil für Helmers entnommen hat, versteckt Büffelstirn den Schatz im innersten Höhlensystem und sprengt den Eingang, damit das Gold für alle Zeiten verborgen bleibt. Der Indianerhäuptling ist zudem der einzige positive männliche Charakter ohne Zielfrau im Verlauf des Textes. Dadurch wird sichergestellt, dass es auch keine möglichen Nachkommen gibt, denen er den genauen Aufbewahrungsort verraten könnte.

Der zweite „gute" Goldsucher, der schwarze Gerard, ist ebenfalls mit einem goldenen Erkennungszeichen versehen. Er besitzt einen Gewehrkolben aus mit Blei überzogenem Gold. Dieses stammt aus einer von ihm gefundenen Mine. Auffallend ist, dass jene weder im Text vorgeführt noch der Akt des Findens jemals thematisiert wird. Auch Gerard muss als „Strafe" eine Phase der Todesnähe durchleiden, er sucht sogar den Tod. Er trägt seinen Beinamen aufgrund seines Bartes, aber auch seine Vergangenheit ist schwarz. Gerard war zuvor in seiner Jugend Garrotteur in Paris, d.h. er würgte Passanten bis zur Bewusstlosigkeit, um sie danach ausrauben zu können. Erst durch das Beispiel Dr. Sternaus, der die Schwester des Verbrechers rettet, als sie wegen einer unehelichen, durch Zwangsprostitution entstandenen Schwangerschaft ins Wasser geht, wandelt er sich. Gerard beschließt ein ehrliches Leben zu führen und jagt nun Banditen in Mexiko.

Auch Helmers, obwohl klar als Sympathiefigur inszeniert, weist moralische Defizite in seiner Vita auf. Als er zusammen mit anderen sechzehn Jahre auf einer einsamen Insel ausgesetzt wird, lebt er mit seiner Verlobten Emma, wenn auch nach langem Zögern, wie ein Ehepaar, ohne dass die Verbindung von einem Priester geschlossen wurde.[39] Beide positiven Goldsucher geraten als Strafe in Todesnähe, werden durch Gold gekennzeichnet und weisen mehr oder weniger schwerwiegende moralische Defizite auf. Der „Superheld" des Romans, Dr. Sternau – dessen Charakter Märtin treffend zusammenfasst: „Er weiß alles und kann alles"[40] – interessiert sich im Gegensatz dazu überhaupt nicht für das Edelmetall. Diese positiven Figuren, die in Bezug zu Gold gesetzt werden, gehören zu den Besonderheiten des *Waldröschens*. Zwar werden sie für ihr Verhalten sanktioniert und weisen moralische „Graustellen" in ihrem Lebenslauf auf, aber es gibt sie. So klar tritt dieser Typus später nicht mehr in Erscheinung. Auch Helmers' Reaktion beim Anblick des Schatzes ist eine völlige Ausnahme. In Das *Vermächtnis des Inka* kann eine Höhle angefüllt mit Schätzen den „Guten" kaum eine Reaktion abgewinnen, nur der noch

39 Vgl. ebd., S. 1334.

40 Märtin: *Machart* (Anm. 12), S. 137.

nicht zum Mann herangereifte Anton Engelhardt, der sich in der Adoleszenz befindet, darf „wie geblendet“[41] sein.

Im *Waldröschen* schickt Büffelstirn Helmers‘ Anteil am Schatz an dessen Neffen Curt, der damit seine Ausbildung finanzieren soll. Das Gold kommt jedoch nie beim Empfänger an, weil es von einem habgierigen Bankier unterschlagen wurde. Jahre später freundet sich Curt Helmers im Offizierskorps mit dessen Neffen an. Im Rahmen dieser Beziehung wird der Verbleib des Schatzes durch einen Zufall aufgedeckt. Zwar relativiert die Erzählinstanz zunächst noch die Tat des Unterschlagenden als der Versuchung erlegen, der Täter erweist sich aber kurz darauf als Landesverräter an Preußen. Der Spion für Frankreich erschießt sich schließlich, als er von Curt entlarvt wird. Dadurch gelangt auch das Gold mit mehrjähriger Verzögerung in den Besitz des rechtmäßigen Eigentümers. Curt beschließt, dass dieses immer im Besitz der Familie verbleiben soll. Er verschließt sich damit einer materiellen Nutzung des Schatzes und weist ihm eine rein symbolische Bedeutung zu.[42] Zudem war der „finanzielle Segen“ nicht notwendig, auch ohne Reichtümer hat Curt aufgrund seiner Anlagen und seines Verhaltens Karriere gemacht. „Gleichsam mit der linken Hand wird er dem preußischen König und seinem Kanzler unter die Arme greifen, wenn es gilt, Spione kaltzustellen, die den Bestand des Staats gefährden“,[43] so Klotz zu Curts Entwicklung. Dem Gold wird in Curts Lebensplan nur noch eine dekorative Rolle zugewiesen, er überreicht den Schmuck am Schluss des Textes seinem geliebten Röschen als Brautgeschenk.[44]

Aus diesen Merkmalen ließe sich schließen, dass Gold im Text grundsätzlich eher den negativen Figuren zugeordnet wird. In der Mehrzahl der Fälle trifft dies auch zu. Beispielsweise zieht der Text diese Semantik heran, wenn der anscheinend besiegte Hauptgegenspieler Pablo Cortejo, nachdem er von seinen Anhängern verlassen wurde und vorübergehend geblendet war, seine Sehkraft zurückerhält und dadurch wieder als Bedrohung der „Guten“ ins Geschehen eingreifen kann: „Als die Sonne ihre ersten Strahlen auf des Wasser warf, sodaß die Oberfläche desselben goldig glitzerte, war es ihm, als ob er dieses Gold in seinen Augen leuchten sähe.“[45]

---

41 Vgl. Karl May: *Das Vermächtnis des Inka*. Bamberg: Karl-May-Verlag 1951, S. 488.

42 Volker Klotz sieht dies ähnlich: “Brave Familienloyalität zwingt ihn zu Annahme des Schatzes, der sich nicht als Gold und Geschmeide, sondern als Vermächtnis, nicht als materieller, sondern als Gefühlswert darstellt.“ Klotz: *Machart* (Anm. 12), S. 73.

43 Ebd., S. 65.

44 Vgl. May: *Waldröschen* (Anm. 16), S. 2609.

45 Ebd., S. 1912.

Gold wird jedoch im Text nicht umfassend und ohne Einschränkungen abgewertet, vielmehr unterscheidet auch dieses Werk zwischen materiellem (durchaus in Form einer Goldmetaphorik) und nicht-materiellem Gold. Prägend für dieses Konzept ist eine Aussage wie: „Diese Worte wiegen schwerer als Gold“[46], denn Gold kann im Text positiv besetzt sein, wenn es äquivalent zu inneren Werten gesetzt wird. Dieses entspricht dem „wahren Gold“ bei Gerstäcker und wird höherwertig als das echte Metall angesehen. Gerade der Schlussteil des *Waldröschens* greift diese Semantik auf, wenn der Tag der Familienzusammenführung „hell und goldig“[47] anbricht und Sternaus Tochter ein „reizendes, goldenes Lachen“[48] hören lässt.

Das bedeutend kürzere *Vermächtnis des Inka* greift inhaltliche Elemente des *Waldröschens* wie den Krokodilteich auf und offeriert eine viel einfachere Konstellation. Zwei „gut/böse“ Paare befinden sich auf der Jagd nach einem Inka-Schatz in Argentinien. Der Stierkämpfer Antonio Perillo beging einen Raubmord am Vater des jungen, letzten Inka Haukoropora (Hauka genannt). Der Täter hat den alten Mann von hinten erschossen, um in den Besitz von heiligen, goldenen Opfergegenständen zu gelangen, zudem skalpierte er sein Opfer und fügte, wie ein moderner Serienmörder, diese Trophäe seiner Sammlung von Erinnerungsstücken hinzu. Ein Gambusino (sprich „Goldsucher“) genannter Bandit hingegen tötete den Bruder des Deutschen Hammer (genannt „Vater Jaguar“) auf so grausame Weise, dass Vater Jaguar beim Anblick der Tat ergraute.

Der junge Inka ist der rechtmäßige Eigentümer eines Schatzes, der in einem alten Stollen verborgen ist. Nur ihm ist es gefahrlos gestattet den geheimen Aufbewahrungsort zu betreten. Für den unkundigen Eindringling hingegen birgt das Versteck große Gefahren, da es durch ein spezielles Feuer, ähnlich einer Sprengfalle, geschützt wird. Bezeichnenderweise befindet sich der geheime Stollen in einer Schlucht mit dem signifikanten Namen Baranca de Homicidio (Mordschlucht). Dadurch zeigt sich schon am Aufbewahrungsort, dass dieser Schatz nicht zum Positiven gereicht, sondern nur Gewalt und Verbrechen hervorbringen kann. Hauka hat gerade das vorgeschriebene Alter erreicht, das es ihm erlaubt, sein Erbe anzutreten, und wird von seinem alten Diener/Erzieher Anciano zum Schatz geführt. Von jenem steht dem jungen Inka bisher nur ein geschwärzter goldener Streitkolben zur Verfügung; mit dem nun in seinen Besitz kommenden Reichtum soll er das alte Inkareich wiederherstellen. Da Perillo durch seine Tat in etwa weiß, wo das Versteck

46 Ebd., S. 2560.

47 Ebd., S. 2603.

48 Ebd., S. 2602.

liegt, haben sich die Mörder verbündet, um sich das Gold unrechtmäßig anzueignen Weil sie gemeinsame Ziele verfolgen, beschließen Hauka und Vater Jaguar, zusammen dafür zu sorgen, dass die Verbrecher nicht an den Schatz gelangen. Die „Guten" wollen vor allem ihre Verwandten rächen.

Im Laufe der Reise zur Schlucht entwickelt sich eine Freundschaft zwischen Hauka und dem gleichaltrigen, aber noch viel kindlicheren Kaufmannssohn Anton. Diese Beziehung und das Wissen des jungen Deutschen über die Welt setzen beim Inka einen Erkenntnisprozess über die äußeren Gegebenheiten, das Inkareich, sich selbst und das Gold in Gang:

> [Inka] „So liegen nun Millionen in der Erde versteckt, die keinem Menschen – Schaden bringen können."
>
> [Anton] „Schaden? Wolltest du nicht Nutzen sagen?"
>
> „Nein. Die großen Reichtümer meines Volkes sind schuld, daß es untergegangen ist. Wäre es arm gewesen, so hätten die Spanier […] sich entfernt ohne wiederzukommen."[49]

Hauka gelangt zu der Erkenntnis, dass auch hoher Einsatz das Inkareich nicht wiederherstellen kann und das Gold seinem Volk mehr Schaden als Nutzen gebracht hat. Deshalb ist er ohne zu Zögern bereit, den letzten Willen seines Vaters zu vollziehen. Dieser hat auf einem Kipus (Knüpfschrift der Inka) verfügt, dass der Schatz vernichtet werden soll.[50] Hauka teilt die Ansicht seines Vaters und sieht besonders die Gefahren des Goldes, bzw. dass Gold nur als Lohn der Arbeit Segen bringt und seine erst noch beginnen soll.[51]

Vater Jaguar hingegen widerspricht diesem Ansinnen vehement, da mit dem Reichtum dem Volk in großen Maß geholfen werden könnte: „Dich selbst magst du berauben, andere aber nicht."[52] Biesterfeld sieht in der Reaktion des älteren Gefährten eine klare Defizienz: „Hier zeigt sich, dass der Vater Jaguar moralisch nicht die Stufe eines Old Shatterhand erreicht hat. Er ist nicht gefeit gegen die Macht des Goldes."[53] Ich kann mich dieser Einordnung in keiner Weise anschließen. Nirgendwo im Text gibt es einen Hinweis darauf, dass Vater Jaguar ein persönliches Interesse am Schatz hat. Genau um diesen Sachverhalt geht es aber bei May, das individuelle Streben nach Gold ist verwerflich und wird bestraft, nur wenn es dem

---

49 May: *Inka* (Anm. 41), S. 479.

50 Vgl. ebd., S. 492.

51 Vgl. ebd., S. 493.

52 Ebd., S. 494.

53 Biesterfeld: *Spannungen* (Anm. 5), S. 215.

Land, dem Volk, der Familie – also einer Gemeinschaft dient, egal ob einer kleineren oder größeren, hat es seine Berechtigung. In diesem Fall ist es sogar Hauka, der mit seiner Position gegen diese Bedingung verstoßen könnte. Durch die Vernichtung des Goldes wäre er seiner Herrscherpflichten ledig und kann nach abgeschlossener Ausbildung ohne weitere Verantwortung für sein Volk ein eigenes Leben beginnen. Der Entschluss Haukas, das Gold zu zerstören, erscheint nach den moralischen Paradigmen des Textes nachvollziehbar, die Opposition Vater Jaguars aber ebenso.

Dass die „Guten" selbst das Gold vernichten wollen, stellt einen Extrempunkt dar, der aber nicht vollzogen wird. Am Ende sind es stattdessen auch hier die „Bösen" in ihrer Gier, die diesen Akt durchführen. Zusätzlich oder stattdessen kann auch eine nicht näher definierte höhere Instanz das Gold tilgen.

Signifikant ist die Konnotation von Selbstverlust und sublimierter Erotik bei der Erstbegegnung zwischen „Bösen" und Schatz:

> Sie befanden sich in einer fieberhaften Aufregung, welche sich fast bis zum Wahnsinn steigerte, als sie endlich die hintere Kammer erreichten und den Inhalt derselben erblickten. Sie standen zunächst wie sprachlos da und ließen ihre wonneglänzenden Augen über all diese Gegenstände schweifen.[54]

Perillo und der Gambusino lösen die Falle und damit die Explosion aus. Als Konsequenz wird die Schatzkammer vernichtet und die beiden werden so schwer verbrannt, dass sie zwar überleben, aber dem Tod geweiht sind und in den nächsten Stunden durch einen Gnadenschuss bzw. unter Qualen sterben.

Der Inka hingegen benützt den ihm gebliebenen Streitkolben, um sich zu bilden, geht auf die Forstakademie in Tharandt[55] und wird Jäger im deutschen Wald. Wolfgang Biesterfeld setzt in seinem Buch *Spannungen. Zur Adaption von Stoffen in der Abenteuerliteratur für Jugendliche und Erwachsene* im Kapitel zu Karl Mays *Vermächtnis des Inka*[56] eine These, die teilweise mit meinen Ergebnissen korrespondiert: „Bei allen drei Autoren [Ferry, Retcliffe und Franz Hoffmann] führt die Verblendung durch das Gold zur Strafe."[57] Der Autor beschränkt sich in seinen Ausführungen zum Thema jedoch größtenteils auf das altbekannte Thema der Goldgier, verbunden mit einer Schatzsuche als internationales Motiv, sowie auf Mays Vorbilder und

---

54 May: *Inka* (Anm. 41), S. 500.

55 Vgl. ebd., S. 508.

56 Biesterfeld: *Spannungen* (Anm. 5), S. 191-231. Dieser Text war mir beim Schreiben meiner Dissertation (vgl. Zeisberger: *Gold* [Anm. 3]) nicht bekannt, deshalb möchte ich mich an dieser Stelle damit auseinandersetzen.

57 Ebd., S. 230.

Quellen für das Buch. Besonderheiten bzw. zusätzliche Möglichkeiten des Umgangs mit Gold werden hingegen nicht thematisiert. Interessant ist aber Biesterfelds Darstellung der „Vorarbeiten" Mays am Stoff und die Transformationen, die er vorgenommen hat.

May veröffentlichte 1879 eine stark bearbeitete und gekürzte Übersetzung von Gabriel Ferrys *Waldläufer* (1850) für die Jugend. Ferry verwendet die Suche nach dem Goldschatz und May griff das Thema in der Erzählung *Deadly Dust* (1879/80) wieder auf.[58] Im Folgenden werde ich einige Textbeispiele, die Biesterfeld zur Rekonstruktion der Mayschen Quellen anführt, in Bezug zu meiner Theorie setzen.

Während Ferrys Figuren beim Anblick zu „unsinniger Freude"[59] tendieren, geht May in seiner Text-Version bereits hier weiter, der Anblick des Goldes führt bei den Verbrechern zum Selbstverlust:

> In den Augen der beiden Menschen lag jene düstere Gluth, welche den Wahnsinn verkündet. Sie waren gepackt worden von dem finsteren Geiste, welcher nach der nordamerikanischen Sage sich hinter dem *deadly dust*, dem „goldigen Schimmer", versteckt, um dem menschlichen Körper die lebendige Seele zu rauben.[60]

Auch die Reaktion des positiven Helden Antonio de Medina in der Mayschen Bearbeitung ähnelt frappant der späteren Begegnung Anton Helmers mit dem Schatz der Könige: „Der Atem versagte ihm; alle seine Pulse fieberten; die Beine zitterten, und er mußte sich an den Zweigen festhalten, um sicher stehen zu können."[61]

Biesterfeld führt ebenfalls Franz Hoffmanns *Der Schatz des Inka* (o.J.) als eine der Quellen Mays an. Hier geht es aber um eine Silbermine, auch wenn die Figuren bisweilen von Gold und Silber sprechen.[62]

Interessanter als die mögliche Vorlage für May erscheint mir hingegen, dass Hoffmann das Motiv vom „Frieden der Seele", das schon bei Gerstäcker auftritt, als Gegenkonzept zum Gold weiterführt:

> „Nun, eure Wünsche sind bescheiden, sehr bescheiden, Nachbar, und ich zweifle nicht daran, daß sie bald drüben in Erfüllung gehen werden", antwor-

58 Vgl. ebd., S. 220.

59 Zitiert nach ebd., S. 223.

60 Gabriel Ferry: *Der Waldläufer. Für die Jugend bearbeitet von Carl May*. Bamberg: Karl-May-Verlag 1987 (Reprint der Ausgabe von 1879), S. 288.

61 Ebd.

62 Vgl. Biesterfeld: *Spannungen* (Anm. 5.), S. 227.

> tete der Schulmeister. „Ich für meinen Teil denke: je mehr, desto besser. Gold und Silber kann der Mensch nie genug haben!"
>
> „Ich aber für meinen Teil sage: nie Zufriedenheit genug, denn diese ist besser als totes Metall", entgegnete der Pächter mit festem Ernste."[63]

Das Modell („Vernichtung des Goldes" = Happy End) bleibt keine Maysche Besonderheit, sondern wird als fester Bestandteil der deutschen Abenteuerliteratur weitergeführt. Auch ein ideologisch völlig anders argumentierender Autor wie z.B. Traven greift in *Der Schatz der Sierra Madre* (1928) auf diesen Ansatz zurück. Der Roman an sich führt eher Konzepte von Gerstäcker und Geibel fort und thematisiert das Leben unter drei Goldgräbern. Phänomene wie Gewalt und Betrug erscheinen hier nicht mehr als Ausnahmen, sondern als die Regel, sie sind „natürlich"[64] geworden. Deshalb wird auch das soziale Verhalten zwischen den Suchenden in weit höherem Maß durch Misstrauen geprägt und zieht entsprechende Konsequenzen nach sich. So ist es nur deshalb die Aufgabe des Ältesten, das gefundene Gold zu verwahren, weil bei ihm aufgrund seiner körperlichen Gebrechlichkeit am wenigsten zu erwarten ist, dass er mit dem Erworbenen flieht. Das allgemeine Kredo lautet: „Im Grunde genommen sind die Leute alle gleich, wenn das Gold mitspielt: Alle gleich niederträchtig."[65] Genau diese Vorstellung wird durchgehend anhand von gegenseitig erzählten Geschichten aufgegriffen. Bei Traven endet die erfolgreiche Goldsuche mit einem scheinbaren Raubmord. Das Opfer überlebt jedoch ohne Wissen des Täters, der von Wahnvorstellungen des Verbrechens heimgesucht wird. Der wahre Sachverhalt bleibt auch für den Leser bis zum Ende des Textes unbekannt. Der „Mörder" hingegen gerät in die Hände von Banditen, von denen er geköpft wird. Auffallend ist, dass diese selbst ihre Opfer üblicherweise nicht in dieser Form töten, sie wollten das Verfahren ausprobieren und verwerfen es nach vollzogenem Akt als zu brutal. Den goldhaltigen Sand hingegen erkennen sie nicht als wertvoll, sondern leeren die Säcke als unnötigen Ballast.

Manfred Keune argumentiert, dass der verbrecherische Goldgräber einem grundsätzlichen Irrtum verfangen ist. Er geht davon aus, aufgrund des Reichtums vor allen Nachstellungen und Anschuldigungen geschützt zu sein, wenn er mit dem sich angeeigneten Gold in die Zivilisation zurückkehrt. In Wahrheit ist ihm gerade durch die Schatzsuche der Weg zurück in die Zivilisation versperrt.[66]

---

63 Zitiert nach ebd., S. 227.

64 B. Traven: *Der Schatz der Sierra Madre*. Berlin: Büchergilde Gutenberg 1928, S. 68.

65 Ebd., S. 69.

66 Vgl. Manfred Keune: *Beeing as Adventure:* The death ship *and* The treasure of the Sierra Madre *as novels of adventure*. In: B. Traven: *Life and Work*. Hg. v. Ernst Schürer/Philip Jenkins. London: University Park 1987, S. 83-100, S. 91.

Am Ende ist zwar ein kleiner Rest des mühsam Erworbenen im Besitz der zwei Anderen geblieben, sie kommen jedoch aus eigenem Entschluss zu der Erkenntnis, dass es besser für sie ist, in dem Bereich des Landes zu verharren, in dem Gold keinen Wert hat und sie das Gefundene nicht verwerten können. Auch hier muss das Gold also getilgt bzw. irrelevant werden, um ein bescheidenes, aber zufriedenes Leben führen zu können. Bei Traven tritt auch ein Phänomen auf, das schon bei Gerstäcker zu finden ist, bei May fortgeführt wird und die Konquistadorengeschichten der Frühen Moderne, z.B. *Das Gold von Caxamalca* (1923) von Jakob Wassermann, prägt: Gold spielt für die amerikanischen Ureinwohner keine oder nur eine schmückende/sakrale Rolle. Ihr Verhalten wird in Opposition zum gierigen Verlangen der Europäer gesetzt, für sie zählen stattdessen andere Werte:

> „Ich brauche kein Gold, und ich brauche kein Silber. Ich habe zu essen, habe eine schöne und gute Frau und einen Sohn, den ich liebe und der stark ist und wohlgebaut. Was wäre mir Gold? Die Erde bringt Segen, reichen Segen, die Früchte bringen Segen, reichen Segen, meine Viehherde bringt Segen, reichen Segen. Gold bringt keinen Segen, und Silber bringt keinen Segen. Bringt es euch, den weißen Spaniern, Segen? […] Ihr verderbt die Schönheit eures Lebens um das Gold. Wir haben nie das Gold zu unserem Herrn gemacht, wir waren nie seine Sklaven. Wir sagten, Gold ist schön, und darum machten wir Ringe daraus und andere Schmucksachen, und wir schmückten uns, unsere Frauen und unsere Götter damit, weil es schön ist. Aber wir machten es nicht zu Geld. "[67]

Diese Konzeption gilt aber nur für genuine Indianer, Indios etc., „Mischlinge" übertreffen oft sogar noch das Besitzstreben der Weißen.

Obgleich die Karl-May-Filme der Sechziger Jahre einen sehr freien Umgang mit den Textvorlagen pflegen und ein verändertes Normen- und Wertesystem präsentieren, ist ihre Gold-Konzeption nahezu gleich gestaltet. Ich beziehe mich im Folgenden besonders auf WINNETOU UND OLD SHATTERHAND IM TAL DER TOTEN (Harald Reinl, 1968)[68] und die Verfilmungen der bisher im Zentrum dieser Ausführungen gestandenen Texte: DAS VERMÄCHTNIS DES INKA (Georg Marischka, 1965) sowie DER SCHATZ DER AZTEKEN / DIE PYRAMIDE DES SONNENGOTTES (beide Robert Siodmak, 1965) basierend auf dem *Waldröschen*. Diese Versionen funktionieren sehr ähnlich wie ihre literarischen Vorbilder, wenn es um Gold geht. Die Veränderungen zum Textmodell sind eher gradueller Natur. Die Filme beginnen beispielsweise meistens mit einer durch das Gold initiierten Gewalttat;

---

[67] Traven: *Schatz* (Anm. 64), S. 135.

[68] Der Film bezieht sich nicht auf den Roman *Das Tal der Todes*, sondern ist eine Neufassung des *Schatz im Silbersee*-Stoffes.

schon im Verlauf der Handlung wird eine Dezimierung der Gegner vorgeführt, entweder sie töten sich gegenseitig oder sie fallen natürlichen Widrigkeiten bzw. Fallen zum Opfer. Die „Guten" können solche Gefahren hingegen durch ihre Klugheit umgehen oder unschädlich machen. Gleichzeitig wird der sakrale Charakter der Schätze zusätzlich betont. Die „Bösen" dringen nicht nur in die geweihten Aufbewahrungsorte ein, sie entweihen sie auch. Sowohl das Konzept der Vernichtung des Goldes – in der *Waldröschen*-Verfilmung versinkt das Gold, anders als im Text, in glühender Lava – als auch die Ausnahmen, wann die „Guten" Gold suchen dürfen, werden weitergeführt. Beispielsweise geht es um die Wiederherstellung der Ehre des Vaters, den Beweis der Unschuld des Bruders, Rache für den Mord an einem Verwandten, Dienst am Land Peru und ähnliche Anlässe. Insgesamt nimmt der Aspekt, dem Staat Gutes zu tun, eine größere Bedeutung ein. Auch die Semantisierung/Charakterisierung der Figuren, die Gold wollen, und ihre Bestrafung durch einen möglichst qualvollen Tod sind feste Bestandteile geblieben.

Diese Regularitäten werden zwar vorgeführt, jedoch stärker als in den Texten selbst auch explizit verbal thematisiert: „Gold wird sehr leicht zum Verderben der Menschen",[69] „wie tief muss ein Mensch sinken, um so zu werden, wie ihr seid",[70] „Goldsucher, Höhlenmenschen, wilde Tiere".[71]

Zudem demonstrieren die Filme im Hinblick auf das Gold eine Dynamik nach „unten", ähnlich wie in Geibels *Goldgräbern*: das Gold versinkt oder stürzt hinab, der Akt des Sterbens der „Bösen" ist immer mit einer Bewegung nach unten korreliert. In DIE PYRAMIDE DES SONNENGOTTES werden z.B. gezeigt: Sturz in den Abgrund, Versinken im Sumpf (während derjenige bereits an giftigen Dämpfen erstickt), Stachelfallen senken sich auf das Opfer. In der Mehrheit der Fälle geht es entweder um einen tiefen Fall oder ein Untergehen im Morast bzw. ähnlichem. Diese Grundtodesarten können je nach Grad der Verbrechen oder der „Bösartigkeit" des Einzelnen durch zusätzliche Grausamkeiten verschärft werden.[72]

Während in den Texten das positive Modell „Gold an Zielfrau" vorgeführt wird, zeigt der Film DIE PYRAMIDE DES SONNENGOTTES die Pervertierung des Konzeptes. Die negativ semantisierte Josefa (brutal, promisk) bietet sich selbst als

---

69 WINNETOU UND OLD SHATTERHAND IM TAL DER TOTEN (Harald Reinl, 1968): 69:06 Min.

70 Ebd., 76:00 Min.

71 DAS VERMÄCHTNIS DES INKA (Georg Marischka, 1965): 57:20 Min.

72 So stirbt z.B. Santer in WINNETOU I (Harald Reinl, 1963) nicht nur durch einen Sturz vom Felsen, sondern er fällt dabei auf dort von den Indianern aufgestellte Speere. Er wird eigentlich gepfählt. 93:00 ff. Min.

Preis dem an, der ihr den Schatz bringt: „Wer das Gold hat, hat auch die Frau“[73]. Auch diese Figur nimmt ein grausames Ende: Der Komplize lässt eine Stachelfalle auf sie herab. Bezeichnenderweise für das Normen- und Wertesystem geschieht dies, nachdem der Schurke Rosita, das positive weibliche Gegenbild, in seine Gewalt gebracht und in diesem Falle sogar (wahrscheinlich) wirklich vergewaltigt hat. Letztendlich stößt dieser negative Frauentypus sogar die „Bösen“ ab.

Eine scheinbare Ausnahme stellt der Film DAS VERMÄCHTNIS DES INKA (Georg Marischka, 1965) dar. Obwohl Sprengfallen in einer Weise vorgeführt werden, die nach dramaturgischen Konventionen eine Explosion erwarten lassen würden, unterbleibt eine Vernichtung des Goldes. Gleichzeitig fehlt dem Film auch ein wirkliches „Happy End“: Der Inka stirbt. Zwar kann ein blutiger, wohl die Reste des Inkavolkes vernichtender Krieg verhindert werden, aber personales Glück oder gar eine erfüllte Liebesbeziehung sind nicht möglich. Der Film wirkt zudem nicht abgeschlossen – als würde er vor dem eigentlichen Höhepunkt abbrechen. *Das Vermächtnis des Inka* floppte an den Kinokassen. Heute wird meist argumentiert, dass der Film am Ende der Karl-May-Welle produziert wurde und das Publikum in dieser Hinsicht übersättigt war.[74] Auch Georg Marischka selbst sah es ähnlich: „Die Ära der Karl-May-Filme ging einfach zu Ende.“[75] Die anderen bisher genannten Filme stammen jedoch aus demselben Jahr oder später und hatten Erfolg, auch wenn der Höhepunkt der Publikumsbegeisterung bereits klar überschritten war.[76] Es ist anzunehmen, dass der Film eher gegen die bestehenden Regularitäten verstieß, die die Zuschauer erwarteten, und sie diesen Bruch mit den Konventionen nicht akzeptierten.

In den anderen Karl-May-Filmen geht es zentral um Schätze, seltener explizit um Gold, deshalb möchte ich hier nur kurz auf die wichtigsten eingehen und darlegen, was bei ihnen spezifisch ist. DER SCHATZ IM SILBERSEE (Harald Reinl, 1962) legte als erster der Reihe die Merkmale des Typus fest. Auch hier will der junge Fred Engel als Erbe der Karte nicht den Schatz, stattdessen ist es sein Ziel, die Mörder seines Vaters zu finden. Der Partner des Getöteten möchte zwar die Reichtümer suchen, weil es der gemeinsame Plan war, die Befreiung seiner Tochter Ellen steht jedoch bald im Mittelpunkt der Bemühungen der Helden. Der Schatz selbst,

---

73 DIE PYRAMIDE DES SONNENGOTTES (Robert Siodmak, 1965): 28:00 Min.

74 Siehe z.B. das Beiheft zur DVD DAS VERMÄCHTNIS DES INKA der Koch-Media (2008) von Reiner Boller.

75 Zitiert nach ebd. S. 13.

76 Zum kommerziellen Erfolg bzw. Misserfolg der besprochenen Filme siehe auch Michael Petzel: *Karl-May-Filmbuch. Stories und Bilder aus der deutschen Traumfabrik*. Bamberg: Karl-May-Verlag 1998, S. 244/337/386ff.

der nie als Gold bezeichnet, aber so visualisiert wird, stürzt in den Abgrund. In WINNETOU I (Harald Reinl, 1963) ist das Schicksal der Indianer besiegelt, weil die weißen Eindringlinge vor allem „Land und Gold" wollen.[77] Die Ausbildung von Winnetous Schwester stellt den Grund dafür da, dass Gold aus einem geheimen Versteck entnommen werden soll. Dazu kommt es jedoch nicht, da die junge Squaw vorher getötet wird; dasselbe Schicksal hat zuvor schon den Krieger ereilt, dem Winnetou eine kleine Menge des Goldes mitgegeben hatte. Zentral ist für die Protagonisten nicht die Goldsuche, sondern Vergeltung für die Morde; das Goldvorkommen wird nicht gezeigt.

IM REICHE DES SILBERNEN LÖWEN (Franz Joseph Gottlieb, 1965) steht nicht die Suche, sondern die Verteidigung eines Schatzes, der von einer weisen Frau gehütet wird, im Zentrum des Geschehens. Die Wächterin soll überfallen werden, was Kara Ben Nemsi und seine Gefährten zu verhindern trachten. Auch hier spielt Geld keine Rolle, der Schatz selbst hat eine rein symbolische Bedeutung, denn nicht das Gold wird verteidigt, sondern Symbole des Glaubens (Christentum) und damit der Glauben selbst.[78] Dadurch schließt sich eine tatsächliche Zerstörung der Reliquien aus, sie werden aber danach nie mehr thematisiert.

In DAS HALBBLUT APANATSCHI (Harald Philipp, 1966) geht es um einen sagenhaften Goldfund, auf den die Titelfigur als halbe Apachin ein Anrecht hat. Zwar wird er ihr als Geschenk an ihrem 21. Geburtstag gezeigt, sie beschließt jedoch, dass das Gold dort bleiben soll, wo es sich befindet. Auch hier werden die üblichen Konzeptionen der „Bösen" inszeniert mit der Variante, dass auch Freunde der Helden zu Feinden werden. Der Film präsentiert am Ende eine Doppellösung: Das von den „Bösen" entnommene Gold wird durch den Einsturz eines Stollens getilgt, die Goldader selbst wird den Einwohnern der zerstörten Stadt von Apanatschi zum Wiederaufbau geschenkt.

Grundsätzlich lässt sich feststellen: je zentraler Gold für die Handlung des Films ist, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit seiner Vernichtung. Wenn es nicht oder nur als Teilmenge gezeigt wird, kann es auch nur ausgeblendet werden; in diesen Filmen geht es aber nie um eine Suche, sondern immer nur um eine Verteidigung durch die rechtmäßigen Besitzer, für die der Schatz eine primär symbolische Bedeutung hat.

Die Karl-May-Romane und ihre Verfilmungen greifen auf den gleichen Inhalt zurück, und der Realismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts und die 1960er Jahre

---

77 WINNETOU I (Harald Reinl, 1963): 01:40 Min.

78 Vgl. IM REICHE DES SILBERNEN LÖWEN (Franz Joseph Gottlieb, 1965): 62:30 Min.

haben durchaus ideologische Überschneidungspunkte, Ähnlichkeiten mögen also nicht verwundern. Das Modell bleibt jedoch mit geringen Unterschieden bis in die Gegenwart relevant.

Gerade mit dem May-Kosmos scheint dieses Konzept auf untrennbare Weise verknüpft zu sein. Michael Petzel stellt in seinem *Karl-May-Filmbuch* auch Projekte vor, die nicht realisiert wurden. So plante der Produzent Ernst Ritter von Theumer 1985 den Film JAGUAR UND DAS GEHEIMNIS DER INKAS, eine weitere Fassung von *Das Vermächtnis des Inka*; das vorhandene Drehbuch konzentrierte sich auf „die Suche rivalisierender Gruppen nach einem unermesslichen Inkaschatz. Das Ende des Films: „Der riesige Schatz verschwindet durch einen tiefen Brunnen in einer Vulkanöffnung, wo er für alle Zeiten verschwunden sein wird.““[79] Eine von Artur Brauer und Walter Bannert konzipierte sechsteilige Fernsehserie von 1990 WINNETOU UND OLD SHATTERHAND sah als 6. Teil den Titel TÖDLICHES GOLD vor.[80]

Auch der TV-Zweiteiler DIE SCHATZINSEL (Hansjörg Thurn, 2007) greift das bestehende Modell kaum verändert auf, wodurch der Film nur noch wenig mit Stevensons Vorlage zu tun hat. Es gibt nur geringfügige Abweichungen: So entwickeln die klassisch semantisierten Piraten kurz vor ihrem Ende teilweise „Familiengefühle“ und schwächen so ihre Charakterisierung als „Böse“ etwas ab. Die eigentlichen „Helden“ im Roman hingegen offenbaren sich als defizitär. Feigheit, Gier und sexuelle Übergriffe prägen im Handlungsverlauf ihr Verhalten, die Konsequenz ist eine gestiegene Anzahl „sanktionierter“ Toter. Long John Silver kann in dieser Fassung nur überleben, weil er den Schatz als einziger nicht aus materiellen Gründen sucht, sondern weil „Gold“ für ihn gleichbedeutend mit „Freiheit“ ist. Als wirklich positive Figuren verbleiben Jim Hawkins und Captain Flints neu hinzuerfundene Tochter Sheila O‘ Donnel, deren eigentliches Ziel es ist, über die Schatzsuche ihrem toten Vater nahe zu sein. Am Ende fällt der in den Bäumen aufgehängte Schatz in den Sumpf und versinkt dort. Die verbliebene, letzte Münze bietet Jim Leila für einen Kuss. Diese macht ihm jedoch deutlich, dass ihre Küsse nicht käuflich sind,[81] und nimmt ihm das Gold weg. Im Anschluss impliziert der Film, dass Hawkins Leila als seiner Zielfrau ins nächste Abenteuer folgen wird.

Gold im Abenteuergenre hat sich kaum gewandelt: Es muss vernichtet werden. Eigentlich handelt es sich dabei um ein perverses Konzept. Leser und Zuschauer fiebern mit den Suchenden mit, und dann wird das Angestrebte zerstört.

---

79 Petzel: *Karl-May-Filmbuch* (Anm. 76), S. 482.

80 Ebd., S. 483.

81 DIE SCHATZINSEL (Hansjörg Thurn, 2007): 2. Teil 90:00 Min.

Diese Wendung inszenieren die Texte auch noch als positives Ende. Eine solche Irreführung des Rezipienten kann nur gelingen, weil die Suche trotzdem nie als sinnlos gesetzt wird. Es gibt auf der Subebene immer Relativierungen, was eigentlich angestrebt wird, und die „Guten" erreichen zudem auch ohne Gold ihr Ziel bzw. werden zusätzlich belohnt. Trotzdem verlangt das Modell den Rezipienten einiges ab, sodass es nicht verwundert, dass in der Karl-May-Film-Parodie DER SCHUH DES MANITU (Michael Herbig, 2001) eben kein Gold, sondern ein Edelstein gesucht wird.

Die Bedeutung des Modells im deutschen Kulturraum lässt durchaus Rückschlüsse auf bestehende Selbstzweifel und ein grundsätzlich eher gespanntes Verhältnis gegenüber Konzepten wie Autonomie zu, mit denen „Gold" in der Goethezeit verbunden war. In anglo-amerikanischen Werken spielt dieses Modell (außer es geht nur um Gier) kaum eine Rolle. So strebt Dagobert Duck in den Comics von Carl Barks und Don Rosa zwar nach Reichtümern; Kern seiner Bestrebungen ist jedoch eher die Lust am Abenteuer. Oft kommen die zunächst verloren geglaubten Schätze einem Indianerstamm zugute. Im Nicolas Cages Film NATIONAL TREASURE: BOOK OF SECRETS (deutsch: DAS VERMÄCHTNIS DES GEHEIMEN BUCHES, Jan Turteltaub 2007) wird die gefundene Goldene Stadt zwar überflutet, kann aber, nachdem das Wasser abgelassen wurde, archäologisch ausgewertet werden. In den genannten Beispielen geht es nur um symbolische Zerstörung der unzureichenden Konzepte, in Deutschland kann reales Gold grundsätzlich nicht zum positiven umbesetzt werden.

Achim Hölter

Mit Karl May auf Reisen und Abenteuern

Narrative Funktion und medialer Kontext von Carl Lindebergs Sammelbildserien

Die Karl May-Forschung widmet sich seit geraumer Zeit den mannigfachen Formen visueller Adaption, wie sie nicht nur der Kinofilm, sondern auch Comics, illustrierte Ausgaben und Bildgeschichten repräsentieren. Insbesondere das monumentale dreibändige Werk *Traumwelten* hat praktisch die gesamte umfangreiche May-Ikonographie von den frühen Ausgaben der Reiseerzählungen (z.B. denen für den *Regensburger Marien-Kalender*, die „jeweils sorgfältig illustriert" waren) bis zu der vom Kino der 1960er Jahre abgeleiteten Bilderflut aufgearbeitet.[1] Bei alldem dürfte, und vielleicht heute in wachsendem Maß, der Reiz davon ausgehen, dass der Erinnerungswert früher Karl May-Lektüre von Bildmedien besonders gestützt oder sogar primär erzeugt wird.

Vor den Fotoserien, die aus den populären Filmen der 1960er Jahre stammten, sind für den deutschen Sprachraum insbesondere zwei Bildkollektive von langfristiger Wirkung, die in sich völlig verschiedene Ursprünge hatten. Die hier nicht zu erzählende Geschichte wäre die der Titelillustrationen für die Buchausgaben der Werkreihe, die zunächst von Mays Freund Sascha Schneider stammten[2] und über die Jahrzehnte sukzessive durch neuere Motive ersetzt wurden. Aus dieser inzwischen gut erforschten Illustrationskette ist für den vorliegenden Kontext indes ein Schwerpunkt von Bedeutung: die stilistische Homogenität, die sich bei näherer Betrachtung zwar in unterschiedliche Illustratorenstile auflöst, aber ausreichte, um dem Karl May-Verlag eine Leserbindung durch *corporate design* zu garantieren. Im Verbund damit geht es hier um das wichtigste Ensemble von Reklamesammelbildern, das beinahe ganz von einem Künstler stammt und aufgrund seiner Verbrei-

---

1 Wolfgang Hermesmeier und Stefan Schmatz: *Traumwelten. Bilder zum Werk Karl Mays*. 3 Bde. Bamberg/Radebeul: Karl-May-Verlag 2004-10.

2 Rolf Günther und Klaus Hoffmann: *Sascha Schneider & Karl May. Eine Künstlerfreundschaft*. Radebeul: Karl-May-Stiftung Radebeul 1989; Karl May: *Briefwechsel mit Sascha Schneider*. Hg. v. Hartmut Vollmer und Hans-Dieter Steinmetz. Bamberg/Radebeul: Karl-May-Verlag 2009.

tung und einer Anzahl ästhetischer Besonderheiten nachhaltige Wirkung als Seitenzweig der Karl May-Distribution ausübte. In der umfassendsten Variante, einer bereits in den 1930er Jahren verbreiteten und noch in den 1950er Jahren wieder aufgelegten zweibändigen Albumform unter dem Titel *Mit Karl May auf Reisen und Abenteuern* umfasste dieses Projekt 300 Bilder in 50 Serien. Bis auf die ersten vier Serien stammen alle übrigen von Carl Lindeberg.[3] Zur Verbreitung dieser Bildserien und Sammelalben sind keine genauen Zahlen bekannt. Reichte der Zeitraum der Herstellung bis in die 1950er, so darf man mit einem Verzögerungseffekt einen Kernzeitraum für die Popularität der Serien bis in die 1960er Jahre ansetzen, abgelöst durch den Massenerfolg der Karl May-Filme seit Harald Reinls *Der Schatz im Silbersee* (1962). Danach sind die Bilder gleitend zum Sammelobjekt mutiert, bei dem in besonderem Maß das Streben nach Vollständigkeit eine Rolle spielt. Indes hat das Projekt selbst in seiner kompletten Gestalt doch nur einen Teil von Karl Mays Werk, selbst seiner bekanntesten Bücher, realisiert.

Zunächst kurz eine definitorische Notiz: „Reklamesammelbilder sind vorzugsweise für Kinder oder Jugendliche auf leichtem Karton farbig gedruckte, meist benummerte Bilder, in Serien von sechs oder mehr gleichartigen zusammengestellt, die durch ihren Aufdruck für ein Geschäft, ein Markenprodukt oder eine Dienstleistung Werbung treiben und von Firmen oder Kaufleuten […] bei- oder abgegeben werden".[4] Das Format ist selten größer als 12x8 cm. Sammelbilder werden von der Geschichts- und Kulturwissenschaft inzwischen als wichtiger Sektor des kulturellen Gedächtnisses anerkannt, insofern sie das „kollektive Bildwissen" einer Gesellschaft mitrepräsentieren und – mindestens im Falle historiographischer Bildinhalte – auch die „historische Imagination" mitsteuern und mitspeichern.[5] Das Jahrhundert der Sammelbilder währte in den meisten europäischen Ländern ziemlich genau von 1860-1960.[6] Wenn Bernhard Jussen die These aufstellt, „gerade die Sammelbilder" dürften auf das „kollektive Bildwissen" einen „weit größeren Einfluss gehabt haben als etwa die Historienmalerei, die wir heute in Museen betrachten können",[7] dann gilt dies analog auch für die Literaturrezeption auf dem Umweg über Sammelbilder oder mindestens ergänzend zum Text. Die in großer Auflage produzierten Bilder – nach der Chromolithographie wurden auch preiswertere und modernere Verfahren wie der

---

3 Wolfgang Hermesmeier, Stefan Schmatz: *Karl May-Bibliografie* 1913-1945. Bamberg/Radebeul: Karl-May-Verlag 2000, S. 454.

4 Detlef Lorenz: *Reklamekunst um 1900. Künstlerlexikon für Sammelbilder*. Berlin: Reimer 2000, S. 9.

5 *Atlas des historischen Bildwissens 1: Liebig's Sammelbilder*. Vollständige Ausgabe der Serien 1 bis 1138. Hg. v. Bernhard Jussen. Berlin: Yorck Project 2002. *Einleitung*, S. 3.

6 Ebd., S. 6.

7 Ebd.

Rasterbuchdruck und der Offsetdruck angewendet[8] – waren erst um 1920 durch das Engagement der Zigarettenindustrie und dann anderer, nicht zu den Luxusprodukten gehörender Warensorten für breite Bevölkerungsschichten erreichbar geworden.[9] Man könnte die Vermutung verfolgen, dass die Sammelserien eine Art abgesunkenes Kulturgut seien, insofern sie die akademische Historienmalerei adaptierten und in der Regel auch von akademisch ausgebildeten Malern produziert wurden;[10] für die Karl May-Bilder ist dies aber nur mittelbar zu behaupten, da die Rezeption seiner Erzählungen von vorneherein nicht unter den Gesetzen der Höhenkammliteratur erfolgte. Das *Karl May-Handbuch*[11] zählt eine ganze Reihe solcher Bildserien auf, die für die unterschiedlichsten Firmen und Produkte, u.a. Zahnpasta, Kaugummi, Tee und Zigaretten werben sollten, und unterschiedlich umfangreiche Bildfolgen (von 36 Bildern über 48, 60, 64, 120, 150 bis zu 300 Bildern) erzeigten. Der eigentliche „Boom" entstand in den 1950er Jahren, „als diverse Firmen die Bilder und zugehörigen Alben in Massenauflagen auf den Markt warfen".[12] Eine unmittelbare Kontextualisierung zu den berühmten Liebig-Sammelbildern, die ja auch *Literatur*serien umfassten, ist bisher noch nicht erfolgt. Dagegen stellten innerhalb der Karl May-Forschung der letzten Jahre mehrere Publikationen und sogar eine 2011 im Karl May-Museum Radebeul gezeigte Ausstellung die Bildserien in den Mittelpunkt und dadurch ihren *impact* innerhalb der Distribution von Mays Werk, wobei interessanterweise die Exponate primär nach Werbeträgern geordnet wurden.[13]

Der Schwede Carl Andreas Lindeberg (1876-1961)[14] gilt als einer der bedeutendsten May-Illustratoren. Er hat nicht nur Titelbilder zu den gesammelten Werken geschaffen, sondern insbesondere „Farbbilder mit Szenen aus den Reiseerzählungen",[15] die mit ersteren natürlich stilistisch zusammenhängen. Lindeberg war 1899 über Kopenhagen und Lübeck nach Paris gekommen und hatte 1903 in einem kleinen Ort im Erzgebirge eine Anstellung als Grafiker angenommen.[16] Seit 1906 lebte er in Radebeul als Beinahe-Nachbar Karl Mays. Er spezialisierte sich immer

8 Ebd., S. 10.

9 Ebd., S. 7.

10 Ebd., S. 8.

11 *Karl-May-Handbuch*. Hg. v. Gert Ueding. Stuttgart: Klett 1987, S. 670.

12 Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten.* Bd. II (Anm. 1), S. 142.

13 *Mit Karl May um die Welt. Karl Mays Abenteuer in Sammelbildern. Aus der Sammlung Kurt Christ*. Hg. v. der Karl-May-Stiftung. Radebeul: Karl-May-Stiftung 2011. (*Schriftenreihe des Karl-May-Museums*; 5) Zu Lindeberg: S. 62f.

14 Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten.* Bd. II (Anm. 1), S. 140-252.

15 Ueding: *Karl-May-Handbuch* (Anm. 11), S. 669.

16 Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten*, Bd. II (Anm. 1), S. 140-142.

mehr auf die Illustration populärer Literatur, produzierte z.B. zahlreiche Bilderbücher nach den Brüdern Grimm und viele Buch- und Einbandillustrationen, u.a. für die Werke Coopers, Gerstäckers und Retcliffs. 1916 lernte er den Leiter des Karl May-Verlages kennen. Dadurch kam es zu dem Doppeleffekt, dass ein Großteil der grünen Karl May-Reihe Titelbilder von Lindeberg erhielt, so dass sich die quasi offizielle Buchreihe und die 276 Karl May-Serienbilder, die ästhetisch natürlich im Kontext von Lindebergs Œuvre – er selbst kehrte 1945 nach Schweden zurück – beurteilt werden müssen, in ihrer Bildsprache wechselseitig bestätigten.[17] Ergänzend sei erwähnt, dass Lindeberg auch zahlreiche weitere Illustrationen um Karl May herum schuf. Daher konnte die Forschung schon resümieren: „Lindeberg hat die Welt des ‚Volksschriftstellers' zum Leben erweckt wie kein Zweiter und maßgeblich zur Popularisierung Mays beigetragen."[18]

Die Einzelminiaturbilder, produziert von der graphischen Anstalt G. Löwensohn in Fürth, bestehen auf der Vorderseite jeweils aus einem weiß gerahmten farbigen Bild im Querformat. Am unteren Bildrand enthält eine rechteckige weiße Kartusche die Seriennummer, den Serientitel und die Bildnummer. Die Rückseite trägt kleinteilig, gerahmt durch schwarze Linien, titelartig die Identifikation als „Karl May Serienbilder", mitsamt dem Hinweis auf die Anzahl bisher erschienener Serien, in einem größeren Feld die Szenenbeschreibung, darunter den Verweis auf die Bezugsquelle für das Sammelalbum und ein Reklamefeld des jeweiligen Werbeträgers (z.B. Serie 5/Bild 1; Abb. 1). Es liegt auf der Hand, dass die Paratexte einerseits der Bindung des Sammlers an diesen Werbeträger zuarbeiteten, wobei auffällt, dass die jugendliche Zielgruppe nicht zwingend mit der Käufergruppe identisch war, andererseits für die Kontinuität in der Rezeption, aber eben auch im Sammeltrieb sorgten. Dies unterscheidet die Bildserien von primär künstlerischen Projekten, sofern sie als geschlossenes Ganzes vermarktet wurden. Von zentralem Interesse sind natürlich das vorderseitige Bild und dessen Interaktion mit dem rückseitigen textuellen Szenenresümee.

Zunächst zur Bildseite: Die Lithographien bestechen durch ihre ausgeprägte Farbigkeit, die geeignet ist, Natur und Kultur, aber eben auch das Licht exotischer Schauplätze wiederzugeben. Insgesamt verfolgt Lindeberg ein naturalistisches Stilideal, bei dem Kolorit und Lichtgebung ihn markant identifizieren. Dabei tauchte er Szenen zuweilen in ein kennzeichnendes blaustichiges Dämmer, das der ‚amerikanischen Nacht' nahekommt (Serie 20/Bild 4; Abb. 2), oder auch in glühende Gelbgrün- bzw. Rottöne wie in Serie 14 *Schloss Rodriganda*. So lässt sich im Vorgriff auf

[17] So wurde bereits festgestellt, dass für vier Bände der Ausgabe das „Sammelbild" „die Keimzelle für ein Deckelbild" darstellte (ebd., S. 142).

[18] Ebd.

die Praxis späterer Verfilmungen beinahe eine Art Produktionsdesign erkennen. Schauplätze sind meist Orte unter freiem Himmel im Wald, im Gebirge usw. Die Landschaft ist für die Aufgabe von Sammelbildern recht aufwendig bearbeitet; imposante, abstrakte Formationen faszinierten den Maler besonders (Serie 23/Bild 4; Abb. 3). Gleiches gilt in manchen Fällen für die Interieurs, die regelrechte Genreszenen erlauben (z.B. Serie 39/Bild 2 bei einem chinesischen Juwelier; Abb. 4). Dass bekannte Topographien bildlich ‚zitiert' würden, kommt hingegen praktisch nur bei Istanbul vor (Serie 47/Bild 1; Abb. 5). Entsprechend der Zuspitzung in Karl Mays bekannten Schematismen enthält jedes Bild in der Regel eine Personengruppe, die in einer typischen Handlung konstelliert ist: Reise (Flucht bzw. Verfolgung), gewalttätige Auseinandersetzung, Gefangennahme, Belauschung, Befreiung, Bestrafung. Im Einzelfall ließe sich die Bildsprache Lindebergs auch aus der Historienmalerei herleiten, beispielsweise wäre ein so dramatisches Sujet wie die Erschießung Kaiser Maximilians (Edouard Manet 1868-69, Kunsthalle Mannheim; Abb. 6) in ähnlichen Szenenformulierungen (Tötung durch Gewehrfeuer, z.B. Serie 41/Bild 2; Abb. 7) wiederzufinden. Die markante Kleidung der Hauptfiguren (z.B. des „graukarierten" Sir David Lindsay) bleibt von Bild zu Bild gleich und ermöglicht so stets die Identifikation. Die Figuren erscheinen nicht idealisiert; namentlich an der Physiognomie Winnetous ist ablesbar, dass Lindeberg zwar die karikierenden Beschreibungen wie die von Hadschi Halef Omar oder Sam Hawkins umsetzt, nicht aber die empathischen. Insgesamt stellt er die Gesichtszüge der Handelnden nicht in den Mittelpunkt; es gibt keine ‚Großaufnahmen' oder Porträts, so dass die Figuren inklusive der Karl May-Persona (Old Shatterhand/Kara Ben Nemsi) physiognomisch erkennbar, zugleich aber auf ihre jeweiligen nationalen Eigenheiten reduziert sind.[19] Die Inszenierung des Exotischen (China, Orient, Südsee, aber auch Wilder Westen, Südamerika, Afrika, Arktis) bildete einen Reiz der Serien, der, bezogen auf die Personen, durch gemalte Fremdstereotype[20] ergänzt wurde (*Am stillen Ozean*, Serie 5/Bild 5; Abb. 8: „In der Chinesenkneipe": „was wird das Schicksal der Weißen sein als Häftlinge in der Gewalt der Zopfmänner?"). Hier ist das Rassenbild, diesfalls vor dem Hintergrund des sogenannten Boxer-Aufstands 1900, der sie-

[19] „Karl May" wird mit blondem Schnurrbart repräsentiert, jedoch physiognomisch eher diffus. Nur als Kind (*Weihnacht*) wird er genauer porträtiert, aber da sind seine Züge noch wenig ausgeprägt. Das bedeutet: Wie in den von Hergé verkörperten Comics mit „ligne claire"-Prinzip wird die Identifikation (diesfalls eines jugendlichen männlichen deutschen Lesers) mit der Hauptfigur erleichtert. Lindeberg ist kein Porträtist. Er schmeichelt den Charakteren nicht; überhaupt sind individuelle Gesichter nicht die Stärke seiner Kunst.

[20] *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey.* Hg. v. Manfred Beller und Joep Leerssen. Amsterdam/New York: Rodopi 2007 (*Studia Imagologica*; 13). Hier gibt es zwar keinen eigenen Artikel zu Sammelbildserien, wohl aber zu Comics (Achim Hölter, S. 306-309) und zu „visual arts" (Thijs Weststeijn, S. 451-456).

ben Jahre *nach* der ersten Buchausgabe von *Am stillen Ocean* und elf Jahre nach der Zeitungsfassung von *Kong-Kheou, das Ehrenwort* bzw. sechs Jahre nach der Buchausgabe *Der blau-rote Methusalem* stattfand, gut zu erkennen. Überhaupt ist ein gemeinsamer Rezeptionshorizont mit den völkerkundlichen Sammelalben der wilhelminischen Ära mit Händen zu greifen, und es darf nicht verwundern, dass bei Bildern aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts die bei May gepflegten ethnischen Klischees deutlich umgesetzt sind, so dass Kleidung und Physiognomie gleichermaßen die Europäer von den Exoten unterscheiden. Dabei ist (vielleicht mit Ausnahme der schwarzhäutigen Figuren) weniger eine rassistische Tendenz des Illustrators zu erkennen als die Übereinstimmung von Gesichtsausdruck und Körpersprache mit der moralischen Codierung der Person, soll heißen: Der Schurke Mübarek ist *zugleich* ein Orientale mit harten Gesichtszügen und Bartschatten und ein betrügerischer Bettler und Schurke (Serie 11/Bild 1; Abb. 11). Zwar hat Lindeberg hier und in vergleichbaren Bildern nichts aus Eigenem hinzugefügt, sondern die zuweilen positiven, zuweilen negativen Heterostereotype gegenüber Asiaten, Indianern oder Schwarzhäutigen den Mayschen Vorgaben entsprechend konkretisiert; indes besitzen die Bilder stets eine über den Text hinausgehende vermeintliche Beweiskraft,[21] zumal man aus der Frühzeit der Fotografie – aus der Handlungszeit von Mays Reiseerzählungen gab es ja stets auch schon Lichtbilder – meist ähnliche Aufnahmen wird finden können.

Es ist ein bedeutender Unterschied, ob man Sammelkarten im Querformat von ca. 10x7 cm in einer Schachtel sammelt, vielleicht auch – möglich wäre es – zwischenzeitlich als Lesezeichen in den Bänden der *Gesammelten Werke* führt, oder in einem großformatigen Album drei dieser Bilder je Seite neben den dort schon vorbereiteten Kurztext klebt.[22] Denn mediensystematisch existierten die Serien in doppelter Gestalt: Als lose Sammlung von im Idealfall sechs Einzelbildern (sozusagen das Ausgangs- oder Durchgangsmedium) und als Album. Die in verschiedenen Formaten vertriebenen Sammelalben, die die Schwelle zum Buch bereits überschritten hatten, bildeten dadurch die Nahtstelle zur illustrierten Werkausgabe. Solange die Karten nicht durch Einkleben medial gleichsam stillgestellt waren, kam auch der Spielcharakter zum Tragen, der sich haptisch schon durch die verbundene Rezeption von Vor- und Rückseite ergab, vergleichbar mit der abwechselnden Betrachtung von Avers und Revers durch den Münzsammler. Dieses Manipulieren der Karten ist

---

21 Achim Hölter: *Die Invaliden. Die vergessene Geschichte der Kriegskrüppel in der europäischen Literatur bis zum 19. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 298.

22 Es gab offenbar auch eine Version als Einsteckalbum, „für das jedes Bild zweimal benötigt wurde", um Bild und Text lesen zu können (Hermesmeier/Schmatz: *Karl-May-Bibliografie* [Anm. 3], S. 457.)

unmittelbar verwandt mit dem manuellen, kombinatorischen Umgang mit Quartettspielen. Freilich liegt die einzig richtige Reihenfolge fest; dafür wird primär der Vervollständigungstrieb aktiviert: Die Neugier richtet sich auf die ganze Geschichte, dann auf die Fortsetzung des erfolgten Anfangs, dann auf das Ende der Story oder der Sequenz, möglicherweise auch auf den Beginn oder eine Lückenschließung, je nachdem, in welcher Reihenfolge die Bilder erworben werden. Jeder weiß um diese Erfahrung der mythischen letzten Lücken, jener Bilder, auf die die Neugier sich am intensivsten richtet, zumal, wenn man das Album besitzt und damit den Rückseitentext schon kennt. Die Komplettierung der Geschichte als Textfolge *und* als Bildfolge ist also die mediale Grundformel des Projekts. Dabei darf unterstellt werden, dass bei den bekanntesten Texten den meisten Sammlern die meisten Bücher bereits vertraut waren, während einzelne Serien als Seiteneffekt wohl auch Werbung für Nebenwerke Karl Mays machten. Eine weitere Sammelmotivation ging von der künstlerischen Einheitlichkeit der Serien und ihrer graphischen Gestaltung aus. Vermutlich waren die Sammelobjekte geeignet, das Leseerlebnis nachträglich zu duplizieren. Eine Rezeption als *vollständiger* Lektüre*ersatz* ist zwar denkbar, wird aber der seltenere Fall gewesen sein, gemessen an einer repetitiven Praxis, die darin bestehen konnte, eine frühere Lektüre in konzentrierter Form zu wiederholen, und dies beliebig oft. Insofern wohnte den Bildserien sogar ein starker mnemotechnischer Effekt inne.

Die Parzellierung in je oder mehrmals sechs Bilder war geeignet, seriale Strukturen der Geschichte zu betonen. Die Frage, warum sich diese Zahl als Dimension für die Sammelbildserien durchsetzte, ist schwer zu beantworten. Man wird in den unterschiedlichsten Medien Erklärungen für seriale Formate finden können (z.B. das Quartal für die 13 Folgen einer TV-Serien-Staffel), aber kaum eine Exklusiv-Begründung in dem Sinn, dass genau sechs Bilder die ideale narrative Folge von Handlungseröffnung, -entwicklung und -konklusion erlaubten. Tatsächlich umfassen aber auch die Stollwerck-Schokoladenbilder und die über tausend Sammelbildserien, die Liebigs Fleischextrakt promoten sollten, jeweils sechs Nummern. Man könnte vermuten, dass dies etwas mit dem sogenannten ‚Coupon collector's problem'[23] zu tun hat, dass also eine harmonische Balance besteht zwischen der relativ großen mathematischen Unwahrscheinlichkeit, ein komplettes Album zu füllen (die durch Tausch gemildert wird, der seinerzeit eine Frühform des viralen Marketing ermöglichte), und der sehr viel größeren Etappenbefriedigung, eine vollständige Kleinserie zu erhalten und lesbar zu machen. Das ließe sich ausrechnen. Dennoch bleibt die Frage, ob die Sechs sich primär von der ästhetischen Wirkung der Bildserie ableitet oder von der Gebindegröße der im Einzelhandel mit den Bildern

[23] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Sammelbilderproblem (3.4.2013).

beworbenen Produkte. Grundsätzlich verstärkt die Zahlensymbolik den generellen Trieb zur Vervollständigung einer Kollektion, einer Serie und eben einer Geschichte. Dies entspricht also am ehesten dem kontinuierlichen Erwerb von offenen Abenteuer-Comic-Serien. Kurzum, vielleicht ist es einfach das halbe Dutzend, das hier 1. als gewissermaßen handhabbare ‚runde' Einheit gilt und 2. als gerade Zahl gut auf Albumseiten arrangierbar ist.

Jedenfalls verrät die Aufspaltung eines Buches in Sechsergruppen die innere Proportionalität der Geschichten. Beispielsweise wurden für *Methusalem* oder auch *Winnetou I* mehrere Serien verwendet, während die sechs Bände des Orientzyklus jeweils genau in eine Sechserreihe gefasst wurden. Eine Besonderheit des Abenteuerromans, seine bekannte „Kettenstruktur",[24] die für immer neue Anknüpfungen offensteht, leistet auch der Serialität der Bildgeschichten Vorschub.[25] Dies ist genau an jenen Büchern erkennbar, die auf mehrere Bildfolgen aufgeteilt wurden, so dass eine größere Fülle abenteuerlicher Situationen untergebracht werden konnte. Die Serialität bedient aber ebenso die Struktur der Reiseerzählung mit ihren topographischen Stationen, die die Hauptzäsuren vorgeben (Beispiel: *Von Bagdad nach Stambul*).

Die 20 Reihen des 1. Albums repräsentieren mit Ausnahme von „Orangen und Datteln" jeweils einen Band der Ausgabe, darunter so berühmte Titel wie *Winnetou I* und *II* (nicht aber Winnetous Tod aus dem Abschlussteil der Trilogie), *Old Surehand I* und *II*, die Orient-Hexalogie, die erfolgreichsten Abenteuererzählungen *Der Schatz im Silbersee*, *Der Ölprinz* und *Die Sklavenkarawane*. Die 30 Serien des 2. Albums tragen bis auf *Im Lande des Mahdis* keine Titel mehr, die mit den integralen Bänden übereinstimmten, sondern widmen sich Teilen davon, entweder weil schon der Ausgaben-Band mehrere Erzählungen vereinigte, wie etwa *Auf fremden Pfaden*, woraus „Der Flucher", „Der Kutb", „Der Blizzard", „Bei den Buren" und „Bei den Eskimos" einzeln ausgekoppelt sind, oder weil ein einzelner Roman stärker binnendifferenziert wird. So gibt es keine Serie *Unter Geiern*, dafür aber eine mit dem Titel der ersten Hälfte „Sohn des Bärenjägers" und eine mit der zweiten „Der Geist des

---

[24] Vgl. Helmut Schmiedt: *Abenteuerroman*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. I. Berlin/New York: de Gruyter 1997, S. 2-4, hier: S. 2. Vgl. Harald Fricke: *Karl May und die literarische Romantik*. In: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 1981, S. 11-35.

[25] Vgl. Hans-Otto Hügel: *Eugène Sues ‚Die Geheimnisse von Paris' wiedergelesen. Zur Formgeschichte seriellen Erzählens im 19. und 20. Jahrhundert*. In: *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: Transcript 2012, S. 49-73 (dort zu Mehrteiler und Miniserie, S. 66f.). Vgl. die Einleitung von Frank Kelleter: *Populäre Serialität. Eine Einführung* (S. 11-46), darin die Stichworte: Populärkultur, Serialität, Narration, Evolution, Distinktion. Vgl. ebd., S. 367-379: Stephanie Hoppeler/Gabriele Rippl: *Continuity, Fandom und Serialität in anglo-amerikanischen Comic Books*.

Llano estakado“. Am deutlichsten wird dieses Prinzip, wenn die China-Erzählung *Kong-Kheou, das Ehrenwort*, später bekannt als *Der blau-rote Methusalem*, auf nicht weniger als vier Bildfolgen (Serie 37-40) aufgeteilt wird unter den Titeln „Kühne Ausfahrt nach Osten“, „Chinesische Flußpiraten“, „Von Götzen und Tempeln“ sowie „Das Ehrenwort“. Dieses Vorgehen wird sogar nachträglich ausgedehnt auf Texte, die bereits in den ersten Serien abgehandelt waren. So hatte die (nicht von Lindeberg stammende) Bildfolge 1 bereits in sechs Motiven *Winnetou I* dargestellt; die Folgen 41-43 widmen sich aber den einzelnen Sequenzen genauer unter den Episodentiteln „Feinde werden Blutsbrüder“, „Santer“ und „Sams Greenhornstreiche“, was ähnlich für andere Bände erfolgte. Damit wurde, vermutlich ohne Absicht, etwa im Fall von *Winnetou II*, die ursprüngliche Unverbundenheit der Teile[26] wieder restituiert.

Im Album enthält eine Seite meist drei Bilder nebst Erläuterungstext. Hier sind zwei Serien als Beispiele in Sechsergruppen montiert, um den Spannungsbogen zu verdeutlichen: Serie 10, *Von Bagdad nach Stambul*, ist als Paradigma gut geeignet, zeigen die sechs Bilder (Abb. 9-10) doch mit einer Ausnahme düster-dramatische Episoden aus dem dritten Band der großen Orienterzählung. Im ersten Bild (Abb. 12) geraten Kara Ben Nemsi und seine Begleiter in den tödlichen Hinterhalt eines Kurdenstammes, im zweiten (Abb. 13) wird der dabei gefallene Scheik Mohammed Emin beigesetzt, im vierten (Abb. 14) begegnen Kara Ben Nemsi und seine Begleiter der berüchtigten Todeskarawane, wodurch der Held, von der Pest angesteckt, im fünften Bild (Abb. 15) als Todkranker einen Trupp Räuber abschreckt, bevor der Genesene im sechsten Bild (Abb. 16) in den unterirdischen Gängen von Baalbek einen Kampf auf Leben und Tod besteht. Dazwischen sorgt als drittes Bild (Abb. 17) die Genreszene, in der Kara Ben Nemsi und Sir David Lindsay in Bagdad einen muslimischen Haarschnitt erhalten, für *comic relief*. Bild 1 und 2 stehen genauso in einem Ursache-Wirkung-Zusammenhang (Überfall, Begräbnis) wie Bild 4 und 5 (Ansteckung, Krankheit; Abb. 14-15). Insgesamt spiegelt die Serie also vier Handlungssequenzen an vier Schauplätzen. Die narrative Einheit wird jeweils durch Ortsangaben gewährleistet („Kara Ben Nemsi ist mit Halef Omar und dem Engländer David Lindsay in Bagdad eingetroffen, um hier die wertvollen Kamellasten des Persers Hassan Ardschir-Mirza zu Geld zu machen“). Die kurzen Resümeetexte enthalten vor allem Personennamen mit Erläuterungen („Mohammed Emin, der Scheik der Haddedihn“). Die knappe Syntax trägt zur Spannung ebenso bei wie die häufige Verwendung von Konjunktionen des Typs „da“ („Da packt ihn Dojan, der

[26] Zu *Winnetou II* vgl. Ueding: *Karl-May-Handbuch* (Anm. 11), S. 210: „Anders als beim ersten Band griff May für den zweiten Winnetou […] auf ältere Erzählungen zurück, die er durch Überarbeitungen und durch die Hinzufügung einiger Übergänge sowie eines neuen – des siebten – Kapitels zu einer Einheit verband.“

Hund Kara Ben Nemsis, am Oberschenkel"; „Da tauchen sieben Reiter vor dem todkranken Kara Ben Nemsi auf"; „Da fliehen sie voll Entsetzen"). Versteht man die Einleitungssätze als eine Art ‚establishing shot', der sich auf die Gesamtszene (die Personengruppierung im allgemeinen, die Landschaft, die Raumsituation) bezieht, so wird der abgebildete Moment in aller Regel gegen Ende des Kurztexts beschrieben. In Bild 1 ist es der letzte Satz: „Einen Hieb mit dem Kolben des Bärentöters vermag Kara Ben Nemsi dem Scheik noch auf die Schulter zu versetzen, dann stürmt Rih mit ihm davon". Wer den Roman nicht kennt, wird aus der Abfolge der sechs Bilder keinen kompletten Überblick erhalten, wohl aber eine Sukzession von Höhepunkten, die auf ihre Weise eine Art Ganzheit repräsentieren. In *Von Bagdad nach Stambul* sind es die wesentlichen Stationen, sämtliche (im Begräbnisbild vereinte) Hauptfiguren und gleich fünffach die Todesthematik, die im ersten Bild durch erschossene Pferde, im zweiten durch den Bestattungszug, im vierten durch die selbst totenähnlichen Pilger und die zahlreichen Leichen auf den Lasttieren eindringlich gezeigt wird, ebenso im fünften Bild durch die Pestflecken auf der Brust des Deutschen und im sechsten durch die gruftähnliche Szenerie des unterirdischen Labyrinths.

Im Gegensatz zur Genese der Bilder ist über die Urheberschaft der ‚Periochen'-Texte nichts bekannt.[27] Da je Bild nur ca. acht bis zehn Zeilen zur Verfügung stehen, sind diese Kurzfassungen von besonderem Reiz, insofern sie einer formalen ‚contrainte' gehorchen müssen. Entsprechend verwenden sie den meisten Raum darauf, in die jeweilige Szene einzuführen, das Ergebnis der abgebildeten Handlung deutlich zu machen, die Namen der Beteiligten zu nennen, alles möglichst mit Anknüpfungen an die Gesamthandlung, in markanter Parataxe, stets im Präsens erzählend und mit einer gewissen Neigung zu hyperbolischen Formulierungen. Da jede einzelne Szene auf eine Art Klimax zusteuert, beschreibt auch jeder Rückseitentext einen Spannungsbogen. Das Ende einer jeweiligen Serie konvergiert meist mit einem moralischen Resultat, so dass lapidare Sätze des Typs „Die Abrechnung hat begonnen" (Serie 12/Bild 3) häufig sind. Die Texte beziehen erkennbar das von Karl May verwendete fremdsprachige Vokabular ein (vgl. die „malaiischen Prauen", einen Bootstyp, Serie 5/Bild 1 und 3) und erweisen sich dadurch als direkt aus den Erzählungen abgeleitet. Hingegen besteht keine unmittelbare Verkleinerungsrelation zwischen den Vorlagen und den Resümees; diese sind nicht einfach auf einen Bruchteil gekürzte Romanauszüge, sondern haben generell eher die Funktion, wie sie heute Kurzzusammenfassungen von TV-Mehrteilern in Programmzeitschriften, im Videotext oder auf Internetseiten erfüllen, also auch: auf minimalem Raum

[27] Die *Karl-May-Bibliografie 1913-1945* (Hermesmeier/Schmatz [Anm. 3], S. 453) bringt eine mögliche Urheberschaft Patty Franks ins Spiel.

Spannung zu erzeugen bzw. erneut zu wecken und in extremer Verknappung an bereits gegebene Informationen zu erinnern. In der ausführlichen, reich bebilderten Darstellung der Lindebergschen Arbeiten bei Hermesmeier/Schmatz sind verschiedentlich die Originalpassagen Karl Mays mit den Bildern zusammengestellt, so dass es nicht schwerfällt, die Verdichtungs- und Verkürzungsmechanismen differenzierter zu erkennen. Dabei liegt auf der Hand, dass alle epischen Abschweifungen genauso wegfallen wie komplexere Satzkonstruktionen, vor allem aber fast jede wörtliche Rede. Diese begegnet, wo sie umständlichere indirekte Rede erspart, fungiert also nicht als Zitat. Und schließlich, dies ist als elementare Änderung festzuhalten, wurde die Erzählperspektive auch der berühmten homodiegetischen Texte um Old Shatterhand und Kara Ben Nemsi stets in die dritte Person verändert.

Das Ineinander von Narrativität und Piktoralität ist die eigentliche Besonderheit der Bildserien. Parallel entwickeln beide Kunstformen auf jeder einzelnen Karte eine Art Gipfel, so dass eine immer neu erprobte Punktualität entsteht. Ist auch unklar, wer die Resümees textete, so dürfte diese abgebildeten Momente der Künstler selbst festgelegt haben. Bekanntlich war die Debatte über den sogenannten „fruchtbaren Augenblick", den „pregnant moment", vor allem in der bildkünstlerischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts lebhaft geführt worden.[28] Ohne hier in die Details zu gehen, sei zumindest an Lessings *Laokoon* erinnert, der postulierte, „daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können."[29] Aus dieser und zahlreichen anderen Beobachtungen, die namentlich Diderot und seine Nachfolger sowohl am Epos wie am Drama machten, wurde abgeleitet, dass der Künstler aus der abzubildenden Handlung klugerweise *einen* Augenblick einfriert, der zugleich in einer wesentlichen Teilhandlung die Summe des bisher Geschehenen zieht, und zwar im Mikro- und Makromaßstab, also des unmittelbar Vorhergegangenen und des aus dem

---

[28] Vgl. Norbert Christian Wolf: *‚Fruchtbarer Augenblick' – ‚prägnanter Moment': Zur medienspezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe).* In: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings.* Hg. v. Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhard und Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 373-404; Romanita Constantinescu: *Der fruchtbare Augenblick. Eine medientheoretische Untersuchung.* In: *Acta Iassyensia Comparationis* 4 (2006), S. 67-75.

[29] Gotthold Ephraim Lessing: *Werke.* Hg. v. Herbert G. Göpfert. 6. Bde. München: Goldmann, 1974, S. 25f. Zur Zeiteinheit, die dem Künstler durch unverbrüchliches Gesetz zur Verfügung steht, formulierte Diderot einmal: „La loi de cette unité est beaucoup plus sévère encore pour le peintre que pour le poète: on accorde 24 heures à celui-ci. Mais le peintre n'a qu'un instant presque indivisible." Denis Diderot: *Encyclopédie.* Artikel: „Composition" (1754): *Œuvres.* Hg. v. Laurent Versini. T. 4: Esthétique – théâtre. Paris: Hachette 1996, S. 120f.

Gesamtkontext Relevanten, und deutlich (mindestens für den Betrachter, der die Handlung bereits kennt, aber im Idealfall auch für jeden anderen) das Folgende deduzierbar macht, am besten wiederum im Doppelsinn von ‚unmittelbar konsekutiv' und auf der Ebene der Gesamthandlung schlussendlich folgend. Zahlreiche piktorale Literaturadaptionen hatten sich, namentlich seit dem 18. Jahrhundert und insbesondere im Problem des Transfers einer Theaterszene[30] in ein Tafelbild oder einen Kupferstich, an dieser großen Herausforderung abgearbeitet, die vor allem das Genre des Historiengemäldes prägte. Für die Lindebergschen Selektionen sollte man vielleicht weniger anspruchsvoll sein; indes bleibt festzuhalten, dass sich in der Kette der Mayschen Abenteuerhandlungen naturgemäß Gipfel an Gipfel reiht, deren jeder sich jeweils als Klimax, wenn nicht immer auch als prägnanter Moment im terminologischen Sinn anbietet. Das heißt, in Lindebergs Serien musste den Roman nicht ein einzelnes Bild repräsentieren wie bei den Titelillustrationen oder meist auch in der Historienmalerei, nicht eine gleichsam unendliche Zahl wie im Film, nicht eine Vielzahl von Bildern wie im Comic, sondern einfach und genau die Sechszahl. Strenggenommen erweist sich die Betextung der Bilder im Einzelfall für die Fixierung des glücklichsten fruchtbaren Moments sogar als hinderlich; müsste das Bild allein sprechen, so würde sich die Auswahl zuweilen stärker auf Handlungselemente und dramatische Zuspitzungen konzentrieren. Vielleicht darf man Lindebergs Sechser-Serien, analog zu den berühmten Shakespeare-Stichen und -Radierungen des Verlegers Boydell Ende des 18. Jahrhunderts,[31] als Versuche auffassen, eine Abfolge fruchtbarer Momente zu kreieren, die durch die Verlässlichkeit des Sechserrhythmus zugleich das Versprechen einer Sequenzialität mittransportieren, d.h. Punktualität und Serialität miteinander zu verschmelzen.

Als zweites Beispielsextett kann *Der Geist des Llano Estakado* (Abb. 18-19) dienen: Hier ist der narrative Zusammenhang sehr viel unmittelbarer gewahrt, insofern die Bilder 1 und 2, 3 und 5 sowie 4 und 6 in versetzter Verkettung aufeinander Bezug nehmen. Dabei summiert der Text zum ersten Bild „Der Mormone" bereits das gesamte Personarium der Wildwest-Erzählung: „Der Hobble-Frank und der Neger Bob sind von dem jugendlichen Bloody-Fox nach Helmers Home, einer Niederlassung am Rand des öden Llano Estakado, geführt worden, wo sie mit dem langen Davy und dem dicken Jemmy und mit Old Shatterhand zusammentreffen wollen". Das Eintreffen des Pseudo-Mormonen, der in Wirklichkeit Anführer der „Geier"-Banditen ist (Bild 1; Abb. 20), und der dort stattfindende Schießwettkampf

[30] Vgl. Christopher Lennox-Boyd, Guy Shaw und Sarah Halliwell: *Theatre: the age of Garrick. English mezzotints from the collection of the Hon. Christopher Lennox-Boyd.* London: Christopher Lennox-Boyd 1994.

[31] Vgl. *The Boydell Shakespeare Gallery*. Hg. v. Walter Pape und Frederic Burwick. Bottrop: Pomp 1996; Ludwig Tieck: *Schriften 1789-1794*. Hg. v. Achim Hölter. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991, S. 1171-1210.

(Bild 2; Abb. 21) wahren die Einheit des Ortes, die gerade durch den Wechsel von Tag zu Nacht eine reizvolle Variation ermöglicht. Die Überschriften der Beschreibungstexte markieren jeweils die neue Information, die auch im ‚pregnant moment' verdichtet wird, also das Auftauchen einer neuen Person, des „Mormonen", oder den „nächtlichen Zweikampf". Andere Überschriften sind mit Bedacht unspezifisch und erzeugen gerade so Spannung („Was Spuren erzählen"). Bild 3 und 5 (Abb. 22-23) inszenieren das bei Lindeberg selten vermiedene Motiv ‚Tod', einmal die Auffindung eines ermordeten Banditen, dann die Niederlage der Geier in offener Feldschlacht. Die stille Szenerie einer Oase inmitten der Wüste mit der alten Sanna (Bild 4; Abb. 24) weist voraus auf die übliche Personenzusammenführung (mit ihrem Sohn Bob), auf die Entdeckung des geheimen Ortes sowie schließlich die Identifikation des mysteriösen Wüstengeistes, letzteres in Bild 6 (Abb. 25) vereint.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte, insbesondere in Gestalt der farblithographierten Liebig-Sammelbilder, aber auch schon seit der Erfindung des Stahlstichs, kurz: in Schwarzweiß und Color, Bildserien und sogar Alben zu den Werken der berühmtesten Literaturklassiker gekannt, namentlich Schiller, aber auch Goethe, Shakespeare, Dante u.a. Vor diesem Hintergrund trugen die Bildserien auch zu Karl Mays Monumentalisierung und Kanonisierung bei. Die Verwandtschaft zu den wilhelminischen Klassikerserien, die sogar in den Literaturalmanachen des frühen 19. Jahrhunderts schon Vorläufer hatten, besteht am ehesten in der Koppelung mit resümierenden Texten oder mit Textauszügen. In den berühmten Umrisszeichnungen John Flaxmans zur *Divina Commedia* war der jeweilige Vers explizit abgedruckt (Abb. 26),[32] im Dante-Zyklus Bonaventura Genellis[33] (Abb. 27-28) war dann jede Szene mit dem Ausschnitt des Originaltexts versehen (bei Dante 1. Person Singular oder Plural) und außerdem mit einer in der 3. Person gehaltenen Zusammenfassung wie später in den Karl May-Alben.

Da „der Zusammenhang" der Bilder „durch den Albumtext hergestellt" wurde, war in der Karl-May-Forschung schon einmal ausdrücklich von einem „Vorläufer der modernen Comic-Strips"[34] die Rede. Eher noch als mit der Panel-Abfolge in Comics sind die Sammelbilder aber zunächst mit der Sequenzialität mittelalterlicher Buchmalerei und Textillustration verwandt. Wie in Botticellis Zeichnungen zur *Divina Commedia* immer wieder das Figurenpaar Dante–Vergil in einer neuen Begegnung mit Jen-

---

32 Achim und Eva Hölter: *Dante im Comic.* In: *Comic und Literatur: Konstellationen.* Hg. v. Monika Schmitz-Emans. Berlin/Boston: de Gruyter 2012, S. 17-49, hier: S. 24.

33 Z.B. Buonaventura Genelli: *Genelli's Umrisse zu Dante's Göttlicher Komödie.* Neue Ausg. m. erl. Text in dt., ital. u. frz. Sprache. Hg. v. M. Jordan. Leipzig: Dürr 1865, unpag. Unter dem Bild die Angabe: „Inferno Canto 3. verso 97-120".

34 Ueding: *Karl-May-Handbuch* (Anm. 11), S. 670.

seitsbewohnern abgebildet ist (Abb. 29),[35] so garantiert die Identität der Hauptfiguren, oft von Bild 1 bis Bild 6 einzeln oder als Gruppe durchgehalten, den roten Faden und die zeitliche Sukzession. Was die Bildserien mit der Kunstform Comic verbindet, sind *zum Teil* die spezifische Narrativität, die übergreifende Serialität und die interne Sequenzialität. Allerdings: Diese Sequenzialität unterscheidet sich insofern von der des Comics, als sie nicht die unmittelbare Zeitlichkeit inszeniert, also weder Geschwindigkeit noch Vorher-Nachher-Effekte, sondern stets längere Zeitintervalle zwischen die abgebildeten Szenen legt. Selbst bei dichter Montage würden die ‚Panel'-Zwischenräume („gutter") keinen eigentlichen Induktionseffekt zeitigen, also das unwillkürliche Füllen der Zwischenzeit im Rezeptionsakt.[36] Die vermutlich wesentlichste Funktion des Einzelbildes in einer Sammelbildserie ist hingegen, stärker noch, als dies für den Comic konstatiert wurde, die Rhetorik der Synekdoche. Nach Günter Dammann bzw. Jakob Dittmar steht beispielsweise im Comic „das Anzünden einer Pfeife für Rauchen, also für eine länger dauernde Handlung".[37] Auf die Bildserien bezogen, heißt dies: Häufige Szenen zu Pferd repräsentieren längere, oft schon in der Mayschen Narration geraffte Reisehandlungen; eine Kampfszene kann ausschnitthaft eine personenreiche Schlacht ersetzen, und natürlich sind Dialogszenen auf einen Pseudozeitpunkt reduzierte Metonymien für möglicherweise ausgedehnte Kommunikationen. Während das Zeitmanagement des Comics aber auf der Vielzahl von Einzelbildern aufbaut, stützt die Sammelbildserie sich stärker auf die fruchtbaren Momente, die denn auch viel mehr als Einzelbilder funktionieren müssen. Ein Beispiel ist Mijnheer van Aardappelenbosch, der mutig eine schwankende Hängebrücke überschreitet (Serie 40/Bild 1; Abb. 30: Das vorherige Zögern wird im Text erzählt, im Bildmoment ist bereits auch der Methusalem als zweiter auf der Brücke, woraus folgt, dass die Gruppe hinterhergehen wird). Racheschwüre z.B. öffnen die Handlung automatisch auf einen weiten Spannungsbogen (vgl. Serie 17/Bild 6; Abb. 31). Geheimnisvolle überraschende Bedrohungen bilden attraktive Bildsujets, etwa der durchs Fenster zielende Gewehrlauf (Serie 11/Bild 4; Abb. 32) oder das Pseudo-Gespenst mit dem Dolch (Serie 27/Bild 6; Abb. 33). In Serie 18/Bild 2 (Abb. 34) liegt die typische Anschleich- und Belauschungssituation vor,[38] die zuweilen invers, also von den Belauschten aus, umgesetzt werden (Serie 42/Bild 3; Abb. 35) und in seltenen Fällen

---

35 Vgl. Hölter: *Dante* (Anm. 32), S. 20-23.

36 Vgl. Scott McCloud: *Comics richtig lesen*. A. d. Amerikan. v. Heinrich Anders. 4. Aufl. Hamburg: Carlsen 1997 (*Carlsen-Studio*), S. 74.

37 Jakob F. Dittmar.: *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK 2008, S. 167; Günter Dammann: *Temporale Strukturen des Erzählens im Comic*. In: *Ästhetik des Comic*. Hg. v. Michael Hein, Michael Hüners und Torsten Michaelsen. Berlin: E. Schmidt 2002, S. 91-101.

38 Achim Hölter: *Karl May beschleicht Marcel Proust*. In: *Marcel Proust – Orte und Räume*. Hg. v. Angelika Corbineau-Hoffmann. Frankfurt/M.: Insel 2003, S. 84-106.

auch misslingen kann (Serie 33/Bild 2; Abb. 36). Sogar das *wechselseitige* (ikonisch: zirkuläre) Ausspähen bietet die Möglichkeit einer pointenartigen Momentaufnahme, wobei im Falle der drei Ku-klux-klan-Kapuzenmänner (Serie 15/Bild 2; Abb. 37) der geheimbündlerische Reiz für ein jugendliches Publikum unverkennbar ist.

Eine formale Verwandtschaft zum Comic über die offensichtlichen Elemente hinaus sollte man nicht konstruieren; eher besetzen Bildserien und Comics dieselbe Systemstelle in der deutschsprachigen Jugendlesekultur der 1930er Jahre. Mancher wird den Unterschied zu Comics bereits in Lindebergs Malstil sehen, doch ist dies kein definitorisches Kriterium, zumal eine gewisse Ähnlichkeit zu opulenten Comicserien wie Hal Fosters *Prince Valiant* (Abb. 38) unverkennbar ist. Hingegen fehlt jede wörtliche Rede, und zwar dreifach: Es gibt sie weder in Sprechblasen, noch, wie bei *Prinz Eisenherz*, am unteren Bildrand, noch auch, bis auf seltene Ausnahmen, im Rückseitentext. Die kurzen Resümeetexte erzeugen ihrerseits eine (melo-)dramatische Zuspitzung wie etwa in *Von Bagdad nach Stambul* (Abb. 15): „Er hat die Pest, den Tod!" Solche effektvollen, auf wenige Wörter reduzierten Summenformeln dienten zugleich als Überschrift des Kurztexts und wurden im Album in gleicher Position fettgedruckt. Solche kondensierenden und dramatisierenden Überschriften fanden sich in den 1950er Jahren wieder in den Hefttiteln der langen Comicserien wie *Falk* oder *Sigurd* („In letzter Minute", „Fehlgeschlagen!" oder „Verdacht geschöpft"; Abb. 39-41).

Fritz Breithaupt hat drei zeichenthereoretische Elemente herausgestellt, die in der Laokoon-Debatte zwischen Lessing und Goethe bereits als Antizipation dessen gesehen werden können, was das bildliche Erzählen zum Comic werden ließ: 1. „die Notwendigkeit, die Narration ohne vorherige Kenntnis allein aus den Bildern ableiten zu können", 2. die vollständige Semiotisierung des Bildes, mithin „ein Über-das-Bild-Hinausweisen aller Teile", und 3. „die Ungewißheit, was in einem Bild zu einem Zeichen wird, was als Indiz fungiert und was in die Irre führt", also „die Einführung der Ungewißheit als Spannungsstifter".[39] Diese Anbindung des Comic an einen dichten Diskurs zur Zeitlichkeit des Bildes ist nebenher – und dies soll hier genügen – geeignet, den Unterschied oder, wenn man so will, den Rückstand der Sammelbildserien gegenüber avancierten Comics zu benennen. Erstens können die Karl May-Bilder eine Textlektüre vielleicht partiell ersetzen; vielfach wird dies nicht der Fall gewesen sein, so dass auch das einzelne Bild oder die Summe der Bilder kaum primär als komplexe Rätselaufgabe fungierten. Zweitens ist die Verknüpfung der Bildbestandteile untereinander Voraussetzung zur Formierung einer Serie, doch (so wird man allerdings auch für viele Comics sagen dürfen) entfaltet nicht

[39] Fritz Breithaupt: *Das Indiz. Lessings und Goethes ‚Laokoon'-Texte und die Narrativität der Bilder*. In: Hein/Hüners/Michaelsen: *Ästhetik* (Anm. 37), S. 37-49, hier S. 41.

jedes Zeichen eine weiterreichende Dynamik. Den Karl May-Bildern eignet immer auch eine sozusagen deskriptive (den Details, der Lichtgebung, der Stimmung geschuldete) Statik, die freilich dem narrativen Impuls zumeist untergeordnet bleibt. Und drittens ist ein Spiel mit Wissen und Erwartung des Rezipienten vielleicht im Comic spannungserzeugend; gemessen daran aber wird man die Verfahrensweise der Sammelbilder als unterkomplex einstufen. Hingegen, und dies sei abschließend betont, hat die zwangsläufige Verkettung von „fruchtbaren Augenblicken" in ihrer Versechsfachung zuallererst eine erinnerungsverstärkende Funktion. Fünfmal wird im Idealfall ein die Neugier zusätzlich anheizender Cliffhanger entstehen, zuweilen im wörtlichen Sinn: Die für May typischen ausgeklügelten Vergeltungsszenen gestaltet Lindeberg gerne, etwa das Aufhängen über gefräßigen Krokodilen (Serie 14/Bild 4; Abb. 42), das bei May mehrfach begegnet und das hier insbesondere durch das im Wasser gelb-grün gespiegelte Licht zu einer beeindruckenden Szenerie gerät. Aber in der Logik des ‚Mehrteilers' ist das eine die Fortsetzungsspannung, das andere die vollständige Schlussauflösung. In Serie 35 bringt Bild 2 den Meineidschwur von Old Cursing Dry: „Ich will erblinden oder zerschmettert werden, wenn ich der Mörder bin!".[40] Also zeigen die Bilder 5 und 6 (Abb. 43-44) den Moment, in dem der „Flucher" auf sich selbst schießt bzw. seine Leiche in der Schlucht liegt, unter den Überschriften „Erblindet…" „…und zerschmettert." Durch beide Verfahren, abenteuerhafte Verkettung und Abschließung, entsteht eine May-Lindebergsche Doppelhandschrift. Lindeberg hat offenbar keine Ambitionen, über die Erzählung hinaus oder gar gegen sie zu illustrieren. Insofern scheint, mit einem Satz, die eigentliche ästhetische Partikularität der Lindebergschen Sammelbilder darin zu liegen, dass sie das zwar in persönlichem Stil konkretisierte, aber texttreue Erleben der Mayschen Bücher mit Mitteln, die zwischen dem Tafelbild, der Klassikerillustration und dem Comic angesiedelt sind, einüben und mnemotechnisch dauerhaft versiegeln.

[40] Vgl. den liebevollen Spott Arno Schmidts in: *Sitara und der Weg dorthin* (*Bargfelder Ausgabe*. Werkgruppe III. Bd. 2). Zürich: Haffmans 1993, S. 133.

Abbildungen

Abb. 1

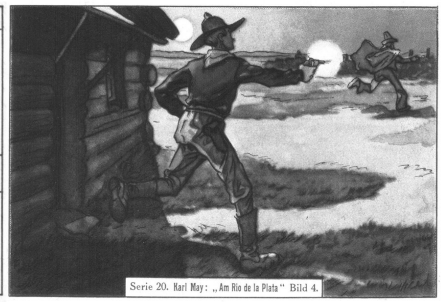


Abb. 2

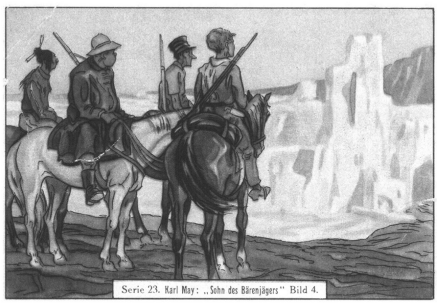


Abb. 3

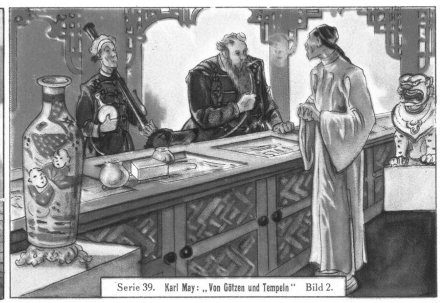


Abb. 4

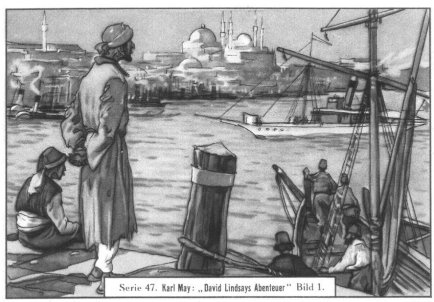


Abb. 5

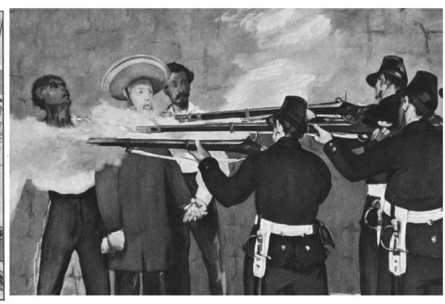


Abb. 6

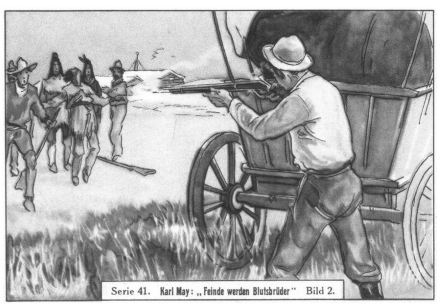


Abb. 7

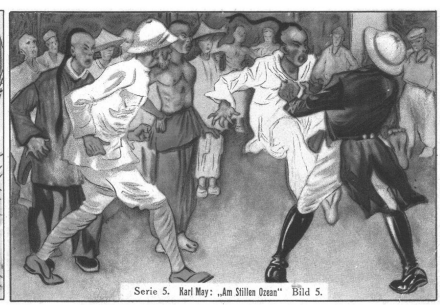


Abb. 8

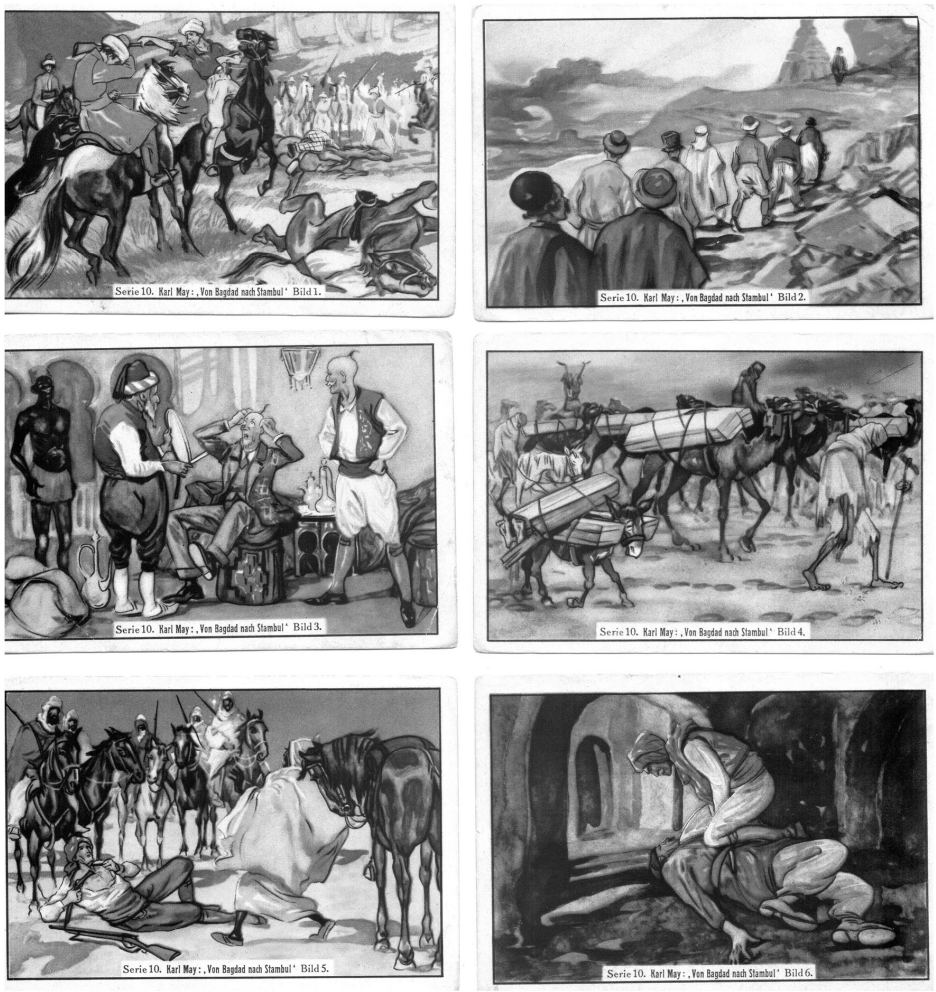

Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 1.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 2.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 3.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 4.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 5.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 6.

Abb. 9

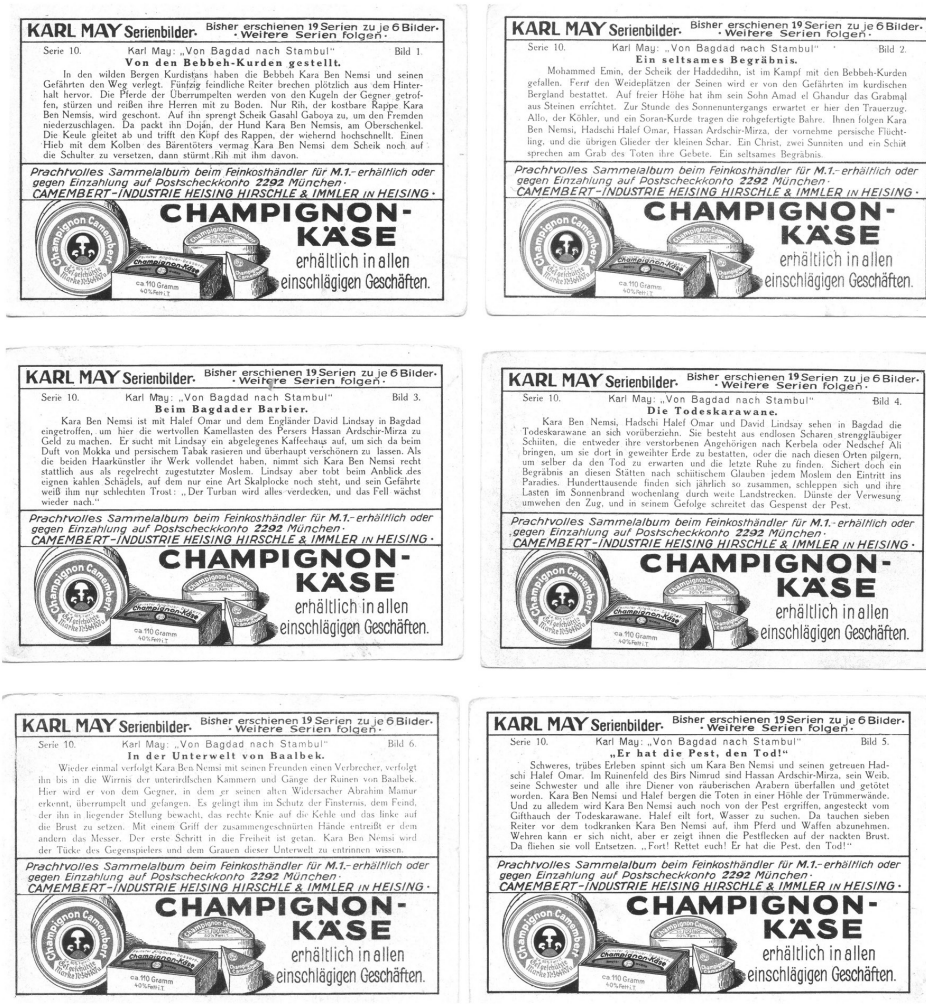

KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 19 Serien zu je 6 Bilder. Weitere Serien folgen.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 1.
Von den Bebbeh-Kurden gestellt.
In den wilden Bergen Kurdistans haben die Bebbeh Kara Ben Nemsi und seinen Gefährten den Weg verlegt. Fünfzig feindliche Reiter brechen plötzlich aus dem Hinterhalt hervor. Die Pferde der Überrumpelten werden von den Kugeln der Gegner getroffen, stürzen und reißen ihre Herren mit zu Boden. Nur Rih, der kostbare Rappe Kara Ben Nemsis, wird geschont. Auf ihn sprengt Scheik Gasahl Gaboya zu, um den Fremden niederzuschlagen. Da packt ihn Dojan, der Hund Kara Ben Nemsis, am Oberschenkel. Die Keule gleitet ab und trifft den Kopf des Rappen, der wiehernd hochschnellt. Einen Hieb mit dem Kolben des Bärentöters vermag Kara Ben Nemsi dem Scheik noch auf die Schulter zu versetzen, dann stürmt Rih mit ihm davon.
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.
KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 19 Serien zu je 6 Bilder. Weitere Serien folgen.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 2.
Ein seltsames Begräbnis.
Mohammed Emin, der Scheik der Haddedihn, ist im Kampf mit den Bebbeh-Kurden gefallen. Fern den Weideplätzen der Seinen wird er von den Gefährten im kurdischen Bergland bestattet. Auf freier Höhe hat ihm sein Sohn Amad el Ghandur das Grabmal aus Steinen errichtet. Zur Stunde des Sonnenuntergangs erwartet er hier den Trauerzug. Allo, der Köhler, und ein Soran-Kurde tragen die rohgefertigte Bahre. Ihnen folgen Kara Ben Nemsi, Hadschi Halef Omar, Hassan Ardschir-Mirza, der vornehme persische Flüchtling, und die übrigen Glieder der kleinen Schar. Ein Christ, zwei Sunniten und ein Schiit sprechen am Grab des Toten ihre Gebete. Ein seltsames Begräbnis.
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.
KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 19 Serien zu je 6 Bilder. Weitere Serien folgen.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 3.
Beim Bagdader Barbier.
Kara Ben Nemsi ist mit Halef Omar und dem Engländer David Lindsay in Bagdad eingetroffen, um hier die wertvollen Kamellasten des Persers Hassan Ardschir-Mirza zu Geld zu machen. Er sucht mit Lindsay ein abgelegenes Kaffeehaus auf, um sich da beim Duft von Mokka und persischem Tabak rasieren und überhaupt verschönern zu lassen. Als die beiden Haarkünstler ihr Werk vollendet haben, nimmt sich Kara Ben Nemsi recht stattlich aus als regelrecht zugestutzter Moslem. Lindsay aber tobt beim Anblick des eignen kahlen Schädels, auf dem nur eine Art Skalplocke noch steht, und sein Gefährte weiß ihm nur schlechten Trost: „Der Turban wird alles verdecken, und das Fell wächst wieder nach."
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.
KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 19 Serien zu je 6 Bilder. Weitere Serien folgen.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 4.
Die Todeskarawane.
Kara Ben Nemsi, Hadschi Halef Omar und David Lindsay sehen in Bagdad die Todeskarawane an sich vorüberziehn. Sie besteht aus endlosen Scharen strenggläubiger Schiiten, die entweder ihre verstorbenen Angehörigen nach Kerbela oder Nedschef Ali bringen, um sie dort in geweihter Erde zu bestatten, oder die nach diesen Orten pilgern, um selber da den Tod zu erwarten und die letzte Ruhe zu finden. Sichert doch ein Begräbnis an diesen Stätten nach schiitischem Glauben jedem Moslem den Eintritt ins Paradies. Hunderttausende finden sich jährlich so zusammen, schleppen sich und ihre Lasten im Sonnenbrand wochenlang durch weite Landstrecken. Dünste der Verwesung umwehen den Zug, und in seinem Gefolge schreitet das Gespenst der Pest.
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.
KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 19 Serien zu je 6 Bilder. Weitere Serien folgen.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 6.
In der Unterwelt von Baalbek.
Wieder einmal verfolgt Kara Ben Nemsi mit seinen Freunden einen Verbrecher, verfolgt ihn bis in die Wirrnis der unterirdischen Kammern und Gänge der Ruinen von Baalbek. Hier wird er von dem Gegner, in dem er seinen alten Widersacher Abrahim Mamur erkennt, überrumpelt und gefangen. Es gelingt ihm im Schutz der Finsternis, dem Feind, der ihn in liegender Stellung bewacht, das rechte Knie auf die Kehle und das linke auf die Brust zu setzen. Mit einem Griff der zusammengeschnürten Hände entreißt er dem andern das Messer. Der erste Schritt in die Freiheit ist getan. Kara Ben Nemsi wird der Tücke des Gegenspielers und dem Grauen dieser Unterwelt zu entrinnen wissen.
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.
KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 19 Serien zu je 6 Bilder. Weitere Serien folgen.
Serie 10. Karl May: „Von Bagdad nach Stambul" Bild 5.
„Er hat die Pest, den Tod!"
Schweres, trübes Erleben spinnt sich um Kara Ben Nemsi und seinen getreuen Hadschi Halef Omar. Im Ruinenfeld des Birs Nimrud sind Hassan Ardschir-Mirza, sein Weib, seine Schwester und alle ihre Diener von räuberischen Arabern überfallen und getötet worden. Kara Ben Nemsi und Halef bergen die Toten in einer Höhle der Trümmerwände. Und zu alledem wird Kara Ben Nemsi auch noch von der Pest ergriffen, angesteckt vom Gifthauch der Todeskarawane. Halef eilt fort, Wasser zu suchen. Da tauchen sieben Reiter vor dem todkranken Kara Ben Nemsi auf, ihm Pferd und Waffen abzunehmen. Wehren kann er sich nicht, aber er zeigt ihnen die Pestflecken auf der nackten Brust. Da fliehen sie voll Entsetzen. „Fort! Rettet euch! Er hat die Pest, den Tod!"
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.

Abb. 10

Abb. 11

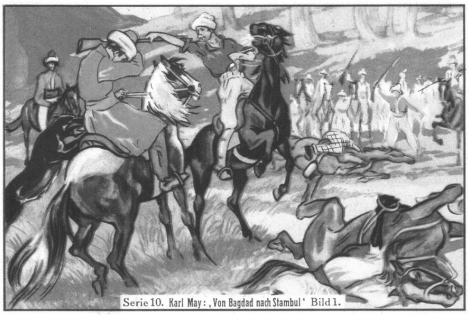


Abb. 12

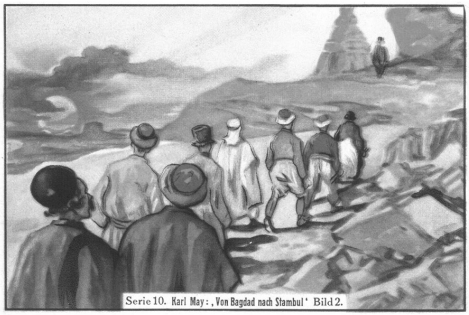


Abb. 13

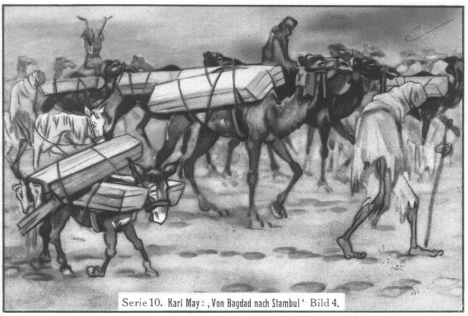


Abb. 14

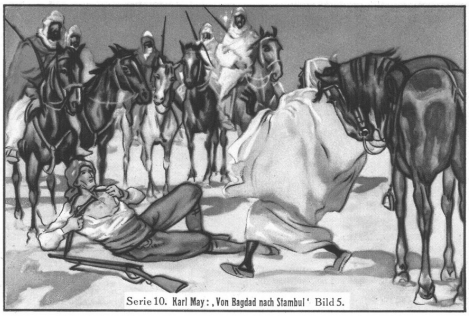


Abb. 15

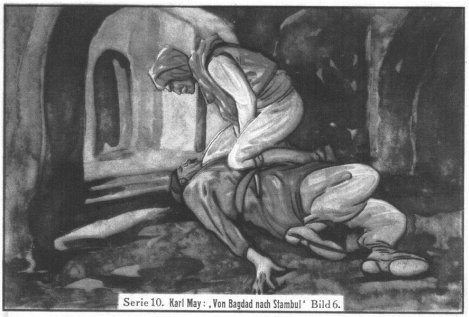


Abb. 16

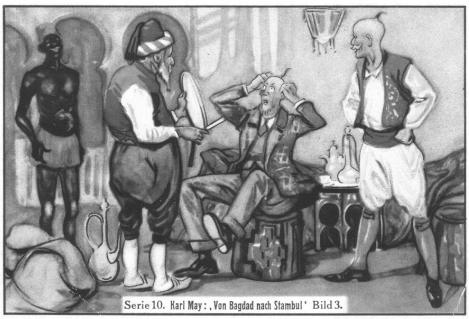


Abb. 17

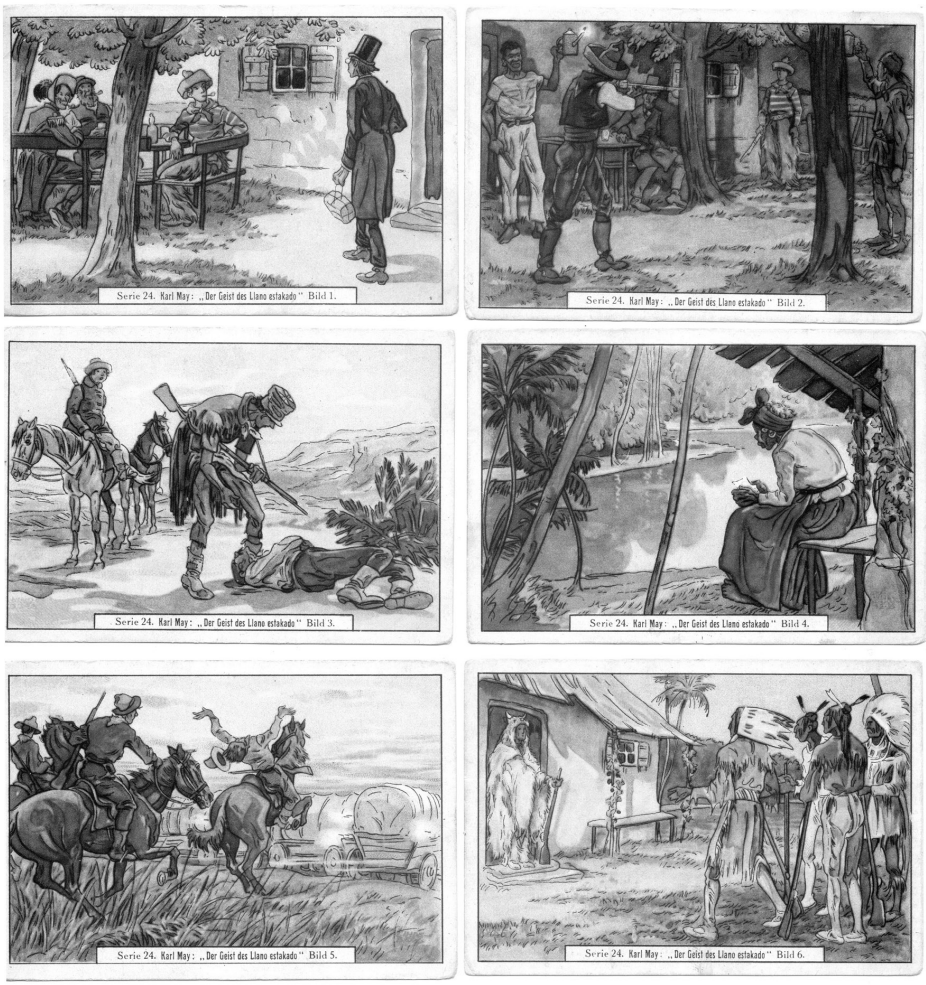

Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 1.
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 2.
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 3.
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 4.
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 5.
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 6.

Abb. 18

KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 33 Serien zu je 6 Bilder. · Weitere Serien folgen ·
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 1.
Der Mormone.
Der Hobble-Frank und der Neger Bob sind von dem jugendlichen Bloody-Fox nach Helmers Home, einer Niederlassung am Rand des öden Llano estakado, geführt worden, wo sie mit dem langen Davy und dem dicken Jemmy und mit Old Shatterhand zusammentreffen wollen. Um die Person und die Schicksale des Bloody-Fox spinnt sich ein undurchdringliches Geheimnis; man weiß nur, daß er ein Todfeind der ‚Pfahlmänner' ist, des weißen Räubergesindels im Llano. Jetzt eben wieder ist er solchen ‚Wüstengeiern' auf der Spur. Als sie mit Helmers vor der Tür des Blockhauses sitzen, erscheint ein Fußgänger, der fast wie ein Geistlicher gekleidet ist, aber keinen vertrauenerweckenden Eindruck macht. Er nennt sich Burton und bekennt sich als Mormonenmissionar.
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.

KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 33 Serien zu je 6 Bilder. · Weitere Serien folgen ·
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 2.
Nächtlicher Zweikampf.
In dem Mormonen glaubt Bob einen Mann, namens Weller, zu erkennen, der den Bärenjäger Baumann einst bestohlen hat. Auch Bloody-Fox ahnt, daß der Frömmler ein alter Bekannter von ihm ist, und zwar ein Bösewicht. Inzwischen erscheinen nacheinander noch zwei Gäste bei Helmers, der Juggle-Fred, ein braver Pfadfinder, der zurzeit sechs Yankees durch den Llano führen soll, und ein Mann in mexikanischer Kleidung, der sehr anmaßend auftritt und von Bloody-Fox an seinem Gewehr als ‚Wüstengeier' erkannt wird. Fox fordert ihn zum nächtlichen Zweikampf mit der Büchse heraus und jagt dem Räuber seine Kugel mitten in die Stirn.
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.

KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 33 Serien zu je 6 Bilder. · Weitere Serien folgen ·
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 3.
Was Spuren erzählen.
Der lange Davy und der dicke Jemmy sind bereits unterwegs nach Helmers Home. Dabei stoßen sie auf die sechs Yankees, die der Juggle-Fred durch den Llano führen soll. Diese Begegnung bringt einen seltsamen Auftritt, da die Yankees die beiden Westmänner für Schurken halten. Es liegt nämlich da, wo man zusammentrifft, die gräßlich verstümmelte Leiche eines Weißen. Davy und Jemmy untersuchen ringsum alle Spuren und beweisen aus ihnen, daß es sich hier vermutlich um einen ‚Wüstengeier' handelt, der von Indianern zu Recht getötet und dann erst von seinen eigenen Leuten unkenntlich gemacht wurde.
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.

KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 33 Serien zu je 6 Bilder. · Weitere Serien folgen ·
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 4.
Die Oase im Llano.
Das Geheimnis des Bloody-Fox lichtet sich. Er ist es, der in der Maske des rächenden Geistes mit dem berühmten Schuß in die Stirn unter den ‚Wüstengeiern' aufräumt. Dabei erscheint er bald hier, bald da, immer auf frischem Pferd, immer mit Wasser versehen, um Verschmachtende zu laben. Das macht, er hat mitten im öden Llano eine wasserreiche Oase entdeckt und sich dort sein Haus gebaut. Hier wohnt mit ihm die alte Negerin Sanna, die in einsamen Stunden oft vor der Hütte sitzt und ein verblaßtes Bild ihres früh verschollenen Sohnes Bob betrachtet. Sie ahnt nicht, daß ihr ein baldiges Wiedersehn mit ihrem Bob bevorsteht.
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.

KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 33 Serien zu je 6 Bilder. · Weitere Serien folgen ·
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 5.
Die Niederlage der ‚Pfahlmänner'.
Old Shatterhand, Frank, Davy, Jemmy und all die anderen Freunde des Bloody-Fox, zu denen auch noch Winnetou hinzugekommen ist, haben sich des Wagenzugs der Wüstenreisenden angenommen, die diesmal den ‚Geiern' zum Opfer fallen sollen. Im Morgengrauen greifen die ‚Pfahlmänner' die Wagenburg an, deren Bewohner sie arglos im Schlaf wähnen. Aber sie werden mit einer vernichtenden Gewehrsalve empfangen. Die Angreifer fallen oder fliehen. Die Flüchtenden werden in die undurchdringlichen Kaktusfelder getrieben, in eine Falle, aus der es kein Entrinnen gibt.
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.

KARL MAY Serienbilder. Bisher erschienen 33 Serien zu je 6 Bilder. · Weitere Serien folgen ·
Serie 24. Karl May: „Der Geist des Llano estakado" Bild 6.
„Der Geist des Llano!"
Zu denen, die Bloody-Fox in diesem Entscheidungskampf gegen die ‚Wüstengeier' unterstützen, gehört auch der junge Komantschenhäuptling ‚Eisenherz' mit seinen Leuten. Fox führt sie in die Oase und tritt hier in der Maske des Geistes, dem weißen Büffelfell, vor die Verblüfften hin. In diesem Augenblick bringen Old Shatterhand und die Seinen die letzten ‚Wüstengeier' durch den brennenden Kaktus getrieben. Es ist aus mit den ‚Pfahlmännern', auch mit ihrem Anführer Burton, in dem Fox, endlich klar sehend, den langgesuchten Mörder seiner Eltern erkennt.
Prachtvolles Sammelalbum beim Feinkosthändler für M.1.- erhältlich oder gegen Einzahlung auf Postscheckkonto 2292 München · CAMEMBERT-INDUSTRIE HEISING HIRSCHLE & IMMLER IN HEISING ·
CHAMPIGNON-KÄSE
erhältlich in allen einschlägigen Geschäften.

Abb. 19

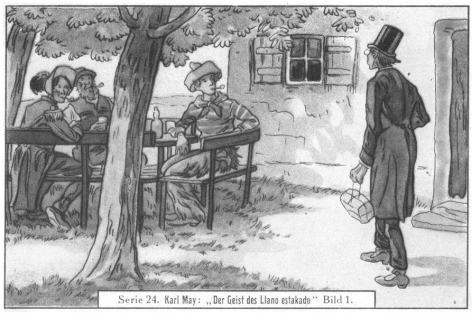


Abb. 20

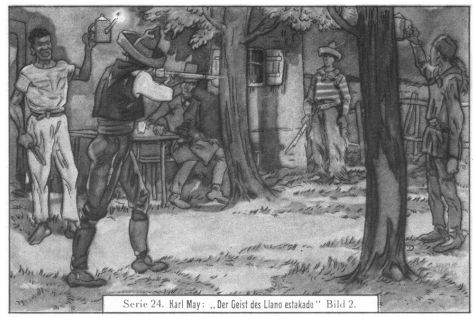


Abb. 21

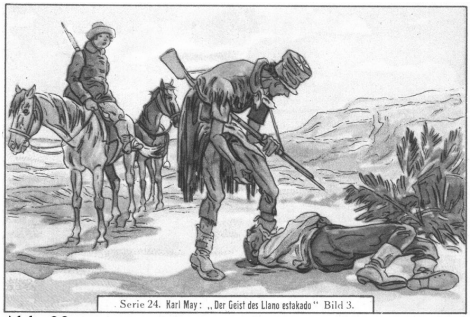


Abb. 22

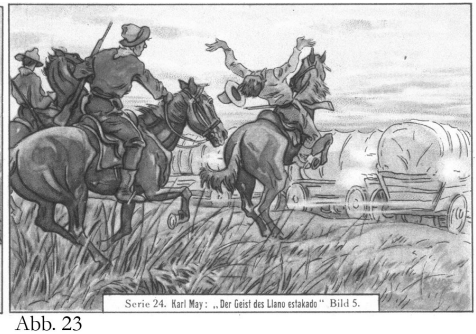


Abb. 23

Abb. 24

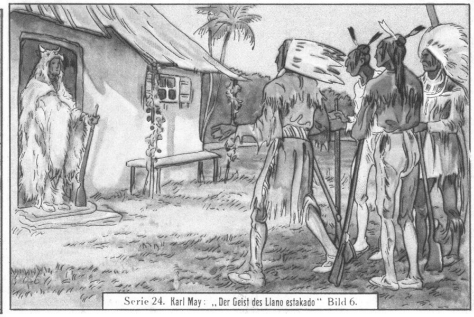


Abb. 25

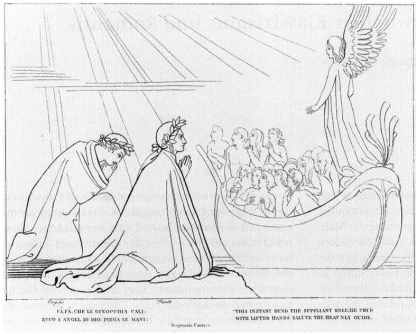


Abb. 26

Abb. 27

SealsfieldBibliothek

I.

Höllo.

Der Acheron.

Durch die Pforte, deren grauenvollo Inschrift die hoffnungslose Verdammnis der jenseits Weilenden verkündigt, treten Virgil und Dante in den Vorraum der Hölle ein. Unheimliche Dämmerung empfängt sie; die Lüfte gelb wie Wüstensand zittern vom Klagegeschrei unabsehbarer Scharen, die am Ufer des Acheron schweifen. Dieser Vorhof ist Aufenthalt derer, welche in Müssiggang und Gleichgiltigkeit das Heil versäumt haben und um träger Feigheit willen für die Hölle zu gering, für den Himmel zu schlecht sind. Insektenschwärme scheuchen sie von Ort zu Ort, und ihr Fluch ist, ruhelos hinüberblicken zu müssen in die Stätten der Qual. Hier weilen auch die Engel, die einst als Satan sich gegen den Herrn empörten, weder für noch wider Gott gekämpft. Ewig mitten inne zwischen Strafe und Erbarmen sind sie untheilhaft der Todeshoffnung, welche den Sterblichen sei's Linderung, sei's ewige Vernichtung verheisst.

An ihnen vorüber wälzen sich andere Schatten hinab an den Strom. Mit schrecklicher Selbstanklage, mit Fluch und Verwünschung gegen Genossen und Schicksal harren sie am Gestade, bis Charon's verderbenkündender Ruf aus der Finsternis der Fluth ihnen entgegenschallt. Mit wuchtigem Ruder um sich schlagend zwingt sie der unmenschliche Fährmann, den Nachen zu besteigen, der sie hinwegführen soll. Augstgepeinigt gehorchen sie. Blitz und Sturmwind grüsst die Verdammten vom fernen nächtlichen Horizonte her, und die Erde bebt, wenn der Kahn vom Ufer stösst.

I.

Inferno.

L'Acheronte.

Canto III. 97 sq.

Quinci fur quete le lanose gote
Al nocchier della livida palude,
Che intorno agli occhi avea di fiamme rote.
Ma quell' anime, ch' eran lasse e nude,
Cangiar colore e dibattero in denti,
Ratto che inteser le parole crude.
Bestemmiavano Iddio e lor parenti,
L'umana specie, il luogo, il tempo e il seme
Di lor semenza e di lor nascimenti.
Poi si ritrasser tutte quante insieme,
Forte piangendo, alla riva malvagia,
Che attende ciascun uom che Dio non teme.
Caron dimonio, con occhi di bragia,
Loro accennando, tutte le raccoglie;
Batte col remo qualunque s'adagia.
Come d' autunno si levan le foglie,
L'una appresso dell' altra, infin che il ramo
Vede alla terra tutte le sue spoglie,
Similemente il mal seme d' Adamo:
Gittansi di quel lito ad una ad una,
Per cenni, come augel per suo richiamo.
Così sen vanno su per l'onda bruna,
Ed avanti che sian di là discese,
Anche di qua nuova schiera s'aduna.

I.

L'Enfer.

L'Achéron.

Virgile, sorti des Limbes pour venir au secours de Dante égaré, arrive avec lui à la porte de l'Enfer. Après avoir lu l'effroyable inscription, ils entrent dans le vestibule de ces abimes où règne un crépuscule blafard et sinistre. Comme un sable mouvant emporté par le vent du désert, l'air est rempli d'un bruissement de soupirs, de sanglots, et de hurlements de rage. Ce lieu est le séjour de ceux dont l'oisiveté et l'indifférence a été le partage; des âmes basses et sans courage, trop bas pour la Justice et trop bas pour la Miséricorde, à qui le Ciel a fermé ses parvis et l'Enfer ses abimes. Ces lâches toujours morts, même pendant leur vie, fuient des nuées d'insectes qui les harcèlent continuellement. Parmi eux se trouve aussi la phalange indigne des anges égoïstes qui ne luttèrent ni pour ni contre Dieu. Éternellement entre la Peine et la Grâce, les habitants de ces tristes lieux n'ont pas même l'espérance d'une seconde mort qui promet un adoucissement aux maux des mortels ou un entier anéantissement.

A côté d'eux, d'autres ombres roulent à flots pressés vers l'Achéron. En attendant sur la funeste rive, elles remplissent les airs de leurs lamentations et de leurs clameurs plaintives, elles blasphèment en maudissant la terre et le jour qui les vit naître, leurs parents et leur pays, jusqu'à ce que, sortant du milieu des ténèbres, la voix impitoyable de Caron se fasse entendre. Le terrible nocher, les yeux enflammés de colère, presse les retardataires en les frappant de sa rame. Au moment que la barque quitte le bord pour franchir le ténébreux passage, la lugubre vallée est soudain ébranlée par un formidable choc, et sur la terre des pleurs, les réprouvés sont reçus par un terrible ouragan éclairé par la foudre.

Abb. 28

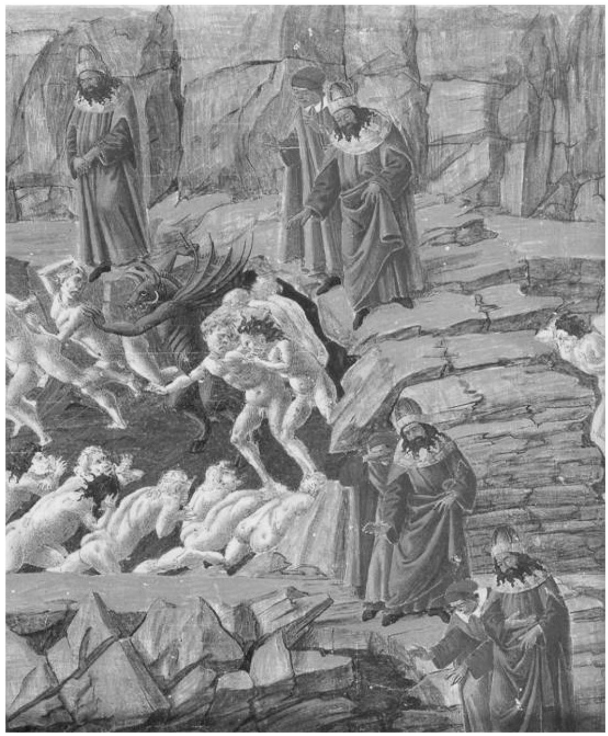


Abb. 29

Abb. 30

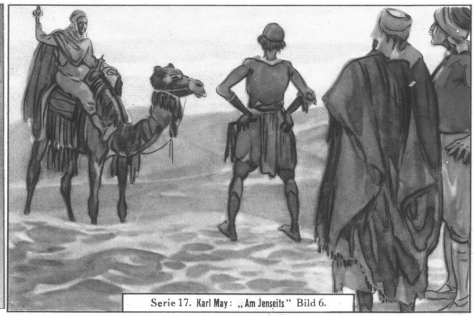


Abb. 31

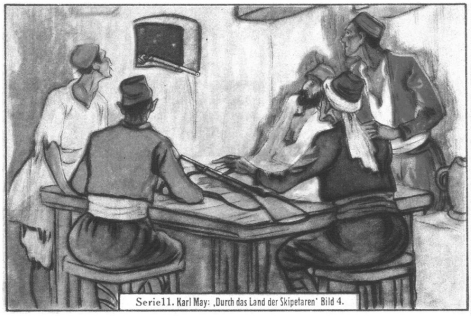


Abb. 32

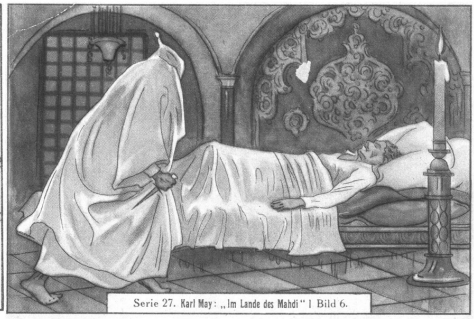


Abb. 33

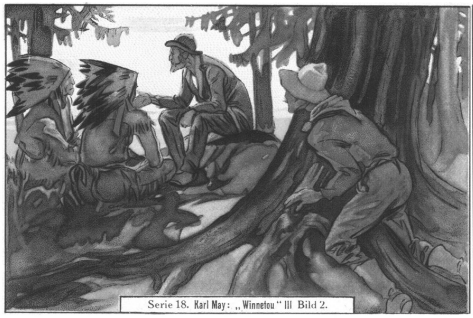


Abb. 34

Abb. 35

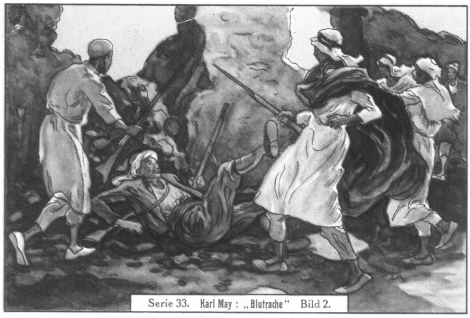


Abb. 36

Abb. 37

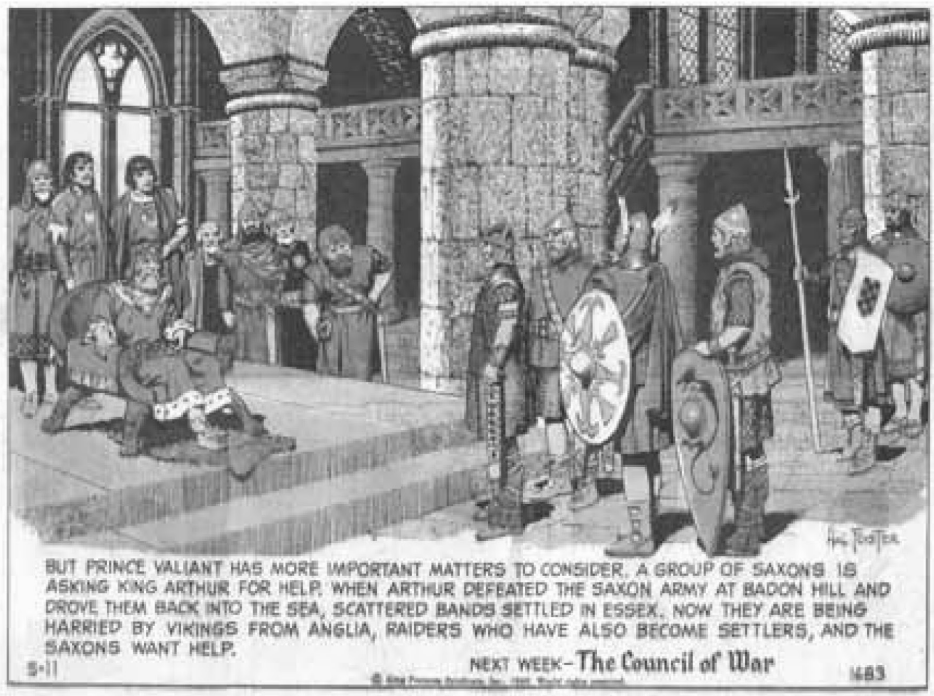


Abb. 38

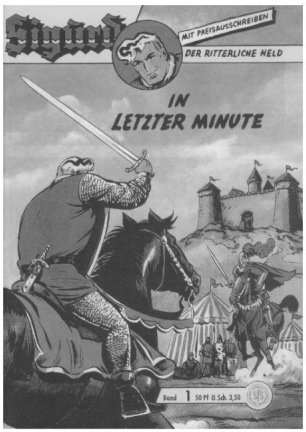


Abb. 39

Abb. 40

Abb. 41

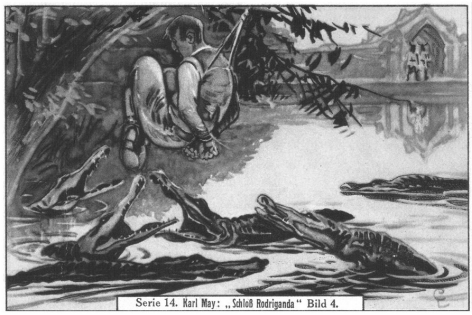


Abb. 42

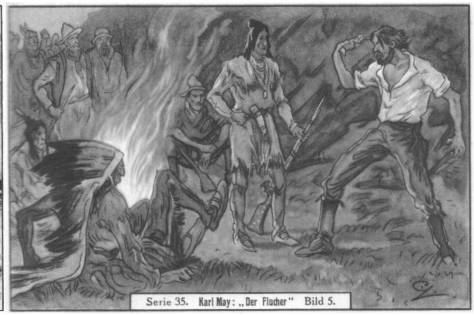


Abb. 43

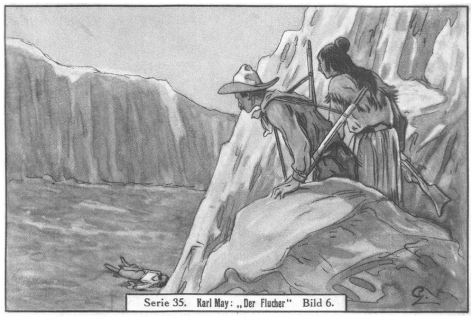


Abb. 44

Markus Kreuzwieser

„Das hat er nicht verdient“

Beobachtungen zu *Das Buschgespenst*, einem Zweiteiler des DDR-Fernsehens nach Karl May

I

Der gegen Ende seines Lebens ins politische Zwielicht[1] geratene Hans Robert Jauß (1921–1997) hat mit seiner Vorlesung „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ (1967)[2] nicht nur die „Konstanzer Schule“ mitbegründet, er hat mit ihr auch die Debatte um die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von (literarischen) Texten und deren Rückwirken auf Textverständnis und -interpretation maßgeblich angestoßen. In den 1970er Jahren hoch im akademischen Kurs stehend, gingen Erkenntnisse von Jauß oder Wolfgang Iser „in so manche spätere literaturwissenschaftliche Methode“ ein, die „sogenannte Dekonstruktion“ etwa könnte als ein „Radikalwerden der Rezeptionsästhetik“ verstanden werden.[3] In jedem Falle hat die Rezeptionstheorie in ihren unterschiedlichen Ausfaltungen den Blick der Literaturwissenschaft auf literatursoziologische Fragen wie nach den spezifischen Rezeptionsbedingungen von Texten oder nach den Erwartungen und Identifikationsbedürfnissen, die Leserinnen und Leser an Bücher herantragen, geschärft.

Dass in diesem Zusammenhang die verschlungene Wirkungsgeschichte der Romane und Erzählungen Karl Mays (1842–1912) und die höchst unterschiedlichen Reaktionen seiner Leser auf diese reiches Studienmaterial bieten, liegt auf der

---

1 Hans Ulrich Gumbrecht: *Mein Lehrer, der Mann von der SS. Die Universitätskarriere von Hans Robert Jauß zeigt, wie man mit NS-Vorgeschichte eine bundesrepublikanische Größe werden konnte.* In: *Die Zeit*, 7. April 2011, S. 62.

2 Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970 (es; 418).

3 Karlheinz Rossbacher: *Mein Stifter – auch Ihr Stifter? Hermeneutik und Rezeptionsästhetik am Beispiel der Erzählung ‚Der beschriebene Tännling‘.* In: *Österreichische Literatur. Zentrum und Peripherie.* Hg. v. Alexander W. Belobratow. St. Petersburg: „Peterburg XXI Vek“ 2007 (Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg; 7), S. 25-38.

Hand.[4] Mays Nachleben sorgt bis heute für begeisterte Akklamation ebenso wie für spöttisches Kopfschütteln. Helmut Schmiedt hält 1987 fest, dass Mays „anhaltender Erfolg" wohl dafür spräche, „daß sein Werk weiterhin eher als das anderer Autoren mit ähnlichen Neigungen die Situation des Lesers aufgreift und einer tröstenden Lösung zuführt."[5] 2011 vermerkt er, dass es um May „auch in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts" noch immer „zwiespältig" stehe. Sein „Stern", „was die jüngere Generation" beträfe, sei „zweifellos im Sinken". Denn „gehörte es bis in 1970er Jahre zu den selbstverständlichen Sozialisationserlebnissen vieler Kinder und Jugendlicher – keineswegs nur männlicher – Karl May gelesen zu haben", so nehme „das Interesse an seinen Büchern seitdem deutlich ab." Der „Wilde Westen May'scher [!] Prägung" stehe der Welt „junger Leser von heute fern", so wie ja auch die „Gattung der einst so beliebten Western-Filme" kaum noch gepflegt werde.[6]. Aber gerade der (deutsche) Western-Film[7] war es, der Mays Romanen, vor allem aber seinen Figuren und deren Schauspielern in den 1960er Jahren zu einem unglaublichen „Hype" bei der Teenager-Generation verholfen hat, der der „Beatlemania" oder der Euphorie für die „Rolling Stones" nicht nachstand. Die „unauflösliche" Vermischung von „Kunst und Kommerz", die für Mays Werk, aber auch für Abschnitte seiner Biographie, etwa die Zeit der so genannten „Old Shatterhand-Legende,[8] wesentlich war, zeigt sich in diesem Kontext besonders deutlich, sie bleibt in der gesamten „Wirkungsgeschichte dieses Schriftstellers von „größerer Bedeutung […] als bei fast allen seinen Kollegen."[9]

---

4 Die gewonnen Erkenntnisse sind ausführlich dokumentiert. Vgl. z.B.: *Karl-May-Handbuch*. Hg. v. Gert Ueding. Zweite erw. u. bearb. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001; *Karl May. Werk – Rezeption – Aktualität*. Hg. v. Helmut Schmiedt u. Dieter Vorsteher. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.

5 Helmut Schmiedt: *Karl May. Studien zu Leben, Werk und Wirkung eines Erfolgsschriftstellers*. Zweite völlig überarb. u. erg. Aufl. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, S. 267.

6 Helmut Schmied: *Karl May oder Die Macht der Phantasie. Eine Biographie*. München: Beck 2011, S. 324, 225.

7 Vgl. Thomas Jeier: *Der Western-Film*. München: Heyne 1987 (=*Heyne Filmbibliothek*; 32/102), Kap. 13: „Die Karl-May-Welle (1962–1968)", S. 189-196.

8 Claus Roxin: *„Dr. Karl May, genannt Old Shatterhand". Zum Bild Karl Mays in der Epoche seiner späten Reiseerzählungen*. In: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 1974, S. 15-73; ders.: *Mays Leben*. In: *Karl-May-Handbuch*. Hg. v. Gert Ueding. Stuttgart: Kröner 1987, bes. S. 97-106. Zusammenfassend: Markus Kreuzwieser: *„Auf meinen vielen Reisen und weiten Wanderungen ..." Bemerkungen zur „Old-Shatterhand-Legende" im Leben Karl Mays*. In: *Rollenspiele – Karl May in Linz*. Publikation zur Ausstellung in der „Galerie im Stifterhaus", 12. September bis 28. Oktober 2001. Hg. v. Markus Kreuzwieser. Linz: Landesverlag 2001, S. 37-47.

9 Schmiedt: *Karl May oder Die Macht der Phantasie* (Anm. 6), S. 301.

Anhand der Wirkungsgeschichte Mays im „Reservat DDR“[10] lassen sich viele der angesprochenen Aspekte nachzeichnen: die gesellschaftlichen Parameter und politischen Vorgaben, die von der Rezeptionsforschung untersucht werden, da sie Rezeption steuern (oder dies versuchen), Trostbedürfnisse oder Lesersehnsüchte, die bei Lektüren geweckt und/oder erfüllt werden, die für Lese-Theorien bedeutsam sind, und schließlich die nicht zu unterschätzende Bedeutung von Verfilmungen im „Leseland DDR“[11] im Kontext der Rehabilitierung Karl Mays in der DDR, die hier anhand eines Beispiels vorgestellt werden soll.

II

Um die Bedeutung und die Besonderheiten der DDR-Verfilmungen Mays zu verstehen, ist zunächst in gebotener Kürze die Rezeptionsgeschichte Mays in der DDR zu beleuchten. Umfassend hat dies Mays wichtiger Biograph in der DDR, Christian Heermann, unter dem hübschen Titel *Old Shatterhand ritt nicht im Auftrag der Arbeiterklasse* geleistet. Nach Ende des Krieges setzte in der SBZ die Abrechnung mit allem ein, was nur irgend im Zusammenhang mit dem Faschismus/Nationalsozialismus stand. Klaus Manns fachlich unhaltbare Polemik, die unterstellt, dass Hitler in der „primitive[n], aber wirkungsvolle[n] Gerissenheit“ Old Shatterhands ein Vorbild gefunden und so „Karl Mays kindische und kriminelle Hirngespinste“ den „Gang der Weltgeschichte“ beeinflusst hätten, zeigte ihre Wirkungsmächtigkeit.[12] Dazu kamen die Bemerkungen Hans Schemms, von Hitler zum „Leiter der kulturellen und erzieherischen Angelegenheiten Bayerns“ ernannt, aus dem Jahre 1934, der von den „deutschen Buben und Mädel“ „Karl-May-Gesinnung“[13] forderte, oder Robert Achenbachs Reportage über den „Berghof“ in der *Münchner Morgenpost* im April 1933, in der er berichtet, dass er im „Schlafgemach des Führers“ eine Reihe von Karl-May-Bänden, „alles liebe alte Bekannte“, gesehen habe.[14]

---

[10] Friedrich von Borries/Jens-Uwe Fischer: *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 (es; 2528), S. 9.

[11] Christian Heermann: *Old Shatterhand ritt nicht im Auftrag der Arbeiterklasse*. Dessau: Anhaltische Verlagsgesellschaft 1995 (atb; 4), S. 146.

[12] Klaus Mann: *Cowboy Mentor des Führers*. In: *Karl May*. Hg. v. Helmut Schmiedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983 (stm; 2025), S. 33, 34.

[13] *Nürnberger Zeitung*, 27./28.1.1934. Zit. nach Helmut Schmiedt: *Karl May oder Die Macht der Phantasie* (Anm. 6), S. 307

[14] Zit. nach Schmiedt: *Karl May oder Die Macht der Phantasie* (Anm. 6), S. 307.

Für die Kultur-Funktionäre der entstehenden DDR war May untragbar, und sie versuchten, May, der im Lektürekanon (der Jugend) fest verankert war und von seiner Beliebtheit nichts eingebüßt hatte, die offizielle kulturpolitische Doktrin in verschiedenen Diskussionsveranstaltungen, Zeitungsartikeln oder Tagungen entgegenzustellen. Eine Pikanterie ist, dass sich hier der fanatische May-Gegner und Pädagoge Wilhelm Fronemann (1880–1954), zunächst ein Konservativer, dann Nationalsozialist, der in der Zeit des Nationalsozialismus mit Schmäh-Artikeln und Denkschriften den Unmut von NS-Funktionären auf sich zuzog, weil er May als „Marxisten", „Pazifisten" und „Verherrlicher der Rassenmischung", der im NS-Staat nichts verloren habe, bezeichnete, nun mit umgekehrtem Vorzeichen, aber nicht minder eifrig, zu Wort meldet. Jetzt macht er in May einen „gefährlichen Verbrecher" und „Imperialisten" aus, dessen geschilderte „Quälereien" an den „Foltermethoden der SS nicht unschuldig" seien.[15]

Die Kulturpolitik der DDR übernahm die Diktion und bemühte sich etwa drei Jahrzehnte verbissen, May, der „keinerlei konstruktive Rolle bei der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft" spielen könne, aus dem Lektüre-Kanon und dem Bewusstsein der DDR-Bürger zu tilgen. Es entwickelt sich eine für DDR-Verhältnisse erstaunliche Kontroverse, denn große Teile der Bevölkerung beharren auf May, und er findet – auch prominente – Verteidiger. Die Einzelheiten dieser Debatte sind in Heermanns Studie materialreich nachgezeichnet oder im Aufsatz *Die Schwierigkeiten zu erben. Karl Mays Abenteuer in der DDR* nachzulesen.[16] Verboten war May in der DDR nie, aber erwünscht auch nicht. Es gab keine Neuauflagen, seine Bücher wurden aus den Bibliotheken verbannt, der Karl-May-Verlag übersiedelte 1959 nach Bamberg,[17] die Karl-May-Straße in Radebeul wurde in „Hölderlinstraße" umbenannt und das dort gelegene Karl-May-Museum in „Indianermuseum."

Eine indirekte Reaktion auf die trotz aller staatlichen Maßnahmen anhaltende „latente May-Begeisterung" waren die Indianerfilme der DEFA, durch die der Serbe Gojko Mitić (*1940) im Jahr 1965, also zeitgleich mit der Karl-May-Filme-Welle in

---

15 Schmiedt (Anm. 6), S. 307. Einlässlich Christian Heermann: *Old Shatterhand ritt nicht* (Anm. 11), S. 5ff. und Erich Heinemann: *„Karl May paßt zum Nationalsozialismus wie die Faust aufs Auge". Der Kampf des Lehrers Wilhelm Fronemann*. In: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 1982, http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/seklit/JbKMG/1982/234.htm

16 Ralf Schnell: *Die Schwierigkeiten zu erben. Karl Mays Abenteuer in der DDR*. In: *Karl May der sächsische Phantast. Studien zu Leben und Werk*. Hg. v. Harald Eggebrecht. Frankfurt a. M.: Fischer TB 1987, S. 264-298.

17 Vgl. Schnells Exkurs „Verlags-Querelen". Ebd., S. 276ff.

der Bundesrepublik, in *Die Söhne der Großen Bärin*[18] zum Superstar und Pendant von Pierre Brice (*1929), in dessen Filmen er fallweise als Nebendarsteller zu sehen ist, in der DDR wird. Die DEFA-Filme versuchen, ein ideologiekonformes Indianerbild zu vermitteln, das den Kampf der Indianer gegen imperialistische, betrügerische weiße Amerikaner unterstreicht. Dass die Begeisterung vieler DDR-Bürger für den Wilden Westen, die in zahlreichen Clubs ihren Ausdruck fand, mehr als bloß „extravagante Freizeitbeschäftigung“ war, sondern vielmehr ein „Feld der politischen Symbolik“ und ein „kultureller Freiraum im Sozialismus“, lässt sich in *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands* nachlesen.[19] Dass Karl May selbst ein Leben in Parallelwelten führte und seine Bücher die Leser/innen mit ihrer suggestiven erzählerischen Kraft in solche führen, ist ein Gemeinplatz der Forschung. Die Bedeutung und Problematik von Parallelwelten in der DDR hat Uwe Tellkamp in seinem monumentalen Roman *Der Turm* (2008) eindrucksvoll gestaltet. Dass eine der Hautfiguren des Buches, Meno Rohde, Lektor und Spezialist für bibliophile Bücher, die in gewöhnlichen Buchhandlungen nicht zu bekommen sind, im Arbeitszimmer des Physikers Baron Ludwig von Arbogast, wie Meno der Parallelwelt der „roten Aristokratie“[20] zugehörig, Karl-May-Bände entdeckt, ist ein erzählerisch subtiles Detail des Dresdeners Tellkamp.[21]

Die „May-Wende“ setzt Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre ein. Wesentlicher Markstein ist der biographische May-Roman *Swallow, mein wackerer Mustang* von Erich Loest, der 1980 erschien. Er fand begeisterte Resonanz bei Publikum und positive offizielle Kritik. May wird abermals zu einer kulturpolitischen Chiffre eines Wandels: Im Kontext einer neuen Auseinandersetzung mit Regionalgeschichte kommt es zur Neudefinition des „Erbes“. May sei, trotz der Widersprüchlichkeit, „unausgrenzbarer Bestandteil der deutschen Geschichte“, und die „humanistische Grundposition des Autors“ wird zum Topos der Neubewertung. Das DDR-Fernsehen zeigt zu den Weihnachtstagen 1982 vier der von Horst Wendlandt verantworteten Karl-May-Filme und als Einstimmung auf diese die in Dresden produzierte 45-minütige Dokumenta-

[18] Romanvorlage und Drehbuch stammen von der DDR-Jugendbuchautorin Liselotte Welskopf-Henrich (1901–1976), die in ihren wissenschaftlich getönten, aber auch spannenden Indianerbüchern das offizielle Indianerbild der DDR vertrat. Sie sollte die DDR-Antwort auf May sein, vom dem sie sich explizit distanziert. http://karl-may-wiki.de/index.php/ Liselotte_Welskopf-Henrich#Liselotte_Welskopf-Henrich_und_Karl_May

[19] Borries/ Fischer: *Sozialistische Cowboys* (Anm. 10).

[20] Uwe Tellkamp: *Der Turm. Geschichte aus einem versunkenen Land.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 421.

[21] Ebd., S. 230.

tion *Ich habe Winnetou begraben. Karl May – Stationen seines Lebens*.[22] Schon in der Politbürositzung im November 1981, in der über importierte Filme gesprochen wird, soll Erich Honegger den „entscheidenden Satz hingepresst haben: Wenn solche Filme [Westfilme, M.K.] nötig seien – „können wir ja auch Karl May drucken."[23] Im Berliner Verlag „Neues Leben" beginnt ab 1983 mit *Winnetou I* die Publikation einer vielbändigen May-Ausgabe.[24] Eine Vielzahl an Zeitungs-Artikeln erscheint, auch qualitativ hochwertige Forschungsliteratur, im Wendejahr 1989 etwa wird Christian Heermann seine Biographie *Der Mann, der Old Shatterhand war* in Mays Geburtshaus präsentieren. Den 30.000 gedruckten Exemplaren standen 170.000 Vorbestellungen gegenüber.[25] Ab 1984 heißt das „Indianermuseum" wieder „Karl-May-Museum", 1985 wird Mays Geburtshaus in Hohenstein-Ernsttahl ebenfalls zum Museum, und Mays Werke kehren auf die Freilichtbühnen zurück. Das DDR-Fernsehen strahlte bis 1986 alle Karl-May-Filme der BRD aus. Dies bestätigt die These Ralf Schnells, dass es neben der veränderten außenpolitischen Situation der DDR und der Aufgabe der Isolationspolitik,[26] einer Neubestimmung des „Erbes", vor allem Karl Mays Präsenz in den Medien war, die den Umschwung in seiner Bewertung herbeiführte.[27] Der ökonomische Erfolg der Karl-May-Filme aus dem Westen, die nun auch in den DDR-Kinos gezeigt wurden, veranlasste die Verantwortlichen der DEFA, eine eigene Karl-May-Produktion ins Auge zu fassen. Die Dreharbeiten zu *Das Buschgespenst*[28] begannen dann 1986 im Erzgebirge.

---

22 Christian Heermann: *Old Shatterhand ritt nicht* (Anm. 11), S. 112. Der Film ist als Bonus-Material auf der DVD *Das Buschgespenst* enthalten. Siehe Fußnote 28.

23 Heermann: *Old Shatterhand ritt nicht* (Anm. 11), S. 115.

24 Schmiedt: *Karl May oder Die Macht der Phantasie* (Anm. 6), S. 309.

25 Heermann: *Old Shatterhand ritt nicht* (Anm. 11), S. 146 ff.

26 Dazu: Ulrich Mählert: *Kleine Geschichte der DDR*. München: Beck'sche Reihe 2010[7] (*Bsr*; 1275). S. 133-169.

27 Schnell: *Die Schwierigkeiten zu erben* (Anm. 16), S. 186f.

28 DVD- Edition Große Geschichten 29. DDR TV-Archiv. *Das Buschgespenst*. Neben den beiden Teilen enthält die DVD auch die DDR-Dokumentationen *Ich habe Winnetou begraben. Karl May – Stationen seines Lebens* (Erstsendung 25.12.1983) und *Der Mann, der Old Shatterhand war* (Erstsendung 29.10.1989).

III

So entstand also ein zweiteiliger Fernsehfilm, von Regisseurin Vera Loebner[29] in Szene gesetzt. Das Drehbuch stammt von Friedemann Schreiter[30], der auf die Romanvorlage stieß, als er biographisches Material für einen Film über May sammelte. Das Skript beruht auf *Die Sklaven der Arbeit*, der zweiten Abteilung von Mays drittem Kolportageroman *Der verlorene Sohn oder Der Fürst des Elends. Roman aus der Criminal-Geschichte*,[31] den er für den Dresdener Verleger Heinrich Gottfried Münchmeyer verfasste. Er erschien erstmals von August 1884 bis Juli 1886 in insgesamt 101 Wochenheften zu 24 großformatigen Druckseiten. Auf etwa 2400 Seiten entwickelt May eine verschlungene, oft aberwitzige, aber dennoch spannende, auch sentimentale und mit sexuellen Anzüglichkeiten getönte Handlung, die, neben der für May bezeichnenden Intertextualität, auch hohen autobiographischen Gehalt hat.[32] Der urheberrechtlich geschützte Titel des Films wurde von der bearbeiteten Fassung *Das Buschgespenst*[33] übernommen und – für das DDR-Fernsehen ein ungewöhnlicher Vorgang – vom Bamberger Karl-May-Verlag lizenziert.

---

[29] Vera Loebner (* 25. Juli 1938 in Sorau, heute Żary, Polen) ist eine deutsche Filmregisseurin, Drehbuchautorin und Schauspielerin, die hauptsächlich für das Fernsehen arbeitet. Sie ist vor allem durch ihre Regie in den Fernsehreihen „Der Staatsanwalt hat das Wort“ und „Unser Lehrer Doktor Specht“ bekannt geworden. http://de.wikipedia.org/wiki/ Vera_Loebner

[30] Friedemann Schreiter wurde 1951 in Jahnsbach im Erzgebirge geboren. Nach seinem Abitur 1970 in Dresden, einer Mechanikerlehre und der Armeezeit bei der Marine, studierte er Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er arbeitete beim Rundfunk der DDR als Hörspieldramaturg. Seit 1980 ist er freiberuflich tätig. Von 1982 bis 1990 war er Mitglied des Schriftstellerverbandes der DDR. Er erhielt den Kritikerpreis für das Drehbuch zum Film „Das Buschgespenst“ (1987). Er lebt in Berlin und Mecklenburg. http://de.wikipedia.org/wiki/Friedemann_Schreiter

[31] *Karl Mays Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe für die Karl-May-Stiftung. Abteilung II Fortsetzungsromane Bd. 14-19. Bargfeld – Celle: Bücherhaus Bargfeld 1995. Auch in digitaler Fassung: *Karl Mays Werke*. Hg. v. Hermann Wiedenroth und Hans Wollschläger für die Karl-May-Stiftung. *Digitale Bibliothek*. Sonderausgabe Zweitausendeins. Die Reprint-Ausgabe ist auch auf der Webside der Karl-May-Gesellschaft zugänglich http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/roman/sohn/index.htm

[32] Grundlegend zum Roman: Klaus Hoffmann im *Karl-May-Handbuch*, S. 397-404; Volker Klotz: *Der verlorene Sohn oder Der Fürst des Elends*. In: Ders.: *Abenteuerromane. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1989 (re: 479), S. 152-183.

[33] Karl May: *Das Buschgespenst* (erstmals 1935), Bd. 64 der *Gesammelten Werke* im Bamberger Karl-May-Verlag.

Tatsächlich ist *Sklaven der Arbeit* ein Text, der sich vorzüglich in die beschriebene Rehabilitierungsphase Mays einpassen ließ. Die Fernsehzeitschrift FF kündigte an: „Karl May einmal anders." Der Handlungsraum des *Verlorenen Sohnes* und auch des Films ist keine exotische Ferne, sondern Sachsen, vor allem Dresden und das Erzgebirge. Ein Karl-May-Film ohne Indianer, ohne Orientmilieu und ohne exotische Kostüme. Den Hintergrund der Geschichte bildet das Weber-, Bergmanns- und Schmugglermilieu im Erzgebirge des 19. Jahrhunderts.[34] Volker Klotz etwa sieht im *Verlorenen Sohn* „auch einen Sozialroman", der die desaströsen Verhältnisse im verelendeten Proletariat und in der kriminalisierten Unterschicht „verabenteuert".[35]

Schreiter bedient sich für sein Skript der Bamberger-Fassung der *Sklaven der Arbeit*, die unter dem Titel *Das Buschgespenst* 1935 von Euchar Albrecht Schmid (1884–1951), seit 1913 Mays Verleger, bearbeitet, 1935 als Band 64 der bekannten grünen Ausgabe mit Goldrücken erschien. Die Debatte um Be- und Überarbeitung von May soll hier nicht eingehender nachgezeichnet werden. Um jedoch die Dimensionen zu illustrieren, sei darauf hingewiesen, dass alleine für *Winnetou I* „zehntausend Veränderungen gegenüber der Erstausgabe gezählt wurden."[36] Gleichzeitig gibt es das Argument, dass es gerade die Überarbeitungen, Vereinfachungen und Streichungen waren, die das glanzvolle Überleben Mays im Gegensatz zu anderer Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts, etwa von Otto Ruppius (1819–1864), Hans Wachenhusen (1823–1898) oder Balduin Möllhausen (1825–1905), ermöglicht haben.[37] Sieht man einmal von der editionsphilologischen Problematik ab, bieten die Eingriffe im Sinne der Rezeptionstheorie interessante Aufschlüsse zu zeittypischen gesellschaftlichen und mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen von Lektüren. In einer weiteren Bearbeitung des *Verlorenen Sohns*, 1939 unter dem Titel *Der Fremde aus Indien* als Bd. 65 erschien, wird ein jüdischer Kleinkrimineller, der im Originaltext mit gängigen antisemitischen Klischees gezeichnet ist und seine geringe Zuchthausstrafe erhält, unter Aufbietung nazistischer Hetzphrasen zum „Gauner ganz großen Stils".[38]

Es bleibt einer umfangreicheren Untersuchung vorbehalten, den Bearbeitungs-Dreischritt *Verlorener Sohn* (Originaltext) – *Das Buschgespenst* (Bamberger Aus-

---

34 Vgl. Michael Petzel: *Karl-May-Filmbuch*. Sonderband zu den *Gesammelten Werken* Karl May's. Bamberg-Radebeul: Karl-May-Verlag 1999, S. 428.

35 Klotz: *Abenteuerromane* (Anm. 32), S. 154.

36 Schmiedt: *Karl May oder Die Macht der Phant*asie (Anm. 6), S. 293.

37 Ebd., S. 299.

38 Ebd., S. 294f.

gabe) – *Das Buschgespenst* (Fernsehfilm) zu durchleuchten.[39] Hier seien einige Beobachtungen mitgeteilt: Übernommen und breit ins Bild gesetzt wird im Film die Darstellung des Weber-Elends im Erzgebirge des 19. Jahrhunderts, das May bekanntlich am eigenen Leib erfahren musste. Die gnadenlose Ausbeutung der Heimarbeiter durch skrupellose Verleger und Unternehmer, die aufgrund ihrer monopolistischen Position Hungerlöhne zahlen, fügt sich in das von DDR-Kulturverantwortlichen und -schaffenden in den 1980er wiederentdeckte Bild des „arme[n], verwirrte[n] Proletariers“, dem übel mitgespielt wurde, den Ernst Bloch schon 1929 in May ausgemacht hat.[40] Spiegelverkehrt dazu wird im Film, wie schon in der Bamberger Ausgabe, ausgeblendet, dass der *Verlorene Sohn* eben nicht nur ein Sozialroman ist, der Arbeiterelend schildert, sondern auch ein Familienroman in *Gartenlauben*-Tradition, angesiedelt in elitären Offiziers- und Adelskreisen. Gustav Brandt, der im Original die Ermittlungen gegen den Anführer der Schmugglerbande, das Buschgespenst (Original: Waldkönig), führt, wird wegen seiner zahlungskräftigen Caritas als „Fürst des Elends“ bezeichnet. Er ist, wie Edmond Dantès, zu unermesslichem Reichtum gelangt und trägt nicht nur den Ehrennamen „Fürst des Elends“, sondern auch einen indischen Fürstentitel (*Der Fremde aus Indien*), ja er wird am Ende des Original-Romans vom sächsischen König persönlich in den deutschen Adelsstand erhoben, um so seine Baronesse endlich standesgemäß heiraten zu können. „Brandt“, schreibt Volker Klotz, sei ein „gesellschaftlicher Zwitter“, der auf unerschöpfliche Reichtümer zurückgreifen kann, die er nicht als „Kapitalist“, sondern durch „persönliche Tüchtigkeit“ – die nicht näher ausgeführte Entdeckung einer Diamantenmine – gewonnen hat und dieses Vermögen nun zum Wohle der Armen einsetzt. Er verkörpere damit eine adelige Lebenshaltung, die es im wilhelminischen Junkertum kaum gab. Vielmehr sei es das Wunschtraumbild der Kolportage, dass sich dieser „verklärte Selfmade Feudale“ in „überschaubaren, griffigen Verhältnissen“, die weder politisch noch ökonomisch dargestellt bzw. analysiert werden, in patrimonialer Verantwortung der Schwachen annimmt und so eine „sinnliche“, aber keine „politisch-aristokratische Herrschaft der Besten“ propagiert.[41]

In einem Film des „Arbeiter-und-Bauern-Staates“ wäre dies wohl unpassend gewesen. Hier ist der abenteuernde Held ein ehemaliger bürgerlicher Förster (im Original ist Brandt der Förstersohn), der durch die Intrige seiner geldgierigen Ehe-

---

[39] Auszugehen wäre dabei von Helmut Schmiedt: *Waldkönig und Buschgespenst (Anläßlich der Herausgabe des Fischer-TB Die Sklaven der Arbeit)* In: *Mitteilungen der Karl May Gesellschaft*. Nr. 23, 1975, S. 3-7.

[40] Ernst Bloch: *Winnetous Silberbüchse*. In: Ders.: *Erbschaft dieser Zeit*. Werkausgabe. Bd. IV. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (stw; 553), S. 169.

[41] Klotz: *Abenteuerromane* (Anm. 32), S. 180f.

frau, die um jeden Preis sozial aufsteigen will, ins Gefängnis kommt. Nach gelungener Flucht erwirbt er durch schwere Arbeit in den „Yukon-Hills" Reichtum, hat aber keinerlei Ambitionen auf einen Adelstitel. Heimlich zurückgekehrt, geht er mit Hilfe des Försters Wunderlich und dem armen, aber ehrlichen Weber Eduard Hauser daran, das Komplott gegen ihn aufzudecken. Selbstverständlich stellt sich heraus, dass der herzlose und lüsterne Kapitalist Seidelmann und der Pascherkönig ein und dieselbe Person sind, seine Mutter die betrügerische Ehefrau und damit Fritz Seidelmann Arndts eigener Sohn, den er angeblich getötet haben soll.

Die Handlungsweise, Lebensgrundlage und schließlich der Erfolg von Mays Roman-Held, egal ob in der Bearbeitung oder im Original, beruht, neben der Tüchtigkeit, vor allem auf seinem Christentum. Ein schier unglaubliches Gottvertrauen wird in den Texten auch den positiven Figuren aus dem Weber-Milieu zugeschrieben, ununterbrochen werden Kirchenlieder gesungen und Gebete rezitiert, man schickt sich in die Verhältnisse, da sie auf Gottes unergründlichem Ratschluss basierten. Und wie es die Logik der Kolportage will, wird dieser unerschütterliche Glaube stets belohnt: Gottes verborgener Plan erfüllt sich in wunderbarer Weise. Als Gegenbild entwerfen die Texte nicht nur brutale, sexsüchtige, müßiggängerische und verbrecherische Adelige, Kapitalisten und verschuldete, dünkelhafte Offiziere, sondern auch frömmelnde, heuchlerische Christen, salbungsvolle falsche Propheten, die sich dann stets als Oberschurken entpuppen, eine stehende Figur bei May, die auch in seinen Reiseerzählungen wieder begegnet.[42] Das christliche Fundament von Mays positiven Figuren blendet der DDR-Film völlig aus, im Gegenteil, man findet Kritisches zu Kirche und Religion, das nicht durch „wahres Christentum" abgefedert wird: Der Pastor des erzgebirgischen Dorfs unternimmt nichts gegen die Ausbeutung, mahnt in einer geradezu klassisch reaktionären Predigt, Armut als Prüfung zu verstehen und vertröstet seine Gemeinde auf ein besseres Jenseits, speist selber jedoch mit den Seidelmanns opulent zu Abend. Noch gravierender zeigt sich die Tilgung bei der Hauptfigur Arndt. Nachdem Arndt und Förster Wunderlich die Leiche eines jungen Grenzbeamten finden, den das Buschgespenst meuchlings erschossen hat, entspinnt sich folgender Dialog:

> Förster: Herrgott, mein Heiland, warum lässt du das zu?
> Arndt: Er muss an so vielen Stellen gleichzeitig sein, man sollte sich nicht zu sehr auf ihn verlassen.
> Förster: Lästern Sie nicht, gerade Sie. Wir sollten beten.
> Arndt: Ich bin kein Pfarrer! […] Für mich gibt es hier nichts mehr zu tun.[43]

---

42 Z.B. Harry Melton in *Satan und Ischariot* I-III (1896/97) oder der „Prayer-man" in *Weihnacht!* (1897).

43 DVD *Das Buschgespenst*, 1. Teil, Kap. 2.

Jeder, der mit Mays Texten nur einigermaßen vertraut ist, weiß, dass solche Sätze seinen Helden niemals über die Lippen kämen.

Arndt spricht anderes: Nach meiner Textkenntnis findet sich bei May, der für seine schriftstellerische Arbeit Lexika, Wörterbücher, historische und geographische Fachliteratur und natürlich Abenteuerromane gründlich zu Rate zog, kein Zitat von Karl Marx bzw. Hegel. Im Film hingegen paraphrasiert Arndt aus dem *XVIII Brumaire*,[44] wenn er den Förster, bemerkenswerter Weise ironisch, belehrt: „Der Philosoph sagt: ‚Alle großen Dinge in der Weltgeschichte ereignen sich zweimal.'“ Als der Förster nachfragt, ob das denn wirklich stimme, antwortet Arndt maliziös lächelnd: „Na, ich glaube schon, war ein großer Philosoph.“ Als der Förster dann noch wissen will, wie das mit den kleinen Dingen sei, meint Arndt kryptisch: „Die wiederholen sich immer wieder.“ [45] Es ist davon auszugehen, dass dieses Zitat, das zu den bekanntesten von Marx zählt, vielen im DDR-Publikum bekannt war und vermutlich für Heiterkeit sorgte.

Die Erstausstrahlung des ersten Teiles erfolgte am 26. Dezember 1986 im 1. Programm des Fernsehens der DDR. Der zweite Teil folgte am 28. Dezember 1986. Die Mischung aus Drama, Kriminal- und Heimatfilm war familientauglich und kam gut an. In der Ost-Berliner *National-Zeitung* kommentierte Heinz Hofmann im DDR-Jargon: „Ich finde es gut, daß sich unser Fernsehen dieses umfangreichen Romans angenommen hat, der so viele Möglichkeiten für komödiantische Spiellaune und dramatische Situationen anbietet. Eine wahre Verführung zur Schaulust bedeuten die Bilder, die Wolfgang Pietsch im schönen Erzgebirge gefunden und festgehalten hat.“ Auch die *Süddeutsche Zeitung* zog nach der Erstsendung ein positives Resümee: „Es war ein Weihnachtsspaß, der zwar in Sprache und Handlung zunächst etwas sperrig und hölzern losging, aber zusehends an Fahrt und zum Schluß gar regelrechte Action gewann. Das Team hatte offenkundig selbst viel Spaß an der Sache. Es ließen grüßen: Der Graf von Monte Christo, die Herren Holmes und Watson sowie ferner noch der Dritte Mann.“ Regisseurin Vera Loebner fasst ihre Intentionen zusammen: „Wir versuchen einen Film zu machen, der die Karl-May-Fans nicht enttäuscht und allen Zuschauern ein großes Vergnügen bereitet.“ „So entstand“, meint Michael Petzel, „in der DDR ein abenteuerlicher Heimatfilm, in dem ein märchenhafter „Fürst des Elends“ die Brücke vom Einst zum Jetzt schlug.

---

[44] Das Zitat lautet: „Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als große Tragödie, das andre Mal als lumpige Farce.“ Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte (1852)*. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Ausgewählte Werke*. Moskau: Progress Verlag 1976, S. 99.

[45] DVD *Das Buschgespenst*, 1. Teil, Kap. 2.

In der Geschichte der Karl-May-Verfilmungen ist dies eine der besten. Regisseurin Vera Loebner wurde dafür 1987 mit dem Goldenen Bildschirm ausgezeichnet."[46]

Es bleibt einer eigenen Arbeit vorbehalten, auf die nachfolgende May-Produktion des DDR-Fernsehens einzugehen, die unter dem Titel *Prärriejäger in Mexiko* auf Teilen aus Mays erstem Kolportageromane *Das Waldröschen oder Die Verfolgung rund um die Erde. Großer Enthüllungsroman über die Geheimnisse der menschlichen Gesellschaft* (1882) fußt und 1988 ausgestrahlt wurde.[47] Nur so viel sei angedeutet: Der Film sollte eine deutliche Steigerung gegenüber dem *Buschgespenst* bringen und wurde deshalb mit größerem Aufwand produziert. Diesmal war das Milieu exotisch, also so, wie es das Publikum von Karl May erwartet, und Publikumsliebling Gojko Mitić spielte Häuptling Bärenauge. Abermals ließ sich die Stoffwahl ideologisch korrekt begründen, denn verfilmt wurden jene Teile des Romans, die den Befreiungskampf des mexikanischen Volkes unter Benito Juárez gegen die Franzosen zum Hintergrund haben.

Mit der Produktion des zweiten Karl-May-Film in der DDR war das eingetreten, was in der Anfangssequenz des zweiten Teils des *Buschgespenstes* ironisch umspielt wird und dabei die offizielle DDR-Position gegenüber May bis Ende der siebziger Jahre humorvoll ins Bild setzt. Der kauzige Förster Wunderlich wischt im Wirtshaus Staub von einem Bild an der Wand – die Zuseher/innen erkennen sofort das bekannte Karl-May-Porträt. Dabei brummt er den Wirt an: „Das hat er nicht verdient!" Der Wirt ruft augenblicklich in Richtung Küche: „Liesel, Staubtuch!"[48]

---

[46] Vgl. Petzel: *Karl-May-Filmbuch* (Anm. 34), S. 428f. Dort auch die Zitate.

[47] DVD *Prärriejäger in Mexiko* (DDR Archiv) 2010.

[48] DVD *Das Buschgespenst*, Zweiter Teil, Kap. 1. Ich verweise darauf, dass ich dieses titelgebende Zitat unabhängig, aber etwa zeitgleich zu Jochen Strobel: *„Das hat er nicht verdient!" Karl May intermedial – im DDR-Fernsehfilm Das Buschgespenst (1986)*. In: *Karl-May-Jahrbuch*, Erscheinungstermin Ende 2012, gewählt habe. Die Arbeit war mir bei der Fertigstellung meines Beitrages noch nicht zugänglich.

Gábor Kerekes

Ein Überblick über die Rezeption der Werke Karl Mays in Ungarn

Einleitung

Karl May ist sicherlich einer der am häufigsten ins Ungarische übersetzten deutschsprachigen Autoren, wobei nicht nur die Zahl der Veröffentlichungen erstaunlich ist, sondern auch die hohe Zahl der Übertragungen einzelner Werke – unter denen besonders der *Winnetou* mit sieben Übersetzungen, darunter mit drei ungekürzten, hervorsticht. Auch in der Gegenwart (2013) ist er der deutschsprachige Autor mit den meisten lieferbaren ungarischen Übersetzungen in Buchform (24), die teilweise auch als eBook und Hörbuch vorliegen. Zum Vergleich: Von Thomas Bernhard sind derzeit fünf, von dem gerade modischen Daniel Glattauer vier Bücher erhältlich, wie auch von Günter Grass (4). Selbst die großen Namen der amerikanischen Literatur übertreffen diese Zahlen nicht: John Updike ist derzeit mit vier, Philip Roth mit sechs lieferbaren Werken auf dem ungarischen Markt vertreten.

Die Erfolgsgeschichte der Karl-May-Rezeption in Ungarn gründet sich zunächst mit Sicherheit sowohl auf den Erfolg Mays in Deutschland als auch auf die Tatsache, dass der Autor früh Kontakt zu einem ungarischen Übersetzer gefunden hatte. Einzelne seiner Werke erschienen dann bis zum Ende der 1940er Jahre immer wieder, bis nach dem Zweiten Weltkrieg die Sowjetisierung Ungarns – auch – dem ein Ende setzte. Die Erinnerung an die May-Lektüren überdauerte aber die stalinistische Zeit, in der es bis 1964 keine Veröffentlichung eines Werkes von May in Ungarn gab, und dann verstärkten außer den Neuübersetzungen einiger Texte auch die inzwischen teilweise im sozialistischen Ungarn gezeigten Karl-May-Verfilmungen das Interesse für den Autor und sein Werk, das bis auf den heutigen Tag ungebrochen ist. Seit der politischen Wende von 1989/90 wurden sowohl die alten Übersetzungen – vielfach: mehrfach – neu verlegt als auch eine große Zahl von neuen Übertragungen angefertigt. Im Jahre 2000 und 2012 gab es jeweils insgesamt elf Ausgaben von verschiedenen Mayschen Werken.

Im folgenden soll ein Überblick über die Rezeption der Werke Karl Mays in Ungarn gegeben werden, wobei sich am Ende eine vollständige Bibliographie der Buchausgaben der Werke Karl Mays in Ungarn bis zum Anfang des September

2013 findet, in der auch – soweit nachweisbar – ungarischsprachige Ausgaben in den Nachbarländern mit angeführt werden.

Karl May und Ungarn

Bereits zu Lebzeiten des Autors begann die Rezeption der Werke Karl Mays in Ungarn, dem Land, in dem er niemals gewesen ist. Zwar schrieb der Autor am 10. März 1897 an Emil Seyler über eine geplante Reise – auch – nach Ungarn und bekräftigte einen Monat später dem Korrespondenzpartner gegenüber diese Absicht, denn am 14. April 1897 formulierte er: „Also, Anfang Mai geht es fort, nach Hamburg, an den Rhein, zu Ihnen und dann weiter: Schweiz, Tirol Oesterreich, Ungarn. […] Lange kann ich leider nirgends bleiben, denn es stehen mir zu dieser ganzen Reise höchstens sechs Wochen zur Verfügung […]“[1] und ähnlich schrieb er über die geplante Reise auch am 2. Mai 1897 an den Verleger Friedrich Ernst Fehsenfeld.[2] Die Reise führte zwar auch nach Österreich und Böhmen, jedoch nicht weiter. Im Juli des gleichen Jahres sind die Mays schon wieder zurück in Radebeul.

Mitverantwortlich für die Verbreitung der These von dem „vielgereisten“ Karl May, der auch Ungarn besucht haben soll, war Euchar Schmid, der – in Bezug auf Ungarnaufenthalte Mays – noch 1916 formulierte: „Daß ein Mann, der zwar nicht Millionär war, aber doch immerhin große Summen verdiente, eine ganze Reihe außerdeutscher Europareisen unternahm (nach bisherigen Feststellungen nach England, Frankreich, Italien, Schweiz, Ungarn, Mazedonien, Griechenland, Türkei), bedarf keiner Erwähnung.“[3] Leider bedarf es sehr wohl der Erwähnung, dass jegliche zuverlässige Hinweise auf einen Aufenthalt Karl Mays in Ungarn – und übrigens auch in Frankreich und Mazedonien – fehlen[4] und diese dem Reich der Phantasie zugeordnet werden müssen.

Nicht dem Reich der Phantasie hingegen entstammt der Kontakt mit dem Ungarn Lajos Szekrényi, den May in seiner Korrespondenz mehrfach erwähnt, etwa am 8. März 1896 in seinem Brief an seinen Verleger Friedrich Ernst Fehsenfeld[5],

---

1 Volker Griese: *KARL MAY. Stationen eines Lebens. Eine Chronologie seiner Reisen.* Webseite der Karl-May-Gesellschaft unter: http://karlmay.leo.org/kmg/seklit/sokmg/104/indexhtm.htm

2 Ebd.

3 Euchar Schmid: *Weltreisen.* In: Karl May: *Ich.* 1. Auflage. Radebeul 1916, S. 543.

4 Hans Wollschläger: *Karl May.* Dresden 1990, S. 352.

5 Karl May: *Briefwechsel mit Friedrich Ernst Fehsenfeld.* Band I. Bamberg/Radebeul: Karl-May-Verlag 2007, S. 197.

und über den Emma May am 19. Juni 1898 an Agnes Seyler als über einen „geistliche[n] Herr[n] aus Ungarn, welcher meines Mannes Werke ins Ungarische übersetzt [...]", schrieb.[6]

Weitere persönliche Kontakte Mays zu Personen aus Ungarn sind nicht belegt. In seinem durchaus beachtlichen und internationalen Leseralbum, in dem sich ihm von seinen Lesern zugesandte Fotografien befinden, stößt man auf einige Fotos ungarischer Leser und Leserinnen, doch ob es über die Zusendung der Fotografien hinaus jemals irgendeinen Kontakt gegeben hätte, darüber weiß man nichts. In diesem Album findet man ein Foto von der „dankbare[n] Leserin Baronin Thilda Jeszenszky", aufgenommen von Ede Kozics im Jahre 1897 in Pozsony (Pressburg)[7], weiterhin findet sich das Foto einer unbekannten Dame, aufgenommen von Emil Keglovich in seiner „Fényképészet és festészeti műintézet" [´Kunstanstalt für Photographie und Malerei´] in Szeged.[8] Vom Temesvárer „K.u.K. Hof-Photograph" [„cs. és kir. udvari fényképész"] József Kossak liegen zwei Fotografien vor: Die eine von einer jungen Frau namens Renata von Dadány mit dem Vermerk „Mély-Nádas/ Temes-Rékás/ Ungarn"[9], weiterhin – vom gleichen Fotografen – ein Bild zweier Jugendlicher als „Westmänner" verkleidet, mit Cowboyhut und Gewehr in der Hand. Die Beschriftung des Bildes lautet: „Jani Fülöp / Georg von Dádany".[10] (Im Gegensatz zur Schreibung Dadány auf dem Foto der jungen Frau – doch trägt die Handschrift, in der die drei Namensbeschriftungen auf den zwei Fotos vorgenommen worden sind, identische Züge. Ein Fehler in der für einen deutschen Muttersprachler sicherlich irritierenden ungarischen Akzentsetzung durch einen deutschen Schreiber – z. B. May oder seine Frau – wäre nicht verwunderlich.)

Ungarische Ausgaben zu Lebzeiten von May

Die erste Veröffentlichung eines Werkes von Karl May in Ungarn erfolgte bereits im Jahre 1896, als im renommierten Budapester Verlag *Athenaeum* ein *A rabszolgakaraván* [*Die Sklavenkarawane*] betitelter Band mit zwei Texten erschien, von denen der erste Carl Falkenhorsts *Am Tanganyika-See* und der zweite eine durch einen ge-

6 Volker Griese: *KARL MAY* (Anm. 1).

7 Karl May: *Leseralbum*, S. 263. In: *Karl May Werke*. Hg. v. Hermann Wiedenroth und Hans Wollschläger seit 1987. VIII., 6.2, S. 530.

8 KMW-VIII.6.2, S. 866.

9 KMW-VIII.6.2, S. 938.

10 KMW-VIII.6.2, S. 950.

wissen Rikárd Árkövi stark bearbeitete Version von Mays *Die Sklavenkarawane* war, die deutlich gekürzt nur noch einen Umfang von etwa 230 Seiten hatte.[11] Dass das erste Auftreten Mays auf der ungarischsprachigen literarischen Bühne mit einer gekürzten Fassung geschah, darf nicht weiter verwundern: Der Verlag stellte einen neuen Autor vor und konnte nur hoffen, dass das Buch Anklang finde, weshalb man ein möglichst geringes finanzielles Risiko eingehen wollte. Zugleich dürfte sich Mays Bemerkung vom 12. Februar 1996 über „Ungarn, wo meine Werke jetzt ungarisch erscheinen sollen"[12], auf diese Ausgabe beziehen.

Es gab aber ein weiteres Faktum, das damals für die ungarischen Verleger zum Problem werden konnte: Es gab zwischen Ungarn und dem deutschsprachigen Raum bereits über Jahrhunderte enge Kontakte. Die deutschsprachige Literatur war spätestens seit dem 18. Jahrhundert für die ungarischen Autoren ein Vorbild und eine Inspirationsquelle, aber die deutsche Sprache spielte auch eine wichtige Rolle als Vermittlerin: Sie ermöglichte für viele von ihnen als Vermittlersprache den Zugang zur englischen und französischen Literatur. Goethe und Schiller, Tieck und Uhland gehörten zu den in Ungarn bekannten, gelesenen, zitierten und übersetzten Autoren, wobei – bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein – die Lektüre der deutschsprachigen Literaturen zu einem großen Teil in deutscher Sprache geschah. Die deutsch-ungarischen Beziehungen bildeten ein dichtes Netzwerk, in Budapest erschien mit dem *Pester Lloyd* (1854–1945) eine angesehene deutschsprachige Tageszeitung, in der u. a. auch Thomas Mann publizierte, dessen Werke – so wie auch die anderer deutscher Autoren – zugleich in Ungarn in der Übersetzung zugänglich waren. Darüber hinaus gab es in diesem Zeitraum in Budapest und landesweit eine ansehnliche Zahl an regelmäßig erscheinenden deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften sowie auch solche, die teilweise Artikel in deutscher Sprache veröffentlichten. Obwohl es einen unübersehbaren Magyarisierungsdruck von staatlicher Seite gab und die Zahl der deutschsprachigen Presseerzeugnisse in diesen Jahrzehnten kontinuierlich abnahm, blieb die herausragende Stellung der deutschsprachigen Kultur in Ungarn – noch – weitgehend ungebrochen. Dieses deutsch-

---

[11] Der Verlag *Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt.* [*Athenaeum Literarische und Druck-AG*] war 1868 gegründet worden und widmete sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr stark der Vermittlung moderner ungarischer Literatur. Er veröffentlichte u.a. die Werke von Endre Ady, Zoltán Ambrus, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi und Frigyes Karinthy, wodurch man ihn als seriöse Adresse anzusehen hat. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Verlag 1948 verstaatlicht und fungierte weiterhin nur noch als Druckerei. Erst 1998 kam es zur Neugründung. Gegenwärtig ist die Bestrebung nicht zu übersehen, an die alten Traditionen anzuknüpfen, doch ist im durchaus akzeptablen Programm des Verlags die ungarische Gegenwartsliteratur noch etwas unterrepräsentiert.

[12] May: *Briefwechsel mit Friedrich Ernst Fehsenfeld* (Anm. 5), Band I., S. 195.

sprachige Kulturleben war aber für die ungarischen Verleger auch ein Risikofaktor: Mehrfach überliefert ist, dass man bei der ungarischen Übersetzung von Thomas Manns *Zauberberg* aus den Korrekturexemplaren der noch nicht veröffentlichten deutschen Fassung arbeitete, da die ungarische Ausgabe unbedingt vor der deutschen erscheinen musste, denn sonst hätten sich von der ungarischen Übersetzung deutlich weniger Exemplare verkaufen lassen als nach dem Erscheinen der deutschen Originalversion.[13] Solche kommerziellen Ängste hatte man im Zusammenhang etwa mit Proust oder Joyce nicht.

Die Reihe der ungekürzten Übersetzungen der Werke Mays ins Ungarische eröffnete der bereits erwähnte Lajos Szekrényi. Er war Pfarrer in einem kleinen Ort (Bánhegyes) und hatte sich zunächst persönlich bei Karl May gemeldet, um die Rechte für die Übersetzung seiner Werke ins Ungarische zu erhalten.[14] Diese erhielt er und übertrug bis 1904 eine Reihe von Büchern Mays ins Ungarische.[15] Der Lebensweg Szekrényis (1858 Szeged – 1915 Kassa/Kaschau) war alles andere als langweilig. Das Gymnasium besuchte er in Szeged und Temesvár, studierte danach ab 1774 römisch-katholische Theologie. 1880 wurde er Aktuar der bischöflichen Kanzlei, 1881 erhielt er die Priesterweihe. Seine literarische Tätigkeit begann in dieser Zeit, sie umfasste nicht nur Übersetzungen, sondern auch eigene Gedichte. Als Pfarrer von Magyar-Bánhegyes wandte er sich verstärkt der Übersetzung von Werken der zeitgenössischen Literatur zu, außer May übersetzte er unter anderen auch Emil Marriott (Pseudonym von Emilie Mataja, *Szép Ilka*), Lewis Wallace (*Ben Hur*) und Henrik Sienkiewicz (*Quo vadis?*) ins Ungarische. 1906 legte er sein Amt nieder und trat aus der Kirche aus, da er seine Haushälterin heiraten wollte. Der Ehe entsprossen drei Kinder. Karl May hat Szekrényi „ein[en] schön[en], geistreich[en] Magyar" genannt, dessen Aufenthalt bei May – laut der Darstellung des Sachsen –

---

[13] Fried, István: *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba* [Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft]. Lucidus: Budapest 2012, S. 107.

[14] Wolf, Pete: *Karl May in „Ost" und „West". (Karl May´s Literary Offences).* Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft Nr.77/1988, S. 8.

[15] Konkret erschienen in seiner Übersetzung folgende Werke, alle – bis auf eine Publikation – herausgegeben von der katholischen Szent István Társulat [Heilige-Stephans-Gesellschaft]: 1898 *A Csendes Óceánon* [Am Stillen Ozean] sowie *Karácsony* [Weihnacht] – 1902 erneut veröffentlicht –, 1900 *A Rio de la Platánál* [Am Rio de la Plata] sowie *A Kordillérákban* [In den Cordilleren], 1901 im Selbstverlag *A puskás bur* [Der bewaffnete Bure = Der Boer van het roer], 1904 *Winnetou, a vörös gentleman* I-III [Winnetou, der rote Gentleman I-III]. Die Veröffentlichung der Übersetzung *A vad Kurdisztánon keresztül* [Durchs wilde Kurdistan] von Szekrényi konnte nicht nachgewiesen werden, auch wenn sie in der einen oder anderen Bibliographie angegeben wird.

nicht ganz unproblematisch war, da seine Frau ein Auge auf den Übersetzer geworfen hatte.[16]

Szekrényi hat – bis auf *Der Boer van het roer* – alle seine Übersetzungen mit Hilfe des deutschen Verlags in einer der deutschen Ausgabe vollkommen entsprechenden Ausstattung veröffentlichen können: Die Umschläge sind aus Deutschland geliefert worden. Die Szekrényi-Übersetzungen waren – bis auf eine einzige Ausnahme, die *Winnetou*-Übersetzung von Lola Réz Kosáryné – für etwa ein Jahrhundert die einzigen vollständigen Übertragungen Mayscher Werke ins Ungarische. Dabei ist offensichtlich versucht worden, die Texte dem ungarischen Publikum durch behutsame Adaptionen an die ungarische Vorstellungswelt zugänglicher zu machen, etwa wenn in *A kordillérákban* [*In den Cordilleren*] in dem ursprünglichen Satz „Der Oberst hieß uns im Galopp bis auf die Plaza reiten und vor der Casa de Ayuntamiento, dem Rathause, halten, welches einem Lüneburger Heidehofe ähnlicher sah als dem Sitze einer städtischen Behörde"[17] aus dem Lüneburger Heidehof eine „Tscharda in der Hortobágy" (also in der Puszta – G.K.) wurde.[18]

Veröffentlicht wurden die Szekrényi-Übersetzungen, auf deren Umschlag auf dem Buchrücken sowohl May als auch Szekrényi angeführt wurden, von dem bis auf den heutigen Tag existierenden, ältesten, im Jahre 1848 gegründeten ungarischen Verlag *Szent István Társulat* [*Sankt-Stephans-Gesellschaft*], der als *Verlag des Heiligen Stuhls* der katholischen Kirche gehört. Aufgabe des Verlages ist nach dessen Selbstverständnis, Bücher zu publizieren, die für die Gläubigen einen Nutzen mit sich bringen.

Die ersten sechs Übersetzungen von Szekrényi waren gerade erschienen, als 1902 die erste, deutlich gekürzte ungarische Version des *Winnetou I* herauskam und im Folgejahr erneut herausgegeben wurde: *Vörös lovag: Vinetou és Old Shatterhand. Indus történet* [*Roter Ritter: Winnetou und Old Shatterhand. Indianergeschichte*], eine auf 144 Seiten heruntergekürzte Bearbeitung von Zalán Endrei.[19] Dass diese Variante schnell in Vergessenheit geriet, ist der Veröffentlichung von Szekrényis ungekürztem *Winnetou I-III* im Jahre 1904 zu verdanken. Zugleich erschienen aber in diesem

---

16 Karl May: *Frau Pollmer, eine psychologische Studie*. In: Karl May: *Von Ehefrauen und Ehrenmännern*. Bamberg/Radebeul: Karl-May-Verlag 2004, S. 71.

17 Karl May: *In den Cordilleren*. Freiburg i.B.: Fehsenfeld 1894, S. 1f.

18 „[…] amely inkább hasonlított egy hortobágyi csárdához, mint egy városi bíróság székhelyéhez." May, Károly: *A kordillérákban*. Budapest: Stephaneum 1900, S. 1.

19 May, Károly: *Vörös lovag: Vinetou és Old Shatterhand. Indus történet*. Budapest: Magyar Hírlap 1902 sowie Budapest: Vass József 1903.

Jahr die letzten May-Übersetzungen von Szekrényi, und nun folgte eine Flut von bearbeiteten Versionen der Mayschen Werke auf Ungarisch.

Bis zur kommunistischen Machtübernahme 1949 war die Veröffentlichung der Mayschen Werke in Ungarn eine problemlose Angelegenheit, da es weder politische noch weltanschauliche Vorbehalte gegenüber dem Inhalt der Bücher gab. Besonders dominierte diesen Bereich der bereits erwähnte *Athenaeum* Verlag, der die meisten Bücher Mays herausgab. Weiterhin verdienen die kleinen Verlage *Aczél, Hajnal* und *Uránia* erwähnt zu werden, die im Laufe der Jahrzehnte teilweise die gleichen Übersetzungen herausbrachten. Auffällig ist dabei, dass es ab und zu nicht nur Gemeinschaftsausgaben von Verlagen, sondern auch parallele Übersetzungen einzelner Werke von May gab, sowohl bei *Athenaeum* als auch bei der Konkurrenz. So etwa im Falle des *Winnetou*, von *Weihnacht*, von *Der schwarze Mustang/Halbblut* sowie *Der Schut*. Letztgenanntes Buch existierte vor dem Krieg in drei Übersetzungen, wobei zwei davon von *Athenaeum* veranlasst worden waren. Eine Merkwürdigkeit stellt auch der Umstand dar, dass *Athenaeum* für seine Veröffentlichungen die Radebeuler Ausgabe als Grundlage nahm, in zwei Fällen aber statt der Radebeuler Benennung die Titel der Fischer-Ausgaben der Kolportageromane Mays übernommen wurde (*Eine deutsche Sultana* bzw. *Der Schatz der Mixtekas* statt *Allah il Allah!* und *Schloß Rodriganda*).

Auffällig ist die Ausrichtung der Verlage auf ein jugendliches Publikum. May wurde nicht nur mit seinen speziell für die Jugend verfassten Erzählungen, sondern insgesamt als Jugendschriftsteller gedeutet, dessen Werke man, so wie die vieler anderer Jugendautoren bereits zuvor, nach Belieben kürzen und bearbeiten konnte. Insgesamt fielen diese ungarischen Ausgaben in jedem Fall kürzer als die deutschen Originaltexte aus, was nicht nur dem erhofften jugendlichen Lesepublikum geschuldet sein mochte, sondern die Ausgaben auch preiswerter werden ließ. Auf diese Weise wurden die Texte gestrafft, es entfiel zumeist der besondere deutsche Aspekt der Bücher, allem voran die Thematisierung der deutschen Heimatregionen der Figuren und besonders die deutschen Dialekte, die May immer wieder nachahmte.

Der Autorenname wurde – was damals gang und gebe war – in magyarisierter Form angegeben: „May Károly".

Die Mayschen Texte dieser Epoche konnten bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erscheinen, bis zur Verstaatlichung der Verlage und der kommunistischen Machtübernahme.

Die Volksrepublik Ungarn

Nachdem Ungarn fest in den sowjetischen Block integriert worden war, lag das Land abgeschnitten nicht nur vom westlichen Ausland, sondern auch von den so genannten „sozialistischen Bruderländern", denn es gab innerhalb des Ostblocks weder Meinungs- und Rede- noch Reisefreiheit. Die stalinistische Staatsmacht kontrollierte alles, insbesondere das kulturelle Leben. Es gab damals noch kein ungarisches Fernsehen, lediglich den Rundfunk, mit den Sendern *Kossuth* und *Petőfi*. Die ausländischen Sender, vor allem deren ungarischsprachiges Programm, wurden ab 1949/50 systematisch gestört. Die Presselandschaft war kärglich und politisch streng kontrolliert. Im Bereich der Tageszeitungen dominierte das Parteiblatt *Szabad Nép* [*Freies Volk*] neben der *Világosság* [*Licht*] – ab 1952 umbenannt in *Esti Budapest* [*Budapest am Abend*] – als Zeitung Budapests und *Népszava* [*Volksstimme*] als Blatt der Staatsgewerkschaft. In den Komitaten erschienen nach verschiedenen Zwangsfusionen gleichgeschaltete Zeitungen. Sport und Naturwissenschaften wurden thematisch mit Publikationen bedacht, doch der immer verdächtige Humor war auf die Zeitschrift *Ludas Matyi* [*Gänse Matyi*] reduziert.[20]

Im Bereich der Buchveröffentlichungen sah es kaum viel besser aus. Das wichtigste Ereignis des literarischen Lebens war die Buchwoche, die 1929 ins Leben gerufen worden und bis heute nur ein einziges Mal, im Jahre 1957, nicht veranstaltet worden ist. Nach der kommunistischen Machtergreifung in Ungarn erschienen 1949 zum Anlass der Buchwoche 42 Werke, davon lediglich drei von nichtungarischen Autoren: Puschkin, Lenin und Stalin, während auch bei den ungarischen Autoren die hohe Zahl der politischen Werke ins Auge fällt. Auch in den Folgejahren sah es nicht besser aus, die Buchwoche verlor ihre Bedeutung immer mehr, bis erst 1954 mit der Veröffentlichung eines Buches des kommunistischen Sympathisanten Howard Fast, dann ein Jahr später mit jeweils einem Werk von Thomas Mann, Laxness und Pratolini auch „westliche" Autoren im Angebot zu finden waren. Ohne alle Bereiche der Kultur – Bildende Künste, ernste Musik etc. – einzeln zu betrachten, sei zumindest zusammenfassend soviel gesagt: Das Jahr 1953 war das erste, in dem nicht nur im Bereich der Kultur eine leichte Befreiung, eine leichte Verbesserung zu verspüren war, als deren Ergebnis in ungarischen Spielfilmen nunmehr z. B. früher so verpönte Dinge wie der Kuss von Mann und Frau wieder ge-

[20] Gyarmati György / Botos, János / Zinner, Tibor / Korom, Mihály: *Magyar hétköznapok Rákosi Mátyás két emigrációja között 1945–1956* [Ungarischer Alltag zwischen den beiden Emigrationen von Mátyás Rákosi 1945–1956]. Budapest: Minerva 1988, S. 187-218 sowie 264-303.

zeigt werden durften.[21] Natürlich war die allgemeine Lage aus heutiger Sicht immer noch nur sehr schwer erträglich.

Im Bereich des ungarischen Verlagswesens war die Lage die folgende: 1954 wurde die so genannte „Kiadói Főigazgatóság" [Verlagshauptdirektion] gegründet, deren Aufgabe es war, eine Kontrolle über die in Ungarn geplanten Buchveröffentlichungen auszuüben; sie existierte bis 1989, als sie sich schon längst überlebt hatte. In den 35 Jahren ihrer Existenz erlebte sie den immer weiter voranschreitenden Verfall ihrer Position, herbeigeführt durch eine Vielzahl von Faktoren. So waren zwar alle ungarischen Verlage in staatlichem Besitz und wurden auch zur Propagierung der Literaturen der „sozialistischen Bruderländer" sowie ideologisch als notwendig angesehener Bücher benutzt, doch im Laufe der Zeit sollten von den Verlagen auch finanzielle Gewinne erzielt werden. Dies führte dazu, dass im Laufe der 1960er Jahre immer mehr Verlage gewinnbringende Bücher veröffentlichten – zu denen damals außer der Kriminal- und Science-Fiction-Literatur auch die Werke der Autoren der klassischen Moderne – Joyce, Kafka, Musil, Proust u. a. – gehörten, wie überhaupt die Werke von Autoren aus der westlichen Hemisphäre. Und natürlich jene von Karl May.

Erst 1964 gab es erneut eine Veröffentlichung eines Buches von Karl May in Ungarn, wozu sicherlich die negative Einschätzung des Autors in der DDR maßgeblich beigetragen hatte. Bis 1986 gab es innerhalb Ungarns nur von Tivadar Szinnai (1894–1972) bearbeitete Werke Mays als neue ungarische Übersetzungen. Szinnai kürzte *Der Schatz im Silbersee*, *Der Sohn des Bärenjägers*, *Der Geist des Llano Estacado*, *Der Ölprinz*, *Winnetou* und *Das Vermächtnis des Inka* zu beinahe schon rasant zu nennenden Texten zusammen, in denen besonders die aktionsbetonten Elemente erhalten blieben, während die Betrachtungen zum Glauben aus ideologisch-kulturpolitischen Gründen und die humoristischen und auf Deutschland bezogenen Aspekte aus Gründen der Mühe, die sie dem Übersetzer bereiten, weitgehend entfielen. Entkleidet von der religiösen Dimension eigneten sich die Texte sehr gut als Jugendliteratur, liegt ihnen doch eine klare Moral und Weltsicht zu Grunde, in der das Gute eindeutig vom Bösen getrennt werden kann und es keinen Raum für Selbstzweifel hinsichtlich der zu befolgenden Normen gibt. Darüber hinaus konnte unausgesprochen das Schicksal der Indianer, das ja schon May selbst als eine Geschichte des Untergangs, der Unterdrückung durch die Weißen skizziert hatte, als

[21] Ebenda sowie siehe hierzu auch: Gyarmati, György: *Demokráciából a diktatúrába 1945–1956* [Aus der Demokratie in die Diktatur 1945–1956]. Budapest: Kossuth 2010; Izsák, Lajos: *Rendszerváltástól rendszerváltásig* [Vom Systemwandel zum Systemwandel]. Budapest: Kulturtrade 1998; Romsics, Ignác: *Magyarország története a XX. században* [Ungarns Geschichte im 20. Jahrhundert]. Budapest: Osiris 2005.

eine Kritik am wichtigsten politischen Gegner der sozialistischen Welt, an den USA gedeutet werden. Nicht ganz klar ist, welche Textversionen die Grundlage der Übertragungen von Szinnai waren, doch kann man zum Beispiel am Beispiel von *Der Schatz im Silbersee* erkennen, dass es frühe Ausgaben gewesen sein müssen, denn in dem genannten Buch ist die später vom Karl-May-Verlag getilgte Szene noch enthalten, in der der gefesselte Winnetou einen ihn verspottenden alten Indianer einfach zu Tode trampelt.

Szinnai war bereits seit Jahrzehnten als Übersetzer tätig, als er sich der Bearbeitung der Karl-May-Texte zuwandte. In erster Linie hatte er aus der englischen und amerikanischen Literatur übertragen, doch auch Jakob Wassermanns *Etzel Andergast* kam 1932, Stefan Zweigs *Fouché* 1941 und Erich Maria Remarques *Arc de Triomphe* 1946 in Szinnais ungarischer Übersetzung heraus. Ab 1928 war er Lektor im Verlag *Pantheon*, war in den letzten Kriegsjahren zum so genannten Arbeitsdienst eingezogen worden, arbeitete nach dem Krieg bei verschiedenen Verlagen, zuletzt ab 1960 bei *Európa Könyvkiadó*. 1947 veröffentlichte er seinen Roman *Sötét ablakok* [*Dunkle Fenster*], in dem er das Schicksal des Judentums in Budapest im Jahre 1944 ausführlich und wahrheitsgetreu gestaltete, lediglich die Namen einzelner Figuren waren fiktiv. Die Szinnaischen May-Übersetzungen werden bis auf den heutigen Tag immer wieder veröffentlicht.

Karl May war im sozialistischen Ungarn durch den Verlag *Móra* herausgegeben worden, der der Spezialverlag für Kinder- und Jugendliteratur war. Das Monopol des Verlages bestand bis zur politischen Wende, als er dann noch versuchte, mit Texten aus den May-Sammelbänden *Professor Vitzliputzli* und *Das Zauberwasser* neue Leser zu finden. Zwar besteht der Verlag heute immer noch, doch sind die Szinnai-Übersetzungen seit 1987 nicht mehr in diesem Verlag erschienen.

Unübersehbar ist auch, welche Angst man in Ungarn hatte, die im arabischen Raum spielenden Werke Mays zu veröffentlichen. Offensichtlich befürchtete man, die politischen Verbündeten des sozialistischen Ungarn in der arabischen Welt könnten das nicht immer schmeichelhafte Bild in den Werken missverstehen.

Sehr anschaulich kann man auch aus dem Lexikoneintrag zu Karl May in dem von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen *Lexikon der Weltliteratur* den Zwiespalt ablesen, in dem sich die May-Rezeption in diesen Jahren befand. Miklós Salyámosy (1926–1990), Verfasser des Eintrags und Karl-May-Liebhaber[22], hebt an einer Stelle hervor, zum Erfolg der Bücher Mays hätten „glori-

[22] Miklós Salyámosy kannte ich persönlich gut – er zeigte mir, dass er immer einen Band Karl May bei sich im Schreibtisch an der Universität in Budapest hatte.

fizierte edle Gefühle […], die edlen Prinzipien, wie zum Beispiel die Hilfe für die Schwachen, emotionale Sympathie für die unterdrückten Menschenarten (Indianer, Neger), unreflektierte religiöse Gefühle" beigetragen, doch hätten die „Willkürlichkeit der psychologischen Motivierung, der unbewusste Kult der Gewalt, der simple, später aber wirkungsvoll gewordene Nationalismus" dazu geführt, dass sie „auch von der reiferen Jugend zurückgewiesen werden".[23] Ein Leser, der nur die Szinnai-Übertragungen gelesen hatte, musste angesichts dieses Lexikonartikels ahnen, dass ihm manches vorenthalten worden war.

Seit der politischen Wende

Mit der politischen Wende von 1989/90 verschwanden die früher bestehenden ökonomischen sowie politischen Reglementierungen und Tabus, was sich in dem folgenden Jahrzehnt vielfach auch in Form von Chaos manifestierte. Bezogen auf die Veröffentlichung der Werke Karl Mays in Ungarn war jetzt die hohe Zahl von Ausgaben begrüßenswert, jedoch wurde die Freude hierüber durch die Tatsache geschmälert, dass es zunächst so gut wie keine neuen Übersetzungen gab und die meisten Verlage eher lieblose Veröffentlichungen in der Gewissheit herausbrachten, allein der Name Karl May auf dem Umschlag würde für den Absatz sorgen – welches Kalkül übrigens stimmte. Allein 16 neue Verlage gaben in dieser Zeit Werke von Karl May heraus, wobei – auch auf Grund der identischen Textvarianten, die veröffentlicht wurden – zu vermuten steht, dass hinter einzelnen Verlagen ein identischer Eigentümer zu finden ist. So kann man solches etwa hinter *Fátum-Ars* und *Merényi* vermuten, haben doch gerade diese Verlage unter wechselnden Titeln die gleichen Texte veröffentlicht. Auch das Verwirrspiel mit den Titeln war ausgeprägt in diesen Jahren, wobei es offensichtlich darum ging, bereits veröffentlichte Texte durch eine neue Titelgebung erneut an den Mann bzw. die Frau bringen zu können. So war z.B. die *Old Surehand*-Übersetzung von Artúr Hegedűs die Grundlage für *A bosszú* [*Die Rache*] von Polikrom und *A haramia* [*Der Räuber*] von Fátum-Ars, wobei es unter letzterem Titel bereits eine Übersetzung von *Der Schut* gab. *Weihnacht* erschien in dieser Zeit in der alten Übersetzung von Artúr Hegedűs als *Karácsony* (bearbeitet von Sándor Tóth) im Verlag *Ecclesia* und (bearbeitet von Zoltán Majtényi) im Verlag *Unikornis* sowie *Duna International*, zerstückelt in *Hajsza az aranyért* [*Hetzjagd um das Gold*] und *Winnetou aranya* [*Winnetous Gold*] bei *Fárum-Ars* sowie in der

[23] *Világirodalmi Lexikon*. Band VIII. Akadémiai Kiadó: Budapest, 1982 S. 161f. (Übersetzung von mir – G.K.)

Übersetzung von Margit Altay (lektoriert von Imre Krisztián) als *A szent este* [*Der Heilige Abend*] im Verlag *Média*.

Der erste ernsthafte Versuch, wieder eine ansehnliche Ausgabe der Werke Mays auf den ungarischen Markt zu bringen, ist mit dem Namen des Verlags *Unikornis* (der seinen Namen aus welchen Gründen auch immer dann in *Munditer* änderte) verbunden, der 1999 seine im Aussehen der Radebeul-Bamberger-Ausgabe angeglichene Veröffentlichungsreihe startete. Die Bandnummerierung – bis auf die Ausnahme von Band 34 der deutschen Ausgabe *Ich*, der nicht übernommen wurde, und einer Umstellung der Nummern 35 bis 39 – sowie die Umschlagbilder sind jeweils mit der Ausgabe des Karl-May-Verlages identisch. Sogar die Landkarten hatte man in der Originalform übernommen – ohne auf diesen statt der deutschen die ungarischen Benennungen einzutragen. 2009 erschien bereits unter dem Verlagsnamen *Munditer* mit Band 39, *Der schwarze Mustang*, der letzte Band dieser ambitionierten Ausgabe, die eigentlich – so war es schon mehrfach angekündigt worden – noch etwa bis Band 60 hätte fortgesetzt werden sollen. Aus dem Umfeld des ungarischen Verlags war in Form von zurückhaltenden Äußerungen nur zu erfahren, dass es „Unstimmigkeiten" zwischen Bamberg und Budapest gegeben haben solle. Worin diese bestanden, wurde nicht mitgeteilt, da man hoffe, die Edition fortsetzen zu können. Betrachtet man die einzelnen Bände aber genauer, so kann man sich leicht vorstellen, dass der Grund für die Unstimmigkeiten darin liegen dürfte, dass *Unikornis / Munditer* auch weiterhin nur gekürzte Übersetzungen veröffentlicht hatte. Zwar wurden die alten *Athenaeum*-Übersetzungen bearbeitet, doch verblieb diese Bearbeitung im Rahmen des Stilistischen. Für *Winnetou I-III* griff man auf die „sozialistische" Szinnai-Übersetzung zurück, und bei den eigens angefertigten Neuübersetzungen waren das Ergebnis zumeist gekürzte Versionen. Zumindest muss man aber dieser Ausgabe zugestehen, ein einheitliches (grünes) Design für Karl May auch in Ungarn etabliert und eine Reihe von Texten das erste Mal ins Ungarische übersetzt zu haben. Dieser Edition ist die Übersetzungstätigkeit des inzwischen 80jährigen János Ossik zu verdanken, der auch in der bislang ernsthaftesten, im Jahre 2012 gestarteten Edition mitwirkt.

Der Verlag *Duna International* kündigte 2012 an, nunmehr in 30 Bänden die unverfälschten Versionen der Karl Mayschen Indianergeschichten auf Ungarisch herauszubringen. Im Format und Aussehen ist diese Edition kaum von der des Karl-May-Verlages zu unterscheiden, lediglich die Umschlagbilder sind künstlerisch bearbeitete Fotografien (vermutlich von Aufführungen in Bad Segeberg). Bisher sind – nicht ganz – 9 Werke in 15 Bänden erschienen. Der Vorzug dieser Edition ist z.B. die erste vollständige Ausgabe von *Der Schatz im Silbersee* sowie der Versuch, nah an den Originaltexten zu bleiben. Jedoch stellt sich wie häufig im Falle von May die Frage, was man denn genau als „Originaltext" ansehen kann und soll. So

gab es bereits eine Ausgabe des *Kapitän Kaiman*, und auch ein Band mit dem Titel *Joe Burkers, das Einaug* ist angekündigt: Bekanntlich stammen aber weder die beiden Namen von Karl May noch hat er die Texte in dieser Form geschrieben, sondern sie sind im Karl-May-Verlag auf der Basis von May-Texten geschaffen worden. Ein weiterer Nachteil dieser Ausgabe besteht in der offenkundig über allen anderen Dingen stehenden Frage der Rentabilität, weshalb einzelne Texte in mehrere Bände geteilt werden. Besonders irritierend ist es dann, wenn *Winnetou I-III* in vier Bände aufgeteilt wird, weshalb dann natürlich der Textanfang des ursprünglichen Bandes *II* nun auf Seite 165 innerhalb des zweiten ungarischen Bandes anzutreffen ist, was man dann durch die Streichung des ersten deutschen Absatzes kaschiert. Insgesamt muss man aber einräumen: Bis dato scheint dies die umfassendste und genaueste Edition der Werke Mays in ungarischer Sprache zu werden, wenn sie tatsächlich weitergeführt werden kann. Ihr Untertitel – *Reihe 1. Indianergeschichten* – beinhaltet indirekt das Versprechen, mit anderen Texten Mays weiterzumachen. Im Augenblick (September 2013) ist der in vier Bände geteilte *Winnetou* erst zu drei Vierteln erschienen, und die Frequenz der Veröffentlichung der einzelnen Bände, die zunächst alle 2 Wochen erfolgen sollte, zieht sich inzwischen über Monate hinweg; wobei auch so die Veröffentlichung von 15 Bänden in weniger als anderthalb Jahren eine gute Leistung darstellt. Zugleich ist eine gewisse Konfusion in dieser Edition nicht zu übersehen, etwa wenn es im Band *Weihnacht* heißt, Grundlage der Übersetzung sei „die 1897er Ausgabe vom Verlag Fehsenfeld (Union)". Da es nie eine solche Ausgabe bei der *Union Deutsche Verlagsgesellschaft* gegeben hat, sondern nur bei Fehsenfeld, ist diese Angabe einfach Nonsens. Man muss offensichtlich zur Kenntnis nehmen, dass auch bei dieser Edition finanzielle Erwägungen eine Rolle spielen und an einem wirklich kompetenten Herausgeberteam gespart wurde.

Vollständige Bibliographie der ungarischen Karl-May-Ausgaben bis zum 20. September 2013, teilweise ergänzt durch ungarischsprachige Ausgaben in den Nachbarländern Ungarns

Erscheinungsjahr / Ungarischer Titel / [Deutsche Übersetzung, falls der ungarische Titel vom Titel der deutschen Textgrundlage abweicht] / Übersetzer / Bearbeiter, Lektor / Verlag / Textgrundlage

1896 A rabszolga-karaván / Rikárd Árkövi / Athenaeum / Die Sklavenkarawane

1898 A Csendes Óceánon [Auf dem Stillen Ozean] / Lajos Szekrényi / Szent István Társulat / Am Stillen Ozean

1898 Karácsony / Lajos Szekrényi / Szent István Társulat / Weihnacht

1900 A Rio de la Platánál / Lajos Szekrényi / Szent István Társulat / Am Rio de la Plata

1900 A Kordillérákban / Lajos Szekrényi / Szent István Társulat / In den Kordilleren

1901 A puskás búr [Der Bure mit dem Gewehr] /Lajos Szekrényi / Szent István Társulat / Der Boer van het roer

1902 Karácsony / Lajos Szekrényi / Szent István Társulat / Weihnacht

1902 Vörös lovag / Vinetou és Old Shatterhand [Der Rote Ritter / Winnetou und Old Shatterhand / Endrei Zalán / Magyar Hírlap / Winnetou I

1903 Vörös lovag / Vinetou és Old Shatterhand [Der Rote Ritter / Winnetou und Old Shatterhand / Endrei Zalán / József Vass / Winnetou I

1904 Winnetou, a vörös gentleman / Lajos Szekrényi / Szent István Társulat / Winnetou, der rote Gentleman

1906 A sivatagon keresztül kasul [Kreuz und quer durch die Wüste] / anonym / Vass; Révai / Durch die Wüste

1906 A Balkánon /Dr. Károly Szabó /József Vass / Auf dem Balkan

1906 A datolya honából [Aus der Heimat der Datteln] / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Orangen und Datteln

1906 A Rio de la Plata mentén [Entlang des Rio de la Plata] / Dr. Károly Szabó / Vass; Révai / AmRio de la Plata

1906 A Rio de la Plata mentén [Entlang des Rio de la Plata] / Dr. Károly Szabó / Athenaeum; Révai / AmRio de la Plata

1906 A medvevadász [Der Bärenjäger] / Ferenc Vágó / Athenaeum; Révai / Der Sohn des Bärenjägers, Der Geist des Llano Estacado

1907 Bagdadtól Sztambulig / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Von Bagdad nach Stambul

1907 A Csendes Oceánon [Auf dem Stillen Ozean] / Dr. Károly Szabó /Athenaeum / Am Stillen Ozean

1908 A szkipetárok földjén / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Im Lande der Skipetaren

1908 A Kordillérákban / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / In den Kordilleren

1910 A félelmetes [Der Furchterregende] / Dr. Károly Szabó / Athenaeum Der Schut

1910 A Mádi országa [Das Land des Mahdi] / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Im Lande des Mahdi

1911 A vad Kurdisztánon át / Lajos Mikes / Athenaeum / Durchs wilde Kurdistan

1911 Idegen ösvényeken / Lajos Mikes / Athenaeum / Auf fremden Pfaden

1911 A fekete táltos / Lajos Mikes / Athenaeum / Der schwarze Mustang

1912 Az olajkirály / Lajos Mikes / Athenaeum / Der Ölprinz; Ein Blizzard

1912 Az inka öröksége [Das Erbe des Inka] / Lajos Mikes / Athenaeum / Das Vermächtnis des Inka

1913 A Balkánon / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Auf dem Balkan

1913 Az Ezüsttó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Aladár Vida / Athenaeum / Der Schatz im Silbersee

1913 A rabszolgakaraván / Aladár Vida / Athenaeum / Die Sklavenkarawane

1915 Az inka öröksége [Das Erbe des Inka] / Lajos Mikes / Athenaeum / Das Vermächtnis des Inka

1918 Karácsony / Artúr Hegedűs / Uránia / Weihnacht

1918 A félvér / Artúr Hegedűs / Uránia / Halbblut

1920 Az inka öröksége [Das Erbe des Inka] / Lajos Mikes / Athenaeum / Das Vermächtnis des Inka

1921 Az ember és világa [Der Mensch und seine Welt] / Tibor Pethő / Pantheon / Geographische Predigten

1922 A szkipetárok földjén / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Im Lande der Skipetaren

1922 Winnetou / László Faragó und József Turóczi-Trostler / Hajnal / Winnetou

1922 A Rio de la Plata mentén [Entlang des Rio de la Plata] / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Am Rio de la Plata

1922 Kaiman kapitány / László Faragó / Hajnal / Kapitän Kaiman

1922 A vezér [Der Führer] / Elza Pogány / Hajnal / Der Schut

1922 Feltámadás [Auferstehung] / Béla Schiff / Szociális Misszió Temesvár (Temeschwar, Timişoara) / Christ ist erstanden

1923 A félelmetes [Der Furchterregende] / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Der Schut

1923 A Kordillérákban / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / In den Kordilleren

1923 A medvevadász [Der Bärenjäger] / Ferenc Vágó / Athenaeum / Der Sohn des Bärenjägers, Der Geist des Llaano Estacado

1923 A rabszolgakaraván / Aladár Vida / Athenaeum / Die Sklavenkarawane

1924 Örök barátság – Old Shatterhand [Ewige Freundschaft] / László Faragó / Hajnal / Winnetou I

1924 Old Death / József Turóczi-Trostler / Hajnal / Winnetou II

1924 Winnetou halála [Winnetous Tod] / József Turóczi-Trostler / Hajnal / Winnetou III

1924 Kaiman kapitány / László Faragó / Hajnal / Kapitän Kaiman

1924 A szent este [Der Heilige Abend] / Margit Altay / Hajnal / Weihnacht

1924 Az Ezüsttó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Aladár Vida / Athenaeum / Der Schatz im Silbersee

1924 Az olajkirály / Lajos Mikes / Athenaeum / Der Ölprinz; Ein Blizzard

1924 A fekete táltos / Lajos Mikes / Athenaeum / Der schwarze Mustang

1925 A Csendes Oceánon / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Am Stillen Ozean

1926 A sivatagon keresztül / anonym / Athenaeum / Durch die Wüste

1927 A datolya honából [Aus der Heimat der Datteln] / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Orangen und Datteln

1927 Winnetou / Lola Réz Kosáryné / Athenaeum / Winnetou

1928 Az inka öröksége [Das Erbe des Inka] / Lajos Mikes / Athenaeum / Das Vermächtnis des Inka

1929 A Rio de la Plata mentén [Entlang des Rio de la Plata] / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Am Rio de la Plata

192? A feketék országában [Im Land der Schwarzen] / Emőd Farkas / Tolnai / Auf fremden Pfaden

192? A feketék országában [Im Land der Schwarzen] / Emőd Farkas / Forrás / Auf fremden Pfaden

192? Mandarinok országában [Im Land der Mandarine] / Emőd Farkas / Tolnai / Friede auf Erden

1930 A beszélő bőr / József Nagy / Ifjú Erdély Kolozsvár/ Das sprechende Leder

1931 Kaiman kapitány / László Faragó / Uránia / Kapitän Kaiman

1931 A karós emberek [Die Männer mit den Pfählen] / József Nagy / Ifjú Erdély Kolozsvár / Der Pfahlmann

1932 Kaiman kapitány / László Faragó / Uránia / Kapitän Kaiman

1933 A sárgaképű ember [Der Mann mit dem gelben Gesicht] / Károly Szász / Athenaeum / Der Schut

1933 Az Ezüsttó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Aladár Vida / Athenaeum / Der Schatz im Silbersee

1933 A fekete táltos / Lajos Mikes / Athenaeum / Der schwarze Mustang

1934 A szkipetárok földjén / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Im Lande der Skipetaren

1934 A sárgaképű ember [Der Mann mit dem gelben Gesicht] / Károly Szász / Athenaeum / Der Schut

1934 A fekete táltos / Lajos Mikes / Athenaeum / Der schwarze Mustang

1935 Bagdadtól Sztambulig / István Szegedi / Athenaeum / Von Bagdad nach Stambul

1935 A szent este [Der Heilige Abend] / Margit Altay / Aczél / Weihnacht

1935 Joe Burkers, a félszemű / Artúr Hegedűs / Aczél / Erzn. aus dem Band Halbblut

1935 A sivatag úrnője [Die Herrin der Wüste] / Tivadar Lándor / Athenaeum / Allah il Allah!

1936 A szkipetárok földjén / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Im Lande der Skipetaren

1936 A szent este [Der Heilige Abend] / Margit Altay / Aczél / Weihnacht

1936 A miztékák kincse [Der Schatz der Mixtekas] / Juliska Wiesner / bearb.: Tivadar Lándor / Athenaeum / Schloß Rodriganda

1937 Joe Burkers, a félszemű / Artúr Hegedűs / Aczél / Erzn. aus dem Band Halbblut

1938 Winnetou / László Faragó und József Turóczi-Trostler / Aczél / Winnetou

1938 A vezér [Der Führer] / Elza Pogány / Aczél / Der Schut

1940 Old Wabble / Artúr Hegedűs / Aczél / Old Surehand I

1940 Jefferson Cityben [In Jefferson City] / Artúr Hegedűs / Aczél / Old Surehand II

1942 Kaiman kapitány / László Faragó / Uránia / Kapitän Kaiman

1942 Karácsony / Artúr Hegedűs / Aczél / Weihnacht

1943 Winnetou / Lola Réz Kosáryné / Athenaeum / Winnetou

1943 Winnetou / László Faragó und József Turóczi-Trostler / Aczél / Winnetou

1944 A kínai sárkányfiak között [Unter chinesischen Drachenkindern] / Árpád Zigány / Tolnai / Aus: Am Stillen Ozean

1946 A szkipetárok földjén / anonym [Dr. Károly Szabó] / Athenaeum / Im Lande der Skipetaren

1946 Winnetou / Lola Réz Kosáryné / Athenaeum / Winnetou

1946 A datolya honából [Aus der Heimat der Datteln] / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Orangen und Datteln

1946 A Rio de la Plata mentén [Entlang des Riode la Plata] / Dr. Károly Szabó / Athenaeum / Am Rio de la Plata

1946 Az Ezüsttó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Aladár Vida / Athenaeum / Der Schatz im Silbersee

1946 Az olajkirály / Lajos Mikes / Athenaeum / Der Ölprinz; Ein Blizzard

1946 Az inka öröksége [Das Erbe des Inka] / anonym [Lajos Mikes] / Athenaeum / Das Vermächtnis des Inka

1946 A rabszolgakaraván / Aladár Vida / Athenaeum / Die Sklavenkarawane

1946 [1947!] Winnetou / Lola Réz Kosáryné / Athenaeum / Winnetou

194? Mandarinok országában [Im Land der Mandarine] / Emőd Farkas / Tolnai / Friede auf Erden

1964 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Móra / Der Schatz im Silbersee

1964 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Móra u. Szlovák Szépirodalmi Kiadó [Slowakischer Belletristik Verlag] Bratislava / Der Schatz im Silbersee

1965 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Móra / Der Schatz im Silbersee

1965 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Móra u. Szlovák Szépirodalmi Kiadó [Slowakischer Belletristik Verlag] Bratislava / Der Schatz im Silbersee

1966 Winnetou / Tivadar Szinnai / Móra / Winnetou

1966 Winnetou / Tivadar Szinnai / Móra; Tatran Bratislava / Winnetou

1966 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Antal Zólyomi / Mládé letá Bratislava / Der Schatz im Silbersee

1967 Az inka öröksége [Das Erbe des Inka] / anonym / Forum Novi Sad / Das Vermächtnis des Inka

1968 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Ifjúsági Bukarest / Der Schatz im Silbersee

1968 Az inka öröksége [Das Erbe des Inka] / Tivadar Szinnai / Móra / Das Vermächtnis des Inka

1969 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Móra / Der Schatz im Silbersee

1969 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Móra; Madách Bratislava / Der Schatz im Silbersee

1970 A medveölő fia / Tivadar Szinnai / Móra / Der Sohn des Bärenjägers

1970 A medveölő fia / Tivadar Szinnai / Móra; Madách Bratislava / Der Sohn des Bärenjägers

1971 A sivatag szelleme [Der Geist der Wüste] / Tivadar Szinnai / Móra / Der Geist des Llano Estacado

1972 Az olajkirály / Tivadar Szinnai / Móra / Der Ölprinz

1973 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Móra / Der Schatz im Silbersee

1974 Winnetou / Tivadar Szinnai / Móra / Winnetou

1975 A medveölő fia / Tivadar Szinnai / Móra / Der Sohn des Bärenjägers

1975 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Móra / Der Schatz im Silbersee

1975 Az olajkirály / Tivadar Szinnai / Móra / Der Ölprinz

1976 Winnetou / Tivadar Szinnai / Móra / Winnetou

1977 Winnetou / György Kerekes / Dacia Kolozsvár / Winnetou

1979 A medveölő fia / Tivadar Szinnai / Móra / Der Sohn des Bärenjägers

1979 A sivatag szelleme [Der Geist der Wüste] / Tivadar Szinnai / Móra / Der Geist des Llano Estacado

1979 Az inka öröksége [Das Erbe des Inka] / Tivadar Szinnai / Móra / Das Vermächtnis des Inka

1980 Az olajkirály / Tivadar Szinnai / Móra / Der Ölprinz

1980 Winnetou / Tivadar Szinnai / Móra / Winnetou

1981 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Móra / Der Schatz im Silbersee

1981 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Móra Madách Bratislava / Der Schatz im Silbersee

1987 Winnetou / Tivadar Szinnai / Móra / Winnetou

1987 Winnetou / Tivadar Szinnai / Kriterion Bukarest / Winnetou

1987 Vitzliputzli professzor / Zoltán Majtényi und Tibor György Németh / Móra / Erzn. aus: Professor Vitzliputzli

1988 A szerencsét hozó almásderes [Der glückbringende Apfelschimmel] / Zoltán Majtényi und Gergely Sallay/ Móra / aus: Professor Vitzliputzli

1989 A medvevadász [Der Bärenjäger]/ Ferenc Vágó / Média / Der Sohn des Bärenjägers

1989 A sivatag haramiája [Der Räuber der Wüste] / Tibor György Németh, Éva Ágoston, Éva Ambrus, Zoltán Majtényi / Móra / aus: Das Zauberwasser

1989 Karácsony / Artúr Hegedűs / bearb. Sándor Tóth / Ecclesia / Weihnacht

1990 A Csendes Oceánon / Dr. Péter Patonai / Europur / Am Stillen Ozean

1990 A szent este [Der Heilige Abend] / Margit Altay / lekt.: Imre Krisztián / Média / Weihnacht

1991 A fekete táltos / Lajos Mikes / Ena / Der schwarze Mustang

1991 A sziklafészek [Der Felsenhorst] / Béláné Guthy / bearb.: Zoltán Majtényi / Móra / Aus: Satan und Ischariot

1991 Ördögi gaztett [Teuflische Freveltat] / Béláné Guthy / bearb.: Zoltán Majtényi / Szikra / Aus: Satan und ischariot

1992 Az inka öröksége [Das Erbe des Inka] / Tivadar Szinnai / Szó-Kép / Das Vermächtnis des Inka

1992 A sivatag úrnője [Die Herrin der Wüste] / Tivadar Lándor / Tricon-trade / Allah il Allah!

1993 A bosszú [Die Rache] / Artúr Hegedűs / Polikrom / aus: Old Surehand I und II

1993 A haramia [Der Räuber] / Artúr Hegedűs / Fátum-Ars / aus: Old Surehand II

1993 A félvér / Artúr Hegedűs / Fátum-Ars / Halbblut

1993 Az olajkirály / Aladár Vipa und Artúr Hegedűs / Fátum-Ars / Der Ölprinz

1993 Hajsza az aranyért [Hetzjagd um das Gold] / Artúr Hegedűs / Fátum-Ars / Weihnacht

1993 Winnetou aranya [Winnetous Gold] / Artúr Hegedűs / Fátum-Ars / Weihnacht

1993 A fekete táltos / Artúr Hegedűs (?) / SubRosa / Der schwarze Mustang

1993 A medveölő fia / Tivadar Szinnai / SubRosa / Der Sohn des Bärenjägers

1993 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / SubRosa / Der Schatz im Silbersee

1993 A sivatag szelleme [Der Geist der Wüste] / Tivadar Szinnai / SubRosa / Der Geist des Llano Estacado

1993 Winnetou / György Kerekes / Dacia Kolozsvár / Winnetou

1993 Winnetou / Lola Réz Kosáryné / Totem / Winnetou

1994 Az inka öröksége [Das Erbe des Inka] / Tivadar Szinnai / SubRosa / Das Vermächtnis des Inka

1994 A sátán bilincsben [Der Satan in Fesseln] / Béla Guthy / Fátum-Ars / aus Satan und Ischariot I und II

1994 Aranyvadászok [Goldjäger] / Béla Guthy / Fátum-Ars / aus: Satan und Ischariot I

1994 Ördögi gaztett [Teuflische Freveltat] / Béla Guthy / Fátum-Ars / aus: Satan und ischariot

1994 Winnetou kalandjai [Winnetous Abenteuer] / Artúr Hegedűs / Merényi / Old Surehand I und II

1995 A sikertelen hajsza [Die erfolglose Hetzjagd] / Béla Guthy / Merényi / aus: Satan und Ischariot

1996 A két gazfickó [Die beiden Spitzbuben] / László Faragó / Merényi / Kapitän Kaiman

1997 A medveölő fia / Tivadar Szinnai / Ciceró / Der Sohn des Bärenjägers

1997 Winnetou / Lola Réz Kosáryné / Alexandra / Winnetou

1997 A miztékák kincse [Der Schatz der Mixtekas] / Juliska Wiesner / [bearb.: Tivadar Lándor]/ Merényi / Schloß Rodriganda

1998 A Gran Cacho kincse [Der Schatz des Gran Cacho] / Dr. Károly Szabó / Merényi / In den Kordilleren

1999 A sivatagon át / Dr. Károly Szabó / bearb,: Zoltán Majtényi /Unikornis / Durch die Wüste

1999 A vad kurdisztánon át / Dr. Lajos Mikes / bearb.: Levente Bokor / Unikornis / Durchs wilde Kurdistan

1999 Bagdadtól Sztambulig / Dr. Károly Szabó / bearb.: Gergely Sallay / Unikornis / Von Bagdad nach Stambul

1999 A balkáni szirdokokban / Dr. Károly Szabó / bearb,: Zoltán Majtényi / Unikornis / In den Schluchten des Balkan

1999 A szkipetárok földjén / Dr. Károly Szabó / bearb.: Levente Bokor / Unikornis / Durch das Land der Skipetaren

1999 A haramia [Der Räuber] / Dr. Károly Szabó / bearb,: Zoltán Majtényi / Unikornis / Der Schut

1999 Winnetou / Tivadar Szinnai / Unikornis / Winnetou

1999 Halálos tűz [Tödliches Feuer] / Artúr Hegedűs / Könyvmíves / Erzn. aus dem Band: Halbblut

2000 A kárhozat pusztasága [Die Einöde der Verdammnis] / László Szelényi / Unikornis / Sand des Verderbens

2000 A Csendes Oceánon / Dr. Károly Szabó / Unikornis / Am Stillen Ozean

2000 A Rio de la Plata mentén [Entlang des Rio la Plata…] / János Ossik / Unikornis / Am Rio de la Plata

2000 A Kordillérákban / János Ossik / Unikornis / In den Kordilleren

2000 Old Surehand / Gergely Sallay / Unikornis / Old Surehand

2000 Rabszolgavadászok [Sklavenjäger] / Éva Rónaszegi / Unikornis / Menschenjäger

2000 A Máhdi / Ferenc Stark / Unikornis / Der Mahdi

2000 Szudánban / László Szelényi / Unikornis / Im Sudan

2000 Kajmán kapitány / János Ossik / Unikornis / Kapitän Kaiman

2000 Az indián anya [Die indianische Mutter] / Tibor György Németh / Corvina / Die Söhne des Upsaroka

2000 Feltámadás [Auferstehung] / Béla Schiff / bearb: Győző Kindelmann / Szent István Társulat / Christ ist erstanden

2001 Hajsza [Die Hetzjagd] / Béla Guthy / Merényi / aus Satan und Ischariot

2001 A sziklavár / Frau Béláné Guthy / Unikornis / Die Felsenburg

2001 Krüger bej / László Szelényi / Unikornis / Krüger Bei
2001 Sátán és Júdás / János Ossik / Unikornis / Satan und Ischariot
2001 Karácsony / Artúr Hegedűs / bearb. Zoltán Majtényi / Unikornis / Weihnacht
2001 A túlvilágon / Ferenc Stark / Unikornis / Am Jenseits
2002 Idegen ösvényeken / László Szelényi / Unikornis / Auf fremden Pfaden
2002 A vérbosszú oroszlánja / Ferenc Stark / Unikornis / Der Löwe der Blutrache
2002 Babilon romjainál / János Ossik / Unikornis / Bei den Trümmern von Babylon
2002 Az ezüst oroszlán birodalmában / László Szelényi / Unikornis / Im Reiche des silbernen Löwen
2002 Winnetou / Lola Réz Kosáryné / Alexandra / Winnetou
2003 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Minerva Nova / Der Schatz im Silbersee
2003 A kővé vált imádság / Árpád Ág / Unikornis / Das versteinerte Gebet
2003 Békesség a földön / János Ossik / Unikornis / Und Friede auf erden
2004 Ardisztán / János Ossik / Unikornis / Ardistan
2005 Winnetou / Tivadar Szinnai / Könymolyképző / Winnetou
2006 Winnetou kalandjai [Winnetous Abenteuer] / Artúr Hegedűs / Könymíves / Old Surehand I und II
2006 A sikertelen hajsza [Die erfolglose Hetzjagd] / Béla Guthy / Könyvmíves / aus Satan und Ischariot
2006 Winnetou / Tivadar Szinnai / Könymolyképző / Winnetou
2006 Az olajkirály / Tivadar Szinnai / Könyvmolyképző / Der Ölprinz
2007 A medveölő fia / Tivadar Szinnai / Könyvmolyképző / Der Sohn des Bärenjägers
2007 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / Tivadar Szinnai / Könyvmolyképző / Der Schatz im Silbersee
2007 Winnetou / Lola Réz Kosáryné / Totem / Winnetou
2007 Az olajkirály / anonym / Hoppá! Marosvásárhely / Der Ölprinz
2007 Dzsinnisztán fejedelme / János Ossik / Unikornis / Der Mir von Dschinnistan
2007 Winnetou hagyatéka [Winnetous Vermächtnis] / János Ossik / Unikornis / Winnetous Erben
2008 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / János Ossik und Katalin Nagy / Munditer / Der Schatz im Silbersee
2008 A medveölő fia / János Ossik und Katalin Nagy / Munditer / Der Sohn des Bärenjägers; Der Geist des Llano Estacado
2008 Winnetou / Tivadar Szinnai / Könymolyképző / Winnetou
2009 Az olajkirály / János Ossik und Katalin Nagy / Munditer / Der Ölprinz
2009 A fekete musztáng / János Ossik und Katalin Nagy / Munditer / Der schwarze Mustang
2012 A Kordillérákban / Dr. Károly Szabó / Fapados / In den Kordilleren

2012 A vad kurdisztánon át / Dr. Lajos Mikes / Fapados / Durchs wilde Kurdistan

2012 Bagdadtól Sztambulig / István Szegedi / Fapados / Von Bagdad nach Stambul

2012 Az Ezüst-tó kincse [Der Schatz des Silbersees] / János Ossik und Katalin Nagy / Duna International / Der Schatz im Silbersee

2012 A sivatag szelleme [Der Geist der Wüste] / János Ossik / Duna International / Der Geist des Llano Estacado

2012 Medveölő fia / János Ossik / Duna International / Der Sohn des Bärenjägers

2012 Fekete Musztáng / János Ossik / Duna International / Der schwarze Mustang

2012 Az olajkirály / János Ossik und Katalin Nagy / Duna International / Der Ölprinz

2012 Kajmán kapitány / János Ossik und Katalin Nagy / Duna International / Kapitän Kaiman

2012 Karácsony / Artúr Hegedűs / bearb. Zoltán Majtényi / Duna International / Weihnacht

2012 Old Surehand / Gergely Sallay / bearb. Péter Várnai / Duna International / Old Surehand

2013 Winnetou / György Gábor /Duna International / Winnetou

Sarolta Lipóczi

Winnetou in Ungarn im kulturpolitischen Kontext

Vorbemerkungen

Deutschsprachige Literatur wurde in Ungarn im 19. Jahrhundert noch sehr oft im Original gelesen. Die literarische Übersetzungstätigkeit erlebte auf die Initiative des berühmten ungarischen Lyrikers János Arany einen großen Aufschwung. Seit seiner Zeit bis heute erschienen zahlreiche wichtige Werke aus der deutschsprachigen Literatur in ungarischer Sprache.

Aus der Übersetzungsliteratur haben die Werke von Karl May die größte Auflagenzahl in Ungarn erlebt. Im Rahmen dieses Beitrags werden wichtige Übersetzungen analysiert. Das Schicksal des Werkes *Winnetou* wird im Kontext der Jugendliteratur in Ungarn und des kulturpolitischen Hintergrunds beleuchtet.

Zur Editionsgeschichte der Werke von Karl May in Ungarn

Die folgenden Angaben zur Editionsgeschichte geben zwar kein vollständiges Bild, sie widerspiegeln aber das große Interesse der ungarischen Verlage für die Werke des populären Schriftstellers vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1946 bzw. von 1964 bis zu unserer Gegenwart.

Die Werke von Karl May sind in Ungarn noch während der Lebenszeit des Schriftstellers erschienen und haben sich stets großer Beliebtheit erfreut. Es gab Epochen, in denen über eine Konjunktur gesprochen werden kann. Nach Hans-Dieter Steinmetz[1] haben die Werke von Karl May z.B. zwischen 1896 und 1976 insgesamt 114 Ausgaben in Ungarn erlebt, was 138 Bände bedeutet. Innerhalb dieser Zeitepoche können wir zwischen 1920 und 1946 insgesamt 40 Werke, sieben Verlage und 25 Übersetzer zählen.

---

[1] Hans-Dieter Steinmetz: *Die ungarischen Karl-May-Ausgaben I. Österreich-Ungarn (1896–1918).* In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 33 (1977), S. 13; ders.: *Die ungarischen Karl-May-Ausgaben III. Königreich Ungarn (1920–1946).* In: ebd., Nr. 35 (1978), S. 12.

Die Liste der Übersetzungen führt der Roman *Winnetou I-III*. Die Verlage, die die Karl-May-Bücher in ungarischer Sprache herausgegeben haben, waren vor 1945 u.a. der Verlag *Sankt-Stephan-Gesellschaft, der Pantheon* und der *Athenaeum Verlag*. Nach 1945 wurden die Werke von Karl May in das Jugendbuchprogramm des ungarischen Kinder- und Jugendbuchverlags *Móra Verlag* aufgenommen, überarbeitet und für Jugendliche herausgegeben.

Die berühmteste Persönlichkeit unter den Übersetzern vor 1946 war die Autorin Lola Kosáryné Réz, die ungefähr 70 Romane geschrieben und genauso viel aus der englisch- und deutschsprachigen Literatur übersetzt hat. Die vollständige *Winnetou* -Trilogie wurde von ihr 1927 übersetzt. Davor hatte Josef Túróczi-Trostler eine *Winnetou*-Übersetzung für eine gekürzte Ausgabe angefertigt. Der nächste berühmte *Winnetou*-Übersetzer war Tivadar Szinnai (1894–1972), der ungefähr 100 Romane aus der Weltliteratur übersetzt hat. Mit seinem Namen sind auch die Überarbeitungen nach 1964 für den Móra Verlag verbunden.

Die neuesten Karl-May-Ausgaben in Ungarn sind nach 2000 beim "Duna International" Verlag und beim Verlag "Totem Plusz" erschienen. Die Verlage haben die Hoffnung, dass das Leserpublikum an den Werken des Autors wieder Interesse findet. Der Verlag "Donau International" hat mit der Ausgabe einer Karl-May-Reihe in 30 Bänden begonnen. Die neue *Winnetou*-Ausgabe dieses Verlags ist die neue Übersetzung von Gábor György. Die Ausgabe von "Totem Plusz" geht auf den vollständigen Text von Lola Kosáry Réz zurück.

Winnetou I-III im Kontext der ungarischen Jugendliteratur

Der im Jahre 1950 gegründete Kinder- und Jugendbuchverlag, der im Jahre 1957 den Namen des ungarischen Autors Ferenc Móra angenommen und im zentralisierten Verlagsleben von Ungarn als einziger Kinder- und Jugendbuchverlag funktioniert hat, nahm in sein Verlagsprogramm Überarbeitungen von Karl Mays Romanen auf. Im Jahre 1964 und 1965 ist die von Tivadar Szinnai „für die ungarischen Jugendlichen überarbeitete“ Version des Romans *Der Schatz im Silbersee* und im Jahre 1966 die Überarbeitung von *Winnetou* herausgekommen.

Der Roman *Der Schatz im Silbersee* ist zuerst in 99000 und dann in 6725 Exemplaren erschienen. Auch ungarische Verlage außerhalb der ungarischen Grenze (Pressburg und Novi Sad) haben 1500-2000 Exemplare davon bekommen.[2]

[2] Steinmetz, Hans-Dieter: *Die ungarischen Karl-May-Ausgaben V. Ungarische Volksrepublik 1964-1978*. In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 37 (1978), S. 37.

Auch die in 1966 erschienenen *Winnetou*-Ausgaben hatten große Auflagenzahlen, nämlich beinahe 2 Millionen.

Im Nachwort[3] der im Jahre 1964 überarbeiteten Version[4] des Romans *Der Schatz im Silbersee* ist eine Begründung für die große Auflagenzahl zu lesen. Hier steht, man solle nicht leugnen, dass mehrere Generationen in Ungarn mit Karl Mays Romanen aufgewachsen sind. „Unsere Großväter und Väter erinnern sich begeistert an die abenteuerliche, interessante Lektüre ihrer Kindheit, und was sonderbar ist, die heutigen Kinder schreien bei ihren Indianerspielen Winnetous, Old Shatterhands oder Vater Jaguars Namen. Obwohl sie schwerlich schon wissen, wer Winnetou und Karl May, der über ihn Romane geschrieben hat, war."[5] Aus dem Nachwort geht aber auch hervor, dass man mit der großen Zahl der Karl-May-Ausgaben für Jugendliche die Lücke der Jugendlektüre füllen wollte, die nach 1945 einerseits wegen verbotener, andererseits wegen nach dem neuen kulturpolitischen Konzept noch nicht geschriebener jugendliterarischer Werke entstanden war.

Der Übersetzer und Überarbeiter meint nämlich, Mays Werke würden endgültig in Vergessenheit geraten, sobald ein anderer Schriftsteller gefunden würde, der genauso interessant, aber mit besseren künstlerischen Mitteln schreiben könne.[6]

Auch das Nachwort der *Winnetou*-Überarbeitung von 1966 ist einer Analyse wert.[7] Es beinhaltet Informationen zur Überarbeitung des Romans und über seinen Autor. Karl May wird hier als ein zwiespältiger, umstrittener Autor, dessen Geschichten nur für Jugendliche – und nicht für Erwachsene – interessant seien, vorgestellt. Der Verfasser des Nachwortes schwankt ständig zwischen Vorwürfen und Lob. Er zählt eine Reihe von Vorwürfen gegen Karl May auf und widerlegt sie teilweise. So meinte z. B. der Übersetzer und Überarbeiter Tivadar Szinnai in seinem Nachwort, dass die vielen Toten in den Indianerschlachten der Romane und das Bild der grausamen Massaker des Weltkriegs für die Leser verschmelzen

---

3 Das Nachwort wurde aus der überarbeiteten Version, die in der Ungarischen Elektronischen Bibliothek zu finden ist, gelöscht worden. Vgl.: Karl May: *Az ezüst tó kincse*; http://mek.niif.hu/00400/00443/00443.htm (25. Febr. 2013.

4 Hinweise auf den Inhalt des Nachwortes stehen im Artikel von Hans-Dieter Steinmetz, auf dessen Feststellung wir an dieser Stelle hinweisen.

5 Hans-Dieter Steinmetz: *Die ungarischen Karl-May-Ausgaben. IV. Bibliographie 1920–1946*. In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 36 (1978), S. 77.

6 Hans-Dieter Steinmetz: *Die ungarischen Karl-May-Ausgaben V* (Anm. 2), S. 38.

7 Dieses Nachwort findet sich unter : http://mek.oszk.hu/00400/00445/html/winnet20.htm (Überprüft am 1. März 2013)

würden. Szinnai schien der Vorwurf, dass Karl May der Vorläufer des deutschen Faschismus gewesen sei, zwar verständlich gewesen, er sei aber grundlos, weil Karl May kein Entsetzen errege. Seine schriftstellerische Schwäche rette ihn davor.[8]

Das Nachwort äußert sich auch zur Notwendigkeit einer Überarbeitung des Mayschen Texts.

> So wie in der letzten ungarischen Ausgabe des *Schatz im Silbersee* haben wir auch hier mit sachkundiger und behutsamer Hand ausgemerzt, was peinliche, qualvolle Empfindungen erregen oder zu Missverständnissen Anlass geben kann. Die plumpen Betonungen der deutschen Überlegenheit, die übermässige religiöse Anschauung, die weitläufige Dialoge sind verschwunden und die unverfälschte Romantik von May ist geblieben.[9]

Vergleich einer Textpassage aus dem Originalwerk *Winnetou* und seiner ungarischen Überarbeitung (1966).

Durch die Untersuchung von ausgewählten Textpassagen aus der Überarbeitung kann veranschaulicht werden, was die Bemerkung „Überarbeitet für die ungarische Jugendlichen" bedeutet. Obwohl die Zahl der Beispiele gering ist, kann man aus ihnen wichtige Schlussfolgerungen ziehen. Untersucht wurde das Kapitel „Am Hancockberg" aus *Winnetou III*.[10]

Beispiele für sprachliche Abweichungen:

Im Originalwerk wird im Titel des Kapitels der Ort benannt, an dem die Handlung spielt. In der Übersetzung taucht kein Ortsname auf. Der Titel ist ein Hinweis auf die Todesahnung von Winnetou: „Das Sausen von dunklen Flügeln".

Vermutlich wollte der Übersetzer die ungarischen Leser nicht mit unbekannten Ortsnamen belasten. Dieses Verfahren kann man auch u.a. in der ungarischen Übersetzung des Kinderromans von Erich Kästner: *Emil und die Detektive* beobachten.[11]

---

8 Tivadar Szinnai: *Karl May*. In: Karl May: *Winnetou I-IV*. Budapest: Móra Verlag 1964 http://mek.oszk.hu/00400/00445/html/winnet20.htm (25.02. 2013)

9 Zitiert nach Hans-Dieter Steinmetz (Anm. 2), S. 38.

10 Karl May: *Winnetou I-III*.; http://gutenberg.spiegel.de/buch/2341/9 (18.02.2013), S. 402-406.

11 Lipóczi, Sarolta: *Übersetzung und Rezeption der kinderliterarischen Werke Erich Kästners in Ungarn.* In: Bernd Dolle-Weinkauff, Hans-Heino Ewers (Hg.): *Erich Kästners weltweite Wirkung als Kinderschriftsteller*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang Verlag, S. 182.

Im Originalwerk spricht Old Shatterhand seinen „Bruder" Winnetou in erster Person an. Z. B.: „Wo ist mein Bruder getroffen?" In der überarbeiteten Version steht: „Wo bist du verletzt?". Winnetous Antwort lautet im Original: „«Ntságe tche – hier in der Brust», antwortete er leise." In der Übersetzung fehlen die indianischen Wörter.

Ein weiteres Beispiel für eine veränderte Anredeform findet sich, als Old Shatterhand Winnetou fragt: „Hat mein Bruder noch einen Wunsch?" In der Überarbeitung steht: „Möchtest Du noch etwas?"

Diese Art der Vereinfachung ist für das ganze ausgewählte Kapitel charakteristisch. Dadurch verliert der Text von seiner poetischen Schönheit. Die Dialoge werden zu alltäglichen Gesprächen vereinfacht. Das Weglassen der indianischen Ausdrücke vermindert die Vielfalt der Sprache.

Beispiele für das Streichen von Textteilen:

Die erheblichen Kürzungen zeigen sich schon an einem Vergleich der Wortanzahl. Das Kapitel umfasst im Original 788 Wörter; in der ungarischen Übersetzung sind es nur 234. Im ausgewählten Kapitel wird u.a. der Tod von Winnetou erzählt. Der schwerverletzte Winnetou wünscht, dass die um ihn Herumstehenden das Lied *Ave Maria* singen.[12] Sie singen die dritte Strophe. Winnetou bekennt sich vor seinem Tod als Christ: „«Ich glaube an den Heiland. Winnetou ist ein Christ. Lebe wohl!»"

Diese Szenen werden in der Übersetzung für die Jugendlichen gestrichen. Darauf verweist schon das Nachwort. „Die übermäßige religiöse Anschauung" gehört zur Kategorie der „ausgemerzten Teile". Nach der sozialistischen Ideologie in den 60-er Jahren waren diese Teile für die Erziehung der Jugendlichen nicht geeignet. Ein positiver Held hat eine große Wirkung. Nach den damaligen kulturpolitischen Erwartungen darf es nicht religiös werden.

Auch die Beschreibung des Begräbnisses von Winnetou wurde vereinfacht. Es wird in der Übersetzung nur über ein einfaches Holzkreuz, als Zeichen für die Stelle, wo Winnetou seinen ewigen Schlaf schläft, gesprochen.

[12] Bekanntlich hat Karl May den *Ave-Maria*-Text geschrieben, den er im Roman verwendet hat.

Kulturvermittlung durch Übersetzung – und ihr kulturpolitischer Hintergrund

Ein literarisches Werk ist Träger von kulturellen Informationen und kann auch die Rolle der Kulturvermittlung übernehmen. Die übersetzerische Tätigkeit benötigt nicht nur sprachliche Kompetenzen, sondern auch kulturelle Hintergrundkenntnisse. Die Übersetzung kann in den Kontakten zwischen den Kulturen einen Beitrag leisten.

Der Übersetzer und Überarbeiter von *Winnetou* hat im Auftrag des Móra Verlags manche Elemente des Originalwerkes außer Acht gelassen. Die Übersetzung kam in einem anderen kulturellen Kontext zustande und vermittelt an manchen Stellen mit Absicht etwas anderes als das Originalwerk.

Zum kulturpolitischen Hintergrund Ungarns in den 60er Jahren gehört die Regelung des Verlagswesens in der damaligen sozialistischen Diktatur. Im Jahre 1958 wurde eine zentrale Verlagsverwaltung gegründet, um zu verhindern, dass die herauszugebenden Werke eine dem damals existierenden sozialistischen System widersprechende Ideologie vermitteln. Diese Verlagsverwaltung funktionierte kontinuierlich bis zum politischen Systemwechsel, 1989.[13] Die Kulturpolitik war während dieser Epoche nur ein Untersystem der Gesellschaftspolitik der politischen Macht, die über die Mittel des Staates ausschließlich verfügte.[14]

[13] Tóth, Gyula: *Írók pórázon. A Kiadói Főigazgatóság irataiból 1961-70. Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézet* (Schriftsteller an der Leine. Aus den Dokumenten der Verlagsverwaltung 1961-70). Budapest: Literaturwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1992, S. 261.

[14] Bart, István: *Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban.* (Weltliteratur und Verlagswesen in der Kádár-Zeit). Budapest: Osiris Verlag 2002, S. 20.

Matjaž Birk

Transfer und Kulturbilder am Beispiel von Karl Mays *In den Schluchten des Balkan* (1892) aus slowenischer Sicht

Die slowenische Literatur in der Übersetzung – und dies gilt mehrheitlich auch für andere ehemals jugoslawische Literaturen – nahm in der Geschichte ihrer Entwicklung unterschiedliche Positionen innerhalb des literarischen Systems ein und erfuhr in der Beziehung zur literarischen Produktion im Original unterschiedliche Zuschreibungen. In historischen Umbruchphasen, wie etwa nach 1848 und nach dem Zweiten Weltkrieg, waren unter ihnen auch betont politisch-ideologisch motivierte.[1]

Der Übersetzung aus dem Deutschen kam bei der Entwicklung der Nationalliteraturen besondere Bedeutung zu. Die deutsche Sprache hatte in den südslawisch-österreichischen Kulturräumen lange in die nationale Phase hinein den Stellenwert einer Kultursprache. Die slowenische, kroatische, großteils auch serbische Bildungselite suchte über das deutsche Idiom Anschluss an aktuelle geistig-ästhetische und wissenschaftliche Entwicklungstrends (unter den namhaften Wissensvermittlern seien etwa die Sprachwissenschaftler J. Kopitar und V. S. Karadžić erwähnt) und umgekehrt. Die Strukturen der deutschsprachigen Kultur fungierten als Relaisstationen[2] für den Transfer von Elementen südslawischer Nationalkulturen nach außen. Die privilegierte Stellung der deutschen Sprache führte dazu, dass der

---

1 Vgl. Majda Stanovnik: Slovenski literarni prevod 1550–2000 (Slowenische literarische Übersetzung). Ljubljana: ZRC 2005.

2 Das kulturnationale Verständnis strebt die Regulierung, Normierung und Territorialisierung von Kultur an, mit dem Ziel, gleichsam durch Relaisstationen zur Grenzkontrolle im Netzwerk die Zirkulation kultureller Elemente zu lenken, zu reduzieren oder zu verhindern. Der wesentliche Aspekt dieser Funktion ist die Vermittlung von Kategorien, die das Wertvolle (insbesondere die Hochkultur) vom Wertlosen (die Popkultur, Regionalkultur) und das Eigene vom Fremden trennen. Bildungseinrichtungen und Medien sind paradigmatische Beispiele für solche Relaisstationen. Dazu Werner Suppanz: *Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten von signifikatorischen Grenzen*. In: *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Hg. v. Federico Celestini und Helga Mitterbauer. Tübingen: Stauffenberg 2003. S. 21-35, hier S. 30.

Konkurrenzkampf zwischen dem deutschsprachigen Original und der Übersetzung im Bereich der Höhenkammliteratur im Voraus entschieden wurde: Noch 1913 konstatierte ein slowenischer Kritiker, „was die deutsche und skandinavische Literatur anbelangt, ist bei uns in der Regel das Prinzip gültig, dass sie in deutscher Sprache gelesen werden." [Übers.][3] Anders war die Situation in der Übersetzung der Unterhaltungs- und Trivialliteratur: Wegen der Unkenntnis der deutschen Sprache bei der Zielleserschaft verzeichnete die so genannte Belletristik für das Volk in Übersetzung im Vergleich zum Original und im Gegensatz zur deutschsprachigen Hochliteratur bedeutende Erfolge im slowenischen literarischen System. Bei großen Kassenschlagern war es keine Seltenheit, dass konkurrierende Übersetzungen eines Textes im Umlauf waren und Texte in hohen Auflagen erschienen: Mit Abstand der populärste war Christoph Schmid mit sogar zwei Ausgaben der gesammelten Werke in 28 Bänden, die in den 1890er Jahren in der Übersetzung um die Gunst des Lesers warben. Ein Sonderfall des Transfers im Spannungsfeld zwischen dem deutschsprachigen Original und der slowenischen Übersetzung stellte E. Marlitt dar, deren Texte, obwohl zur trivialliterarischen Spalte gehörend, durch *die Gartenlaube* im Original zur „allgemeinen Nahrung für die Seele des damaligen gebildeten Publikums" [Übers.][4] wurde.

In der ersten Phase der Karl-May-Übersetzungen, die in der Zwischenkriegszeit einsetzte, galt das literarische Übersetzen als vitale Ergänzung der slowenischen Literatur.[5] Um ihren Platz im nationalliterarischen System einzunehmen, hatten die Übersetzungen bestimmte Voraussetzungen zu erfüllen: Es sollten kanonisierte Texte übersetzt werden. Diese sollten der einheimischen Leserschaft auf die Haut geschrieben sein. Die Übertragungen sollten von hochqualifizierten Übersetzern stammen. Die genannten Translationspostulate, welche die Theorie und Praxis der literarischen Übersetzung lange in das 20. Jahrhundert hinein beherrschten, wurden in der Zeit der ersten May-Übersetzungen ergänzt durch die Forderung nach sprachlicher und ästhetischer Vielfalt der ins Slowenische übersetzten Literatur. Wegen der erörterten spezifischen Stellung der deutschen Sprache im slowenischen ethnischen Gebiet hatte dieses Translationspostulat keine Auswirkung auf die Dynamik der slowenischen May-Übersetzung.

---

[3] "Glede nemške in skandinavske književnosti velja pri nas praviloma načelo, da ju čitamo v nemškem jeziku". Zit. Nach Miran Hladnik: *Vloga prevoda v slovensko-nemški literarni tekmi* (Die Rolle der Übersetzung in der slowenisch-deutschen Literaturschlacht), S. 4. http://lit.ijs.si/prevodsl.html. Zugriffsdatum: 20.9.2012.

[4] „splošna duševna hrana tedanjega izobraženega občinstva". Ebd., S. 6.

[5] Laut des slowenischen vergleichenden Literaturwissenschaftlers und Russischübersetzers Ivan Prijatelj konnte die slowenische Literatur in der Isolation nicht prosperieren. Vgl. Majda Stanovnik: *Slovenski literarni* (Anm. 1), S. 314.

Es sei im Zusammenhang mit dem May-Transfer ins slowenische Kulturfeld darauf verwiesen, dass der Erinnerung an das Werk und Leben des Autors und somit der Verortung Mays im nationalen kollektiven Gedächtnis sporadisch von der Presse Rechnung getragen wird, beispielweise durch biographisch-literarische Portraits,[6] die den Autor als kontroverse Figur innerhalb der Kriminalität-Lesererfolg-Dichotomie in Erscheinung treten lassen.[7] Es folgen die Beiträge über den übersetzerischen Transfer sowie jene über die May'schen Aufenthalte auf dem slowenischen Boden.[8] Die literarische Zelebrität wird als verschwenderischer Kurgast und Frauenheld zur Inszenierung gebracht, der der Reihe nach die Herzen der lokalen Schönheiten zu entflammen vermochte.[9] Diese und andere Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträge kolportieren das mythisch-legendäre Bild des Autors, partizipieren massiv an der Inszenierung seines literarischen Welterfolgs und lassen seine Literatur gar als kulturelle Universalie in Erscheinung treten.[10] In einigen von Literaturwissenschaftlern verfassten Texten ist vor dem Hintergrund der Rezeptionsästhetik und der Literatursoziologie eine differenziertere Annäherung an Mays Werk und seine Person zu beobachten, die sich in der Forderung nach kritischer Revision von längst überholten literaturhistorischen Zuschreibungen niederschlägt:

> Der Weg wird anstrengend sein, pionierhaft gefährlich, dennoch abenteuerlich aufregend. Unsere Absicht ist nämlich sehr heikel […]: das Licht auf die Kehrseite der Wahrheit zu werfen und einzementierte biographischen Schablonen der Lexika sowie hochnäsige Axiome der Literaturkritiker aufzulockern, die May seit eh und je aus weiß Gott welchem Grund als Nichts und Niemand abtun, wenngleich er 'sehr gerne' gelesen wird'. [Übers.][11]

---

6 Vgl. hierzu: NN: *Stopedeset Mayevih let* (150-Jahre Mays). In: *Slovenec* 76, Nr. 47, vom 27. Februar 1992, S. 24.

7 May wird zuweilen eine ausgedehnte Reisetätigkeit durch die Handlungsorte seiner sämtlichen Romane zugeschrieben, es wird also die Selbst-Inszenierung kolportiert, die zu Mays Lebezeiten von seiner Frau und ihm betrieben wurde. Vgl. Anton Šepetavc: *Karl May na Dobrni ali Problem bralne kulture na Slovenskem* (Karl May in Dobrna oder das Problem der slowenischen Lesekultur). In: *Celjski zbornik* 1988, S. 183.

8 Vgl. hierzu: Miroslav Slana*: Karl May in boginja Higiea v Dobrni: odkrivamo Slovenijo* (Karl May und die Göttin Hygeia. In: *7D 54*, Nr. 39 vom 28. September 2005, S. 32-33.

9 Ebd.

10 Der Verweis auf den Konstruktcharakter dieses Autorenbildes, etwa unter Rückgriff auf die Nennung der kontroversen Männerfreundschaften, die May unterhielt, unter ihnen zum Maler Schneider, kommt in den Beiträgen wie diese nicht vor. Vgl. hierzu: Helmut Schmiedt: *Karl May oder die Macht der Phantasie. Eine Biographie.* München: Beck 2011, S. 228, 234, 240, 252, 288.

11 „Pot bo naporna, pionirsko nevarna, a pustolovsko vznemirljiva. Naš namen je namreč nadvse kočljiv […]: osvetliti drugo plat resnice […] in zrahljati zabetonirane biografske kalu-

Dass bei der Medialisierung die Wiederbelebung der May-Rezeption bzw. die Ausbildung einer neuen Lesergeneration als Idee vorschwebt, ist nicht von der Hand zu weisen, zumal wenn aus regionaler Perspektive die zurückgehende Zahl der ausgeliehenen Bücher in öffentlichen Bibliotheken berücksichtigt wird.[12] Karl Mays Popularität bei dem Leser gehört gegenwärtig aufpoliert zu werden. Es gab hingegen Zeiten, wo sie die Basis zur lebhaften literarischen Aneignung und Weiterverwertung darstellte. Ein typisches Beispiel stellt der Reiseroman *Ob Balkanu* (*Am Rande des Balkan*) von Fran Josip Knaflič (1879–1949) dar, einem Literaten, Übersetzer und Journalisten älterer Generation, einem hybriden Kulturakteur, im Hinblick auf das literarische Idiom, der neben Slowenisch auch Kroatisch und Deutsch schrieb. Der Roman, eine rezeptionsgeschichtlich erfolgreiche Aneignung der May'schen Folie, erschien in Fortsetzungen von 1897 bis 1898 im damals führenden Ljubljanaer Familienblatt *Dom in svet (Heimat und Welt*). Aufschlussreich für die dargestellte Positionierung der deutschen Literatur im Original sowie in der Übersetzung ist der Umstand, dass der Roman zu einem Zeitpunkt veröffentlicht wurde, als May dem slowenischen Leser noch nicht in der Übersetzung zugänglich war. Im transferhistorischen Hinblick ist darüber hinaus bezeichnend, dass dieser erste Transfer des Romans in die slowenische Literatur, was Alters- und Berufsgruppe der Vermittler betrifft, über einen typischen Vertreter der Zielleserschaft Mays erfolgte: Der Romanverfasser war zur Zeit der Entstehung ein 17jähriger Gymnasiast. Die Adaptation ist zugleich ein interessantes Beispiel für die Vielfalt und Intensität des inter- und intrakulturellen Transfers von unterhaltungsliterarischen Stoffen in der Region und deren Aneignung, was an der Rezeption von *Les Mystères de Paris* von Eugène Sue in den hybriden Literaturfeldern von Ljubljana und dem kroatischen Karlovac nachgewiesen werden konnte.[13]

Kehren wir nun zurück zum übersetzerischen Transfer und stellen in Kürze einige Daten dar: Zu Mays Lebzeiten erschien im Jahr 1898 zunächst seine Bearbeitung des Abenteuerromans *Le coureur des bois* (1850) von Gabriel Ferry. Die slowenische Ausgabe (unter dem Titel *Gozdovnik*) geht auf die Neugebauer-Ausgabe des

---

pe leksikonov in vzvišene aksiome literarnih kritikov, ki Maya že od nekdaj bogsigavedi zakaj dajejo v nič, čeprav je menda 'zelo bran'. Anton Šepetavc: *Karl May* (Anm. 7), S. 182.

12 Die Entlehnungszahlen bewegen sich zwischen 2062 im Jahr 2001 und 1379 im Jahr 2011. Für statistische Daten bin ich Herrn Mag. Marijan Špoljar von den Städtischen Bibliotheken Ljubljana zu Dank verpflichtet.

13 Vgl. hierzu: Norbert Bachleitner: *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland.* Amsterdam: Rodopi, 1993; Aleksander Gaube: *Družbenokritične funkcije nemškojezične proze Jakoba Alešovca. Diplomska naloga* (Gesellschaftskritische Funktionen der deutschsprachigen Prosa von Jakob Alešovec.) Diplomarbeit. Maribor 2008.

May'schen *Waldläufers* von 1879 zurück.[14] 1901 erschien ein Fragment aus dem Kolportageroman *Waldröschen* (1882–1884) unter dem Titel *Bettlergeheimnisse oder Rächerjagd rund um die Erde* (*Beračeve skrivnosti ali Preganjanje okoli sveta*), der über den Wiener Verleger Josef Rubinstein in das slowenische Kulturfeld gelangte. Im selben Jahr bekam der slowenische Leser in Übersetzung die Reiseerzählung *Eri* (*Der Ehri*) aus der Sammlung *Am stillen Ozean*, die beim Ljubljanaer *Giontini-Verlag* herauskam. Die slowenische Diaspora in den USA nahm in der Rezeption die Vorreiterstelle ein. 1906 wurde in den dortigen Periodika in slowenischer Sprache *Durchs wilde Kurdistan* veröffentlicht.[15] Bis 1911 folgten weitere von amerikanischen Slowenen erstellte Übertragungen, darunter *Von Bagdad nach Stambul, Im Schatten des Padischah, Der Schut* sowie die Trilogie *Old Surehand,* in der selben Reihe mit *Les Mystères de Paris und Der Graf von Monte Christo*. Die Übertragungen wurden eigens für den slowenisch-amerikanischen Leser angefertigt und stellten im Vergleich zur Rezeption 'back-home', wo May zunächst als Autor für Erwachsene perzipiert wurde,[16] May aufs Piedestal des erfolgreichen Jugendbuchautors. Als solcher erschien er im slowenischen Literaturfeld erst in der Zwischenkriegszeit, als zwischen 1928 und 1930 *der Orient-Zyklus*, *die Winnetou-Trilogie* (in Maribor) und *Old Surehand* (in Ljubljana) publiziert wurden.

In der Nachkriegszeit kamen Mays gesammelte Werke heraus, in einer die Radebeuler und Bamberger Originalausgaben nachahmenden grünen Aufmachung. Während der Übersetzer aus der Vorkriegszeit sich hinter den Initialen verbarg, haben sich die beiden Übersetzer der Nachkriegszeit, Mimi Malenšek und Jože Stabej, 'geoutet'. Die beiden nahmen im damaligen Literaturfeld wichtige Positionen ein, Malenšek war Vorsitzende des slowenischen PEN-Clubs und Mitglied des Präsidiums des Internationalen PEN-Clubs, was sich positiv auf die Rezeption Mays im Tito-Staat auswirkte. Im Unterschied zu ihren Kommilitonen in einigen anderen sozialistischen Staaten, etwa in der DDR, die sich laut Schmiedt drei Jahrzehnte lang mit mäßigem Erfolg bemühten, „der Popularität Mays entgegenzutreten“[17], begegneten jugoslawische Kulturakteure (Verleger, Kritiker, Übersetzer, Kulturpolitiker) dem eskapistischen Potential und der Anprangerung sozialer Missstände in Mays Werken mit großem Wohlwollen. Von entscheidender Bedeutung für Mays

[14] Die gleichnamige deutsche Erstübersetzung, auf die May zurückgriff, erschien 1851 in der Übertragung von Gustav Füllner im Hallischen Hendel-Verlag.

[15] Vgl. Hans-Dietrich Steinmetz/Boris Košorok: *Sočasni slovenski prevodi Karla Maya: Slovenija in ZDA 1898–1911* (Gleichzeitige slowenische Übersetzungen von Karl Mays Werken: Slowenien und die USA 1898–1911): In *Slovenski koledar...: koledar za Slovence po svetu* 40 (1993), S. 183-188.

[16] Vgl. http://lit.ijs.si/mladini.html. Zugriffsdatum: 12.9. 2012.

[17] Helmut Schmiedt: *Karl May* (Anm. 10), S. 308.

große Resonanz bei dem jugoslawischen Lesepublikum – der Beleg dafür sind zahlreiche Ausgaben von gesammelten Werken aus den 1960er, 70er und 80er Jahren auf Kroatisch und Serbisch in renommierten Verlagen[18] – waren neben der Qualität der Übersetzungen zweifellos auch die Winnetou-Filme, die in der malerischen Naturlandschaft der Dinara in Slowenien, Kroatien, Bosnien-Herzegowina und Montenegro gedreht wurden. Gegenwärtig wird daran auch von der regionalen Tourismusbranche erinnert, die daraus erfolgreich Profit zu ziehen vermag.[19]

Vor welchem historischen Hintergrund erfolgte die Entstehung des 1892 veröffentlichten Reiseromans *In den Schluchten des Balkan*, der hier auf dessen Balkaninszinierung und Transfer in das slowenische Kulturfeld untersucht wird? Die Balkanhalbinsel wurde nach dem Verfall des Ottomanischen Reiches zum Ort zahlreicher Konflikte zwischen den Nationalstaaten Griechenland, Serbien, Montenegro, Bulgarien und Rumänien, die nach der Befreiung von der türkischen Herrschaft in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Die genannten Staaten suchten nach Unterstützung bei den Großmächten Russland, Großbritannien und Frankreich, weshalb es zunehmend zu politischen Konflikten zwischen den Letzteren und dem auf dem Balkan auch präsenten Österreich-Ungarn kam. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Region gekennzeichnet durch zahlreiche kriegerische Auseinandersetzungen, die Balkankriege, die das Ziel der Befreiung der von den Türken noch besetzten Gebiete und der Neuverteilung dieser Territorien verfolgten. Daran beteiligt war auch das Deutsche Reich, das im Rahmen aggressiver imperialistischer Politik den geplanten Expansionsdrang im Orient durchzusetzen be-

[18] Die Übersetzungen erschienen in den führenden nationalen Verlagen in der Region wie Mladinska knjiga in Ljubljana, Svjetlost in Sarajevo und Prosveta in Belgrad, in den Verlagen populärer Literatur, dem August Cesarec Verlag in Zagreb und Otokar Keršovani Verlag in Rijeka, in Jugendbuchverlagen, neben dem genannten Mladinska knjiga auch im Mladost in Zagreb, ferner in renommierten Sachbuchverlagen wie Sveučilišna naklada Liber (dem Universitätsverlag Liber) in Zagreb. Während Mays Werke in der Übersetzung in den Sprachen Jugoslawiens in den 1960er Jahren meist in den Verlagen populärer Literatur erschienen – die Ausnahme stellen die beim Matica Hrvatska-Verlag in Zagreb veröffentlichten Werke wie etwa *Durch das Land der Skipetaren* dar – , kamen sie später in den führenden regionalen Verlagshäusern sowie Sach- bzw. Fachbuchverlagen heraus.

[19] Im Juni 2012 konnte man aus Anlass von unterschiedlichen Jubiläen der filmischen Adaptionen von Mays Werke, etwa des 50 Jahrestages des Abschlusses der Dreharbeiten von *Der Schatz im Silbersee* und des 40. Jahrestages des Abschlusses der Dreharbeiten von im ehemaligen Jugoslawien gedrehten Winnetou-Filmen, authentische Drehorte nahe Zadar in Begleitung von keinem Geringeren als dem filmischem Winnetou erkunden und sich in Gesprächen mit Filmleuten und Schauspielern vor Ort an den Ritualen einer Winnetou-Convention beteiligen. Vgl. http://www.rivijera-paklenica.hr/winnetou.php. 20.9. 2012.

müht war.[20] Es ging um die Schaffung von ökonomischen und politischen Einflusssphären, deren Höhepunkt der Ausbau der Bagdadbahn darstellte. Die Balkankriege sind als Wegbereiter für den Eintritt Südosteuropas in den Ersten Weltkrieg zu betrachten, der die Vereinigung der Mehrheit der Südslawen im 1919 gegründeten südslawischen Königreich zur Folge hatte.

Fokussieren wir uns auf die Inszenierung der in dieser Region vertretenen Kulturen in slowenischen Übertragungen von *In den Schluchten des Balkan* (1892) aus stilistischer und imagologischer Sicht. Auf Slowenisch erschien der Roman als Teil des Orientzyklus dreimal, allemal unter einem leicht veränderten Titel, statt Schluchten werden nämlich die Berge als romanesker Handlungsraum bemüht.[21] Erstmals in der Zwischenkriegszeit, im Jahr 1931, in der Übersetzung von Anton Jehart, einem Universitätsprofessor für Altes Testament und katholischen Bischof aus Maribor, im Verlag *Tiskarna sv. Cirila* (Druckerei des Hl. Kyrills).

Die zweite Ausgabe erschien 1971, im Ljubljanaer Verlag *Mladinska knjiga*, einem der damals führenden nationalen Verlagshäuser, in der Übersetzung des Regimeopfers Ludvik Mrzel. Nach der Entlassung aus der Haft wurde der Übersetzer an den Rand des Literaturfeldes und der Gesellschaft gedrängt und versuchte[22] seinen Lebensunterhalt mit Übersetzungen zu verdienen. Die Möglichkeit zum eigenen literarischen Schaffen blieb ihm nämlich bis zu seinem Tod versagt – von sich selbst behauptete er, „Humus, ungesät und nichtgeerntet" [Übers.][23] zu sein und war dabei im Tito-Staat unter den literarischen Übersetzern aus der deutschen Sprache keine Ausnahme. Vielen anderen in Schauprozessen verurteilten Künstlern und Intellektuellen war dasselbe tragische Los beschieden.

In einer dritten Ausgabe erschien *In den Schluchten des Balkan* im Jahr 1995, d.h. in der Zeit nach der Unabhängigkeitserklärung des Landes. Obwohl sich diese

---

[20] Vgl. Gabriella Schubert: *Berlin und Südosteuropa*. In: *Berlin und Osteuropa*. Hg. v. Klaus Meyer und Franz Basler. Berlin: Colloqium 1991, S. 177–210.

[21] Der Titel des Romans in der slowenischen Übersetzung lautet *V gorah Balkana* (dt. In den Bergen des Balkan).

[22] Zu den bekanntesten Opfern des sozialistischen Regimes gehörte die unlängst rehabilitierte Zweig-Übersetzerin Angela Vode (1892–1985), um deren Entlasssung aus der Haft sich die internationale Kulturgemeinschaft sowie die slowenische Diaspora in den angelsächsischen Ländern mit Erfolg bemühte, während dem May-Übersetzer L. Mrzel dieses Glück nicht beschieden wurde und er für seine Sünden büßen musste.

[23] Vgl. Nike Kocijančič Pokorn: *Skrita ideologija v prevodih otroške literature* (Verborgene Ideologie in Übersetzungen der Kinderliteratur). In: *Ideologije v slovenskem jeziku, literatur in kulturi. Zbornik predavanj*. Hg. v. Aleksander Bjelčevič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete 2012, S. 55-61.

bisher letzte Ausgabe teilweise als Neuübersetzung rühmte – „Die Sammlung besteht aus Übersetzungen aus der Vorkriegszeit, aus der Zeit nach dem Krieg und aus neuen Übersetzungen, deren Autoren anonym bleiben wollten und nicht unterschrieben. [Übers.]“[24] – zeigte sich, dass es sich um die Wiederveröffentlichung der Erstübersetzung handelt, die somit zweimal veröffentlicht wurde.[25] Die Wiederveröffentlichung der Erstübersetzung im Jahr 1995 ahmt im Vergleich zur ersten Veröffentlichung aus der Vorkriegszeit das Original in der Kapitelgliederung nach, während auf die Landkarten, Routen-Skizzen und Trachtenabbildungen zur Gänze verzichtet wurde. Dafür traf der Verlag die Entscheidung, das Werk in Heften herauszubringen, um auf diese Weise das jugendliche Publikum anzusprechen und zu gewinnen. Davon trägt auch die Aufmachung der Hefte Rechnung – das Paperback und die grelle Farbe des Umschlags. Die Taschenbuchausgabe wirkte sich fördernd auf die Rezeption des Romans bei der Leserschaft sowie auf den ökonomischen Gewinn des Verlags aus.

Was die Beziehung zwischen dem Original und der Übersetzung betrifft, nimmt die Erstübersetzung aus dem Jahr 1931 in der Geschichte der slowenischen May-Übersetzungen eine Sonderstellung ein. Sie gehört nämlich zur Kategorie der adaptierten Übersetzung, im Gegensatz zur zweiten Übersetzung des Romans, aber auch im Vergleich zu anderen slowenischen Übersetzungen von Werken des Autors.[26] Warum ging der Theologe Jehart mit *In den Schluchten des Balkan* anders um als mit *Winnetou*? Diese Schlüsselfrage lag unserer Untersuchung von Anfang an zu Grunde. Während die von ihm in demselben Jahr (1931) veröffentlichte Winnetou-Übersetzung ihre Treue zum Original zur Schau stellt, sind die Eingriffe des Übersetzers in *V gorah Balkana* zahlreich und vielfältig. Jehart nahm eine Neugliederung des Originals vor und versah die so entstandenen Abschnitte mit neuen Titeln – „Schimin, der Schmied“[27] wird zu „Skrivnost kovačije“ (dt. „Geheimnis der Schmiederei“[28]) – die als Form des impliziten Lesers dazu beitragen, dass die erklärende und interpretative Funktion der Erzählinstanz intensiviert wird, und damit zur Spannungssteigerung beisteuern.

---

[24] „Zbirka je sestavljena iz prevodov, ki so izšli pred vojno, po vojni in novih prevodov, katerih avtorji so hoteli ostati anonimni in se niso podpisali.“ Karl May: *V gorah Balkana. Prvi zvezek*. Ljubljana: Littera 1995, S. 4 (unpaginiert).

[25] Vgl. hierzu: Aljaž Hölbl: *Karl May: Podobe Balkana v izvirniku in prevodih dela »In den Schluchten des Balkan«*. Diplomska – seminarska naloga. Maribor: FF 2010.

[26] Vgl. Kocijančič Pokorn: *Skrita ideologija* (Anm. 23).

[27] Karl May: *In den Schluchten des Balkan*. Bamberg: Karl-May Verlag 1949, S. 41.

[28] Karl May: *V gorah Balkana*. Maribor: Tiskarna sv. Cirila v Mariboru 1931, S. 47.

In stilistischer Hinsicht fällt bei persönlichen Eigennamen und bei der Toponymik die Angleichung an die slowenische Kultur auf – so wird aus dem türkischen 'Edirne' im Original die slawische Variante 'Odrin', 'Schimin' wird durch das slowenische Äquivalent 'Šime' ersetzt, fremdsprachliche Zitatwörter werden getilgt, zwecks der damals aktuellen Tendenz der Purifikation des nationalen Sprachguts von fremdsprachlichen Lexemen, um die nationalkulturelle Identität zu konsolidieren. Zeitbedingt ist auch der Gebrauch von Lexemen, die archaisch ('čul') und regional markiert sind – die letzteren tragen im Gegensatz zu sprachlichen Angleichungen an die slowenische Kultur der Rückbesinnung auf gemeinsame kulturelle Wurzeln Rechnung. Die Übersetzung aus der Nachkriegszeit weist trotz ihrer Treue zum Original in stilistischer Hinsicht einige Nivellierungen auf, die sich im Wechsel des Sprachregisters – Tendenz fallend bzw. in Richtung der Nicht-Markiertheit zeigen.

Zu Eingriffen auf der inhaltlichen Ebene gehören (Erzähler-)Ergänzungen, Auslassungen – diese Modifikationen gelten übrigens für beide Übertragungen – und Veränderungen. Ähnlich wie die neue Kapiteleinteilung ergänzen auch diese Eingriffe den Bereich des impliziten Lesers. Die Ergänzungen treten als geographische, politische, religiöse und kulturelle Erzählkommentare sowie als Zusammenfassungen vergangener Ereignisse in Form von Rückwendungen auf. Häufig treten sie in Angaben über den Handlungsort, wie z.B. auf dem Balkan,[29] in der Türkei, bei den Mohammedanern[30] usw. zu Tage und dienen der Verortung des Lesers in der fiktiven Zeit und dem fiktiven Raum. Durch die Vermittlung von zusätzlichen Informationen und Kommentaren tragen Erzählerergänzungen zur Konkretisierung des literarischen Schemas und zur Erfüllung der belehrend-pädagogischen Funktion des Textes bei. Stellenweise erfolgt der Zusatz vor dem Hintergrund des interkulturellen Transfers, meistens jedoch steht in Erzählerergänzungen die stereotype Balkan-Inszenierung sowie die Dichotomie zwischen Balkan und Europa im Vordergrund: Die Betonung liegt auf Wertzuschreibungen 'exotisch', 'gefährlich', dem moralischen Verfall preisgegeben usw.: „Die Schmiede gehörte zweifellos Šimen, dem Halbbruder des Gärtners. Der Gärtner war ein guter Mansch, gut wie selten sonst ein anderer hier auf dem Balkan." [Übers.][31]

---

[29] Vgl. „Kleti so redkost na Balkanu." Karl May: *V gorah Balkana* (Anm. 24). S. 51; ders. *V gorah Balkana. Prvi zvezek*. Ljubljana: Littera 1995, S. 58. Im Folgenden wird nach der Ausgabe der Juhart-Übersetzung aus dem Jahr 1995 zitiert.

[30] Vgl. „Na Jutrovem se pri mohamedanih […]." Ebd., S. 70.

[31] „Kovačija je bila vsekakor last Šimena, vrtnarjevega polbrata. Vrtnar je bil dober človek, dober kakor malokdo tod po Balkanu." Ebd., S. 55.

Die *Schluchten des Balkan* in slowenischen Übersetzungen führen in die orientalistische Inszenierung[32] des Balkans als einen Raum, in dem sich sämtliche Achsen der europäischen symbolischen Geographie aufs Engste durchkreuzen und vielfältig überlappen, einige interessante Differenzierungen ein, auf die im Folgenden näher eingegangen wird. Bei moralischen Zuschreibungen wird auf dem westeurozentrischen kulturellen Hintergrund eine im Original nicht vorhandene Unterscheidung zwischen Türken und anderen Ethnien des Balkans hinzugefügt:

> „Sie sollen alles erhalten, Effendi!" Ich war überzeugt, dass sie nichts bekommen werden. Das ist die Sitte bei den türkischen Herrschern. [Übers.][33]

> In der europäischen Türkei und in Bulgarien wird, bekanntlich, das duftende Rosenöl erzeugt, das beste in ganz Europa. Erzeugt wird es aus Blütenblättern einer blassroten, starkduftenden Blume […]. Im Monat Mai werden Blütenblätter gelesen und in geschlossenen Gefäßen gekocht wie bei uns der Branntwein. [Übers.][34]

Die Schuld für die desolate Situation auf dem Balkan – und somit, bezogen auf die außerliterarische Realität in den Ländern des damaligen südslawischen Staates – wird ausschließlich den Ottomanen und ihrer Kultur zugeschrieben. Die Schuldzuweisung an der Türkei erreicht ihren Höhepunkt in einer längeren Textstelle, die im Original nicht vorkommt:

> Die Völker der europäischen Türkei sind bestimmt nicht selber schuld an ihrer Rückständigkeit hinter Westeuropa. Sie sind begabt, jahrhundertelang seufzten sie unter dem Joch der Asiaten, Türken, und diese konnten ihnen nichts bieten, was sie selbst nicht kannten und nicht hatten.

---

[32] Der von Edward Said geprägte Begriff verweist auf das Ensemble des Wissens über den Orient, das mit Macht verbunden ist. Es handelt von der Repräsentation, Konstruktion und Erzeugung eines Bildes und damit eines Objekts des Wissens. Der Begriff basiert auf einer Konstruktion, die mit klischeehaften Vorstellungen arbeitet und die Überlegenheit der Europäer über ein Ensemble interessanter, aber als rückschrittlich begriffener Völker zu bezeichnen sucht. Trotz Kritiken an dem Konzept ist dieser Forschungsansatz nach wie vor von großer Bedeutung für die Untersuchung der interkulturellen Konstellationen und ihrer Abhängigkeit von den Machtverhältnissen. Vgl. Edward Said: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin 1995; *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*. Hg. v. Klaus-Michael Bogdal. Bielefeld: Aisthesis 2007.

[33] „Vse bodo dobili, effendi! Prepričan sem bil, da ne bodo ničesar dobili. Tako je v navadi pri turških oblastnikih."Karl May: *V gorah Balkana*. Drugi zvezek. Ljubljana: Littera 1995. S. 68.

[34] „V evropski Turčiji in Bolgariji se, kakor je znano, prideluje dehteče rožno olje, najboljše v Evropi. Dobivajo ga iz cvetnih listov bledordeče, močno dehteče rože […]. Meseca maja oberejo cvetne liste in jih kuhajo v zaprtih kotlih kakor pri nas žganje." Karl May: *V gorah Balkana*. Prvi zvezek (Anm. 24), S. 42f.

> Auf meiner Reise durch die europäische Türkei lernte ich Unwissenheit kennen, die geradezu lächerlich und kindisch war. Jeder zwölfjähriger Schüler bei uns weiß mehr als irgendein notabler Mensch von unten. Und der durchschnittliche europäische Akademiker gilt ihnen als Gelehrter.
>
> Im engen Zusammenhang mit der Unwissenheit steht der Aberglaube. Und auch von diesem habe ich hier viel gefunden. [Übers.][35]

Auf diese Weise wird eine Zickzackwanderung zwischen einer eurozentrischen Abrechnung mit dem türkischen Orient und der Europakritik durchgeführt, die im Vergleich zum Original durch die Ergänzungen deutlicher zugunsten der europäischen Kultur ausfällt, worauf wir in der Folge noch zurückkommen werden.

Besonders aufschlussreich für kulturideologische Implikationen der Adaptationen des Originals erweisen sich die Auslassungen der christlich-religiösen Inhalte. Diese kommen in der Vor- wie Nachkriegsübersetzung des Romans vor. Der bedeutendste Eingriff des Nachkriegsübersetzers erfolgt im neunten Abschnitt, an der Stelle der nächtlichen Wanderung von Kara Ben Nemsi und dem Schmied Schimin von Usudere nach Maden, um sich nach Verwandten des verwundeten Mosklan zu erkundigen. Es wurden ganze zwei Seiten des Originals, die von der Auferstehung Christi und seiner Rückkehr auf die Erde handeln, schlichtweg gestrichen. Verzichtet wird darüber hinaus auch auf den Vergleich zwischen den 'Oberherren' des Christentums und des Islam im Hinblick auf die göttliche Macht, der im Original wie bekannt eindeutig zu Gunsten des Ersteren ausfällt.[36] In Anbetracht der geschilderten Position des Übersetzers im sozialistischen Kulturfeld deuten die Auslassungen im Bereich des Religiösen auf die Anpassung an das von der herrschenden Ideologie bestimmte Wertesystem hin und sind als Ergebnis einer inneren Zensur zu betrachten. Auch der Verfasser der Übersetzung aus der Vorkriegszeit nimmt im Bereich des Religiösen Adaptationen vor, die ihre kulturideologische Motivation tendenziös zur Schau stellen. Er macht es umgekehrt, indem er das Christentum konsequent durch den Katholizismus ersetzt, um auf dieser Weise im Vergleich zu anderen, in der Region vertretenen Religionen auf seinen superioren Stellenwert in der symbolischen Geographie Europas zu verweisen: Milica Bakić-Hayden und Robert M. Hayden vermochten in einer Studie über kulturelle Balkan-

---

35 „Narodi evropske Turčije si gotovo niso bili sami krivi, da so zaostali za zahodno Evropo. Nadarjeni so, pa stoletja so ječali pod jarmom Azijatov, Turkov, in ti jim niso mogli nuditi, česar sami niso poznali in ne imeli. Na svojem potovanju po evropski Turčiji sem srečeval nevednost, ki je bila že kar smešna in otročja. Vsak dvanajstleten šolar pri nas ve več kot tam doli marsikateri ugleden človek. In poprečen evropski izobraženec jim velja že za učenjaka. Z nevednostjo pa si je v tesnem sorodstvu praznoverje. In tudi tega sem mnogo našel.“ Karl May: V *gorah Balkana. Tretji zvezek*. Ljubljana: Littera 1995, S 7.

36 Vgl. Karl May: *In den Schluchten des Balkan* (Anm. 27), S. 238-240.

bilder überzeugend nachzuweisen, dass in der vom Westen ausgehenden europäischen symbolischen Geographie und in der daraus resultierenden Glaubenshierarchie das Gefälle nach Religionen auch heute noch vom Nordwesten nach Südosten verläuft.[37] So wird aus „Mein Vater, besinnst du dich noch auf den alten Christen, der dir den schönen Satz aufschrieb"[38] in slowenischer Übersetzung „Vater, sagte Ali, besinnst du dich noch auf den Alten, der Katholik war […]?" [Übers.][39] Vor diesem symbolgeographischen Hintergrund erfolgen ferner weitere Eingriffe, in denen im Rahmen radikaler Kontrastierung religiöse Hetero- und Autostereotype und negative Wertzuschreibungen gegenüber dem Islam dicht aufeinanderfolgen. Diese steuern die religiöse Dichotomie in radikaler Form an, was im Original in dieser Ausprägung nicht vorzufinden ist:

> Ihr habt mich ermorden wollen. Ich hätte mich rächen und Euch alle erschießen können, ihr könnt mir nicht entkommen. […] Der Koran lehrt Hass zu allen, die nicht Mohameds Anhänger sind, unser Heiland brachte uns aus dem Himmel die Nächstenliebe mit, auch zum Feind […]. [Übers.][40]

An Stellen, wo May um einen interreligiösen Dialog bemüht ist, wird die Fremdheit des Islam zur radikalen Abgrenzung von dem Eigenen instrumentalisiert. Ausgehend von Ortfried Schäffters Fremdheitstypologie, die zwischen vier Modi der Fremdwahrnehmung und -Darstellung unterscheidet – Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen, wobei das Fremde und das Eigene über denselben Ursprung verfügen, Fremdheit als Gegenbild des Anderen, Fremdheit als Ergänzung und viertens, Fremdheit als Komplementarität[41] – , lässt sich behaupten, dass die untersuchten Adaptationen im Vergleich zum Original einige bedeutende Verschiebungen an der Fremdheitsinszenierung zur Folge haben. In den Vordergrund tritt das Denk- und Erfahrungsmuster, dem die Referenz auf eine klar definierte Grenzlinie zu

---

[37] Laut Bakić-Hayden fällt der Wert einzelner Religionen in der symbolischen Glaubenshierachie vom Nordwesten in die Richtung des Südostens. Vgl. Milica Bakić-Hayden und Robert M. Hayden: *Orientalistitične različice na temo Balkana: simbolna geografije v nedavni jugoslovanski politiki kulture* (Orientalistische Versionen zum Thema Balkan: Symbolische Geographie in der jüngeren Kulturpolitik Jugoslawiens). In: *Zbornik postkolonialnih študij*. Hg. v. K. Jeffs. Ljubljana: Krtina, 2007, S. 441-460.

[38] Karl May: *In den Schluchten des Balkan* (Anm. 27), S. 191.

[39] „Oče, je pravil Ali, se še spominjaš tistega starčka, katoličan je bil?" Karl May: *V gorah Balkana. Drugi zvezek* (Anm. 33). S. 72.

[40] „Koran uči sovraštvo do vseh, ki niso Mohammedovi pristaši, naš Odrešenik pa nam je prinesel iz nebes ljubezen do bližnjega, tudi do sovražnika, […]." Ebd., S. 132.

[41] Vgl. Ortfried Schäffter: *Modi des Fremderlebens*. In: *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Hg. v. Ortfried Schäffter. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 11-42.

Grunde liegt, die eine deutliche Scheidung zwischen Eigenem und Fremden bewirkt.

Wie gezeigt, tritt diese Fremdausgrenzung besonders deutlich in der Inszenierung religiöser Kulturen und Gruppen sowie in der Grenzziehung zwischen osmanisch-türkischen und balkanischen Kulturelementen auf, die in die Fremdheit als Ergänzung des Eigenen transponiert werden. Dabei wird das balkanische Fremde auf die Funktion der Bereicherung des Eigenen fixiert. Auch weitere Eingriffe zeugen von Widersprüchen im Umgang mit der vorgefundenen Balkaninszenierung, der im Spannungsfeld zwischen religiöser Balkanisierung und sozialer Debalkanisierung verortet bleibt. Diese tritt zutage in der sporadischen Ausblendung bestimmter negativer Kulturerscheinungen, z.B. der Kritik an der miserablen Infrastruktur und inadäquaten Kartographie und den Ursachen dafür.[42] Diese Tilgungen haben einen Verzicht auf die im Original vorkommende Kritik an den Großmächten[43] zur Folge und führen an der Hinterfragung des Konstruktcharakters der orientalistischen Kulturinszenierung vorbei. Sie fügen sich nahtlos in die konstatierte Zickzackwanderung zwischen Orient und Europakritik ein und werden zur Verhinderung möglicher ideologiekritischen Konkretisierungen des Textes instrumentalisiert. Der Übersetzer suchte mit diesen Auslassungen, die im Vergleich mit den Ergänzungen deutlich seltener vorkommen, vor dem Hintergrund des eskapistischen Textpotentials gemäß dem Original das Erscheinungsbild des Balkans als Projektionsfläche für Sehnsüchte nach Exotischem zu verfestigen. Der zeitweilige Verzicht auf eurozentrische referentielle Inhalte, etwa auf die Angabe der deutschen Währung – Aus „Zehn Piastern, ungefähr zwei Mark, das war nicht zuviel für eine wertvolle Nachricht“[44] im Original wird „Zehn Piastern war nicht zu viel für eine bedeutende Nachricht [Übers.]“[45] in der Erstübertragung – kann als ein postmodern anmutendes Korrektiv der radikalisierten Trennung des Eigenem vom Fremden interpretiert werden, wobei die polyzentrische Perspektive als Alternative zur totalisierenden angeboten

---

[42] Die erste slowenische Übersetzung verzichtet zur Gänze auf die Inszenierung der desolaten Verkehrslage in der Region am Anfang des Kapitels „Im Konak von Dabila“: „Was wir aber fanden, war auf keinen Fall mit einem deutschen Feldweg vergleichbar. Die Wege auf denen unsere Bauern zu ihren Feldern fahren, sind besser angelegt und gepflegter als die Heerstraße.“ Karl May: *In den Schluchten des Balkan* (Anm. 27), S. 365.

[43] Ausgelassen wird u. a. auch folgende Stelle „Haben nicht der Engländer, der Deutsche, der Russe, der Franzose und alle Anderen ihre Reiche ebenso erobert […]. Geht nicht durch ganz Asien ein ungeheurer Diebstahl, ausgeführt von dem Inglis und dem Moskof […].“ Ebd., S. 63-64.

[44] Karl May: *In den Schluchten des Balkan* (Anm. 27), S. 18.

[45] Karl May: *V gorah Balkana. Prvi zvezek* (Anm. 24), S. 25. Die Übertragung aus der Nachkriegszeit stimmt auch hier mit dem Original überein.

wird. Diese enthält stellenweise auch eine ironische Prägung: So wird aus „Der Morgenländer schläft in seinen Kleidern, die er selten ablegt. […] Darum ist es kein Wunder, daß seine Nähe nicht nur durch das Auge, sondern durch die Nase bemerkbar ist.“[46] im Original, „Der Morgenländer schläft in der Arbeitsbekleidung, die er nur selten ablegt. […] ihr werdet mich doch verstehen, wie sehr meine empfindliche Nase unter dieser Mixtur orientalischer Düfte litt […]“ [Übers.][47] in der Übersetzung. Die Ironie trägt das Potential zur Hinterfragung des Konstruktcharakters der inszenierten Kulturtopographie mit sich, dazu reicht sie allerdings wegen der geringen Zahl, in der sie auftritt, nicht aus. Die Abweichung von der vorherrschenden Perspektive in Ergänzung zu anderen Eingriffen signalisiert allerdings, dass die konstatierten Adaptationen aus slowenischen Übertragungen des Romans *In den Schluchten des Balkan* die darin vorkommende Balkanrepräsentation im Vergleich zu jener aus der Originalfassung einerseits in ein differenziertes Licht rücken, zum anderen aber zusätzlich auf Abgrenzungen fixieren und stereotypisieren.

Die Untersuchung der Balkaninszenierung in den Übersetzungen, die in völlig verschiedenen historischen Perioden entstanden sind, lässt ferner einmal mehr die gesellschaftliche Prägung jedweder symbolischen Ordnung deutlich werden: Die konstatierten Modifikationen reflektieren nicht allein die Zeitumstände ihrer Entstehung, sondern auch die Identität ihrer Urheber – der Übersetzer: Während einige der Textanpassungen durch das sozialistische Wertesystem diktiert wurden und die marginale Position des Übersetzers im damaligen Kulturfeld widerspiegeln, reflektieren andere die hohe Positionierung der Literaturvermittler im Berufsfeld, die historische Situation der slowenischen Kultur sowie die Bestrebungen der führenden Kulturträger nach der Konsolidierung ihrer als katholisch inszenierten Identitätsspezifika in einer Zeit, als der großserbische Kulturunitarismus den Hybridisierungsprozess zu hegemonialisieren und die Kulturen, auch die konstitutiven unter ihnen, in ihrer Autonomisierung zu verhindern suchte. Dass der übersetzerische Transfer von Karl Mays *In den Schluchten des Balkan* in einem fremdkulturellen Raum zur kollektiven identitätsstiftenden Funktion instrumentalisiert wurde, ist eine für die künftige transfer- und rezeptionsgeschichtliche May-Forschung nicht unbedeutende Erkenntnis.

---

[46] Karl May, *In den Schluchten des Balkan*, (Anm. 27), S. 301f.

[47] Karl May: *V gorah Balkana. Tretji zvezek* (Anm. 35), S. 51.

Alexander Ritter

Die Nöte des Biographen mit dem Rollenspiel. Charles Sealsfields alias Carolus Magnus Postl

Über den ominösen Flüchtling Postl 1823, einen fragwürdigen Prediger Zeilfels 1824-26 und nervösen Börsianer Sealsfield im *panic year* 1837. Prolegomina zu einer anderen Biographiekonzeption

I

Einige sorgenvolle Vorbemerkungen

Er sagt das mit dem verbalen Augenaufschlag der autobiographischen Verschleierung und Wichtignahme seiner selbst: „[…] – fremd" sei er gewesen, „ – von fernen Gestaden, kam er […] in Yankeeweise, gleichsam einen neuen Markt für seine Produkte suchend".[1] Was Charles Sealsfield 1845 über sich mitteilt, illustriert *in nuce* beides: sein Selbstverständnis als Amerikaner und die Funktion selektierter Informationen über sich. Dazu nutzt er die Metaphorik vom biographisch namenlosen ‚Fremden' aus märchenhafter Ferne. Mit dieser und dem stilisierten Sprachgestus zelebriert er sich als überzeitlicher *postillon du message politique*. Gleichzeitig versteht er sich als ‚Yankee', der von den demokratischen USA dem absolutistischen Europa berichten wolle.

Es liegt in der Natur ihrer Absichten. Beide begegnen sich mit Misstrauen, der Biograph und – wenn dieser denn noch lebte – die Zielperson seiner lebensgeschichtlichen Recherche. Ein Biograph möchte über sie so vieles erfahren und seiner Darstellungsabsicht zuordnen. Die Zielperson dagegen, vor allem als Autobiograph, gibt in der Regel nur das öffentlich und subjektiv eingefärbt preis, was ihrem

[1] „Vorwort zur gesammelten Ausgabe der Werke des Verfassers des *Legitimen und der Republikaner* etc." Charles Sealsfield: *Gesammelte Werke.* Erster Theil. Stuttgart: Metzler'sche Buchhandlung, 1845. Charles Sealsfield: *Sämtliche Werke.* Hg. v. K. J. R. Arndt et. alt. Bd. 6. Hildesheim/New York: Olms, 1973. S. [V]-XVIII, hier S. [V]f.

Selbstverständnis entspricht und von einem potentiellen Biographen verwendet werden soll. Und solches Selbstverständnis generiert jene Selbsterfindung der eigenen Geschichte für die Öffentlichkeit, innerhalb derer sie die Wahrnehmung der erfundenen Identität steuert, ergänzt und bestätigt.

Dieser Zusammenhang gilt insbesondere für Sealsfields Handhabung seiner Identität, für die er eine facettenreiche Biographie des Auswechselns von Namen, Geburtsjahr und sozialer Rolle organisiert, mit der er die ursprüngliche auszulöschen versucht. Seine bewusste Täuschung der Öffentlichkeit und die dafür kreierte Rolle innerhalb des Sozialsystems der Literatur ist für ihn Instrument des Selbstschutzes und der – von seinem Vorleben ungehinderten – Absicht der subjektiven sozialkritischen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit seiner Zeit beiderseits des Atlantiks.

Es ist der Akt der Selbstumtaufung, mit dem eine neue Lebensgeschichte in der Wirklichkeit und im literarischen Werk initiiert wird. Diese Selbstfiktionalisierung als identitätsverändernde Metamorphose von Carolus Magnus Postl über Karl Moritz Zeilfels und JC/C. Sidons zum Amerikaner Sealsfield definiert ihr Urheber als autobiographischen Fluchtpunkt. Auf ihn sind seine schriftlichen Äußerungen sowie die soziale Präsentation ausgerichtet. Vom Aufbruch aus Prag 1823 bis zum Entwurf der Grabsteininschrift 1864 geht es ihm daher darum, den Status als Amerikaner im öffentlichen Wissen zu etablieren, um so Teile seiner Herkunftsbiographie zu verdecken. Im Interesse dieser absichtlichen Verkomplizierung des Lebensganges für die rezipierende Öffentlichkeit unterscheidet er strikt zwischen innerer und äußerer Biographie.

Von diesen Voraussetzungen her resultiert die schwierige Situation des Biographen. Er hat es mit jemandem zu tun, der ihn in die „Authentizitätsfalle“[2] lockt. Das ist das zentrale Problem, das sich aus dem ergibt, was Sealsfield offeriert und der theoretische Diskurs fordert. Der Biograph habe, aus zeitlichem Abstand rekonstruierend und charakterisierend, selektiv „individuelle Lebensläufe und Erfahrungsaufschichtungen zu biographischen Repräsentationen [zu] verdichten“, zwischen lebensgeschichtlich objektiven, subjektiven Fakten aus der Sicht Dritter und subjektiven autobiographischen Mitteilungen zu unterscheiden, im zeitgeschichtlichen Kontext zu erfassen und unter Beachtung aktueller Erkenntnisse neu zu bewerten, von eigenen subjektiven Einflüssen frei zu halten und das psychologisch

[2] *Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Hg. v. Bernhard Fetz. Berlin/New York: de Gruyter, 2009. Darin: Bernhard Fetz: *Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie*, S. [3]-66, hier S. 4.

plausibel darzustellen.[3] Dafür ist von ihm das auszuwählen, zu transformieren und miteinander kohärent zu vereinbaren, was an faktischem Stoff zur Verfügung steht, wohl wissend um dessen – besonders im Fall Sealsfield – unzuverlässiges „Originalität- und Authentizitätsversprechen“[4].

Hinzu kommt, dass die Materiallage quantitativ schmal ist. Deren zusätzliche qualitative Beeinträchtigung ist eine Folge von Sealsfields Steuerung der Aussagen über sich selbst. Sein amerikanischer Reisebericht *Die Vereinigten Staaten von Nordamerika* (1827/1828), die Vorworte zur Edition *Gesammelte Werke* (1845) sowie zum Roman *Der Legitime und die Republikaner* (1833/1845), die für die Brockhaus-*Enzyklopädie* verfasste autobiographische Skizze (1854), Testament wie Grabsteintext (1864) und seine Korrespondenz enthalten die wenigen autobiographischen Hinweise,[5] die jedoch vor allem im Interesse seines konstruierten Lebenskonzeptes informieren.

Die Probleme des Biographen im Umgang mit dem Leben Sealsfields sind somit außergewöhnlich. Sie ergeben sich aus 1. seiner doppelten Biographie, der verborgenen und der öffentlichen; 2. dem Umstand, dass er zu keiner Zeit als Zeuge seiner eigentlichen Identität auftritt; 3. der erst in Ansätzen wahrgenommen Disposition durch den in Prag ausgelösten Ambivalenzkonflikt, der sein Psychogramm, sein Schreiben und soziales Agieren beeinflusst;[6] 4. der Darstellung seiner selbst in der Rollenadaption als Amerikaner und darauf abgestimmten gesellschaftlichen Etablierung; 5. den Mängeln der archivalischen Überlieferung, bedingt durch Reisen, Ortswechsel, Vermeiden enger Personenbindungen, dem Handeln aus

---

3 Ebd., S. 8.

4 Ebd., S. [3].

5 Sealsfield als Thema biographischer Romane: Theodor Scheibe: *Der Kreuzherr von Pöltenberg: eine Priesterlaufbahn nach authentischen Quellen geschildert*. Wien: T. Scheibe 1876. Dazu: Wynfrid Kriegleder: *Die Re-Mährisierung des ‚Greatest American Author', oder wie aus Charles Sealsfield ein südmährischer Klassiker wurde*. In: *Amici Amico III. Festschrift für Ludvík E. Vaclavek*. Hg. v. Ingeborg Fiala-Fürst und Jaromír Czmero. Olomouc: Univerzita Palackého 2011, S. 261-270. – Robert Kohlrausch: *Der Fremde*. Prag: Haase 1896; dass.: *Saffi*. 2. Aufl. Stuttgart: Robert Lutz [1906]. (*Lutz' Kriminal= und Detektivromane etc.* 46).

6 Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. 9. Aufl. München: Piper 2011 (1959); Alexander Ritter: *Charles Sealsfields doppelter Ambivalenzkonflikt und seine amerikanische Identität als unvollständige Lösung. Zur Auswirkung autobiographischer Dispositionen bis zu den Nachrufen*. In: *Literarische Narrationen der Migration Europa-Nordamerika im 19. Jahrhundert*. Hg. v. Wynfrid Kriegleder und Adolf Pogatschnigg. Wien: Präsens 2012. (*SealsfieldBibliothek*; 9), S. 263-289.

Selbstschutz und 6. aus den methodischen wie sachlichen Defiziten bisheriger Biographien.[7]

Postl/Zeilfels/Sidons/Sealsfield ist ein hellwacher *homo politicus*, ein begabter *homo litteratus* und ein versierter *homo oeconomicus*. Um die Schwierigkeiten des Biographen mit dieser vertrackten Vita exemplarisch vorzustellen, geht es im Folgenden um drei von ihm verschleierte Episoden: um die Flucht 1823 aus Österreich in die USA, die pastoralen Aktivitäten 1824 bis 1826 in Pennsylvania und die in Teilen immer noch rätselhafte Kurzreise nach New York 1837.

II

Sachverhalt eins: Die Flucht

Es ist *die* biographische Schlüsselfrage, salopp formuliert: Welcher Teufel hat 1823 den 30jährigen Gottesmann Postl geritten, in so verdächtiger Weise unterzutauchen und sich inkognito nach Amerika abzusetzen?[8] Die tatsächlichen Ursachen jener dubiosen Ereignisse, die die österreichische Kirchen- und Staatsverwaltung in Aufregung versetzen, sind noch immer ungeklärt.

Bruder Carolus Magnus Postls Vita ist unverdächtig seriös. Geboren 1793, in einem katholisch-konservativen, kleinbürgerlichen Elternhaus und dörflichen Milieu herangewachsen, gymnasial gebildet, nimmt ihn der Prager Orden der *Kreuzherren mit dem roten Sterne* auf. Der Adept, intellektuell aufgeweckt und eloquent, avanciert als Theologe und Priester rasch zum Klostersekretär.

Wertet man seine Flucht als Geste des Widerstandes gegen Kirche, Staat und Restauration, dann lassen sich dafür drei Voraussetzungen annehmen: 1. die schulische wie universitäre Ausbildung im Geiste eines spätjosephinisch-aufklärerischen

---

[7] Eduard Castle: *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield (Karl Postl).* (=Charles Sealsfield: *Supplementreihe* der *Sämtlichen Werke*. Bd. 1/*SW* Bd. 25. Hildesheim: Olms 1993; Reprint: Wien/München 1952); Ernst Grabovszki: *Zwischen Kutte und Maske. Das geheimnisvoll Leben des Charles Sealsfield.* Wien: Styria 2005; Eduard Castle: *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield (Karl Postl). Briefe und Aktenstücke.* Darin: Alexander Ritter: *Das ‚Reise Écritoire' oder Schreiben als Existenzform. Charles Sealsfield und seine Korrespondenz.* In: Charles Sealsfield: *Supplementreihe* der *Sämtlichen Werke*. Bd. 5/*SW* Bd. 29. Hildesheim: Olms 2010 (Reprint: Wien 1955), S. 7-105.

[8] Alexander Ritter: *Fluchtpunkt Kittanning, Pennsylvania (USA) oder: Die inszenierte ‚Geburt' des Amerikaners ‚Carl Moritz Zeilfels' alias ‚Charles Sealsfield'. Eine Dokumentation.* In: *Charles Sealsfield. Lehrjahre eines Romanciers 1808-1829. Vom spätjosefinischen Prag ins demokratische Amerika.* Hg. v. Alexander Ritter. Wien: Edition Praesens 2007. (*SealsfieldBibliothek*; 5), S. 207-285.

Katholizismus, die 1810 zu dem bemerkenswerten Zeugniseintrag führt: „Sehr evangelisch gesinnt“[9]; 2. die Vorbildrolle seines Lehrers, des spätjosephinischen Philosophen und Mathematikers Bernard Bolzano, dem als Systemkritiker 1816 bis 1819/1825 im Kontext der Karlsbader Beschlüsse von 1819 der Prozess gemacht wird; 3. die Freiheit, als Klostersekretär auf Inspektionsreisen *extra muros*, ‚weltliche Kontakte' zu knüpfen, betriebswirtschaftliche Kenntnisse zu sammeln und den Umgang mit Geld zu üben.[10]

Postl weist später als Sealsfield auf seine kritische Einstellung gegenüber katholischer Kirche und österreichischem Staat wiederholt hin. Aber zur Flucht und deren Motivation schweigt er sich aus. Vieles von dem ist unbekannt, was im Detail Ursache einer vermutlich psychisch überaus komplexen Verfassung ist: seine Lektüre, das Verhältnis zum Ordenspersonal, denkbare Anfeindungen, ungewöhnliche Eigenarten. Dieser Umstand hat zur fragwürdigen Kolportage von Spekulationen über Frauengeschichten, politische Intrigen, mögliche Fluchtwege u. ä. geführt.

Es scheint plausibel, dass die Diskrepanz von geforderter Loyalität gegenüber Kirche, Orden, Priesteramt und einer spätaufklärerisch geprägten Geisteshaltung, Gesellschaftserfahrung und Weltsicht dem Priester Postl unvereinbar erscheinen. Daraus können eine persönliche Krise entstanden sein, die die Krise der europäischen Restauration spiegelt,[11] und jene sozialpsychische Irritation, die sich in einem begründbaren Ambivalenzkonflikt (Aufsuchen [Appetenz]/Meiden [Aversion])-Konflikt) manifestiert.[12] Postl versucht diesen Konflikt zu bewältigen, indem er sich durch Flucht für die Freiheit und gegen kirchliche wie staatliche Bevormundung entscheidet. Der Abbruch seines Lebens in Prag 1823 ist der Beginn einer Selbstso-

---

[9] *Katalog vom Frühjahr 1810 über die Hörer der Philosophie im I. II. und III^ten Jahrgange an der k. k. prager Universität für das I. und II^te Semester*: Kurt F. Strasser: *Carl Postl, ein Schüler Bernard Bolzanos. Eine Klarstellung.* In: *Charles Sealsfield. Lehrjahre eines Romanciers 1808-1829. Vom spätjosefinischen Prag ins demokratische Amerika.* Hg. v. Alexander Ritter. Wien: Edition Praesens 2007. (*SealsfieldBibliothek*; 5), S. 81-103, hier S. 87-89.

[10] Postl an den General-Großmeister Josef Anton Köhler vom 16. September bis zum 2. November 1822. In: Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 9-49.

[11] *Josephinismus als aufgeklärter Absolutismus.* Hg. v. Helmut Reinalter. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2008. Darin: Rudolf Pranzel: *Das Verhältnis von Staat und Kirche. Religion im theresianisch-josephinischen Zeitalter*, S. 17-52; Matthias Rettenwander: *Nachwirkungen des Josephinismus*, S. 317-425.

[12] Ritter: *Ambivalenzkonflikt* (Anm. 6). – Zum Ambivalenzkonflikt epischer Figuren in Sealsfields Roman *Der Legitime und die Republikaner* (1833): Günter Schnitzler: *Erfahrung und Bild. Die dichterische Wirklichkeit des Charles Sealsfield (Karl Postl).* Freiburg im Breisgau: Rombach 1988. (=*Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae*).

zialisation vom abhängigen Ordensmitglied zum unabhängigen Bürger. Es ist die Rückkehr zur Welterfahrung.

Die Einschätzung, die der Kreuzherrenprovisor Zueber Edler von Nordheim zehn Jahre später äußert, bestätigt Postls Konflikt und Lebensweg. Er vermöge über "Karl" keine „Auskunft zu geben", denn „niemand weiß etwas von ihm, es ist so, als wenn er aus der Welt getreten wäre. […] Lebt er, so hatte er Geschicklichkeit genung, sich fortzubringen, doch bey seiner schwächlichen Gesundheit zweifle ich an seinem Leben, und glaube und bedauere ihn als – todt. Laßen Sie sich durch keine Vorspieglung blenden, als wäre Karl wo fest verwahrt. – Kein Gedanken – denn er hat ja kein Verbrechen, als das, Unzufriedenheit mit seinem Stande, den er nicht mehr ändern konnte, sonst nichts, niemand kann ihm etwas schlechtes nachsagen […]. Unzufriedenheit mit dem geistlichen Stande – eine leider später nicht zu ändern mögliche Unzufriedenheit, hat ja schon so viele zur Selbstentleibung geführt, dieß that er doch nicht."[13]

Die letzten Nachrichten vom Priester Postl vor seiner Flucht aus Prag enthalten zwei Briefe vom 10. Mai 1823. Sie sind von unterwegs an Zueber von Nordheim in Prag und den „Kommandeur Leopold Stöhr" in Eger gerichtet.[14] Er meldet diesen, von seiner „Inspektionsreise" nicht zurückkehren zu wollen. Ihn „rufen" vor allem „dringliche und wichtige Aufträge […] in die Gegend von Pilsen", über „Reisegelegenheit und das nöthige Geld" verfüge er, sein Ziel sei Wien.

Der Affront ist da. Kirche und Staat sehen sich düpiert. Unerlaubte Entfernung eines führenden Ordensmitgliedes – öffentlich gemacht – und Diebstahl der mitgeführten Klosterkasse – verschwiegen – seien ein Skandal. Es ist das Krisenhafte der Zeit, die Nervosität der österreichischen Zentralregierung gegenüber nationalliberalen Tendenzen in den Randprovinzen, der Bolzano-Prozess, die zusammen beide Institutionen repressiv agieren lassen. Weil Kirchenpolitik gleich Staatspolitik ist, kooperieren die Behörden. Postl wird mit steckbrieflicher „Persons-Beschreibung des flüchtig gewordenen Kreuzherrn Ordens Priesters" kriminalisiert und zur Fahndung ausgeschrieben.[15] Es kommt zu hektischen Aktivitäten von Polizei- und Spitzelapparat. Der Aufwand bleibt ergebnislos und dauert bis August 1823, als Postl längst in den USA weilt.

---

13 Zueber Edler von Nordheim an Josef Postl vom 18. April 1833. In: Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 104-106. – Joseph Zueber, Edler von Nordheim (1784-1853), Angehöriger der *Kreuzherren mit dem roten Sterne* (Prag), seit 1812 *culinae praefectus et provisor*.

14 Postl an Josef Anton Köhler [Ende April 1823] und an Zueber von Nordheim vom 10. Mai 1823. In: Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 49-51, hier S. 50.

15 Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 96-98; „Die Flucht 1823". Ebd., S. 48-106.

Auf ihn, der sich zu einer Reise von 9.700 km entschließt, müssen die push- und pull-Kräfte des Ambivalenzkonfliktes gewaltigen Druck ausgeübt haben. Postl nimmt nicht den kürzesten Weg nach Bremerhaven, sondern den Umweg vermutlich über Wien, Stuttgart, Straßburg, Paris nach Le Havre, von dort nach New Orleans segelnd. Verifiziert ist nur die Fluchtstation Stuttgart, wo er dem Verleger Friedrich Cotta seine Aufwartung macht, vermittelt von seinem Freund aus Brünner Tagen, dem Liberalen Christian Karl André, Emigrant wie er.[16] Die zweite Station ist sehr wahrscheinlich der französische Atlantikhafen Le Havre, ein wichtiger Port für den Transatlantikverkehr, den Nordatlantikverkehr im Februar 1823 eröffnend, die Kontrolle großzügiger handhabend als die Auswandererbehörden in deutschen Häfen.[17] Für Le Havre spricht, dass 1. Postl als Sealsfield für spätere Reisen nach Europa immer diesen Hafen nutzt, 2. sein *Austria*-Text von 1828 mit dem bestätigenden Hinweis auf Le Havre: „Havre is not the place to dwell long in or upon. Its port is small […] and not a day passes but some snug Yankee vessel or a heavy built French brig enters with the tide."[18]

Tatsächlich aber hat die Kontrolle der Passagierlisten von Schiffen ergeben, die Le Havre in Richtung New Orleans zwischen Mai und August 1823 verlassen haben, dass weder sein Name noch ein anderer ihn eventuell verdeckender notiert ist.[19] Das aber wiederum sagt nichts über seine Anwesenheit an Bord aus, die sich durch die Nennung eines anderen Namens oder auch durch Nichtregistrierung per Bestechung erreichen lässt. Möglicherweise identifiziert er sich unter dem nicht überlieferten Namen, den er für die Flucht aus Österreich und beim Besuch von Cotta verwendet. Unabhängig davon, ob Postl in New Orleans im Laufe des Sommers 1823 landet, sein Ziel ist Philadelphia, der Stadt mit einem großen Anteil deutscher Bevölkerung.

Die biographische Informationslücke ist groß. Sie reicht von Ende Mai 1823, dem Abreisemonat, bis Mitte August 1824. Daher bleiben viele Fragen offen: Wer hat Routenplanung, Identitätsschutz und Logistik organisiert für jemanden, der durch mehrere Staaten, per Kutsche und Schiff reist, ohne aufzufallen? Unter wel-

---

16 Sidons [Postl] an Johann Friedrich Cotta 20. September 1824. In: Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 107.

17 *Migrants dans une ville portuaire: Le Havre (XVIe-XXIe siècle)*, sous la direction de John Barzman et Éric Saunier. Rouen/Le Havre: Publications des Universités 2005.

18 [An.]: *Austria as it is: or, Sketches of Continental Courts*. By an Eye-witness. London: Hurst, Chance, and Co. 1828, S. [1].

19 Archiv Le Havre: Vorhanden sind ausschließlich Listen von Passagieren auf Transportschiffen (*Family History Library Records: Rôles des bâtiments de commerce*, 1730-1887), die bislang nicht eingesehen werden konnten.

chem Namen ist Postl unterwegs? Wovon hat er die immensen Kosten bestritten? Ist er von Le Havre aus in See gestochen? Wenn ja auf welchem Schiff? Ist New Orleans sein Ziel, New York, ein anderer Ostküstenhafen? Wer betreut ihn in den Staaten, vermittelt den Zufluchtsort Kittanning, diesen *remote back country place*? Der erwähnte Freund André spielt dabei – so ist anzunehmen – eine zentrale Rolle. Doch dieser hat konsequent geschwiegen.

Das ist die Informationslage für das Jahr 1823/24. Angesichts dieser Situation geht es dem Biographen wie Bertolt Brechts ratlosem Arbeiter: „So viele Berichte, / So viele Fragen."[20]

III

Sachverhalt zwei: Der falsche Prediger der Ohio-Synode 1824-1826

„Mönchlein, Mönchlein, du gehst einen schweren Gang", habe er den Kirchenmann Martin Luther 1521 auf dem Reichstag zu Worms gewarnt, der Landsknechtführer Georg von Frundsberg. Mit derselben Prophezeiung für den Kirchenmann Carl Postl dreihundert Jahre später hätte er sich ebenso geirrt. Beide Häretiker bleiben hartnäckig bei ihrer theologischen und politischen Protesthaltung.

Im Sommer 1823 reist Postl in die USA.[21] Was er im Laufe dieses so wichtigen Jahres unimittelbar nach seiner Ankunft unternimmt und wo er sich aufhält, ist bislang nicht bekannt. Die früheste Bestätigung seiner Anwesenheit nennt Kittanning als Wohnort (Pennsylvania, USA; rd. 2000 E.), eine Kleinsiedlung im Hinterland von Pittsburgh.[22] In einem Schreiben aus Pittsburgh vom 20. September 1824 an den Verleger Cotta (Stuttgart) offeriert Postl als „Dero gehorsamster D[iene]r *Sidons*" dem Verleger die Zusammenarbeit. Zugleich weist er darauf hin, dass „*Sidons*" – mit dem er den Brief abzeichnet – nicht sein „eigentliche[r] Name sey", er – Cotta – aber diesen aus beider Begegnung zusammen mit „Hofrath André" erinnere. Zukünftige Verlagspost möge er an seine „Freunde […] *von Bonnhorst Esq. in Pittsburgh Pennsylvanie*" oder an „*M. Dr. Eberle*" in „*Philadelphia*" richten.[23]

---

[20] Bertolt Brecht: „Fragen eines lesenden Arbeiters" (1928).

[21] Ritter: *Fluchtpunkt Kittanning* (Anm. 8).

[22] Ebd., S. 232-246. Postl erwähnt Kittanning ein weiteres Mal in dem selbstreferentiellen Amerikabericht *Die Vereinigten Staaten* (1827), indem er den Ich-Erzähler sagen lässt: „Kittanning" sei sein „Wohnsitz […] 35 Meilen ober Pittsburgh, am Alleghany=Flusse". C. Sidons: *Die Vereinigten Staaten von Nordamerika* […]. Sealsfield: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Hildesheim/New York: Olms 1972. Zweiter Band, S. 14.

[23] Postl an Johann Friedrich Cotta vom 20. September 1824. In: Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 107f.

Das Schreiben an Cotta ist ein lebensgeschichtlich zentrales Dokument, weil Postl mit diesem die autobiographischen Koordinaten seines *curriculum vitae* als Sealsfield auslegt und den Ambivalenzkonflikt aufzulösen versucht, indem er seine Integration in die amerikanische Gesellschaft (Appetenz) und die Desintegration von der österreichischen Herkunftsidentität (Aversion) betreibt. Seine Lebensstrategie umfasst die Vorbereitung einer Intellektuellenexistenz als Schriftsteller *JC/C. Sidons*, später *Charles Sealsfield*, in den USA (Pittsburgh/Philadelphia) und Deutschland (Cotta-Verlag, Stuttgart), komplementär dazu die temporäre Rolle des protestantischen Geistlichen *Carl Moritz Zeilfels* der Evangelisch-Lutherischen Ohio-Synode. Dass er sich dazu problemlos in die sozialen Verhältnisse einpasst, ist eine Folge seiner geschickten Selbstdarstellungsstrategie, mit der er die „eigene Rolle" im Rahmen „etablierte[r] soziale[r] Rolle[n]" übernimmt, die neuen Identitäten über die „Kohärenz der Fassade" öffentlich inszeniert.[24]

Wie hat es der katholische Priester Postl vermocht, umgehend als falscher protestantischer Pastor unter falschem Namen für die Ohio-Synode tätig zu werden? Ursache dafür sind günstige personelle Umstände: 1. seine private Beziehung zur Familie Passavant in Zelienople und zum Missionar, Theologen und ersten *resident minister* Johann Christian Gottlob Schweitzerbarth (1796-1862), Mitglied der Ohio-Synode und Schlüsselfigur für Postls Rolle als Seelsorger;[25] 2. der Predigermangel in der *frontier*-Region und seine ungeprüfte Einstellung als *reverend*-Anwärter für Kittannings *St. John's Lutheran Church* und die Umlandgemeinden;[26] 3. die gesellschaftlichen und kirchlichen Verbindungen seiner Freunde von Bonnhorst und Volz; 4. die finanzielle Notlage, seine Theologenkompetenz und der eingeübte Habitus des Priesters Postl, als Prediger *Carl Moritz Zeilfels* überzeugend nutzend.[27]

Er agiert als solcher äußerst erfolgreich. Seine glaubwürdige Identität als betrügerischer Theologe Zeilfels belegen drei Trauungsanzeigen in der *Kittanning Gazette*[28] und die Protokolle der jährlichen Predigerkonferenzen (*Verrichtungen*) der *pioneer pastors* seit 1812. Diese Rechenschaftsberichte erwähnen Postl für die Jahre

---

[24] Goffman: *Theater* (Anm. 6), S. 19, 28, 25.

[25] Ritter: *Fluchtpunkt Kittanning* (Anm. 8), S. 258-272.

[26] Ernest G. Heissenbuttel: *Pittsburgh Synod Congregational Histories*, (Warren (OH): Studio of Printcraft Inc., 1959. S. 117; Ernest G. Heissenbuttel und Roy H. Johnson: *Pittsburgh Synod History. Its Auxialiaries and Institutions 1845-1962*. Warren (OH): The Pittsburgh Synod of the United Lutheran Church – Studio of Printcraft Inc., [1963], S. 30-41.

[27] Identität der Namensinitialen: ***C****arl (Taufname:* ***C****arolus)* ***M****oritz(****M****agnus) Zeilfels (Sealsfield).*

[28] *Kittanning Gazette* vom 17., 24. und 31. August 1825. In: Ritter: *Fluchtpunkt Kittanning*, S. 255. Annoncenbeispiel: "MARRIED. – On Wednesday last, by the Rev. Mr. Zailsfield, Mr. *Henry Miller*, to Miss *Elizabeth Shæffer*, daughter of John Philip Shæffer" – all of Kittanning township".

1824 bis 1826.[29] Anwesend im Jahre 1824 in Canton (Ohio),[30] steht er im Mittelpunkt der Veranstaltung. Seine Gemeinden bitten um synodale Anerkennung nach erfolgreichem Examen. Und er hält eine bemerkenswerte Predigt: „Des Abends bey Licht predigte Hr. Zeilfelz" zu 1 Korinther 4,1+2 über den Respekt vor den Predigern „als Christi Diener und Haushalter über Gottes Geheimnise" durch „jedermann". Das ist auch Postls Anliegen. Er vermeidet jedoch die Folgeverse 3 bis 4, in denen es um das Richten geht, das nur dem ‚Herrn' vorbehalten sei, nicht den Menschen. Der immer noch irritierte Postl mit dem schlechten Gewissen sichert sich so dagegen ab, als Defraudant entlarvt zu werden. Dass er auf den beiden Folgekonferenzen 1825 und 1826 nicht erscheint, weist bereits darauf hin, sich den pastoralen Verpflichtungen entziehen, die andere Karriere als Schriftsteller verfolgen und nach Europa zurückkehren zu wollen.

Man hat davon auszugehen, dass Postl sein Leben im Nordosten der USA nur durch logistische Unterstützung hat organisieren können, vermutlich u.a. durch die „Deutsche Gesellschaft zu Pennsylvanien" (gegr. 1764). Mehrere Personen werden dabei eine Rolle gespielt haben, darunter die erwähnten Freunde, der Jurist Carl von Bonnhorst (Pittsburgh), der Kaufmann Charles Volz (Pittsburgh) – die „City greeter for German immigrants" und deutsche Besucher[31] –, ferner der Arzt Dr. John Eberle (Philadelphia) sowie die gläubige Kaufmannsfamilie der Passavant in Zelienople.[32]

An diesen nüchtern regulierten Lebensumständen lässt sich ablesen, dass das „Mönchlein" Postl aus Prag überhaupt keinen schweren Gang geht. Im Gegenteil: Mit der ihm eigenen Chuzpe taucht er im Herbst 1825 erneut unter, diesmal mit dem Reiseziel Europa, seiner Lebensplanung folgend: Abbruch der Kirchenkarriere, Diebstahl von Kollektengeld,[33] Passerwerb in New Orleans, Verlegersuche für seine Manuskripte.

---

[29] Ritter: *Fluchtpunkt Kittanning* (Anm. 8), S. 246-258, 281-285.

[30] „Verrichtungen / Der Siebenten General=Konferenz […] 1824 und denen darauf folgenden Tagen." Ebd., S. 50f. Der Konferenzort Canton (Ohio) ist Sealsfield bekannt: Sidons: *Die Vereinigten Staaten* (Anm. 22), Zweiter Band, S. 26-30.

[31] Im Jahre 1826 wird Herzog Bernhard in Pittsburgh auf dem Weg zu Johann Georg Rapps *Harmony Society* (Economy, Ohio) betreut, fünf Jahre später der Schriftsteller Nikolaus Lenau. Vgl. Michael Ritter: *Zeit des Herbstes. Nikolaus Lenau. Biografie*. Wien/Frankfurt am Main: Deuticke 2002, S. 124-127.

[32] Ritter: *Fluchtpunkt Kittanning* (Anm. 8), S. 258-272; Karl J. R. Arndt und Richard D. Wetzel: *Harmonist Music and Pittsburgh Musicians in Early Economy*. In: *The Western Pennsylvania Historical Magazine* 54 (1971), Nr. 2, S. 132f., 135f., 139f., 146f.; Teil II, Nr. 3, S. 296f.; Teil III, Nr. 4, S. 405-407.

[33] Ritter: *Fluchtpunkt Kittanning* (Anm. 8), S. 272-277. Vermutlich reist Sealsfield zusammen mit

Er meldet sich – soweit bekannt – weder bei der Ohio-Synode noch bei seinen Freunden ab. Auch in Kittanning scheint niemand über seine Abreise informiert zu sein, nicht die Poststelle mit einem Brief für „Rev. C.M. Zeilfels" noch John Philipp Shæffer, der bis zum 11. Oktober 1826 das Pferd des „Rev. C. Zailsfield" durchfüttert und nun in der *Kittanning Gazette* zum Verkauf anbietet.[34] Seine Reisezeit ergibt sich aus verschiedenen Hinweisen: sein *alter ego* im Amerikabericht (1827) weist auf den Oktober 1825 als Abreisemonat hin,[35] der *safe conduct pass* für Charles Sealsfield (New Orleans, Louisiana) ist auf den 8. Juni 1826 datiert, der Tag, an dem er sich auf dem amerikanischen Segler American einschifft, der am 19. Juli 1826 in Le Havre einläuft.[36]

Der Identitätswechsel ist vollzogen.[37] Postl geriert sich als Amerikaner und Schriftsteller Sealsfield, der zwei Manuskripte im Gepäck mit sich führt, Geschäftskontakte zu den Verlegern Carey (Philadelphia) und Cotta (Stuttgart) geknüpft hat. Die demokratische Ordnung der Republik hat seine Weltsicht geprägt. Diese, gewonnen in der Zeit zwischen Monroe-Doktrin 1823 und *50th Independence Anniversary* von 1826, wird zusammen mit den Aspekten seiner weltanschaulichen Schulung in Österreich zur politischen Botschaft.

Für den dreijährigen Aufenthalt in den USA ergeben sich zahlreiche ungeklärte Fragen. Über welche personellen Verbindungen ist der Zuwanderer Postl in diese europäisierte, deutschsprachig bestimmte Region dirigiert worden, mit einem ihm vertrauten Milieu, das keine transkulturelle Umstellung erforderlich macht? Welche Kontakte hat er im öffentlichen Leben von Pittsburgh und Philadelphia ü-

---

Schweizerbarth nach New York. In seinem Amerikabericht teilt er mit, dass „Mr. Schweizerbart" für den Bau der Kirche St. Paul's in Zelienople (1825/26) „im Jahre 1824-25 in Philadelphia und New=York über 1000 Dollars Unterstützungsbeiträge sammelt". In: Sidons: *Die Vereinigten Staaten* (Anm. 22), Zweiter Band, S. 10.

34 Ritter: *Fluchtpunkt Kittanning* (Anm. 8), S. 275

35 Sidons: *Die Vereinigten Staaten* (Anm. 22), Zweiter Band. S. [1]. Geht man davon aus, dass das Buch zwar, wie es in der Druckfassung heißt, 1827 erschienen ist, das Manuskript jedoch Cotta bereits zum Ende des Jahres 1826 vorliegt, d.h. die Aufbruchdatierung auf dieses Jahr bezogen ist, dann ist als Abreisezeit von Kittanning der Oktober 1825 anzunehmen.

36 Ritter: „*Reise Écritoire*" (Anm. 7), S. 37f.: „Vu & visé au Consulat de France à la N^lle^-orléans le présent passeport délivré par M^r^ le Gouverneur de la Louisiane à Mr Sealsfield, allant au Havre sur le navire américain American Cp^ne^ Morant. N^lle^ Orléans le 8 Juin 1826. Pour le Consul de France Le Chancellier du Consulat De Albin-Eusèbe Michel. / [Stempel:] CONSULAT DE FRANCE A LA N^LLE^ ORLEANS / N° 884. $ 2 / [Unterschrift unleserlich]".

37 Alexander Ritter: *Grenzübertritt und Schattentausch: Der österreichische Priester Carl Postl und seine vage staatsbürgerliche Identität als amerikanischer Literat Charles Sealsfield. Eine Dokumentation.* In: *Freiburger Universitätsblätter* 38 (1999), H. 143, S. 39-71, hier S. 50.

ber die bekannten Personen hinaus gehabt? Ist es die Absicht gewesen, ihn in einem solchen frontier-Versteck *in the middle of nowhere* vor Nachforschungen zu verbergen? Sind diese Planungen über den erwähnten André gelaufen? Zu welchen Mitbürgern in Kittanning hat er in einem engeren Verhältnis gestanden und wie ist seine ‚Kollektenreise' nach New York als Kirchenmann verlaufen? Wie ist er zu seinem *safe conduct pass* gekommen, wer hat vor den Behörden Louisianas für ihn gebürgt? Oder war eine solche Bürgschaft gar nicht erforderlich und die unbegründete Vorlage des Namens zureichend? Woher adaptiert er den Namen Sealsfield? Wer betreut ihn in New Orleans bei Anreise und Abreise?

Man sieht ihn geradezu vor sich. Da steht er am 8. Juni 1826 auf dem Vorderdeck des amerikanischen Seglers *American*, ein vorgeblicher „Bürger[s] der Vereinigten Staaten". Mit messianischem Blick voraus auf „Europa" schauend, wiederholt er für sich, was er in seinem Amerikabericht schon festgelegt hat. Er werde vom Sieg der amerikanischen Republik „über Tyrannei, Aberglaube und Vorurtheil" künden.[38]

Am 19. Juli 1826 erreicht er Le Havre. Seine literarisch-politische Mission beginnt.

IV

Sachverhalt drei: Der bigotte Börsenspekulant und das *panic year 1837*

100 Millionen Dollar: Aus dem Zusammenhang dieser Summe mit Sealsfields überstürzter USA-Reise 1837 und dem im Roman fiktionalisierten Erfahrungen des Amerikaners Harry Rambleton gibt er dem Biographen Einblicke in eine markante Eigenheit des kapitalistisch versiert agierenden Theologen und Literaten.

Die Fragen dazu provoziert Sealsfields ominöser Hinweis in der autobiographischen Skizze für Heinrich Brockhaus: „Im Anfange des Jahres 1837 in Privat-Angelegenheiten nach den V. St. zurückgekehrt [,] kam er 1838 wieder nach der Schweiz zurück […]."[39] Die bisherigen Biographen haben sich nicht nach dem Anlass dieser Reise erkundigt, auch nicht nach der bewussten Verfälschung von Reisedaten, wie in diesem Fall erneut geschehen. Zur Information und Korrektur: Castle notiert, „daß Postl am 17. Mai in Zürich abgemeldet wird, am 18. November aber

38 Sidons: *Die Vereinigten Staaten* (Anm. 22), Erster Band, S. [III].

39 Sealsfield an Heinrich Brockhaus vom 21. Juni 1854. In: Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 289-293, hier S. 292; gedruckter Text: *Allgemeine deutsche Real=Enzyklopädie* […]. In: 10. Aufl. Leipzig: Brockhaus 1854. Bd. 13. S. 770f.

bereits eine neue Wohnung daselbst bezieht", weil er schon am 9. Oktober 1837 mit dem Segler *Charlemagne* in Le Havre ankommt.[40]

Sein Aufenthalt dauert lediglich viereinhalb Monate. Was hat er dort in so kurzer Zeit getan? Wo hat er sich aufgehalten?[41] Mit wem ist er zusammengekommen? Dass er diese Strapazen und Kosten auf sich nimmt, kann nur auf einen wichtigen Anlass schließen lassen.

Und das ist der Fall. Es geht um die amerikanische Wirtschaftskrise. Sealsfield, der in seinem Depot über amerikanische Wertpapiere verfügt, ist unmittelbar betroffen. Er reagiert so, wie es ihn seine kalkulatorischen Erfahrungen im Kontext der klösterlichen Kontroll- und Rechenschaftsberichte gelehrt haben, betriebswirtschaftlich routiniert.[42] Als versierter Geschäftsmann achtet er auf die Mehrung seines Vermögens, betreibt dazu erfolgreiche Börsenaktionen, handelt maximale Buchhonorare aus und pflegt seinen Immobilienbesitz.

In den 1830er Jahren hat er sich, gleichfalls infiziert von der hysterisch gewordenen Renditejagd, vermutlich mit erheblichem Geldsummen an der Hausse beteiligt und in amerikanische Eisenbahnaktien investiert. Die Finanzgeschäfte wickelt Sealsfield über Schweizer und New Yorker Banken ab.[43] Das gilt vor allem für den ab 1850 dokumentierten Wertpapierhandel, den er kenntnisreich betreibt, wenn er beispielsweise über die Kursentwicklung der „N Y Erie Eisenbahn Aktie" oder die „Genfer Anleihen von 2.250.000ff. in 900 frcs Obligationen rückzahlbar zu 1000 und verzinslich zu 4 %" spricht und sich um Anleihen der „New York and Havre Steam Navigation Co." kümmert.[44]

Die Krise schreckt ihn auf. Deren Entstehung zeichnet sich bereits zu Beginn der 1830er Jahre ab. Unter dem Präsidentschaft Andrew Jacksons (1829-1837) floriert die amerikanische Wirtschaft, wird aber durch falsche Fiskalpolitik in diese Krise gestürzt. Der Flächenbedarf von Infrastrukturausbau und Landwirtschaft resultieren in betrügerischer Landspekulation auf Kredit ohne Absicherung, in Hochzinsen auf *bonds*, wachsendem Geldumlauf und überhöhter Staatsverschuldung,

---

40 Ebd., S. 400f.

41 Einziger Briefbeleg: Sealsfield an Joel Roberts Poinsett vom 8. Oktober 1837. In: Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 160-162.

42 Vgl. die kenntnisreichen Berichte zu klösterlichen Wirtschaftsangelegenheiten von Postl an den Generalgroßmeister Josef Anton Köhler zwischen dem 16. September und 2. November 1822. In: Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 9-47.

43 Castle: *Briefe*. 1851-58: Passavant & Cie (Basel) mit Filialen in New York; 1853-58: Schuchardt, Gebhardt & Co. (New York: Sealsfields c/o-Adresse: Sealsfield an Heinrich Erhard vom 25. April 1854. In: Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 285-288, hier S. 288.

44 Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 249, 255-259, 261-265, 267-278.

haussierende Aktienkurse, hysterische Renditejagd, Inflation, rapiden Niedergang der Wirtschaft und Verarmung. Falsche wirtschaftspolitische Entscheidungen und die Weigerung der Regierung, in das Marktgeschehen regulierend einzugreifen, verschärfen die Krise und führen zum ökonomischen Kollaps, zur Arbeitslosigkeit und Störung der öffentlichen Ordnung. In dem *panic year of 1837* platzt am 10. Mai in New York City die Spekulationsblase. Die Banken stellen die Zahlungen *in specie* (Gold- und Silbermünzen) ein und machen in zwei Monaten einen Verlust von 100 Mill. $. Von 850 Banken schließen 343. Der Geldumlauf fällt um ein Drittel. Die *great depression* mit weltweiten Auswirkungen ist da. Sie dauert bis Mitte der 1840er Jahre.

1837 versetzen ihn diese Börsenturbulenzen in Panik. Er begibt sich umgehend über Le Havre nach New York,[45] um sein in amerikanischen Bonds und Aktien angelegtes Vermögen zu sichern. Zusätzlich interessiert den Patrioten der wirtschaftliche wie gesellschaftspolitische Zustand der USA, den er – sein drittes Anliegen – als attraktives Material für einen Roman über den amerikanischen Hochkapitalismus und dessen soziale Folgen einschätzt.

Nach vier Monaten kehrt er am 9. Oktober 1837 mit dem Segler *Charlemagne* aus den USA zurück. In seinem Gepäck befinden sich Manuskriptteile für seinen gesellschaftskritischen Roman *Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften* (1839/40), in dem er sich aus aktuellem Anlass mit dem Versagen der politischen wie wirtschaftlichen Elite, des Hochkapitalismus und der Demokratie auseinandersetzt.[46] Die historische Krise, seine autobiographische Reaktion und beider literarischer Umsetzung stehen in engem Zusammenhang und gewähren Einblick in sein kapitalismuskritisches Denken und seine Schreibwerkstatt.

Seine eigene Verärgerung über die gesellschaftspolitische und wirtschaftliche Fehlentwicklung wiederholt er im Gebaren des amerikanischen Bildungsreisenden Harry Rambleton, seinem literarischen *alter ego*. Als Teilnehmer einer Reisegesellschaft erreichen diesen Nachrichten vom Börsencrash aus New York in der ersten „Hälfte des Maimonats 183-“[47] über einen Basler Bankemissär.[48] Der Erzähler lässt über die fiktiven Personen den krankhaften Hochkapitalismus geißeln, für dessen Auswüchse die Oberschicht von Maklern, Börsianern und Kaufleuten verantwortlich ist. Es seien diese „Börsen=, Handels= und Eisenbahn=Männer“-Gesell-

45 Ankunft: 14./15. Oktober 1853.

46 [An.]: *Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften.* […]. Zürich: Friedrich Schultheß 1839 [-40]), Teil I, S. 145-156. [Sigle: *DAW*]

47 *DAW* I, S. 7.

48 *DAW* I, S. 91, 145.

schaft,[49] die mit „Klugheit, Verschlagenheit, Gewandtheit […] anderer Leute Geld" zum ihren machen. Der „Name eines Newyorker Kaufmannes [sei] gleichbedeutend mit dem eines Schwindlers"[50]: „Ist das Geld die Hauptsache, Mann!"[51]. Die „'große Seifenblase'" werde platzen,[52] denn „die freieste, die aufgeklärteste Nation'"[53] stecke in einer „Krise". „Man glaubt auf dem Krater eines Vulcans zu stehen."[54] Es seien „schlimme Nachrichten", urteilt Rambleton gereizt, die mit „Armuth oder Reichthum" zu tun haben.[55] Er müsse umgehend „das nächste Packetschiff nach Havre" und New York zu erreichen.[56]

Sealsfield wiederholt, literarisch verklausuliert, seine eigene Panikreise in die USA in der Panikreise seines Helden Harry Rambleton, den der Autor von der Schweiz aus mit der Kutsche nach Mühlhausen, von dort mit dem Schiff „Malle" rheinabwärts, anschließend quer durch Frankreich an die Atlantikküste dirigiert, wo er ihn den Segler „S – y" [*Sully*], ein amerikanisches Paketschiff, das zwischen Havre und Newyork segelt, besteigen lässt.[57] Indem er den Monat Mai einsetzt, das exakte Reisejahr 1837 aber nicht nennt, den Segler „Sully" wählt, verschleiert er die Umstände der eigenen Reise aus der Schweiz nach New York, wo er erst am 27. Juli 1837 als Passagier auf dem Segler Great Britain eintrifft.[58]

Postl, im *Exchange Hotel* New York logierend, eingetragen unter Charles Sealsfield: Da sitzt er im Frühstücksraum, schaut auf die *Front Street*, der freie Schriftsteller und Kritiker von Industriekapitalismus und Spekulationsunwesen, wenige Schritte von Wallstreet und Stock Exchange entfernt und sorgt sich zu Recht um den Wert seines Portfolios. Die hypertrophe, hochspekulative Wertpapierentwicklung und Beschädigung der gesellschaftlichen Wohlfahrt wird er im Roman öffentlich geißeln, für sich selbst aber hat er diese skrupellos genutzt.

Postl ‚überlebt' als Sealsfield, durch seine „Geschicklichkeit"[59], wie der Ordensprovisor Zueber Edler von Nordheim aus Prag 1833 zutreffend schreibt. Zu

49 *DAW* II, S. 255.
50 *DAW* IV, S. 128f.
51 *DAW* II, S. 160.
52 *DAW* IV, S. 127-145.
53 *DAW* IV, S. 130
54 *DAW* II, S. 282.
55 *DAW* I, S. 148, 151.
56 *DAW* I, S. 107, 110, 111, 113, 150.
57 *DAW* I, S. 107, 150.
58 New York Passenger Lists, 1820-1957. Ancestry.com (Datenbank online).
59 Zueber Edler von Nordheim an Josef Postl vom 18. April 1833. In: Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 105.

der denkbaren Vorhaltung, diese habe aber doch mit Bigotterie zu tun, hätte er wahrscheinlich nur maliziös gelächelt.

V

Der Biograph als Voyeur

Biographieschreibung ist Teil der philologischen Fragekultur. Postl/Sealsfield, der intellektuelle Außenseiter, ist biographiegeschichtlich ein besonderer Fall, weil die Selbstumtaufung eine grundsätzliche Aktion der Identitätsveränderung durch ein Allonym ist, nicht als vordergründig funktionsgebundenes Pseudonym und *nom de plume* verstanden werden kann. Mit der Umbenennung seiner selbst zielt er darauf ab, nicht nur die Herkunftsbiographie zu verdecken, sondern seine Gesamtexistenz in der Rolle des Amerikaners zu erfinden und lebenslang zu inszenieren.

Weil die verlässliche Teil der Materiallage wenig zufrieden stellend ist,[60] vermag der Biograph den Möglichkeiten von Dialogizität (M. M. Bachtin) und Intertextualität in der Darstellung nur bedingt folgen. Seine Vorgehensweise wird sich vor allem am Lebensgang, den sozialpsychischen Voraussetzungen und markanten Ereignisfeldern orientieren und die kontextuellen Details verringern, um Übersichtlichkeit und eine philologisch plausible Vermittlung von Sealsfields komplexem Leben zu erreichen. Dazu sind die folgenden Anforderungen unumgänglich:

- Erstens: Der Biograph hat sich am Stand des Diskurses zum Genre ‚Biographie' zu orientieren, die Möglichkeiten von Recherche, Materialeinschätzung, Kritik der Biographieschreibung, Methode der Darstellung zu berücksichtigen und Projektionen gegenwärtiger Rezeptionspositionen zu vermeiden.
- Zweitens: Man wird davon auszugehen haben, dass jener Ambivalenzkonflikt, entstanden unter den klösterlichen Lebensbedingungen des Mönchs, Priesters, Klostersekretärs und klerikalen Skeptikers Postl, zum psychosozialen Antrieb für Selbstumtaufung, Identitätswandels und die lebenslange Steuerung seiner Repräsentation als Sealsfield wird.
- Drittens: Postl/Sealsfields Lebensgang ist vom Ende her zu denken und zu verstehen. Erst dann stehen Identität und Biographie komplett zur Verfügung, die Folgen von Eigenprojektion und Fremdprojektion, Emigrantenverhalten und Reaktion der Immigrationsgesellschaft einschließend.

[60] Bernhard Fetz: *Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist. Zum Status biographischer Quellen.* In: Fetz: *Biographie* (Anm. 2), S. [103]-154, hier S. 104-109.

- Viertens: Die Strategie des Identitätswechsels richtet sich auf die Erfindung der Existenz als Sealsfield und erfordert, die daran gebundene Verknüpfung zweier Biographien zu berücksichtigen, einer inneren von Postl unter dem Einfluss von Sealsfield sowie einer äußeren von Sealsfield unter dem Einfluss von Postl.

Der Problemfall Postl/Sealsfield zwingt den Biographen grundsätzlich zu zwei komplizierten Fragen einer komplexen Selbstsozialisation. Ist Postl nach dem Identitätswechsel zu Sealsfield ein Anderer, belastet mit dem Phantomschmerz Postl, aber mit neuer Authentizität ausgestattet, gewonnen durch den selbst und gesellschaftlich generierten Rollenstatus? Oder bleibt er, bei aller Veränderung, immer noch Postl, nur namentlich und habituell umetikettiert?

Der Biograph ist ein Voyeur. Daran hat der Göttinger Philosoph Georg Christoph Lichtenberg wohl gleichfalls gedacht, als er in sein *Sudelbuch* (1768-71) notiert: „Jeder Mensch hat auch seine moralische backside, die er nicht ohne Not zeigt, und die er so lange als möglich mit den Hosen des guten Anstandes zudeckt."[61] Es ist unvermeidlich, dass einiges von Postl/Sealsfields „moralische[r] backside" öffentlich zu machen ist, was er eigentlich für alle Zeit verbergen wollte, d. h. ihm sind – um im Bilde zu bleiben – die „Hosen" philologisch behutsam herunterzuziehen, um seinen tatsächlichen Lebensgang zu entdecken.

Ob das gelingt, bleibt fraglich. Daher kann ein anonymer Verfasser bereits nach Sealsfields Tod 1864 zu Recht resümieren: „Wenn Ch. Sealsfields Geist durch seine literarischen Erzeugnisse Gemeingut aller Gebildeten zweier Hemisphären ist, dürfte sein Privatcharakter nur Wenigen bekannt geworden & sein Gemüth diesen Wenigen mit seltenen Ausnahmen verschlossen geblieben sein."[62]

---

[61] Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe.* Erster Band. *Sudelbücher.* Hg. v. Wolfgang Promies. München: Hanser 1968, B: 1768-1771. Nr. 78, 67.

[62] Museum Znaim, Sign. 117 1a.

Gustav-Adolf Pogatschnigg

Borelli and Menotti – Charles Sealsfield und der antiösterreichische Aufstand in Modena[1]

Der 1793 als Sohn einer Weinbauernfamilie in Poppitz (heute: Popice) geborene und 1864 im Schweizer Exil in Solothurn verstorbene österreichische Schriftsteller Karl Postl war in den 1830er und 1840er Jahren des 19. Jahrhunderts als Charles Sealsfield ein viel beachteter und gelesener Autor von historisch-realistischen Amerika-Romanen.[2] 1823, im Alter von dreißig Jahren, war Karl Postl – nach seinem Theologiestudium u. a. bei dem aufklärerisch gesinnten Kantianer Bernhard Bolzano – als Ordenssekretär der Prager Kreuzherren mit dem roten Stern (I Crocigeri della Stella Rossa, o di Boemia) aus bis heute ungeklärten Gründen nach Amerika geflüchtet. Dort hat er offenbar Kontakte mit politischen Kreisen rund um den damaligen demokratischen Präsidentschaftskandidaten und späteren US-Präsidenten Andrew Jackson geknüpft. Mit mehrmaligen Unterbrechungen hielt Postl sich insgesamt fast 12 Jahre in den Vereinigten Staaten auf; seit 1833 lebte er allerdings zumeist in der Schweiz. Soweit bekannt, ist er nie nach Österreich zurückgekehrt, wo er unter Metternich steckbrieflich gesucht war. Seit seiner Flucht 1823 hat er seine wahre Identität niemals preisgegeben. Erst mit seinem Tod löste sich das Rätsel um die wahre Herkunft des „Großen Unbekannten". In seinem Testament hinterließ er seinen zwei Neffen in Mähren ein nicht unbeträchtliches Vermögen. Die Präsidentin der Internationalen Charles-Sealsfield-Gesellschaft in Wien ist eine Nachfahrin von Charles Sealsfields Familie.

Unter den direkten oder indirekten Kontakten, die Postl-Sealsfield Ende der 1820er Jahre in Amerika knüpfte, war nicht nur Andrew Jackson – US-

[1] Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. Lorenzini und seinen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen für die freundliche Aufnahme und die effiziente Unterstützung bei meinen Nachforschungen im Archivio Storico del Comune di Modena.

[2] Bis 1848 d. h. in den Jahrzehnten des politischen und literarischen Vormärz wurde Sealsfield von massgeblichen Literaturkritikern und Journalisten wie Arnold Ruge oder Theodor Mundt als Autor gesehen, der den vormärzlichen Vorstellungen von Literatur entsprach. Nach 1848, als der nachrevolutionäre Literaturkanon zum bürgerlichen Realismus wechselte, geriet Sealsfields Werk in Vergessenheit.

Präsidentschaftskandidat 1824, Präsident von 1828 bis 1836 und Freimaurer, wie die Mehrzahl der Kontaktpersonen aus dem Umkreis Sealsfields – sondern auch Joseph Bonaparte. Als Comte de Survilliers gab dieser den *Courrier des Etats-Unis* heraus, dessen Mitarbeiter als zeitweiliger verantwortlicher Redakteur und journalistischer Berichterstatter aus dem Europa der 1830er Revolutionen Sealsfield wurde. Joseph Bonaparte war der ältere Bruder Napoleon I., und auch der Onkel von Napoléon Louis (König von Holland, gestorben 1831 in Forlì) und von Charles Louis, dem späteren Napoléon III., der Deutsch sprach, da sich seine Mutter Hortense im Schloss Arenenberg am Bodensee ins Exil zurückgezogen hatte, wo Sealsfield sie nachweislich besucht hat. Diese Hinweise auf mögliche direkte und/oder indirekte Kontakte Sealsfields mit den Napoleoniden sind vor allem aus zwei Gründen von Bedeutung. Einmal stellen sie erneut die von Sealsfields erstem Biografen, Eduard Castle, formulierte und von der jüngeren Forschung als wenig plausibel zurückgewiesene Hypothese über Sealsfield Mitgliedschaft oder zumindest enge Verbundenheit mit den Freimaurern zur Diskussion. Zum andern könnte man eine Erklärung dafür finden, warum Sealsfield für Vincenzo Borelli und Ciro Menotti Interesse zeigte und woher er Anregungen und Informationen für die Erzählung *Borelli and Menotti* erhalten haben könnte.

Zum besseren Verständnis dieses Zusammenhangs sei hier kurz auf die Publikationsgeschichte von *Borelli and Menotti* und den zeitgenössischen Kontext eingegangen. Nach der Rückkehr vom ersten Amerikaaufenthalt 1823–1826 hält sich Sealsfield bis 1832–1833 – unterbrochen von einer zweiten Amerikareise von 1827 bis 1830[3] – im letzten Jahr u. a. als Korrespondent des *Courrier des États-Unis* und des *New York Enquirer* abwechselnd in Paris und London auf. 1827 erscheint unter dem Pseudonym C. Sidons die deutsche und die englische Version von *The United States of North America as They Are in Their Political, Religious, and Social Relations* in Tübingen und London, 1829 sein Indianerroman *Tokeah or the White Rose* in Philadelphia und London, die überarbeitete deutsche Fassung 1833 in Zürich. In diesen Werken ist der Einfluss von Andrew Jacksons politischem Programm besonders evident.[4]

Im Zusammenhang mit der Erzählung *Borelli and Menotti* sind seine Arbeiten als politischer Korrespondent besonders aufschlussreich so wie auch die anonyme Veröffentlichung von *Austria as it is: or, Sketches of Continental Courts. By an Eye-Witness* 1828 in London. In der Form des für die Vormärz-Literatur charakteristi-

[3] Warum Sealsfield nach einem relativ kurzen Europaaufenthalt gleich wieder für weitere drei Jahre in die USA reist, ist nicht geklärt. Vermutet werden Bodenspekulationen, vielleicht verbunden mit der Kontaktpflege in Gesellschaft, Politik und Kultur.

[4] Vgl. zu Jacksons Indianerpolitik etwa Anthony F.C. Wallace: *The long, bitter trail. Andrew Jackson and the Indians*. New York: Hill and Wang 1993.

schen Reiseberichts führt der Autor eine erbitterte Polemik gegen das Metternich-Regime, gegen die Person des Kaisers Franz I. und gegen den katholischen Klerus Österreichs. Das Pamphlet, das sich nicht nur durch seine scharfe Österreich-Kritik sondern auch durch seine geschliffene, literarische Schreibweise auszeichnet, hat in Europa durch Raubdrucke schnell Verbreitung und großes Interesse gefunden. Metternichs Zensurbehörde hat vergebens versucht, den Autor zu identifizieren, die offizielle deutschsprachige Version erschien erst 1919, also nach dem Ende des österreichisch-ungarischen Reiches.[5]

Gleichzeitig mit diesen literarischen Aktivitäten betätigte Sealsfield sich, wie gesagt, als politischer Korrespondent für die genannten amerikanischen Zeitungen, in denen er 1830 bis 1831 über die politischen Ereignisse aus Europa, in erster Linie aus London und Paris, berichtete. Da er dies offenbar auch als Redaktionsmitglied des *Courrier des États-Unis* tat, ist davon auszugehen, dass er nicht nur als Journalist, sondern auch als Kontaktmann von Joseph Bonaparte agierte, obwohl solche Kontakte im Einzelnen nicht dokumentarisch belegt sind. Wenn es solche Dokumente (Briefe, Notizen u. ä.) gegeben hat, so gehörten sie vielleicht zu den Papieren, die Sealsfield – so wird berichtet – vor seinem Tod verbrannt hat.[6]

Die Erzählung *Borelli and Menotti* erschien anonym 1831 in der Julinummer der Zeitschrift *The Englishman's Magazine* in London, als letzter von insgesamt vier, in den vorangehenden Nummern der Monate April, Mai und Juni publizierten Texten, die sich mit den aktuellen politischen Ereignissen in Europa befassten: *Scenes in Poland, My Little Grey Landlord, Three Meetings on the King's Highway.* Obwohl Auguste Ravizé schon 1919 die Autorschaft Sealsfields für diese vier englischen Texte plausibel erklärte, hat sie der Herausgeber nicht in die 20bändige Ausgabe der *Gesammelten Werke* aufgenommen. Ich bin der von Ravizé gelegten Spur in der British Library in London nachgegangen und konnte die von ihm vorgebrachten Argumente ergänzen und erhärten. Zum Teil handelt es sich um literarisierende Verarbeitungen der für die amerikanischen Zeitungen geschriebenen Berichte, insbesondere derjenigen, die sich mit England und Frankreich befassten. Die Thematiken (Polen, England, Frankreich) entsprachen den im *Englishman's Magazine* vorherrschenden Interessen der politischen Berichterstattung. So gesehen stellt die italienische Novelle eine Ausnahme dar. Die wenigen, kurzen Beiträge über Italien befassen sich vor allem

---

[5] Zur Publikations- und Rezeptionsgeschichte vgl. An. [Charles Sealsfield – Karl Postl]: *Austria as it is: or, Sketches of Continental Courts. By an Eye-Witness.* London: Hurst, Chance & Co. 1828 [1827]. Hg. v. Primus-Heinz Kucher. Wien: Böhlau 1994.

[6] Die hier zusammengefassten biografischen Angaben finden sich in Charles Sealsfield: *Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken.* Hg. v. Alexander Ritter. Stuttgart: Reclam 1982, S. 435-444.

mit Kunst. Von Politik ist nicht die Rede. Man muss sich also fragen, warum der Autor den aktuellen und viel diskutierten Themen England, Frankreich und vor allem Polen – der polnische Aufstand war das vorherrschende Thema – noch eine Erzählung hinzugefügt hat, die aus dem geopolitischen Rahmen fällt. Mit dieser Frage und anderen, daran geknüpften Aspekten wollen wir uns im Folgenden etwas näher befassen. Vorausgeschickt sei, dass die Forschungssituation sehr lückenhaft ist, de facto gibt es keine Dokumente, die eine direkte, explizite Verbindung zum *Borelli and Menotti*-Text herstellen.[7]

Borelli and Menotti – Die Erzählung

Der einzige eindeutige Zusammenhang zwischen Charles Sealsfield und *Borelli and Menotti* ist der einer literarischen Intertextualität. Ein ganzer Passus aus dem englischen Text findet sich in fast wörtlicher deutscher Übersetzung in dem etwa gleichzeitig begonnenen und 1834 in Zürich veröffentlichten Mexiko-Roman *Der Virey und die Aristokraten oder Mexiko im Jahre 1812* wieder. Es ist nicht zweifelsfrei zu entscheiden, ob Sealsfield den englischen Passus (Erscheinungsdatum Juli 1831) ins Deutsche (Erscheinungsdatum 1834) übersetzt hat oder umgekehrt. Das erstere ist wahrscheinlich, das letztere nicht auszuschließen, da der umfangreiche Mexiko-Roman 1831 vielleicht in Ansätzen schon vorhanden war. So oder so stellt sich aber die Frage, wo Sealsfield das anschauliche Material für *Borelli and Menotti* gefunden hatte.

Was das rein historische Gerüst der Erzählung betrifft, so gab es wohl Zeitungsberichte, mindestens über die Hinrichtung der beiden Hauptpersonen und die wesentlichen Hintergründe des Todesurteils. Die Erzählung zeichnet sich aber durch eine Reihe von sehr lebendigen Szenen aus, die kaum alle erfunden sein können, wie z.B. die genaue Darstellung der Örtlichkeiten in und um Modena, die Sealsfield persönlich unbekannt waren. Es gibt keinen Hinweis, dass er jemals in Italien gewesen wäre. Abgesehen von den sehr detaillierten Beschreibungen enthält der Text auch einige Szenen, die im Einzelnen vielleicht der künstlerischen Freiheit des Schriftstellers entstammen, deren informationeller Kern aber den historischen

[7] Zur Publikationsgeschichte von Borelli and Menotti und den anderen Texten im *Englishman's Magazine* vgl. Gustav-Adolf Pogatschnigg: *Europa 1830-31. Charles Sealsfields literarischer Kommentar zu den Ereignissen in Polen, England, Frankreich und Italien*. In: Wynfrid Kriegleder und G. A. Pogatschnigg: *Die Geschichten des Charles Sealsfield. Zeitschriftenveröffentlichungen und Vorlagen*. Wien: Praesens 2010. (*SealsfieldBibliothek*; 7), S. 141-155; Gustav-Adolf Pogatschnigg: *Die politischen Novellen Charles Sealsfields im Englishman's Magazine von 1831*. In: *Charles Sealsfield – Politischer Erzähler zwischen Europa und Amerika*. Hg. v. G. A. Pogatschnigg. Turin: Zamorani 1998. (= *Schriftenreihe der Charles-Sealsfield-Gesellschaft*; IX), S. 41-54.

Tatsachen entspricht, wie etwa der misslungene Befreiungsversuch der beiden inhaftierten Todeskandidaten. Andererseits entspricht der dramatische Tod von Borellis Frau im Moment seiner Hinrichtung nicht den historischen Tatsachen, da diese noch viele Jahre weiter gelebt hat. Auch hier stellt sich die Frage, ob das ein rein literarischer Kunstgriff zur Erhöhung der Dramatik ist oder ob es sich um eine falsche Information handelt. Ähnliche Fragen ergeben sich bezüglich des Befreiungsversuchs, an dem in der Erzählung zwei österreichische Offiziere beteiligt sind. Sie sind namentlich genannt, einer von den beiden ist historisch belegbar, so wie ein dritter, der aber nicht am Befreiungsversuch beteiligt ist.[8]

Im Folgenden wollen wir die narrative Struktur, die handelnden Personen und entscheidenden Szenen näher beleuchten.

Die Erzählung verteilt sich über zehn Seiten auf vier Szenen, die sich chronologisch vom 8. April 1831 – dem Tag der Rückkehr des Herzogs Francesco IV d'Este aus Mantua, wohin er im Februar 1831 aus Sicherheitsgründen geflüchtet war – bis zum 26. Mai 1831, dem Tag der Hinrichtung von Ciro Menotti und Vincenzo Borelli erstrecken. Die erste Szene schildert in einer Art von „auditiver Mauerschau" (21 Böllerschüsse) die Rückkehr des Herzogs mit seinen Soldaten aus der Sicht des altgedienten Dieners Pietro bzw. dessen Frau Bettina in der Villa des Borelli. Im Zentrum steht die Figur von Luigia, der Frau des Borelli, die in einem Zustand halber Bewusstlosigkeit in ihrem Baldachinbett liegt. Die Beschreibung der Luigia (die sich dann, wie erwähnt, in deutscher Version im *Virey*-Roman wieder findet) wird zuerst unterbrochen durch den Lärm des Volkes, das den in Modena einziehenden Herzog mit den Rufen „Lang lebe der Herzog! – Die Religion! Der Papst!" enthusiastisch begrüßt, dann durch den Auftritt einer Truppe der herzoglichen Polizei, die – offenbar auf der Suche nach Vincenzo Borelli - mit zerstörerischer Gewalt in die Räume der Villa eindringt.

Der Ablauf der Szene ist hinsichtlich der internen narrativen Struktur widersprüchlich und stimmt auch in gewissen Details sowie hinsichtlich der Chronologie[9] nicht mit den historischen Tatsachen überein. Die Polizei ist auf der Suche nach Borelli, obwohl dieser ja bereits verhaftet und nach Mantova gebracht worden war und in der zweiten Szene gemeinsam mit Menotti, zwei Tage nach der Ankunft des Herzogs, ebenfalls aus Mantua nach Modena transportiert und ins Gefängnis ge-

---

[8] Geppert und O'Donnel.

[9] So spielt die Szene des Gefangenentransports im Text am 10. April, während die historische Chronologie den 23. April angibt. Vgl. Giovanni Santini: *Una nuova fonte per l'interpretazione della congiura di Ciro Menotti.* In *La Congiura Estense. Atti del convegno Internazionale*, a cura di Walther Boni – Mario Pecoraro, S. 262.

bracht wird. Hier stellt sich zum ersten Mal die Frage, ob es sich um eine Nachlässigkeit im narrativen Aufbau handelt (wie das im Übrigen bei Sealsfield nicht selten passiert) oder ob der Autor keine genauere Informationen – woher auch immer – hatte.

Die zweite Szene bestätigt die im privaten Kontext der ersten Szene verdeutlichte anti-österreichische bzw. gegen den Herzog gerichtete Erzählperspektive durch die sarkastische Beschreibung des aufgebrachten Volkes bei der Einlieferung der beiden zum Tode Verurteilten ins Gefängnis. Stilistisch entspricht diese Szene den Massenszenen im Werk Sealsfields. Von den Fakten her stellt sich wieder die Frage nach den Informationsquellen. Eine plausible Möglichkeit, die auch dem sonstigen Verfahren des Autors entspricht, ist die Montage aus einem oder mehreren anderen Berichten zu den Vorfällen. Wo der Autor diese Berichte gefunden hat, ist freilich bislang ungeklärt. Da die Erzählung nur wenige Wochen nach den Ereignissen im *Englishman's Magazine* erschien, wäre die naheliegendste Informationsquelle eigentlich nur eine Zeitung, wobei sich die Frage stellt, wo und in welcher Sprache diese erschienen sein könnte. Andere, ebenfalls nicht auszuschließende schriftliche Quellen könnten Flugblätter oder Briefberichte sein, und last but not least die mündliche Weitergabe. Auf die Voraussetzungen dieser letzteren Hypothese kommen wir weiter unten zu sprechen.

Die Besonderheit der ganzen Szenerie liegt zum einen in der grotesksatirischen Überzeichnung des Volkes, zum anderen in der Fokussierung auf die Person von Vincenzo Borelli, die ja schon durch den Titel und in der ganzen einführenden Szene vorweg genommen wird. Tatsächlich wird das Volk als gelenkter Mob dargestellt (wie übrigens auch in einem journalistischen Bericht von Sealsfield aus dem Paris der 1830er-Revolution). Die zu Loyalitätskundgebungen aufgerufenen Untergebenen des Herzogs sind eine Meute von „Männern, Frauen, Mönchen und Räubern", die sich mit den schwarz-gelben Farben der Habsburger schmücken und, von Priestern und Mönchen aufgehetzt, den Tod der „jakobinischen Verräter" verlangen. Ganz deutlich geht es dem Autor hier um die Anprangerung des für seinen rigiden Absolutismus bekannten Habsburgers Franz IV und des seinen diktatorischen Zwecken dienenden Klerus. Der Hinweis auf die blutrünstigen Rachegelüste der Italiener („Italian vengeance" und „The sight of blood had stimulated the Italians") legt in seiner Stereotypie nach dem Muster der „Italienischen Reisen" des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine ethnografisierende Außenperspektive nahe. Mit anderen Worten, als Verfasser des Textes/der Texte, der/die Sealsfield als Quelle gedient haben könnte/n, ist eher kein Italiener anzunehmen.

Diese Vermutung trifft sich mit dem zweiten genannten Aspekt, nämlich der dramaturgischen Zentralität von Vincenzo Borelli, dem gegenüber Ciro Menotti zur sekundären Heldenfigur „degradiert" wird. Dies steht freilich im direkten Gegen-

satz zu den historischen Fakten, was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass es in Modena ein Denkmal für Ciro Menotti gibt, aber keines für Borelli. Tatsächlich gilt ja in der Geschichtsschreibung Menotti (gemeinsam mit Enrico Misley) als der Organisator des Aufstandes in Modena, während Borelli sich letztlich nur durch die Unterschrift unter eine gegen den Herzog gerichtete, von mehr als siebzig Personen unterschriebene Erklärung des Diktators Biagio Nardi der Majestätsbeleidigung schuldig gemacht hat.[10] Borelli gehörte eigentlich nicht zum engeren Kreis der Aufständischen, hat allerdings seine Entscheidung vor Gericht nicht zurück genommen und wurde so zum Sündenbock gemacht, während der wahre Drahtzieher des Aufstandes, Enrico Misley, rechtzeitig nach Paris fliehen konnte. Warum also, so müssen wir uns fragen, hat Sealsfield eine historische Nebenfigur zur erzählerischen Hauptfigur gemacht? Aus dramaturgischen Überlegungen oder aus Unkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse innerhalb der Organisation des Aufstandes? Allerdings ist daran zu erinnern, dass dem englischen Leserpublikum des *Englishman's Magazine* – im Unterschied etwa zu möglichen, vereinzelten Lesern unter den italienischen Exilierten in Spanien, Frankreich und England – Ciro Menotti wohl ebenso unbekannt war wie Vincenzo Borelli.

Die dritte und längste Szene handelt vom (misslingenden) Befreiungsversuch, als dessen Auftraggeber Persönlichkeiten des modenesischen Adels auftreten. Die strategische Besprechung findet in der Villa einer ungenannt bleibenden Gräfin statt, atmosphärisch eingerahmt von den nächtlich verlassenen Straßen Modenas, zuerst mit dem Auftritt des Befehlshabers der österreichischen Truppen, General Baron Geppert, dann anschließend die geraffte Darstellung des misslungenen Befreiungsversuchs und der Errichtung des Galgens.

Im Zentrum steht das Gespräch der beiden österreichischen Offiziere – die Majore Baron O'Donnel und Graf Morovsky – mit der Gräfin, die O'Donnel dazu überreden will, ihren Onkel, der der Herzoglichen Geheimen Militär Kommission angehört, zu ermorden. Es folgt eine zweite Begegnung im Quartier von O'Donnel im Haus eines Cavaliere S., der dem Grafen Morovsky die Hand seiner 18jährigen Tochter verspricht, wenn er den Befreiungsversuch unterstützt. Die lebendig wieder gegebenen Dialoge weisen alle charakteristischen Merkmale von Sealsfields Dialogkonstruktionen auf, wie sie sich in seinem Romanwerk häufig finden. Und auch hier werden wir wieder mit den Stereotypen über „Land und Leute" konfrontiert: feige

[10] Die Meinungen über die juristische Grundlage des Todesurteils für Borelli sind geteilt. Vgl. Mario Pecoraro: *Massoneria, Società segrete e "Congiura Estense"*. In *La Congiura Estense. Atti del convegno Internazionale*, a cura di Walther Boni – Mario Pecoraro, S. 243, Anm. 38.

Italiener („men who will run fast as tailors“) und stolze, leidenschaftliche Frauen („the fiery glance of a love-glowing Italian“).

Die Errichtung des Galgens am Ende der dritten Szene bildet die narrative Brücke zur Hinrichtung von Borelli und Menotti. Sie beginnt mit einer Beschreibung der Stadtlandschaft in der Stunde des Sonnenaufgangs, die mit der nüchternen Darstellung der Vorführung der beiden Gefangenen, der Verlesung und Vollstreckung des Todesurteils kontrastiert. Die kurz gefasste, klinische Sachlichkeit des Todeskampfes der beiden Gehängten ist eine stilistische Meisterleistung, die der Szene gerade auch in Abhebung von den vorangehenden Tumulten der zweiten Szene und den bewegten Dialogen der dritten Szene ein intensives dramatisches Profil verleiht. Demgegenüber kann man dann den Tod von Borellis Frau, die „The same hour, the same minute“ wie Borelli ihr Leben aushaucht („cease to breathe“) als ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack einer Zeitschrift ansehen, deren repräsentative Beiträger und Leser dem Umkreis der englischen sentimentalen Romantik angehören. Der Autor selbst steht freilich in seiner Schreibweise insgesamt dem vormärzlichen Realismus seiner Zeit viel näher, wie das ja auch in den anderen Erzählungen deutlich wird.

Literarisierte Geschichtsschreibung oder literarische Reportage?

Mit dieser Frage sind zwei dominante Rezeptionsebenen der Erzählung, wie übrigens auch der übrigen Werke Sealsfields, angesprochen. Die Dimension der literarischen Reportage betrifft in erster Linie die Faktenlage und damit die Frage der Quellen; die der literarischen Geschichtsschreibung führt uns zur Ebene der Verarbeitung der Fakten vor dem Hintergrund eines ästhetischen und eventuell auch ideologischen Programms. Dass diese beiden Ebenen sich de facto überschneiden, liegt auf der Hand. Die spezifische Schwierigkeit von *Borelli and Menotti* liegt aber genau in dem Widerspruch zwischen der implizit behaupteten Augenzeugenschaft einer auktorialen Erzählhaltung und der Frage nach den dem Autor verfügbaren Informationen. Dasselbe gilt auch für die Polenerzählung: Sealsfield war so wenig in Polen wie in Italien gewesen, man geht davon aus, dass er sich sowohl in der Polenerzählung wie auch in *Borelli and Menotti* auf journalistische und/oder literarische Vorlagen gestützt hat. Die anonyme Autorangabe der Polenerzählung „From the Journal of a Lithuanian Nobleman“ deutet in diese Richtung, nämlich dass Sealsfield tatsächlich derartiges Material benützt hat. So hat er offenbar die *Mémoires sur la Pologne et le Polonais depuis 1788 jusqu'á 1815* des Grafen Oginski aus dem Jahr 1826 verwendet.[11] Die freizügige Nutzung anderer Texte war damals keine Seltenheit,

[11] Vgl. Eduard Castle: *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield (Karl Postl).* Hildes-

und Sealsfield hat daraus auch kein Geheimnis gemacht. In einem Angebot an den Verleger Cotta, eine Sammlung „Amerikanische Canthariden" zu veröffentlichen, schreibt er: „Sie sind theils ganz von mir, theils in der Übersetzung so verändert, dass sie füglich mein Eigenthum genannt werden mögen."[12] Dass andererseits der ominöse „Lithuanian Nobleman" der Autor sowohl der Italienerzählung als auch der in Paris bzw. London sich abspielenden Erzählungen ist, scheint ziemlich unwahrscheinlich, auch wenn die durchgehende Signierung „By the Author of ‚Scenes in Poland ' dies behauptet.

Im Unterschied zum Polen- und Italientext dürfte die werkgenetische Sachlage für die teils in Paris, teils in London situierten Erzählungen eine andere sein: Sealsfield hat sich, wie gesagt, sowohl in Paris als auch in London für längere Zeit aufgehalten – es gibt sogar einen überdeutlichen autobiografischen Hinweis durch den Erzähler in „My little Grey Landlord", wenn er sagt, er habe sich 1826 bis 1827 für ungefähr sechs Monate in London aufgehalten.[13] Selbst wenn Sealsfield Passagen aus Balzacs schon 1831 in einer Zeitschrift erschienenem *Gobseck* eingearbeitet hat, so spricht und beschreibt hier der Autor auch aus eigener Erfahrung. In einem gewissen Sinn haben wir es also durchaus mit einer Art von Augenzeugenschaft zu tun, erzählt „By an Eye-Witness", wie sie für *Austria as it is* den realen Tatsachen entsprach. Und es ist genau an diesem Punkt, an dem sich die Überschneidung von Faktenauswahl und Faktendarstellung verifiziert. Während nämlich ein Autor im allgemeinen die aus eigener Anschauung stammenden Daten frei, d. h. gemäß seinen Intentionen erzählerisch und damit auch ästhetisch verwalten d. h. reorganisieren kann, hat er für die Informationen aus zweiter Hand eine nur eingeschränkte Freiheit, da ihm der für die literarische Schreibweise entscheidende individuelle Erfahrungshintergrund fehlt. So wissen wir z. B., dass Sealsfield die kritische Darstellung von „Europas China" – so Ludwig Börne über Metternichs bzw. Franz I. reaktionäres Österreich – aus der intimen Kenntnis der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse schöpft, eine Voraussetzung, die für *Borelli and Menotti* in keiner Weise geltend gemacht werden kann. Die Zweigleisigkeit von literarischem Programm und reiner Faktendarstellung bzw. Faktenverarbeitung gestaltet sich hier schwieriger sowohl aus der Sicht des Autors als auch aus der der Textanalyse.

---

heim: Olms 1993 (=Charles Sealsfield: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Karl J. R. Arndt, Bd. 25), S. 299.

12 Ebd., S. 233.

13 Diese Mitteilung ist autobiographisch authentisch. Sealsfield erreicht am 17. November 1826, von Rotterdam kommend, London und hat am 11. oder 15. Juni 1827 Le Havre in Richtung USA verlassen.

Dass Sealsfield die Novellen im *Englishman's Magazine* schon ganz im Sinn seiner etwa zwei Jahrzehnte später definierten Poetik der literarischen Geschichtsschreibung gestaltet, steht außer Frage und ist in diesem Sinn einfacher darzustellen. Schwieriger ist, wie schon mehrmals angedeutet, die Quellenlage seiner literarischen Reportage. Wenden wir uns also seiner Poetik zu.

1854, zehn Jahre vor seinem Tod, im zweiten Jahr seines letzten Amerikaaufenthalts von 1853 bis 1858, sandte Sealsfield auf Anfrage des Brockhaus-Verlages eine biografische Skizze für Brockhaus' "Konversationslexikon" nach Leipzig. Diese kurze Autobiografie enthüllt zwar nicht seine wahre Identität, enthält aber einige direkte und indirekte Hinweise auf seine journalistischen und literarischen Aktivitäten, insbesondere auch für den uns interessierenden Zeitraum um 1830. Schon damals, in den Jahren des zweibändigen Amerika-Buches, des Austria-Pamphlets, des Indianer- und des Mexiko-Romans, der journalistischen Berichterstattung und der parallel verfassten englischen Erzählungen, beschäftigte Sealsfield ein literarisches Schreibprojekt, das nicht nur seinen spätaufklärerischen politischen Interessen entsprach, sondern auch der Profilierung als Autor von historischen Romanen im Gefolge, aber auch in Abhebung von Walter Scott[14] dienen sollte. Mit Bezug auf seine Amerikaromane schreibt er unter anderem, dass er schon während des ersten dreijährigen Amerikaaufenthalts den Gedanken gefasst hatte, den dortigen

> Civilisazionsprozeß in Skizzen und Bilder darzustellen. Ihm [d.i. C.S.] war nicht entgangen, daß bei der so unendlichen verbreiteten Tagespresse in diesem Lande der bisherige Familienhistorische etc. Roman nicht mehr passe, daß für ein Land mit so öffentlichem Leben auch ein diesem entsprechender Roman ausführbar werden könnte. […] So erschienen zunächst im Jahre 1831 der *Virey und die Aristokraten oder Mexiko im Jahre 1812*, nach […] nationalgeschichtlichen Tendenzen entworfen und durchgeführt. Die günstige Aufnahme, die dieses Buch fand, bewog ihn zwey Bände der *Lebensbilder aus beyden Hemisphären* (in der zweyten und dritten Auflage *Morton oder die große Tour* genannt) 1834 erscheinen zu lassen, deren sehr günstige Aufnahme ihn endlich zum Entschluß brachte, seinen Lieblingsgedanken auszuführen, die V.[ereinigten] St.[aaten] nämlich im sozialen oder höheren VolksRomane darzustellen. Statt daß wie früher im Familien-, Geschichtlichen-, Schelmen- oder wie er sonst heißen möge Romane der Held des Romans die Hauptperson war, um den sich die andern Persönlichkeiten im Rahmen herumreihten, ist hier der Held – wenn wir so sagen dürfen – das ganze Volk seine sozialen sein öffentliches sein Privatleben, seine materiellen politischen religiösen Beziehungen, tretten an die Stelle der Abentheuer, seine Vergangenheit seine Zukunft werden als historische Gewänder benutzt – Liebesszenen und A-

[14] Sealsfield hat Scott möglicherweise 1830 in Abbotsford persönlich kennen gelernt (vgl. Charles Sealsfield: *Das Kajütenbuch* (Anm. 6), S. 438.

> bentheuer nur gelegentlich als Folie um zu beleben hervorzuheben angewandt. Es ist in diesem Romangenre, dem er die Benennung des nationalen oder höheren Volksromans (wohl zu unterscheiden vom bisherigen sogenannten Volksromane) geben zu sollen glaubt, dem Roman die bunteste Unterlage gegeben, durch die derselbe zunächst der Geschichte sich anzunehmen, eine wichtige Seitenquelle derselben zu werden, beruffen seyn dürfte.[15]

Der erste Teil dieses relativ ausführlichen Zitats zeigt, wie sich für Sealsfield aus der realen, mehr journalistischen als literarischen Schreiberfahrung nach und nach ein poetologisches Konzept herauskristallisiert. Während seine erste umfangreiche Arbeit, das Amerika-Buch (1827 in deutscher, im selben Jahr in englischer Sprache gedruckt), noch ein „landeskundlicher Reisebericht im Stile der zeitgenössischen zahlreichen Amerikainformationen" war,[16] ist schon *Austria as it is* ein Jahr später viel entschiedener in Richtung eines literarischen Reiseberichts verfasst, wenn auch noch nicht als Roman strukturiert. Es fehlen z.B. völlig die Dialoge, die dem Autor die Gelegenheit geben, die nationalen Charakteristiken auch durch sprachliche Einschlüsse in der jeweiligen Landessprache darzustellen, wie das Italienische in *Borelli and Menotti*, das Französische und das Polnische in den anderen Erzählungen im *Englishman's Magazine*. Diese vier englischen Erzählungen sind gewissermaßen das Experimentierfeld für die Verwirklichung des höheren Volksromans. In der Italien-Novelle sind ja die beiden Titelfiguren nicht die wahren Protagonisten. Sie treten trotz des Titels eher am Rande auf. Die eigentlichen Hauptfiguren sind die Personen aus dem Umkreis, wie wir sie in den Dialogen kennen lernen. Die Darstellung des Volkes als Mob in der zweiten Szene steht nicht, wie man vielleicht glauben könnte, im Widerspruch zur Konzeption des Volksromans. Zum einen wird es in seiner politischen Unmündigkeit vorgeführt, wie auch im *Austria*-Reisebericht die Österreicher als mehr oder weniger passive Opfer des Metternichschen Spitzel-Regimes erscheinen. Zum anderen ist das „Volk" bei Sealsfield eher das aktive, demokratisch (wenn auch nicht unbedingt republikanisch) gesinnte Bürgertum im Bündnis mit dem aufgeklärten Adel, der den restaurativen Absolutismus durch eine konstitutionelle Monarchie ersetzen möchte.

In diesem Sinn ist *Borelli and Menotti* ein Paradebeispiel für das Zusammenfließen von literarischer Geschichtsschreibung und literarischer Reportage, mit dem Anspruch, dass eine solche Form „eine wichtige Seitenquelle" der Geschichte werden soll und kann. So erklärt sich auch die bisher offen gebliebene bzw. gar nicht gestellte Frage, warum Sealsfield seine journalistischen Berichte und Informationen für englische und amerikanische Zeitungen in literarische Formen umgegossen hat:

---

15 Zit. nach ebd., S. 447f.

16 Ebd., S. 437.

nur auf diese Weise konnte er „das ganze Volk“ in seinen „materiellen politischen religiösen Beziehungen“ anschaulich machen. So wie die journalistische Berichterstattung zum literarischen Programm wird, so wird letzteres auch das Instrument eines politischen Erziehungsauftrags in der Tradition der Aufklärung und nicht zuletzt von Sealsfields Universitätslehrer Bernhard Bolzano. Von hier aus, zurückgehend also auf die Studienjahre des Autors und auf seine Zeit als Sekretär des Prager Kreuz-Ordens, müssen wir noch einmal die Frage der Informationen und damit verknüpft der politischen Kontakte in Amerika und in Europa stellen.

Charles Sealsfield – Karl Postl: Journalist – Kurier – Spion – Freimaurer?[17]

Wohl die einzige dokumentarisch belegte politische Handlung im Leben Sealsfields ist sein Versuch, sich bei Metternich als „Informant“ zu bewerben. Das war 1826, nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten und zwei Jahre vor der Veröffentlichung von *Austria as it is*, wo er das Metternich-Regime als eine alles durchdringende Spitzel-Organisation anprangert. Die Forschung hat naturgemäß einen Widerspruch gesehen zwischen der Darstellung Österreichs bzw. der Österreicher als ein Volk von bezahlten Spitzeln und dem Versuch, sich selbst als ein Spitzel im größeren, europäisch-internationalen Zusammenhang, sprich: als Spion in Metternichs Diensten anzubieten. Das Angebot wurde freilich abgelehnt, da Metternichs Mittelsmann nach einem persönlichen Zusammentreffen mit Sealsfield-Postl diesen als eine eher zwielichtige Figur beurteilte, obwohl Metternich, wie es scheint, nicht

[17] Zum Fragenkomplex „Kurier-Spion-Freimaurer“ ist generell anzumerken, dass sich die jüngere Sealsfieldforschung in erster Linie gegen Castles Freimaurerische „Verschwörungstheorie“ wender, die Möglichkeit von mehr oder weniger intensiven Kontakten mit dem Freimaurertum aber nicht nicht grundsätzlich ausschließt. Vgl. dazu u.a. Jeffrey L. Sammons: *Charles Sealsfield und das Freimaurertum. Mehr Fragen aks Antworten.* In *Neue Sealsfield-Studien. Amerika und Europa in der Biedermeierzeit.* Hg. v. Franz B. Schüppen. Stuttgart 1995, S. 31-52; Dieter A. Binder: *Charles Sealsfield und die Freimaurerei. Von der Verschwörungstheorie zur virtuellen Realität.* In: *Charles Sealsfield: Lehrjahre eines Romanciers 1808–1829. Vom spätjosephinischen Prag ins demokratische Amerika* Hg. v. Alexander Ritter. Wien: Praesens 2007 (= *Sealsfield Bibliothek*; 5), S. 125-133 und im Zusammenhang mit dem Aufstand in Modena Nicoletta Dacrema: *Enrico Misley und die politische Publizistik von Charles Sealsfeald.* In: *Charles Sealsfield. Politischer Erzähler zwischen Europa und Amerika.* Hg. v. Gustav-Adolf Pogatschnigg. Turin 1998 (= *Schriftenreihe der Charles-Sealsfield-Gesellschaft*; IX), S. 30-40.

ganz uninteressiert war. Er beauftragt den österreichischen Botschaftsrat, sich mit Sealsfield wenn möglich in Paris in Verbindung zu setzen.[18]

Warum Sealsfield nur drei Jahre nach seiner Flucht und als steckbrieflich verfolgter Karl Postl diesen gewagten Versuch unternommen hat, bleibt bisher ohne plausible Erklärung. Es handelt sich ja nicht nur um den gerade angedeuteten Widerspruch in Sealsfields Urteil über Metternich. Er musste ja, für den Fall, dass sein Angebot angenommen würde, auch fürchten, entdeckt zu werden. Es gibt verschiedene psychologisch motivierte Erklärungsansätze, die ihn mehr oder weniger deutlich als charakterlich unfeste Persönlichkeit, ja als eine Art Hochstapler sehen wollen, nicht zuletzt auch im biografischen Rückgriff auf seine gesellschaftlichen Kontakte mit der Prager und Wiener Gesellschaft, die er in seiner Zeit als Ordens-Sekretär (genauer: Sekretäradjunkt) pflegte. Diese Auffassungen wurden überdies genährt durch Gerüchte über die Motive seiner Flucht 1823, in denen von Liebes- und/oder Geldgeschichten die Rede war. Der vermutete Griff in die Gemeindekasse in Kittanning, wo er als Prediger tätig war, konnte als Bestätigung der allgemeinen Gerüchte verstanden werden.[19]

Ein möglicher Ausweg aus dieser ‚Gerüchteküche', der nicht nur auf die Frage der Flucht, sondern auch auf manches andere ein klärendes Licht werfen könnte, hätte ein anderes, ebenso unbestätigt gebliebenes Gerücht sein können, das die jüngere Forschung als die schon erwähnte Freimaurer-Hypothese tendenziell ad acta gelegt hat. Wenn ich im Folgenden diese Hypothese noch einmal aufgreife, so muss ich vorausschicken, dass ich dafür keine dokumentarischen Belege zur Verfügung habe. Es bleibt also nach wie vor im Bereich der Spekulation bzw. der unbewiesenen und vielleicht unbeweisbaren Konjekturen, oder, wenn man sich dem allen mit vorurteilsloser Neugier zu nähern gewillt ist, dann kann man das folgende als Forschungsprogramm lesen. Vorausgeschickt sei auch, dass ich mich selbst nie mit dem Freimaurertum beschäftigt habe. Das wenige, was ich darüber wusste, hatte ich mir als Dilettant im Zusammenhang mit Mozarts *Zauberflöte*, die übrigens 1792, also ein Jahr vor Sealsfields Geburt, in Prag aufgeführt wurde und die Sealsfield wahrscheinlich in Wien im Kärntnertortheater gesehen hat, angeeignet. Ich habe deshalb auch die ablehnende Beurteilung von Castles Freimaurer-Hypothese durch die Sealsfield-forschung ohne weiteres akzeptiert.

---

[18] Vgl. Castle: *Der große Unbekannte* (Anm. 11), S. 199.

[19] Vgl. Alexander Ritter: *Fluchtpunkt Kittaning, Pennsylvania (USA) oder: Die inszenierte 'Geburt' des Carl Moritz Zeilfels alias Charles Sealsfield.* In: *Charles Sealsfield Lehrjahre eines Romanciers 1808–1829. Vom spätjosephinischen Prag ins demokratische Amerika.* Hg. v. Alexander Ritter. Wien: Prasens 2007 (*SealsfieldBibliothek*; 5), S. 207-285, bes. 256-258.

Dass ich jetzt darauf zurückkomme, hängt mit dem spezifischen Forschungskontext zusammen, der sich durch den englischen Italien-Text ergibt. Tatsächlich hat sich ja bisher niemals die Gelegenheit oder Notwendigkeit ergeben, Sealsfield im Zusammenhang mit den italienischen Aufständen in den Jahrzehnten des Risorgimento zu lesen, auch wenn es solche Zusammenhänge intertextuell mit *Austria as it is* bereits gegeben hat. Wie hätte man denn auf die Idee kommen sollen, irgendeine Untersuchung in der Richtung Charles Sealsfield und das Risorgimento in Angriff zu nehmen? Der Zufall wollte es, dass an der Universität Bergamo im Rahmen der Initiativen zum 150jährigen Bestehen Italiens die literarische und historische Rekonstruktion des Risorgimento auch aus der Sicht des historischen Gegners dieser unter anderem und vor allem antiösterreichischen Befreiungsbewegung gefragt war. So ergab es sich, dass ich *Borelli and Menotti* aus einer ungewohnten Perspektive zu lesen aufgefordert war, aus der mir überraschenderweise die Freimaurer-Hypothese nicht mehr ganz so unplausibel erscheint.

Einer der Ansatzpunkte in diese Richtung ist die Konstellation der Kontakte, die Sealsfield in den Jahren zwischen 1823 und 1831 hatte. Eigentlich sollten diese Nachforschungen schon mit dem Moment der Reise von Prag nach Wien beginnen, die das Vorspiel zur Flucht nach Amerika ist.

Hat Karl Postl diese Reise auf eigene Faust unternommen oder im Auftrag? Nehmen wir einmal an, er habe im Auftrag gehandelt, dann fragt sich, wer der/die Auftraggeber waren/sind: der Kreuzritterorden oder Kreise des Prager Hochadels, der gegen Wien opponierte? Wenn sich das unwahrscheinlich anhört: ist die Hypothese, dass Sealsfield auf eigene Faust nach Wien gefahren ist, in der Hoffnung auf eine Anstellung, die seinen Interessen und Ambitionen entsprach, wahrscheinlicher? Konnte er glauben, er würde unbehelligt in Wien bleiben können, in welcher privaten oder beruflichen Situation auch immer?

Hat Postl, nachdem sein Wienaufenthalt offenbar nicht die erwünschten Ergebnisse – welcher Art auch immer – gebracht hatte, den spontanen Entschluss zur Flucht gefasst? Dazu musste er aber doch gewisse Vorbereitungen treffen oder eigentlich schon getroffen haben, nicht zuletzt auch, was die Geldmittel betrifft. Aber woher hatte er diese Mittel, wenn nicht aus der Ordenskasse entwendet, wie man zeitweise vermutet hat, ohne dafür Belege zu finden? Hat er sie in sein Sparschwein gelegt, für alle Fälle, oder wurden sie ihm zur Verfügung gestellt? Von wem? Von Prager Gönnern oder von solchen aus Wien? Hatte Postl schon ein bestimmtes Ziel im Auge, als er von Wien nach Le Havre und von dort nach New Orleans reiste?

Diese Fragen und viele andere sind von der Sealsfieldforschung – ausgehend von der materialreichen und detaillierten, aber methodisch und hinsichtlich der Quellenlage unverlässlichen Biografie von Eduard Castle – aus verschiedenen

Blickwinkeln gestellt und untersucht worden. Sie sind jedoch bis heute ohne Antwort geblieben.[20]

Nicht viel besser steht es hinsichtlich der Kontakte, die Sealsfield zuerst in Wien und Prag, dann in den Vereinigten Staaten und schließlich im Europa von 1830 hatte. Auch hier wird man sich de facto mit Konjekturen zufrieden geben müssen, indem man das mehr oder wenig hypothetische Netz aus Verbindungslinien zwischen Sealsfield und den Personen aus seinem Bekanntenkreis konstruiert und diesen die chronologischen Koordinaten zuordnet.

Was die Jahre als Ordenssekretär in Prag und Wien bis 1823 betrifft, so wird angenommen, dass Postl über diese offizielle Funktion institutionelle und persönliche Kontakte unter anderem auch mit Kreisen des böhmischen und Wiener Adels hatte,[21] die aus verschiedenen – und was den böhmischen Adel betrifft, nahe liegenden – Gründen mit der Politik des Metternich-Regimes nicht einverstanden waren. In diesem Prager und Wiener gesellschaftliches Ambiente war das aufklärerische Denken des Josephinismus noch lebendig, und zu dieser Tradition gehörten nicht zuletzt die in Österreich ab 1795 und im restaurativen Europa seit dem Wiener Kongress verbotenen Freimaurerlogen.

Ob Postl bei seiner Flucht aus Österreich und dann in den Vereinigten Staaten und während seiner Aufenthalte in London und Paris, bevor er sich endgültig in die Schweiz zurückzog, finanzielle und/oder ‚logistische' Unterstützung durch Freimaurer oder diesen nahe stehende Personen bekommen hat, ist nach wie vor unbewiesen, kann aber nicht völlig ausgeschlossen werden. Wenn man sich seinen Bekanntenkreis zwischen 1823 und etwa 1833 ansieht, dann zeigt sich, dass nicht wenige diese Personen bzw. Persönlichkeiten tatsächlich Freimaurer waren oder anderen, zum Teil im weitesten Sinn ‚freimaurerisch inspirierten', auch revolutionären Organisationen angehörten, wie z.B. Georg Bunsen in Frankfurt am Main, mit dem Sealsfield 1826, als er sich Metternich als Spion anbot, Kontakt hatte. Bunsen, oder genauer: der Kreis um seine Brüder nahm politisch offenbar weit radikalere Positionen ein als Sealsfield selbst. Tatsächlich standen letztere hinsichtlich ihrer politischen Aktivitäten, einschließlich des Sturms auf die Frankfurter Hauptwache 1833, Georg Büchner und der Gesellschaft für Menschenrechte viel näher als Seals-

[20] Vgl. zuletzt Ritter: *Fluchtpunkt Kittaning*, (Anm. 19), S. 216-224.

[21] Das ausführliche Kapitel VII in *Austria a it is* über "Austrian Aristocracy" und "Viennese High Life" schildert die Lebensgewohnheiten des Wiener Hochadels mit solcher Detailtreue und Überzeugungskraft, dass es nicht wundert, wenn die zeitgenössischen Leser im Autor eine Person vermutet hat, die Zugang zu diesen exklusiven gesellschaftlichen Kreisen gehabt haben muss.

field,[22] den man eher als Anhänger einer konstitutionellen Monarchie einschätzen muss. Sein Republikanismus war m. E. auf die amerikanischen und nicht auf die europäischen Verhältnisse bezogen. Doch waren die Kontaktzonen rund um die Julirevolution und die durch sie indirekt ausgelösten europäischen Ereignisse sehr weit gesteckt, und gerade Journalisten waren bevorzugte Nachrichtenübermittler und Informanten auf allen Ebenen. In diesem Sinn ist auch Sealsfields Annäherungsversuch an Metternich als Informant aus – wie man heute sagen würde – ‚gewöhnlich gut unterrichteten Kreisen' keine Seltenheit und schließt überdies nicht die Möglichkeit eines ‚Doppelagenten' aus.

Einer der zentralen Knoten dieses Netzes aus direkten und indirekten Kontakten, wenn nicht der logistische Mittelpunkt für Sealsfield, war zweifellos Napoleon des I. Bruder, Joseph Bonaparte, und die Familie Bonaparte mit den diversen Ex-Königen und Thronprätendenten. Joseph Bonaparte war, wie Andrew Jackson, Freimaurer, so wie seine beiden Neffen Napoleon Louis Bonaparte (1804–1831), der Ex-König von Holland, Sohn von Louis Napoleon (Bruder von Napoleon I.) und Hortense de Beauharnais, und dessen Bruder Charles Louis, der spätere Napoleon III.

Joseph Bonaparte, der Eigentümer des *Courrier des États-Unis*, und seine beiden Neffen sind die personalen Koordinaten, die Sealsfield mit den chrono- und topologischen Koordinaten London und Paris einerseits und mit Italien bzw. insbesondere mit Modena andererseits verbinden. Louis und Charles Louis bilden ihrerseits die Verbindungslinie zu den Repräsentanten der aufständischen Carbonari in Nord- bzw. Mittelitalien d. h. hier in erster Linie Enrico Misley, Filippo Buonarroti und Ciro Menotti. So schließt sich der ideal gedachte Kreis von Joseph Bonaparte zu Ciro Menotti, in dessen Mitte Sealsfield zu stellen wäre. Mit zwei von ihnen, nämlich Joseph und Charles Bonaparte, hatte Sealsfield direkten Kontakt. Mit den übrigen könnte er Kontakte in London und/oder Paris gehabt haben, im Verkehr mit den Organisationen der italienischen Exilanten.[23] Nicht zu vergessen ist in diesem Kreis auch die zentrale Figur des Generals Lafayette, den Sealsfield vielleicht schon in Philadelphia oder später in Paris erlebt hat.

---

22 Vgl. Castle: *Der große Unbekannte* (Anm. 11), S. 189ff.

23 Zu den Zusammenhängen zwischen den Exilanten in England, Frankreich, Österreich und Nordamerika vgl. etwa F. Conti: *Massoneria e religioni civili. Cultura laica e liturgie politiche fra XVIII e XX secolo*. Bologna: Il Mulino, 2009 (ed. digit.: 2009, doi: 10.978.8815/142535) S. 26-35; siehe auch Santini: *Una nuova fonte*, (Anm. 9), S. 247 und 258; zu Bunsen und den Kontakten zwischen dem "Männerbund" bzw. „Tugendbund" (Lega della virtú) in Deutschland und den Sublimi Maestri Perfetti in Italien vgl. Castle: *Der große Unbekannte* (Anm. 11), S. 182f.

Dieses Koordinatennetz verdichtet sich durch zusätzliche Faktoren: zum einen der intertextuelle Zusammenhang zwischen *Austria as it is* (London 1828) und dessen verschiedenen europäischen Raubdrucken bzw. den – möglicherweise aus Vorsichtsmaßnahmen gegenüber der von Metternich dekretierten gesamteuropäischen Zensur für das anti-österreichische Pamphlet – bis zur Unkenntlichkeit veränderten Montagen aus Sealsfields Text und anderem Material, allen voran *Anonyme Seufzer aus Österreich und seinen Provinzen* (Leipzig 1834), das auf dem 1832 in Paris erschienenen *L'Italie sous la Domination Autrichienne* von Enrico Misley aufbaut.

Zum andern ist noch einmal das ‚heiße Eisen' der Freimaurer in Betracht zu ziehen. Tatsächlich sind praktisch alle der eben genannten Personen Freimaurer oder ehemalige Freimaurer und Carbonari. Der ‚Freimaurer-Komplex' gilt, wie schon angedeutet, in der Sealsfield-Forschung als Problem, weil es bezogen auf Sealsfield zwar Hinweise, aber keine Nachweise gibt. Ob Sealsfields ungefähr zwei Jahre währende und sicher auch kostspielige ‚Pendler-Periode' zwischen London und Paris ein rein journalistisches Unternehmen für den Gelderwerb oder zumindest verbunden war mit der – über den *Courrier des États-Unis* d. h. über Joseph Bonaparte – Aktivität als ‚Spion' bzw. als Informant, steht als überlegenswerte Frage im Raum. Dabei darf man ruhig von der freimaurerischen Dimension absehen; diese ist nur ein zusätzlicher Aspekt, eines der Instrumente, mit denen Joseph Bonaparte die Interessen der Familie im Sinne der gegen Louis-Philippe agierenden Bonapartisten vertritt, zu denen natürlich auch die beiden schon genannten Neffen gehören, auch sie seit 1821 bei den Carbonari eingeschrieben und direkt in den Aufstand von Modena verwickelt.[24]

An dieser Stelle sollte man noch einmal die chronologischen und räumlichen Koordinaten in Erinnerung rufen, dort wo sie sich mit den Namen und den sie repräsentierenden Gruppierungen überschneiden: die Zeit von 1830 bis 1832, die Sealsfield in Paris und London als Berichterstatter von mindesten drei amerikanischen Zeitungen verbringt. Man kann nicht beweisen – aber wohl auch nicht ernsthaft bezweifeln –, dass Sealsfield in dieser Zeit mehr oder weniger informelle berufliche Kontakte mit anderen Journalisten bzw. ‚Informanten' gehabt haben muss. Diese einfach aus seinen beruflichen Interessen begründete Vermutung wird man besser nicht mit literarischen Zitaten (etwa aus den englischen Novellen) erhärten, aber die im engeren Sinn journalistischen Berichte legen nahe, dass Sealsfield sich bei seinen Recherchen nicht nur auf die Lektüre von europäischen Zeitungen, Büchern, Pamphleten u. ä. sondern wohl auch auf mündliche Quellen stützt.

[24] Siehe Pecoraro: *Massoneria* (Anm. 9), S. 236.

Was nun den hier untersuchten Text über den Aufstand in Modena betrifft, so gilt wohl dieselbe Überlegung: Sealsfield hat wahrscheinlich verschiedene schriftliche Quellen in bewährter Manier „ausgeschlachtet", d.h. als Montagematerial benützt, und zusätzliche Insider-Informationen in möglichen, zufälligen oder geplanten Treffen mit Repräsentanten der italienischen Befreiungsbewegungen erhalten. Man muss hier die Mehrzahl nennen, denn die Geschichtsschreibung unterstreicht immer wieder die zersplitterte Organisation der Aufständischen des Jahrzehnts von 1820 bis 1831, nicht zuletzt, weil zwei der Hauptorganisatoren, Buonarroti und dann Misley, im Exil lebten.

Noch eine andere, am Anfang erwähnte Frage bekommt hier eine mögliche Antwort, nämlich warum Sealsfield dem *Englishman's Magazine*, das sich mit den politischen Zuständen in Italien nicht befasste, diese italienische Novelle anbietet. Nun, abgesehen von allen denkbaren Motiven, wäre nicht zuletzt in Erwägung zu ziehen, dass diese Begebenheit zum einen der Kritik am restaurativen Metternich-Regime dient, ein Aspekt, der Sealsfield natürlich besonders am Herzen liegt, zum andern aber auch dem allgemeinen Interesse der gegen die Heilige Allianz agierenden Kreise entspricht und dem Auftrag der Bonapartisten gerecht wird, da das Scheitern des Aufstands in Modena zwar der unzureichenden Kommunikation innerhalb der Organisationen zugeschrieben wird, aber auch der Tatsache, dass die Bonapartisten den Bourbonen Louis-Philippe, der ursprünglich seinen Beistand zugesichert hatte, des Verrats bezichtigen konnten.

Die von der Geschichtsschreibung allgemein betonte Widersprüchlichkeit der italienischen Befreiungsbewegungen, die sich einerseits in den politischen und ideologischen Gegensätzlichkeiten zwischen den ‚Nachfolgeorganisationen' der Freimaurer (Carbonari, Sublimi Maestri Perfetti, Adelfi u. a.) zerrieben, andererseits ein Spielball der dynastischen Interessen (Napoleoniden, Bourbonen, Habsburger) im Kampf um wankende Throne in Frankreich und Italien waren – , diese komplexen Zusammenhänge spiegeln sich auch in der Zwiespältigkeit der vorliegenden Studie. Sie richtet sich sowohl an die Sealsfieldforschung, die sich vor allem und aus guten Gründen mit den spätaufklärerischen, dann vormärzlichen und schließlich nordamerikanischen Voraussetzungen im Werk Sealsfields befasst hat, wie auch an die historiografischen Forschungen zum Risorgimento. Die Undurchsichtigkeit der Rolle Sealsfields als möglicher „Kurier" zwischen den Repräsentanten der Unabhängigkeitsbewegungen in Nordamerika, London und Paris steht hier emblematisch für die chaotischen und bis heute schwer zu entwirrenden politischen Verhältnisse der „zwischenrevolutionären" Jahrzehnte zwischen 1789 und 1848, gleichzeitig aber steht Sealsfield auch für den nicht nur gesamteuropäischen sondern auch überseeischen Internationalismus der vielschichtigen Gruppierungen im Kampf gegen den Absolutismus, die von republikanischen Jakobinern über Anhänger von Babeuf und

Proudhon und Liberaldemokraten bis zu den Anhängern einer konstitutionellen Monarchie reichten. Friedrich Engels‘ insgesamt positive Einschätzung der Ereignisse des italienischen Befreiungskampfes und der Chancen auf nationale Selbstständigkeit und Einheit hat sich wenig später als richtig erwiesen, auch wenn das ‚demokratische Banner' in Wahrheit erst 100 später gehisst werden konnte:

> Der Herzog von Modena, "il carnefice" (der Henker) genannt, der den Östreichern 1.200.000 Gulden zur Kriegsführung vorgestreckt, kehrt ebenfalls zurück. […] Die Modenesen ließen den Herzog, der während seiner frühern Regierung Tausende wegen politischer Bestrebungen hatte einker-kern, hängen und erschießen lassen, ruhig seines Weges ziehen. Dafür kehrt er zu ihnen zurück, um mit verdoppelter Lust sein fürstliches Blutamt auszuüben.
>
> Die Reaktion und Restauration ist vollständig. Sie ist es aber nur interimistisch. Der revolutionäre Geist ist zu tief ins Volk gedrungen, als daß man ihn auf die Dauer bemeistern könnte. Mailand, Brescia und andere Orte haben im März gezeigt, was dieser Geist vermag. Das Übermaß der Leiden wird zu einer neuen Erhebung führen. Mit Zurateziehung der bittern Erfahrungen während der letzten Monate wird Italien neue Illusionen zu vermeiden und unter einheitlichem demokratischen Banner seine Selbständigkeit zu sichern wissen.[25]

Bibliografie

A. Bistarelli: *Gli esuli del Risorgimento*. Bologna: Il Mulino 2011 (ed. digit.: 2012, doi: 10.978.8815/308405).

Candeloro, Giorgio: *Storia dell'Italia moderna*. Vol. primo. *Le origine del Risorgimento*. Milano: Feltrinell ²1986 (1978).

F. Conti: *Massoneria e religioni civili. Cultura laica e liturgie politiche fra XVIII e XX secolo*, Bologna: Il Mulino 2009 (ed. digit.: 2009, doi: 10.978.8815/142535)

Allan Nevins/Henry Steele Commager: *Storia degli Stati Uniti. Dalla fondazione delle colonie americane al caso Watergate,* Torino: Einaudi 1980 (1947). S. 183-202.

Garante Garrone Alessandro, *Filippo Buonarroti e i rivoluzionari dell'Ottocento: (1828–1837*). Torino: Einaudi 1972.

Anthony F.C. Wallace: *The long, bitter trail. Andrew Jackson and the Indians*. New York: Hill and Wang 1993.

[25] Friedrich Engels: *Der italienische Befreiungskampf und die Ursache seines jetzigen Mißlingens ["Neue Rheinische Zeitung" Nr. 73 vom 12. August 1848]*. In: *Karl Marx - Friedrich Engels - Werke*, Band 5, Berlin/DDR: Dietz Verlag 1959, S. 368.

Harry L. Watson: *Andrew Jackson vs. Henry Clay. Democracy and Development in Antebellum America*., Boston: Bedford/St.Martins 1998. S. 30-42, 59-71.

Alexander Ritter

Der ‚Amerikaner' Charles Sealsfield, die politische ‚Regeneration' der Schweiz und seine Mitgliedschaft in der Zürcher Lesesozietät „Museumsgesellschaft" (1834ff.)

Zu sozialhistorischen, rezeptionsgeschichtlichen und lesegesellschaftlichen Aspekten einer Literatenexistenz. Mit einem Hinweis auf seine Mitgliedschaft in der Solothurner „Töpfergesellschaft" (1859ff.)

Kurzer Hinweis auf den Sachverhalt

Im Jahre 1830 kehrt der Schriftsteller Charles Sealsfield von seinem zweiten Aufenthalt in den USA nach Europa zurück. Er verlässt New York wahrscheinlich Mitte November, erreicht Le Havre rund vier Wochen später und kommt am 28. Dezember in London an.[1] Seine Reise führt er, der 1823 aus Prag geflohene österreichische Ordensangehörige Carolus Magnus Postl, der falsche lutherische Pastor Carl Moritz Zeilfels (Kittanning/Pennsylvania) und Journalist C.[Charles] Sidons (Philadelphia/Pennsylvania), unter dem endgültig adaptierten Namen Sealsfield durch. Über die Zwischenstationen Paris und London erreicht er 1833 die Schweiz. Dort wohnt er, bis zur Kurzreise in die USA 1837, in Zürich. Danach mietet er verschiedene Quartiere in Zürich und in den umliegenden Gemeinden, zieht 1847 nach

---

[1] Eduard Castle: *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield (Karl Postl).* Charles Sealsfield: *Sämtliche Werke. Supplementreihe. Materialien und Dokumente.* Hg. v. Alexander Ritter. Bd. 1. Hildesheim [u.a.]: Olms 1993. S. 294. [Sigle: *Biographie*] – Weder der Abreisetag noch der Schiffsname konnten bislang festgestellt werden. Sowohl das *New York Journal of Commerce* noch die *New York Evening Post* verzeichnen für den Monat November 1830 unter den Rubriken „Marine Intelligence" bzw. „Passengers" Abreisen nach Le Havre. – Quellennachweis der Abbildungen: 1. Bestände der „Museumsgesellschaft" (Zürich); 2. Bestände der Zentralbibliothek Solothurn.

Schaffhausen, von dort aus 1853 in die USA, um sich nach fünf Jahren bis zum Lebensende 1864 in Solothurn niederzulassen.

Kurze Zeit nach seiner ersten Ankunft in Zürich wird 1834 die Lesesozietät „Museumsgesellschaft" gegründet. Sealsfield tritt umgehend bei.[2] Ihm, dem intellektuellen konservativ-liberalen Bürger, gefallen die Ziele der Vereinigung. In diesen 1830er Jahren dienen derartige demokratisch orientierte Einrichtungen vorrangig der gesellschaftlichen Stabilisierung des emanzipierten, wohlhabenden Bildungsbürgertums. Zu deren Intentionen gehören die Offerten, Geselligkeit und Gedankenaustausch zu ermöglichen sowie für einen relativ geringen Beitrag und ohne zeitaufwendige Beschaffung Zeitungen und Bücher lesen zu können.

Bei der „Museumsgesellschaft" handelt es sich um eine mitgliederstarke Vereinigung in einer Stadt mit hoher Zentralität, politischer wie kultureller Bedeutung. Die Betrachtung ihrer Statuten und Organisation, Mitgliederstruktur, der Menge, thematischen Varietät und dem Niveau der angebotenen Medien lassen Rückschlüsse auf die bildungssoziologischen Verhältnisse und gesellschaftspolitischen Ansprüche einer städtischen Elite zu. Dieser rechnet sich auch Sealsfield zu.

In den folgenden Ausführungen geht es um Fragen, die die biographischen Umstände des ‚Amerikaners'[3] Charles Sealsfield während seines Aufenthaltes in der Schweiz zwischen 1833 und den 1840er Jahren betreffen: seine Ambitionen, sich in das Gesellschaftsleben der Honoratioren zu integrieren, am Diskurs der Intellektuellen teilzunehmen, den unkomplizierten Zugang zu den aktuellen Nachrichten der Welt über Periodika und Bücher im Lesekabinett zu haben, mit lokalen Verlagen zu kooperieren und in diesem Kontext den erfolgreichsten Abschnitt seiner schriftstellerischen Karriere zu organisieren.

---

[2] Castle: *Biographie* (Anm. 1), S. 375. Castle weist über einen bei Hemmann zitierten zeitgenössischen Bericht lediglich darauf hin, dass Sealsfield „'regelmäßig das Lesekabinet ‚Museum'" besucht. In: Friedrich Hemmann: *Sealsfield=Postl in der Schweiz. Beilage in der Bohemia* 1887. In: Eduard Castle: *Das Geheimnis des Großen Unbekannten. Charles Sealsfield (Karl Postl). Die Quellenschriften.* Charles Sealsfield: *Sämtliche Werke. Supplementreihe. Materialien und Dokumente.* Bd. 1. Hildesheim [u.a.]: Olms, 1995. S. 468-490, hier 486f.

[3] Am 8. Juni 1826 lässt sich Charles Sealsfield durch die Behörden des Staates Louisiana in New Orleans einen *safe conduct pass* ausstellen, ein provisorisches Dokument, das zum einen seinen neuen Namen ‚Charles Sealsfield' amtlich beglaubigt, ihm auf amerikanischem Hoheitsgebiet (Staatsterritorium, Botschaften, Schiffen) den Schutz der USA garantiert, jedoch damit keine Staatsbürgerschaft gewährt, die er erst 1858 erlangt.

Charles Sealsfield, seine Anreise 1833 und die ‚Regeneration' der Schweiz

Um herauszufinden, was Sealsfield bewogen hat, der „Museumsgesellschaft" beizutreten, ist drei Aspekten nachzugehen. In welcher existentiellen Situation befindet er sich, als er wahrscheinlich 1832 den Beschluss fasst, in der Schweiz zu wohnen? Warum entscheidet er sich für Zürich? Und: Welche Gründe haben dazu geführt, in der „Museumsgesellschaft" Mitglied zu werden?

Mit der Hinwendung zur Schweiz vollzieht er einen entscheidenden biographischen Schritt, um – wie es scheint – Ordnung in sein Leben zu bringen. Er dokumentiert damit, dass er die endgültige Rolle als republikanisch gesonnener ‚amerikanischer Bürger', Schriftsteller und Schweizer Resident gefunden hat. Seine Präferenz für die USA und die Schweiz folgt der biographischen Logik einer liberal ausgerichteten Lebenskonzeption. Er meidet die europäischen Staaten der Restauration, vor allem Österreich, dem er als politisch Verfolgter entkommen ist, nutzt Frankreich lediglich als Transitland, weil er den deutschsprachigen Raum als Literaturmarkt sucht.

Die Vereinigten Staaten sind für den Emigranten erstes Fluchtziel, das Land der politischen wie beruflichen Orientierung, der namentlichen Identitätsveränderung, der ihn lebenslang beeindruckenden landeskundlichen und gesellschaftlichen Erfahrung. Mit dem zweiten Fluchtziel, der föderalen Schweizerischen Eidgenossenschaft, wählt er dasjenige Land, welches sich nach dem Wiener Kongress 1815, der Restauration, dem Einfluss des Liberalismusdiskurses in den deutschen Ländern und der französischen Julirevolution 1830 in einer innenpolitischen Phase der liberalisierenden, aber konfliktreichen ‚Regeneration' (1830f.) befindet, die 1848 in die Gründung des Schweizerischen Bundesstaat mündet.[4] Es sind diese politischen Umstände, aber auch die Entscheidung zahlreicher europäischer Liberaler, die Schweiz als Zufluchtsland zu wählen, was ihm dieses Land für die Umsetzung seiner literarischen Pläne als engagierten Schriftsteller deutscher Sprache attraktiv erscheinen lässt.

Wie fällt seine Lebensbilanz bis zu diesem Jahr aus? Das Resultat ist gemischt. Als *Privatperson* kann er positiv verbuchen, dass seine Identität als ‚Amerikaner' akzeptiert wird. Um diese Glaubwürdigkeit nicht zu stören, verschweigt er die vorher innegehabten Rollen: die des mährischen Weinbauernsohnes aus Poppitz, des österreichischen katholischen Ordenspriesters und amerikanischen protestanti-

[4] Ulrich im Hof: *Geschichte der Schweiz*. 6. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 1997. (*Urban-Taschenbücher*; 188); *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*. Hg. vom Comité pour une Nouvelle Histoire de la Suisse. 4. Auflage Basel: Schwabe, 2006.

schen Pastorenanwärters, des Journalisten,[5] des gescheiterten Versuchs, als ‚*Nachrichtenagent*' für Österreich (Kanzler Metternich), Frankreich (Bonapartisten) und die USA (Kriegsminister Poinsett) tätig zu werden. Ebenso schlagen seine dilettantisch organisierten Unterfangen fehl, als *Literat* mit politischen Schriften bei den Großverlegern Cotta (Stuttgart), Murray (London) und Carey (Philadelphia) auf einem ökonomisch schwachen Literaturmarkt zu reüssieren, sich durchzusetzen und Geld zu verdienen.[6] Das gilt gleichfalls für die Vorhaben, in Philadelphia eine Buchhandlung zu eröffnen, mit dem Verleger Brockhaus zu kooperieren (1829).[7] Auch als *Journalist* ist er nicht besonders erfolgreich. Abgesehen von einigen sporadischen Beiträgen für amerikanische, französische und deutsche Blätter erreicht er keine kontinuierliche Beschäftigung in der Medienbranche. Dagegen ist es ihm sowohl in Europa als auch in den Staaten durch umtriebige Kontaktssuche gelungen, einem vergleichsweise großen Personenkreis bekannt zu werden.

Schaut man auf diese erfolglosen Unternehmungen, dann ist ersichtlich, dass sich Sealsfield innerhalb eines Jahrzehnts vergeblich um eine dauerhafte, finanziell ihn zuverlässig versorgende Beschäftigung bemüht.[8] Zu den Ursachen für eine der-

---

5 Auch wenn Sealsfield kontinuierlich damit renommiert, welche Bedeutung er z.B. als Redakteur *des Courrier des États-Unis* (New York) und Beiträger anderer Periodika gehabt habe, ist diese nicht zuverlässig belegbar, was insbesondere für seine Mitarbeit am *Courrier* gilt.

6 Der Amerikabericht *Die Vereinigten Staaten* […] (Stuttgart: Cotta 1827) ist kein Erfolg, die englische Fassung beim Verleger John Murray im selben Jahr eine kommerzielle Katastrophe, sein erster Roman, die auf den Zeitgeschmack ausgerichtete Indianergeschichte *Tokeah; or, the white rose* (Philadelphia/London: Carey/Newman, 1829), ein Fehlschlag, die polemische Österreichsatire *Austria as it is* […] (London: Hurst, Chance, & Co. 1828 [1827]) bekannt bei kritischen Intellektuellen, unerheblich für die weitere Öffentlichkeit. Vgl.: Alexander Ritter: *Charles Sealsfields frühe Publizitätssuche bei den Verlegern Cotta (Stuttgart) und Murray (London). Biographische und buchgeschichtliche Umstände als Ursachen des Publizitätsverlustes nach 1848*. In: *Literarisches Leben in Österreich 1848–1890*. Hg. v. Klaus Amann, Hubert Lengauer und Karl Wagner. Wien: Böhlau 2000 (=*Literaturgeschichte in Studien und Quellen;* 1), S. 561-600.

7 Sealsfield an Brockhaus vom 28. März 1829, Brockhaus an Sealsfield vom 9. September 1831, S. 149, 151; Sealsfield an Cotta vom 26. September 1826, S. 114. Sämtlich in: Eduard Castle: *Der große Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield (Karl Postl). Briefe und Aktenstücke*. Charles Sealsfield: *Sämtliche Werke. Supplementreihe. Materialien und Dokumente*. Bd. 5. Hildesheim [u.a.]: Olms 2010. [Sigle: *Briefe*]

8 Sealsfields wirtschaftliche Lage ist über Jahre desolat. Er finanziert sein Leben und Reisen durch sporadische Einkünfte, aber auch durch moralisch fragwürdige Unterschlagung, Verpfändung von Skripten, erbettelten Vorauszahlungen und Spesenprellungen. Vgl. dazu die einschlägigen Korrespondenzdokumente in Castle: *Briefe* (Anm. 7). – Alexander Ritter: *Fluchtpunkt Kittanning, Pennsylvania (USA) oder: Die inszenierte ‚Geburt' des Amerikaners Carl Moritz Zeilfels alias Charles Sealsfield. Eine Dokumentation*. In: *Charles Sealsfield. Lehrjahre eines Romanciers*

art unsichere, also auch verunsichernde Lebensführung dieses nervösen Mannes, der mit seiner nur ihm bekannten dubiosen Herkunft hadert, zählen Verhaltensweisen, die eine Folge seiner Persönlichkeitsstruktur sind: übereiltes gesellschaftliches In-Szene-Setzen, hastige Fehlplanungen und Fehlhandlungen, eine Reihe taktisch kurzsichtiger Entscheidungen; die davon gesteuerte oberflächliche Beurteilung des thematischen, stofflichen und personellen Bedarfs innerhalb der Publizistikbranche; eine teilweise realitätsfremde Einschätzung seines Potentials als ‚Weltreisender' und Intellektueller.

Es sind diese negativen beruflichen und wirtschaftlichen Erfahrungen, die ihn zur Reorganisation seiner Existenz nötigen. Und er vollzieht diese mit der ihm eigenen Beharrlichkeit. Der inzwischen Vierzigjährige entwirft eine Lebensstrategie, die im Wesentlichen zwei Maßnahmen umfasst: privat ein Leben in zwei demokratischen Heimatländern, den republikanischen Staaten Schweiz und USA, außerhalb eines Europa der Restauration; beruflich die Tätigkeit des freien Schriftstellers, der auf Deutsch für den deutschsprachigen Literaturmarkt schreibt und mit Schweizer Verlagen zusammenarbeitet.

Sicher wird er als Zugereister mit den Schweizer innenpolitischen Verwerfungen von Liberalen und ihrer radikal antiklerikalen Linke und den Katholisch-Konservativen mit deren radikal ultramontaner Fraktion wenig vertraut sein. Aber er, der überzeugte Republikaner, begrüßt den erkennbaren Liberalisierungsprozess: die Entwicklung zu der demokratischen Regierungsform eines Bundesstaates nach amerikanischem Vorbild mit Gewaltenteilung, Volkssouveränität und Abschaffung des Patriziats, Trennung von Stadt und Land, die 1829 in zahlreichen Kantonen bereits eingeführte Pressefreiheit, die liberale Berichterstattung durch die *Neue Zürcher Zeitung*, den *Schweizerischen Beobachter* und weiterer Periodika (1834), die Vorlage einer liberalen Verfassung 1831 mit Zürich als vorbildlichem ‚Freystaat' für die europäischen Liberalen, das reformierte Bildungsgesetz von 1832, das zur Gründung eines Lehrerseminars, der Kantonsschulen (Gymnasium/Industrieschule) und – ein Jahr später – der Universität Zürich („Universitas Turicensis") mit vier Fakultäten führt.[9]

1808–1829. Vom spätjosefinischen Prag ins demokratische Amerika. Hg. v. Alexander Ritter. Wien: Edition Praesens 2007 (=*SealsfieldBibliothek*; 5), S. 207-285.

[9] Peter Stadler: *Das liberale Zürich*. In: *Zürich. Geschichte einer Stadt*. Hg. v. Robert Schneeball. Zürich: Neue Zürcher Zeitung 1986, S. 171-202; Gordon A. Craig: *Zürich im Zeitalter des Liberalismus 1830–1869*. München: Beck 1988. – Die Universität „löste das Politische Institut, das medizinisch-chirurgische Institut und das Carolineum ab". (Thomas Ehrsam: *Silentium! Lesen und literarisches Leben in Zürich. Museumsgesellschaft und Literaturhaus*. Zürich: Limmat 2009, S. 13)

Warum entscheidet sich Sealsfield für Zürich, mit 10.936 (1833) und 14.243 (1836) Einwohnern[10] deutlich kleiner als Basel (1835: 35.275 E.) und Genf, die bis 1870 größte Schweizer Stadt? Welche publizistischen Aktivitäten betreibt er, als er von 1834 bis 17. Mai 1837 anfänglich als finanziell minderbemittelter Untermieter verschiedene Wohnungen in Zürich bezieht?[11] Die Ursachen dafür liegen in der erwähnten Lebensplanung.

Es geht ihm zuerst einmal um ein sicheres Exil in einem demokratischen Staat, verbunden mit der Absicht, den Beruf eines freien Schriftstellers auszuüben. Weil seine bisherigen Versuche gescheitert sind, sich den zentralen deutschen und angloamerikanischen Literaturraum zu erschließen, wählt er die Schweiz, die sich auf dem Wege zu einer liberalen Gesellschaftsordnung befindet. Und er entscheidet sich für Zürich, eine deutschsprachige Stadt attraktiven politisch-intellektuellen Milieus, liberalen Weltverständnisses, Exil deutscher wie europäischer Liberaler und Oppositioneller und Residenz von 55 Hochschuldozenten, tätig an der örtlichen Universität.

Auch wenn Zürich als Verlagsstandort den Nachteil hat, am südlichen Rande des deutschen Literaturmarktes zu liegen,[12] so nimmt es doch – gemessen an der Titelgesamtproduktion 1837–1846 – innerhalb der Rangordnung deutscher Verlagsplätze, angeführt von Leipzig, Berlin, Wien, Stuttgart, Frankfurt a.M. und Hamburg mit 913 Publikationstitel eine respektable 23. Position ein.[13] Es sind ferner die zu seiner Zeit regional maßgeblichen Verlage, Orell, Füßli & Co. (gegr. Anfang 16. Jh.) und Friedrich Schultheß (gegr. 1791), die den deutschsprachigen Literaturmarkt beliefern.[14] Von ihnen verspricht er sich die publizistische Umsetzung seiner landeskundlich-politischen Romane. Dieses Kalkül geht innerhalb weniger Jahre auf. Er wird zu einem bekannten Schriftsteller. Ein letztes, für ihn biographisch wichtiges

---

10 Auskunft: Stadtarchiv Zürich.

11 Castle: *Biographie* (Anm. 1), S. 373: ‚Postl' „übersiedelte nach Zürich, wo er zunächst in Unterstraß im Haus ‚Zum Steinbock' beim Gemeindeamtmann Bär Quartier nahm. 1836 wohnte er bis 12. Oktober in der Kleinen Stadt 212, Glockengasse, bei dem Tischler Römer, dann vom 27. Oktober 1836 bis 17. Mai 1837 bei dem Landjägerhauptmann Hans Jakob Fehr, dem Chef der kantonalen Polizei, in der Kleinen Stadt, Schlüsselgasse 16, […]."

12 Der deutsche Literaturmarkt umfasst die Staaten des Deutschen Bundes, Österreich, Preußen, das Baltikum bis St. Petersburg, die Schweiz.

13 Johann Goldfriedrich: *Geschichte des Deutschen Buchhandels*, 4. Bd. (1805–1889). *Digitale Bibliothek* Band 26: *Geschichte des deutschen Buchwesens*, S. 4785 (vgl. Kapp/Goldfriedrich, Bd. 4, S. 455)].

14 Paul Leemann-van Elck: *Druck, Verlag, Buchhandel im Kanton Zürich von den Anfängen bis um 1850*. Zürich: Leemann 1950.

Argument für die Wahl von Zürich, sind die Nähe der Stadt zur deutschen Grenze, damit zum deutschen Sprachraum, und die günstige Anbindung an das westeuropäische Verkehrsnetz über Basel nach Rotterdam und London sowie in die USA über Straßburg-Paris-Le Havre, was er mehrfach nutzt.

Unmittelbar nach seiner Rückkehr 1830 aus den USA beginnt Sealsfield mit stupendem Fleiß sein bereits entworfenes Schreibprogramm umzusetzen. Er schaut darauf – thematisch und verkaufstaktisch richtig überlegt – , woran die anzusprechende gebildete, politisch konservativ-liberale Leserklientel und damit der Literaturmarkt interessiert sein könnte, nämlich an unterhaltsamen wie belehrenden erzählerischen Beiträgen zum aktuellen kontroversen Diskurs über Restauration und Nationalismus, Liberalismus und Vormärz im Rahmen der politischen Transformationsphase der Schweizer Gesellschaft und ihres Staates, zu den USA als demokratischer Vorbildgesellschaft in exotischer Ferne und zur transatlantischen Auswanderung. Das Potential, das ihn dazu befähigt, sind die während dreimaliger USA-Aufenthalte 1823–26, 1827–30 und 1837 gewonnenen Erfahrungen, seine Belesenheit und eine bemerkenswerte Schreibbegabung.

Es steht daher außer Frage, dass er in Zürich umgehend einen Verleger und den gesellschaftlichen Anschluss an die gebildete Elite der Stadt sucht. Dazu erscheinen ihm der Verlag Orell, Füßli & Co. mit seinem Mitinhaber Johannes Hagenbuch und die „Museumsgesellschaft" die geeigneten Institutionen. Innerhalb von sechs Jahren geht er mit neun Publikationen an die Öffentlichkeit. Am 23. April 1833 schließt der „Herr[n] Charles Sealsfield aus der Louisiana" seinen ersten Vertrag ab, für die Publikation seines ersten deutschsprachigen Romans *Der Legitime und die Republikaner*, eine Bearbeitung und Übersetzung von *Tokeah; or. the white rose* (1829; Carey, Lea & Carey, Philadelphia).[15] Die ersten fünf Texte übernimmt Orell, Füßli & Co.: *Der Legitime und die Republikaner* (1833), *Transatlantische Reiseskizzen* (*George Howard's Esqu. Brautfahrt*; 1834), *Der Virey*, *Die grosse Tour*, *Ralph Doughby's Esqu. Brautfahrt* (1835). Im Zeitraum 1835/36 wechselt er – wahrscheinlich aus Gründen besserer Honorarkonditionen – zum Konkurrenzunternehmen Friedrich Schulthess (Zürich), wo vier weitere Romane erscheinen: *Pflanzerleben*, *Die Farbigen* (1836), *Nathan, der Squatter-Regulator* (1837), *Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften* (*Neue Land- und Seebilder*; 1839).[16] Von 1841 an arbeitet er aus rezeptionstak-

15 Castle: *Briefe* (Anm. 7), S. 156f.

16 Die Romane *George Howard's Esqu. Brautfahrt*, *Die grosse Tour*, *Ralph Doughby's Esqu. Brautfahrt*, *Die Farbigen*, *Nathan, der Squatter-Regulator* erscheinen unter dem Serientitel *Lebensbilder aus beiden Hemisphären*. – „Orell, Füßli & Co. 1798–1890". In: Paul Leemann-van Elck: *Druck Verlag Buchhandel im Kanton Zürich. Von den Anfängen bis um 1850*. Zürich: Antiquarische Gesellschaft. *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft* (Kantonaler Verein für Geschichte und Altertums-

tischen Gründen mit einem Unternehmen innerhalb des deutschen Literaturmarktes zusammen, mit der Metzlerschen Verlagsbuchhandlung (Stuttgart), die zwei weitere Romane publiziert – *Das Cajütenbuch* (1841) und *Süden und Norden* (1842f.) – , die Textsammlung *Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre* (1843) und *Gesammelte Werke* in zwei ausstattungstechnisch unterschiedlichen Ausgaben ediert (1842f., 1845–47).

Seine Bücher annoncieren die Verlage im Leipziger *Meßkatalog*. Beide, Autor und Verleger, kommen wahrscheinlich anfänglich auf ihre Rechnung. Eine genaue Kontrolle der Bilanzen ist jedoch auf Grund einer lückenhaften Dokumentation nicht möglich. Auch wenn zahlreiche Verlagsverträge mit Angaben zu vereinbarter Auflagen- und Honorarhöhe vorliegen, so bleibt doch weitgehend unbekannt, wie hoch die tatsächlich verkaufte Buchmenge, die Zahl der Rezensionsexemplare und Remittenden ist, wie viel der Autor an Nettohonorar verbuchen kann. Dass Sealsfield jedoch bis 1837 über ein nicht unerhebliches Einkommen verfügt, lässt sich daran ablesen, dass er im weltwirtschaftlichen *panic year* 1837 überstürzt in die USA reist, um seine dort investierten Gelder zu schützen, wobei wiederum unklar ist, woher das Geld für Börsengeschäfte stammt, in welcher Form – vermutlich in Aktien und Bonds – und durch wen er dort Kapital angelegt hat.

Lesegesellschaften, die Zürcher „Museumsgesellschaft“ und Sealsfields Mitgliedschaft

Es ist das politische und kulturelle Emanzipationstreben des gebildeten Bürgertums, das den „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ (Habermas) seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durchzusetzen versucht.[17] Die von Staat und Adel standesunabhängigen und privat geführten Lesegesellschaften, nachgewiesen ab 1720, sind dazu ein Mittel eigenständiger Selbstorganisation der Bürger.[18] Bei ihnen handelt es sich

wissenschaft) *in Zürich*; 36 (1955-55), S. 100-104; Thomas Bürger: *Aufklärung in Zürich. Die Verlagsbuchhandlung Orell, Gessner, Füssli & Comp. in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung 1997; Hans-Albers-Schönberg, Charlotte Homburger und Hans Reiser: *Die Geschichte des Verlages Schulthess. Die ersten 120 Jahre*. Zürich: Schulthess 1991.

17 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 8. Aufl. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1976. (SL 25)

18 Marlies Prüsener: *Lesegesellschaften im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Lesergeschichte*. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens,* Bd. 13 (1972), S. 370-594; *Lesegesellschaften und bürgerliche Emanzipation. Ein europäischer Vergleich*. Hg. v. Otto Dann. München: Beck 1981; Richard van Dülmen: *Zur bürgerlichen Emanzipation und aufkärerischen Kultur in Deutschland*. Frankfurt am Main: Fischer 1986. (*FiTb*; 4323); Georg Jäger: *Leihbibliotheken, Lesegesellschaften und Buchmarkt im 18. und 19. Jahrhundert*. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, Bd. 42 (1986), Nr. 51. A245-A254; Hugo Bosse: *Bildungsrevolution 1770–1830*. Heidelberg: Winter 2012. – Exemplarisch für Lesegesell-

überwiegend um städtische Einrichtungen (stationär: Lesekabinett; mobil: Umlaufgesellschaft), die nach eigenen Regeln ihren Mitgliedern zu geringen Kosten Periodika (Tageszeitungen, Zeitschriften) und Bücher zugänglich machen.[19] Die Versorgung mit Publikationen ist auch deswegen attraktiv, weil in Konkurrenz zum eher kommerziell bedingten Angebot des Buchhandels[20] und der Leihbibliotheken[21] diese Sozietäten die Erwartungshaltung ihrer Klientel kennt, die Akquisition darauf auszurichten vermag, wozu die Auslage von Zeitungen und Zeitschriften gehört, und sich damit flexibel an dem aktuellen Angebot auf dem Literaturmarkt orientieren können. Angesichts dieses Vorteils und der vergleichsweise hohen Preise von Druckerzeugnissen in wirtschaftlich wie politisch schwieriger nachnapoleonischer Zeit, der immer noch umständlichen Informations- und Einkaufsmodalitäten durch den fehlenden Zwischenbuchhandel[22], leisten solche Vereinigungen die komfortable Versorgung mit Publikationen, fördern in umfassender Weise Wissen, Bildung und Lesekompetenz, bieten Gelegenheit zum Gedankenaustausch und die Teilhabe am aufklärerischen Diskurs an, nützen liberalem Denken und Bürgeremanzipation.

---

schaften in ländlichen Kleinstädten Norddeutschlands: Alexander Ritter: *Gelehrter Mentor für bürgerliche Lektürekultur in der ländlichen Kleinstadt: Heinrich Christian Boie und die Lesegesellschaft in Meldorf/Holstein*. In: *Leben und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert*. Hg. v. Paul Goetsch. Tübingen: Gunter Narr 1994 (= *Script Oralia*; 65), S. 135-149.

19 Rolf Engelsing: *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1974; Helmut Kiesel und Paul Münch: *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Marktes in Deutschland*. München: Beck 1977; Rudolf Schenda: V*olk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*. München: dtv 1977 (Wissenschaftliche Reihe); Reinhard Wittmann: *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880*.Tübingen: Niemeyer 1982. (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*; 6) Darin: „Das literarische Publikum", S. 192-231.

20 Leemann-van Elck: *Druck Verlag Buchhandel im Kanton Zürich* (Anm. 14); Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. 2. Aufl. München: Beck 1999. – In der Zeit um 1837 existieren in Zürich elf Buchgeschäfte.

21 Alberto Martino: *Die deutsche Leihbibliothek*. Wiesbaden: Harrassowitz 1990; Christine Senser: *Die Bibliotheken in der Schweiz*. Wiesbaden: Reichert 1991 (= *Elemente des Buch- und Bibliothekswesens*; 13); „Die Kommerziellen Leihbibliotheken der Schweiz im 19. Jahrhundert". In: Bachmann: *Lesegesellschaften* (Anm. 23), S. 113-116. Nach Ehrsam (*Silentium* [Anm. 9], S. 15f.) gibt es 1834 in Zürich die Stadtbibliothek (1629), „die Bibliothek der Naturforschenden Gesellschaft" (gegr. 1746), „der medicinisch-chirurgischen Bibliotheksgesellschaft (1780)", die „Juristische Bibliotheksgesellschaft (1823)", „die kleineren Bibliotheken der Kunstgesellschaft (ca. 1790), der Allgemeinen Musikgesellschaft (1812) und die Kantonale Militärbibliothek (ca. 1830)", die „Bibliothek der Kantonallehranstalten" (1835).

22 Thomas Bez und Thomas Keiderling: *Der Zwischenbuchhandel: Begriff, Strukturen, Entwicklungslinien in Geschichte und Gegenwart*. Stuttgart: Hauswedell 2010. – Die Entwicklung des Leipziger Kommissionsbuchhandels erfolgt ab 1830.

Die Verbreitung der Lesegesellschaften in der Schweiz setzt ab Mitte des 18. Jahrhunderts ein (Genf 1750) und erreicht im Zuge des Liberalismusdiskurses während des frühen 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt.[23] In diesen zeitgeschichtlichen Kontext gehört auch die Zürcher „Museumsgesellschaft".[24] Unter dem Motto „In trinitate robur" [„In der Dreiheit liegt die Kraft"] wird sie am 16. März 1834 gegründet. „Diese schloß […] die Gesellschaft auf der Chorherrenstube, die Kaufmännische Lesegesellschaft und die Lehrer der neu gegründeten Hochschule Zürichs zu einer lebenskräftigen Gemeinschaft zusammen." [25]

Warum tritt der Neuankömmling Sealsfield umgehend dieser Sozietät bei, wie lange dauert seine ordentliche Mitgliedschaft und welche Gründe bewegen ihn dazu, diese wahrscheinlich nach einer Dekade wieder aufzugeben? Zu seiner Mitgliedschaft und der Bedeutung der „Museumsgesellschaft" für ihn hat er sich nicht geäußert. Letztere aber kann man aus seiner Biographie und den Konstituenten der Vereinigung extrapolieren, aus deren Regularien, den Mitgliederlisten und dem Periodika- wie Buchbestand.

Über die Prinzipien, welche die Zielorientierung für den öffentlichen Auftrag der Gesellschaft leiten, informieren die jährlichen Rechenschaftsberichte. Der erste von 1835 erläutert für 1834, das Gründungsjahr, den öffentlichen Auftrag und die interne Organisation. Dazu dienen der Bericht des Präsidenten, Hinweise zur Kassenlage, die Auflistung der Mitglieder, Zusammensetzung des Vorstandes und die Bestandsliste der angebotenen Publikationen.[26] Die Zielsetzungen auch der „Museumsgesellschaft" folgen im Grundsätzlichen den Zielsetzungen sämtlicher Lesegesellschaften, nämlich Bürgeremanzipation durch Vermittlung aktueller Informationen und intellektueller Geselligkeit zu fördern. Es gehe der ‚öffentlichen' „Anstalt", heißt es, um „den gemeinnützigen Sinn", der „den gebildeten Männern aus allen Klassen […] in und um Zürich […] zu Theil werden" solle, als „unentbehrlich[er]

---

[23] Martin Bachmann: *Die schweizerischen Lesegesellschaften des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Kantons Zürich*. Bern [u.a.]: Lang 1993. (= *Geist und Werk der Zeiten*; 81); Thomas S. Eberle: *„Träger lokaler Kultur. Lesegesellschaften in der Schweiz"*. In: *Über Gesellschaft hinaus: kultursoziologische Beiträge im Gedenken an Robert Heinrich Reichardt*. Hg. v. M. Benedikt, R. Knoll und Kurt Lüthi. Klausen-Leopoldsdorf: Leben, Kunst, Wissenschaft 2000, S. 69-92.

[24] Im 19. Jahrhundert werden im Kanton Zürich 128 Lesegesellschaften gegegründet. In: Bachmann: *Lesegesellschaften* (Anm. 23), S. 173-177.

[25] Hermann Schollenberger: *100 Jahre Museumsgesellschaft Zürich 1834–1934*. Zürich: Siegfried & Co. 1934, S. [3]; Ehrsam: *Silentium!* (Anm. 9).

[26] *Erster Jahres-Bericht der Museum=Gesellschaft in Zürich. (1834.) Vorgetragen Namens der Vorsteherschaft in der allgemeinen Gesellschafts=Versammlung den 1. März 1835, von Pestalozzi-Hirzel, gew. Präsident für 1834*. Zürich: Orell, Füßli und Compagnie [o.J.].

Sammelplatz und Erholungsort der gebildeten Männer Zürichs […]." Präzisierend legen die gesondert publizierten Statuten fest: „Die Museum=Gesellschaft ist eine Vereinigung gebildeter Männer aller Stände. Sie soll eine umfassende Lese=Anstalt errichten, und den Genuß geselliger Unterhaltung gewähren." Zu diesem Zwecke stelle man drei Räume zur Verfügung, ein „Lesezimmer", „Conversationszimmer" und „Gesellschaftszimmer", und plane den Aufbau einer allgemeinbildenden Lesebibliothek.[27]

Sealsfield wird vor seinem Beitritt über diese Einrichtung und ihre Grundsätze sicherlich informiert worden sein durch jemanden, der für seine Seriosität bürgt und in den Verein einführt. Diese Funktion hat vermutlich der Mitbesitzer des Verlages Orell, Füßli & Co., Johannes Hagenbuch, übernommen, Stiftungsmitglied, ordentliches Mitglied und Sealsfields Geschäftspartner, gesteuert vom kaufmännischen Eigeninteresse, auf diesem Wege zusätzliche Unterstützer für den Buchabsatz seines Hausautors zu gewinnen. Wahrscheinlich aber hat er auch von sich aus erkannt, dass die konstituierenden Umstände dieser vom Staat und Adel unabhängigen demokratischen Einrichtung seiner Auffassung von bürgerlicher Zivilgesellschaft mit demokratischen Strukturen entsprechen. Der pragmatisch agierende Schriftsteller wird ebenfalls verstanden haben, dass die vergleichsweise große Zahl der Mitglieder potentielle Leser sowie Käufer seiner Bücher und damit zugleich Multiplikatoren nicht nur seines literarischen Programms, sondern auch seiner historisch-politischen Botschaft vom gesellschaftlichen Fortschritt durch Demokratie sein können.

Darüber, warum er sich für die Mitgliedschaft entschieden hat, kann aus seiner Biographie und dem Persönlichkeitsprofil abgeleitet werden. Er hat bislang das Leben eines rastlos vagabundierenden Junggesellen geführt, d.h. er ist, ohne über eine Bibliothek zu verfügen, bisher immer auf Buchkauf, Buchentleihung, also auf vorübergehenden Buchbesitz angewiesen. Überdies zieht er als Fremder zu. Schon deswegen sucht Sealsfield aus Gründen privater Befindlichkeit und Identitätsbestätigung den geselligen Anschluss, und zwar unter den einflussreichen Honoratioren, bei der gebildeten und wohlhabenden Elite einer Stadt, wie er es bei seiner Selbsteinschätzung und Selbstdarstellung bisher immer so gehalten hat. Angesichts der Übersichtlichkeit sozial relevanter Einrichtungen, der gesellschaftlich kurzen Informationswege innerhalb der intellektuellen Oberschicht, sein vermutlich rasch

[27] Der Rechenschaftsbericht bezieht sich auf die separat ausgedruckten Statuten: *Statuten der Museum=Gesellschaft in Zürich.* [o.J.]; *Erste* [handschriftlich ergänzt] *Statuten der Museum=Gesellschaft in Zürich. 1836* [handschriftlich ergänzt]; S. [3]-12; „Verzeichniß der Stifter der Museum=Gesellschaft in Zürich", S. 1-15; „Vorsteherschaft", S. 16. – *Statuten der Museum=Gesellschaft in Zürich.* [1865, revidiert 1876] Zürich: Rüegg & Schaufelberger [1876].

sich verbreitender Nimbus vom erfolgreichen amerikanischen Schriftsteller, weltgewandten Reisenden und honorigen Neubürger, publizierend in örtlich bekannten Verlagen und dadurch wirtschaftlich gut gestellt, ist man wahrscheinlich unter den Honoratioren schnell zu der Einsicht gelangt, Charles Sealsfield passe zur Klientel der Museumsgesellschaft und bereichere sie.

Dabei hat die ihm eigene Eitelkeit eine Rolle gespielt, aber auch sein damit verbundener Opportunismus, im günstigeren Falle Pragmatismus, mit dem er sein Schriftstellerrenommé und Literatenerfolg zu stärken versucht. Wenn man dem glauben kann, was Friedrich Hemmann, auf Zeitzeugen zurückgreifend, über Sealsfields Wirkung in der Zürcher Öffentlichkeit schreibt, dass er „regelmäßig das Lesekabinett des ‚Museum'" besuchte, für die Gymnasialschüler spannende Lektüre lieferte, lokale Personen für Botendienste zum Verlag nutzte, dann kann man annehmen, der Amerikaner mit dem exotischen Namen, der Verfasser spannender Amerika-Romane und Hausautor zweier Zürcher Verlage ist in der Kleinstadt bald eine bekannte Persönlichkeit, zusätzlich befördert durch seine Mitgliedschaft im Museum.[28] Dass er trotz seiner Bekanntheit weiterhin anonym publiziert, folgt offenbar dem Marketingkalkül, durch Rückverweise auf bereits Publiziertes als Verfasserattribut und den angenommenen Bekanntheitsgrad aufbauen zu können.

Sealsfield zeichnet für mehrere Jahre als ordentliches und außerordentliches Mitglied der Gesellschaft. Seine ordentliche Mitgliedschaft ist für 1836 (erste Beitragszahlung: zwei Quartale) und 1837 durch den zweiten Jahresbericht 1835 und den dritten für 1836 (rd. 400 Mitglieder) nachgewiesen. In beiden Personenlisten wird der Schriftsteller ohne Berufsangabe als „[Herr] Sealsfield" aufgeführt.[29] Nach 1837 verlängert er seine Mitgliedschaft nicht,[30] vermutlich deswegen, weil er im selben Jahr für einen Kurzaufenthalt in die USA reist und nach seiner Rückkehr keinen dauerhaften Wohnsitz in Zürich bezieht, was ihm gestattet, lediglich als außerordentliches Mitglied geführt zu werden, wofür er nachweislich 1841 für das erste Quartal, 1843 für zwei Quartale in den sog. Reservefond zahlt.[31] Weil die Doku-

---

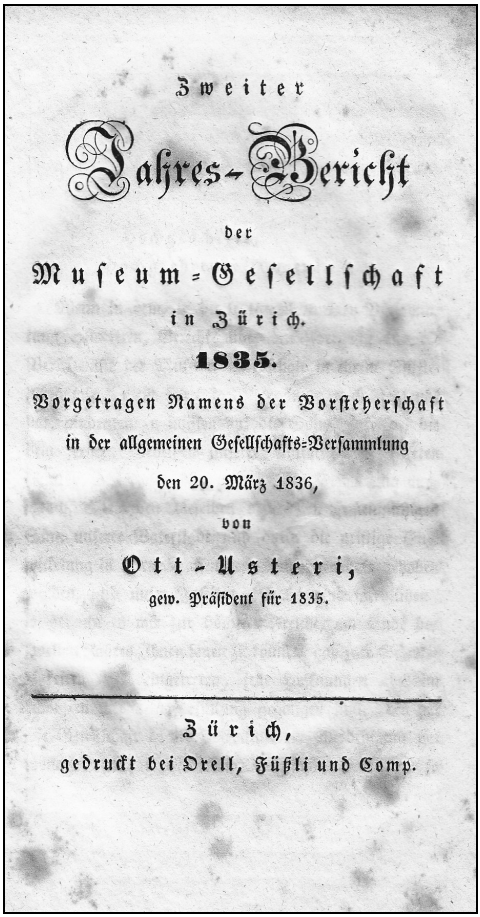
[28] Hemmann: *Sealsfield=Postl* (Anm. 2), S. 484, 486f.

[29] *Zweiter Jahres-Bericht der Museum=Gesellschaft in Zürich. 1835. Vorgetragen Namens der Vorsteherschaft in der allgemeinen Gesellschafts=Versammlung den 20. März 1836, von Ott-Usteri, gew. Präsident für 1835. Zürich, gedruckt bei Orell, Füßli und Comp.*, [o.J.], S. 23; *Dritter Jahres-Bericht der Museum=Gesellschaft in Zürich. 1836.* [usw.], S. 37.

[30] *Achter Jahres-Bericht der Museum=Gesellschaft in Zürich 1841.* […]; *Zehnter -Bericht der Museum=Gesellschaft in Zürich 1841.* […] (Anm. 29]

[31] *Rechnung um die Verwaltung des Reservefonds der Museums=Gesellschaft zweyter Jahrgang 1835.* – „8. Eingenommen. […] Sealsfield f 2.20"; *Rechnung um den Reservefond der Museumsgesellschaft – Achter Jahrgang 1841.* „Eingenommen. S. 5. d) für 1 Quartal à f 1.10. 35, solcher von den Herren

mentation der Mitgliederentwicklung und Abrechnung unvollständig ist, lassen sich von diesen Fakten keine Rückschlüsse auf seine Mitgliedschaftsdauer und den Austrittstermin zu.



Zweiter

Jahres-Bericht

der

Museum-Gesellschaft

in Zürich.

1835.

Vorgetragen Namens der Vorsteherschaft

in der allgemeinen Gesellschafts-Versammlung

den 20. März 1836,

von

Ott-Usteri,

gew. Präsident für 1835.

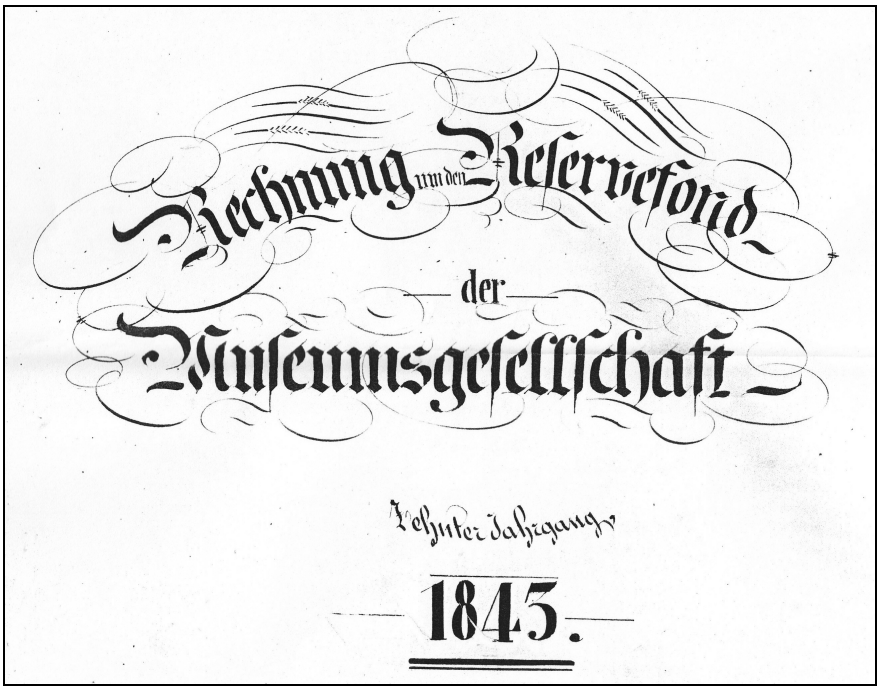
Zürich,

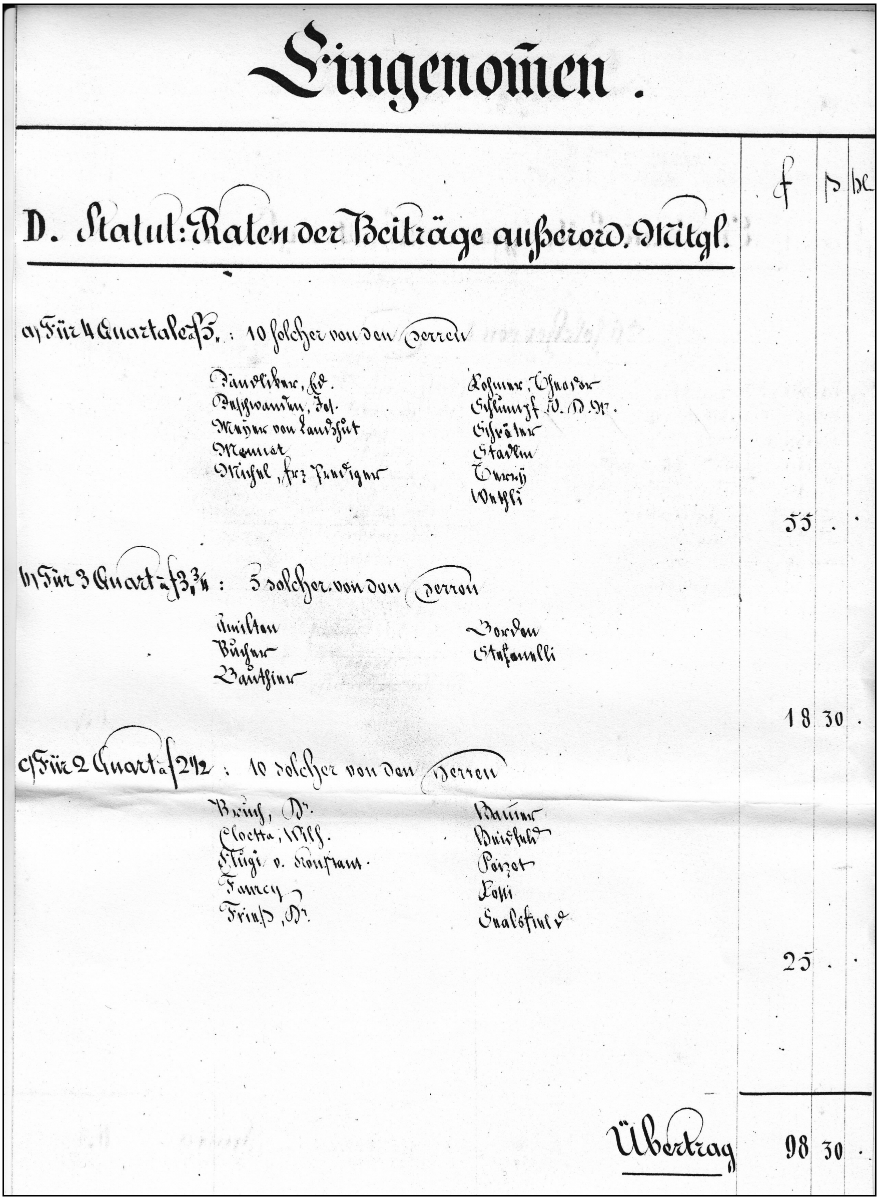
gedruckt bei Orell, Füßli und Comp.

* 23

Herr Schinz, Pfarrer.
„ Schoch, J. H.
„ Schönlein, Dr. Prof.
„ Schott, Oberlehrer.
„ Schrämli, J., Med. Dr.
„ Schüle, Wilhelm.
„ Schultheß, Direktor.
„ Schultheß, Oberrichter.
„ Schultheß, Oberstlieutenant im Rechberg.
„ Schultheß-Landolt.
„ Schultheß, J., Oberl.
„ Schultheß, Oberstlieutenant.
„ Schultheß im Lindeng.
„ Schultheß-Escher.
„ Schultheß-Kaufmann.
„ Schultheß, Jak., beim grauen Wind.
„ Schultheß im Magazinh.
„ Schulz, Wilh. Dr.
„ Schweizer, Post-Direkt.
„ Schweizer, Pfarrer.
„ Schweizer, Alex., Prof.
„ Schwerzenbach v., C.
„ Sealsfield.
„ Sell, Professor.
„ Sieber-Arter.
„ Sieber-Meyer.
„ Sieber-Waser im Sonnenhof.
Herr Siegfried, Lehrer.
„ Siegfried, Antiquar.
„ Spöndli, alt Regierungsrath.
„ Sprüngli, E.
„ Staub-Vögeli.
„ Staub, Carl.
„ Steffan, Staats-Domainen-Cassier.
„ Steinbrüchel, alt Quartierhauptmann.
„ Steiner, Leonhard.
„ Stocker-Escher i. Berg.
„ Stocker-Orell.
„ Stocker, G.
„ Stocker, i. Bleicherweg.
„ Stocker, Caspar.
„ Stocker-Eßlinger.
„ Strickler im Kratz.
„ Studer, Kantonsrath.
„ Sulzberger, Oberinstruk.
„ Sulzburger, Ingenieur.
„ Sulzer, Ed., Regierungsrath.
„ Sulzer, Melchior, Regierungsrath.
„ Tobler-Stadler, Direkt.
„ Tobler, Kant. Fürspr.
„ Tobler, Emil.
„ Toggenburger, Oberr.
„ Trümpler, J. J.

[…] Sealsfield"; *Rechnung um den Reservefond der Museumsgesellschaft – Zehnter Jahrgang 1843*. „4. Eingenommen. Für zwei Quart. à f 2 ½: 10 solcher von den Herren […] Sealsfield".


Rechnung um den Reservefond
der
Museumsgesellschaft
Zehnter Jahrgang.
1843.



Eingenommen.

D. Statut: Raten der Beiträge außerord. Mitgl.

	f	ß	hr
a) Für 4 Quartale à f 5½ : 10 solcher von den Herren Däniker, Ed. — Lohner, Theodor Bußweiler, Jos. — Schlumpf V. D. M. Meyer von Landshut — Schröter Mennet — Stadlin Michel, Frz. Seraphin — Trembly Wetzli	55	.	.
b) Für 3 Quart. à f 3¾ : 5 solcher von den Herren Amilton — Borden Bucher — Stefanelli Bauhin	18	30	.
c) Für 2 Quart. à f 2½ : 10 solcher von den Herren Brunz, Dr. — Baumer Cloetta, Wilh. — Birchler Flugi v. Konstanz — Poizat Fanny — Rossi Fritz, Dr. — Sealsfield	25	.	.
Übertrag	98	30	.

In welches gesellschaftliche Milieu begibt sich Sealsfield mit seinem Eintritt in die „Museumsgesellschaft"? Die soziologische Struktur der Stifterliste informiert darüber, dass sich das liberale Bildungsbürgertum, dessen beruflich und wirtschaftlich gehobener Anteil, darunter wiederum die akademisch gebildete Elite verschiedener Dienstleistungsbereiche, mithin die Honoratioren die Initiative zur Gründung der

Vereinigung getroffen haben.[32] Von den 373 Stiftern sind 146 Persönlichkeiten (37,8%) diesem gesellschaftlichen Bereich zuzurechnen: Politik/Verwaltung 33, Juristen 24, Universitätsdozenten 19, Mediziner 15, Offiziere 15, Theologen 12, Lehrer 11, 12 weitere mit akademischen Titeln. Bestand und Struktur der Mitglieder ändern sich für 1835 kaum. Das gilt auch für die Jahre 1836 und 1837.[33]

Der Text des *Zweite*[*n*] *Jahres-Bericht der Museum=Gesellschaft in Zürich (1835)* vermittelt eine Vorstellung davon, in welchem sozialem Umfeld sich Sealsfield bewegt.[34] Die Dokumentation setzt mit dem Bericht des Präsidenten ein, danach folgt eine Information zur Kassenlage, anschließend das alphabetisch geordnete Mitgliederverzeichnis (1836), unter Nennung von „[Herr[n]] Sealsfield". Mit der Namenliste der „Vorsteherschaft" (Präsidium) und dem „Verzeichnis der im Jahre 1836 in der Museum-Gesellschaft aufgelegten Zeitungen und Zeitschriften" schließt die Broschüre. Eine ‚Lesebibliothek' existiert noch nicht.

In dem „Bericht"[35] erläutert der Präsident, dass man erfolgreich „den gemeinnützigen Sinn unserer Vaterstadt und […] die geistige Entwicklung in allen Klassen der Einwohnerschaft" unterstütze und mit durch das „Mittel des täglichen geistigen Verkehrs mit der ganzen gesitteten Welt" dem „unentbehrliche[n] Bedürfnis unserer Lebensweise" entgegenkomme. Entsprechend dem öffentlichen Zuspruch habe sich die Zahl der o. Mitglieder von 359 (1835) auf 387 (1836) erhöht. In der Zeit vom 1. Januar bis zum 31. Dezember 1835 seien „724 Gäste eingeführt" worden, „323 Schweizer" und „401 Ausländer". Die Planung eines eigenen Hauses schreite voran, die Akquisition habe man auf „Flugschriften", Lexika, Landkarten und Wörterbücher erweitert, der Leihverkehr („Leseanstalt") funktioniere, das „Conversationszimmer" sowie das „Gesellschafts- und Wirtschaftszimmer" werde genutzt.

Es ist Sealsfield durch seinen Vereinsbeitritt kurzfristig gelungen, in die lokale Hautevolee einbezogen zu werden. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass

---

[32] *Erste* [handschriftlich ergänzt] *Statuten der Museum=Gesellschaft in Zürich. 1836*. [Anhang:] „Verzeichniß der Stifter der Museum=Gesellschaft in Zürich", S. 1-15, „Vorsteherschaft", S. 16; *Erster Jahres-Bericht der Museum=Gesellschaft in Zürich. (1834.) Vorgetragen Namens der Vorsteherschaft in der allgemeinen Gesellschafts=Versammlung den 1. März 1835, von Pestalozzi-Hirzel, gew. Präsident für 1834*. Zürich: Orell, Füßli und Comp., [o.J.], „Verzeichniss der Mitglieder der Museum-Gesellschaft in Zürich im Jahr 1835", S. 1-15.

[33] Ehrsam: *Silentium* (Anm. 9), S. 17. Mitgliederzahlen 1834-2008: Die Entwicklung der Mitgliederzahlen zwischen 1834 bis 2008 markieren drei Höhepunkte: 750 (1875), rd. 1670 (1918) und 1400 (2006).

[34] *Zweiter Jahres-Bericht der Museum=Gesellschaft in Zürich. 1835*. (Anm. 29)

[35] Ebd., S. [3]-19.

er im Gegensatz zu diesem ihm wichtigen gesellschaftlichen Anschluss und zu den gewonnenen Informationsmöglichkeiten über seine Aufenthalte in den Räumen der „Museumsgesellschaft" schweigt, sich nicht zu Personenbegegnungen, Gesprächen und der lebhaften Frequentierung äußert. Bekannt sind lediglich Namen weniger Persönlichkeiten, die Eduard Castle in dessen Biographie und Korrespondenz dokumentiert, weil sie mit denjenigen identisch sind, welche zu den Stiftern und Mitgliedern der Museumsgesellschaft gehören.[36] Dazu zählen u.a. Johann Kaspar Bluntschli (1808–1881; Jurist und Politiker), Johannes Hagenbuch (1789–1863; Verleger), Johann Jakob Heß (1791–1857; Bürgermeister), Leonhard Muralt (1806–1891; Arzt), Johann Heinrich von Orelli (1783–1860; Oberrichter), Prof. Dr. Johann Lukas Schönlein (1793–1864, Mediziner), Friedrich Schultheß (1804–1869; Verleger). Weil Sealsfields Lebensgang und sein Personenumgang nur lückenhaft dokumentiert ist, lässt sich nicht klären, ob er diesen Personen bereits als Mitgliedern der Museumsgesellschaft begegnet ist oder erst später.

Das „Verzeichnis der Mitglieder" bestätigt in der soziologischen Sortierung, dass Lesegesellschaften von Anbeginn an Einrichtungen sind, die mit ihrem Aufklärungsanspruch prinzipiell auf die allgemeine Beförderung sämtlicher Gesellschaftsschichten ausgerichtet sind. Tatsächlich aber folgen sie vorrangig dem Zweck, den sozialen Zusammenschluss, die intellektuelle Selbstvergewisserung der bürgerlichen Bildungselite zu ermöglichen und deren gesellschaftspolitischen Einfluss zu stärken und zu stabilisieren. Die Ursachen dafür sind in der immer noch begrenzten Alphabetisierung, Lesekompetenz, allgemein der Schulbildung zu suchen, der unzulänglichen Gleichberechtigung von Mann und Frau, der begrenzten wirtschaftlichen Möglichkeiten großer Teile der Gesellschaft.

Die 387 ordentlichen ausschließlich männlichen Mitglieder entstammen zu einem großen Teil, soweit an der Auflistung ablesbar, der bürgerlichen Honoratiorenschicht und dem Kreis der gehobenen Dienstleistungsberufe: Akademiker ohne Berufsangabe (Dr./Prof.; 41), Juristen/Politiker der höheren Verwaltung (66), Ärzte/Apotheker (17), Offiziere (15), Lehrer (14), Theologen (11), Buchhändler/Verleger (7). Entsprechend anteilig zusammengesetzt ist das Führungsgremium, die „Vorsteherschaft". Unter den achtzehn Persönlichkeiten befinden sich neun Hochschulangehörige, zwei Erziehungsräte, jeweils ein Staatsanwalt und Regierungsrat.

Abgesehen von diesem attraktiven sozialen Aspekt wird ihn, dem politisch wie wirtschaftlich gut informierten und passionierten Zeitungsleser Sealsfield, die aktuellen Nachrichten aus aller Welt, darunter besonders die Börsennotierungen, interessiert haben, zugänglich gemacht durch die Zeitungsauslagen im Lesesaal. Und

[36] Castle: *Biographie*, *Briefe* (Anm. 7).

das Angebot der kontinuierlich aktualisierten „Zeitungen und Zeitschriften" aus der Schweiz, den deutschen Ländern, Frankreich, Österreich, Italien und England, in späteren Jahren auch aus Russland und den USA, mit deutlicher Präferierung der drei ersten Herkunftsregionen, ist angesichts der zeitgenössischen Logistikumstände beeindruckend.[37] Bereits der im *Ersten Jahresbericht* für 1834 aufgezeichnete Bestand von 98 Tages-, Wochenzeitungen und Zeitschriften – darunter „55 politische Blätter" – weist auf den universalen Informations- und Bildungsanspruch hin, der täglich von bis zu einhundert gebildeten, polyglotten Lesern mit weit gespannter Interessenlage angenommen wird.[38]

Aus der Schweiz werden mit 39 Blättern praktisch sämtliche Zeitungen ausgelegt, aus den deutschen Ländern die vergleichsweise geringe Anzahl von acht, u.a. auch deswegen, weil „die Auswahl derselben […] von schwieriger Natur [ist], wegen der gehemmten Presse […]". Dieselbe Menge wird aus Frankreich bezogen. Das Zeitschriftenangebot deckt alle relevanten Themenbereiche ab: Literaturkritik (23), Theologie (12), Rechtswissenschaft (19), Medizin (23), Naturwissenschaften (14), Mathematik, Astronomie, Militärwesen und Baukunst (7), Philologie, Alterthumswissenschaft und Pädagogik (8), Geschichte und Geographie (13), Politik, Oekonomie, Handel und Gewerbe (20), „Schönwissenschaftliche[s] und Vermischte[s]" (32). Die kurze Zeit darauf publizierte systematisierte Auflistung im „Verzeichniss der im Jahre 1835 […] aufgelegten Zeitungen und Zeitschriften" lässt erkennen, dass man die Auswahlkriterien beibehält, das Angebot aber vor allem hinsichtlich der regionalen Herkunft vergrößert.[39] Der Anschaffungsschwerpunkt literarkritischer Zeitschriften trägt dem innerschweizerischen Anspruch Rechnung, für den Diskurs zur Liberalisierung und Demokratisierung des eigenen Landes darüber informiert zu werden, wie man vor allem in den deutschen Ländern und Frankreich mit der konfliktreichen Debatte in diesen Jahrzehnten umgeht.

Sealsfield, auf Grund seiner Lebensumstände ohne Buchbesitz, wird auch das Buchangebot der „Museumsgesellschaft" geschätzt haben. Deren Sortierung folgt denselben Kriterien wie bei der Periodikaauswahl. Der Katalog von 1839 verzeich-

---

[37] „Verzeichnis der im Jahre 1836 in der Museum-Gesellschaft aufgelegten Zeitungen und Zeitschriften". Ebd., S. [43]-60.

[38] *Erster Jahres-Bericht der Museum=Gesellschaft in Zürich. (1834.) Vorgetragen Namens der Vorsteherschaft in der allgemeinen Gesellschafts=Versammlung den 1. März 1835, von Pestalozzi-Hirzel, gew. Präsident für 1834*. Zürich: Orell, Füßli und Compagnie [o.J.]. S. 10-21;

[39] *Verzeichniss der im Jahre 1835 in der Museum-Gesellschaft aufgelegten Zeitungen und Zeitschriften.* Zürich: Orell, Füßli & Co., [o.J.]; *Verzeichniss der im Jahre 1852 in der Museum-Gesellschaft aufgelegten Zeitungen und Zeitschriften.* Zürich: Orell, Füßli & Co. [o.J; *Verzeichniss der im Jahre 1868 in der Museum-Gesellschaft aufgelegten Zeitungen und Zeitschriften.* [s.n.]: [o.J.].

net in zwei Abteilungen der nicht entleihbaren „Landkarten, Pläne, Wörterbücher" und der ausleihbaren Bücher einen Gesamtbestand von rd. 1.300 Positionen – darunter mehrbändige Werke – , „im Lesezimmer selbst aufgestellt".[40] Die Bücher, alphabetisch nach Autoren oder Titeln geordnet, umfassen neben belletristischen Werken Publikationen zu unterschiedlichsten Themen regionalen, überregionalen und ausländischen Bezugs: Abhandlungen, Streitschriften, Protokolle, Kataloge anderer Lesegesellschaften u.ä., Sachbücher zu juristischen, kulturgeschichtlichen, politischen, theologischen, pädagogischen Themen, zu aktuellen Debatten politischer, kirchlicher Reformen, zur Judenfrage.

Was sich bereits an der relativ großen Zahl von zeitpolitisch engagierten literaturkritischen Zeitschriften aus dem deutschen Ausland erkennen lässt, nämlich die Orientierung der Schweizer liberalen Intellektuellen, auch Sealsfields, an den politischen Auseinandersetzungen in den nördlichen Nachbarländern, das bestätigt die Sortierung der Buchautoren. Einerseits spiegelt die angebotene Belletristik den modischen Lesergeschmack, das Verlangen nach Unterhaltung, nach exotisch-romantischer Thematik, aus der Feder international aktueller Autoren, weniger das Interesse an anspruchsvoller Hochliteratur, vor allem aber an Literatur liberaler Autoren, die politische Ziele verfolgen, mit denen man sympathisieren kann.

Neben namhaften Schweizer Schriftstellern wie Jeremias Gotthelf und Heinrich Zschokke bestimmen jene Literaten den Bestand, die die aktuelle politisch orientierte Literaturkritik benennt und die dem Zeitgeschmack nach Unterhaltung folgen. Von der relativen Buchmenge her dominieren die amerikanischen und englischen Schriftsteller. Edward Bulwer Lytton ist mit sechzehn Titeln vertreten, James Fenimore Cooper mit neun, Washington Irving mit fünf, sämtlich auf Englisch oder in französischer Übersetzung aus dem Pariser Verlag Baudry, der sich besonders um die amerikanische und englische Literatur kümmert. Zu letzteren – zumeist erschienen in der Reihe *Collection of ancient and modern British novels and romances* – notiert der Katalog zwanzig Bände von Walter Scott (1831–33), zehn von Frederick Marryat, vier von Anthony Trollope und drei von Laurence Sterne, jeweils zwei von Lord Byron, Charles Dickens, Henry Fielding. Die französische Literatur umfasst wenige Bände von Victor Hugo (sieben), George Sand (drei), François-René Chateaubriand und Alphonse de Lamartine (zwei).

Das Interesse der Buchbeschaffung richtet sich hinsichtlich der deutschen Literatur vor allem auf Autoren, die für den eigenen schwierigen Transformationsprozess der Schweiz zum liberalen Bundesstaat Informationen darüber anbieten,

[40] *Katalog der* [handschriftliche Erzänzung] *Bibliothek der Museum=Gesellschaft in Zürich 1839*. [Zürich]: Zürcher und Furrer, [o.J.

wie sich der politische Diskurs jenseits der Grenze in den deutschen Ländern und in Übersee vollzieht: Willibald Alexis, Ferdinand Freiligrath, Joseph Görres, Christian Dietrich Grabbe, Anastasius Grün, Heinrich Heine, Karl Immermann, Alexander Jung, Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Theodor Mundt, Hermann von Pückler-Muskau, Johannes Scherr, Ludolf Wienbarg. Diese Tendenz der Anschaffungspolitik setzt sich in den folgenden Jahren fort, wie es der Katalog von 1841 bei reduzierter Buchmenge von rd. 900 Titeln nachweist.[41] Hinzu kommen, eine Folge vor allem der aktuellen politischen Entwicklung, Titel von Ernst Moritz Arndt, Ludwig Börne, Hoffmann v. Fallersleben sowie mehrere Literaturmagazine, ferner historisch-politische Darstellungen zum polnischen Novemberaufstand 1830/31, dem innerschweizerischen Kirchenkonflikt sowie Tocquevilles Buch über die amerikanische Demokratie.[42]

Wie fügen sich Sealsfields Romane in diesen Bestand ein? Von ihm sind im Katalog von 1839 insgesamt zehn Bände aufgeführt, die *Lebensbilder aus beiden Hemisphären* (Zürich 1835–37), *Neue Land- und Seebilder* (*Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften*; Zürich 1839f.).[43] Mit dieser Büchermenge zählt der Verfasser quantitativ zu den führenden Autoren. Wenn man diese Quantität als Kriterium für die Lektürenachfrage wertet, dann gehört er für die Leserschaft der „Museumsgesellschaft" zu den populären Schriftstellern. Das ist insofern bemerkenswert und spricht für die inhaltliche Attraktivität seiner Bücher, weil diese anonym erschienen sind, unter dem Serientitel verzeichnet werden, in der alphabetischen Einordnung voneinander getrennt stehen, somit nichts über ihre Zusammengehörigkeit und den Verfasser aussagen. Rezeptionsgeschichtlich wird daran deutlich, wie Sealsfield mit seiner Thematik sowohl zu angloamerikanischen als auch zur deutschen gehört, den Zeitgeschmack trifft, somit begründeterweise ins Beschaffungsprogramm der Sozie-

41 *Bibliothek der Museum=Gesellschaft in Zürich. Supplement Nro. 1* 1841. [Zürich]: Zürcher und Furrer, o.J.

42 Friedrich von Smitt: *Geschichte des polnischen Aufstandes und Krieges in den Jahren 1830 und 1831* (Berlin 1839); Ludwig Snell: *Die Bedeutung des Kampfes der liberalen katholischen Schweiz mit der römischen Kurie* (Solothurn 1839); Alexis de Tocqueville: *De la démocratie en Amérique* (5 Bde.; Brüssel 1840).

43 Die „Allgemeine Lesegesellschaft Basel" (gegr. 1787) führt in ihrem Bestand sämtliche Bücher Sealsfields einschließlich der *Gesammelten Werke* (1846f.; vermisst) auf, erworben wahrscheinlich im jeweiligen Erscheinungsjahr, zur Zeit allerdings in die Universitätsbibliothek ausgelagert.

tät gehört. Dass das so zutrifft, zeigt sich auch an der Kontinuität, mit der die Lesegesellschaft ihren Sealsfield-Bestand bis 1890 komplettiert und beibehält.

518. Fertig gewordene Schriften M. M.

nig et van Borcharen. [10]. Velinp. geh. Für beide Abtheil. [25]. n. 5½.

Laurance, John, Geologie im Jahre 1835. Eine leicht faßliche Skizze der Fortschritte, Hauptzüge der neuesten Entdeckungen in dieser, im Fortschreiten begriffenen Wissenschaft. Aus dem Engl. Mit 19 eingedruckten Holzschnitten. gr. 12. Weimar, L.-Ind.-Comptoir. ⅔.

Laurier, D. G. A., die Philosophie des absoluten Widerspruchs, im Umrisse der Fundamentalphilosophie, Logik, Aesthetik, Politik, Ethik, Ekklesiastik. gr. 8. Berlin, Logier. [*10].

Leben des berühmten englischen Mimen Edmund Kean mit Zügen und Anekdoten aus seiner theatralischen Laufbahn. Dem Englischen nacherzählt von G. Lotz. 8. (Hamburg, Perthes u. Besser in Comm.) geh.

Leben Napoleon's, das, kritisch geprüft. Aus dem Englischen. Nebst einigen Nutzanwendungen auf „das Leben Jesu, von Strauß." gr. 8. Leipzig, Brockhaus. [5½]. ⅔.

Lebensbeschreibung des D. B. Bolzano mit einigen seiner ungedruckten Aufsätze und dem Bildnisse des Verfassers eingeleitet und erläutert von dem Herausgeber. 8. Sulzbach, v. Seidel. [20½]. 1.

Lebensbeschreibung, kurze, des verewigten Herrn D. Joh. Heinr. Schenk. 8. Siegen, Friedrich. [1]. 1/12.

Lebensbeschreibungen der vier Eidgenossen: Usteri, Ebel, Füßli, Horner. (Aus den Verhandl. der schweiz. gemeinnütz. Gesellschaft v. J. 1835 besonders abgedruckt.) 8. Zürich, Orell, Füßli u. Comp. [31]. ⅓.

Lebensbilder aus beiden Hemisphären. Vom Verfasser des Legitimen, der Transatlantischen Reiseskizzen, des Virey ꝛc. 4r u. 5r Thl. 8. Zürich, Schultheß. br. 3½.

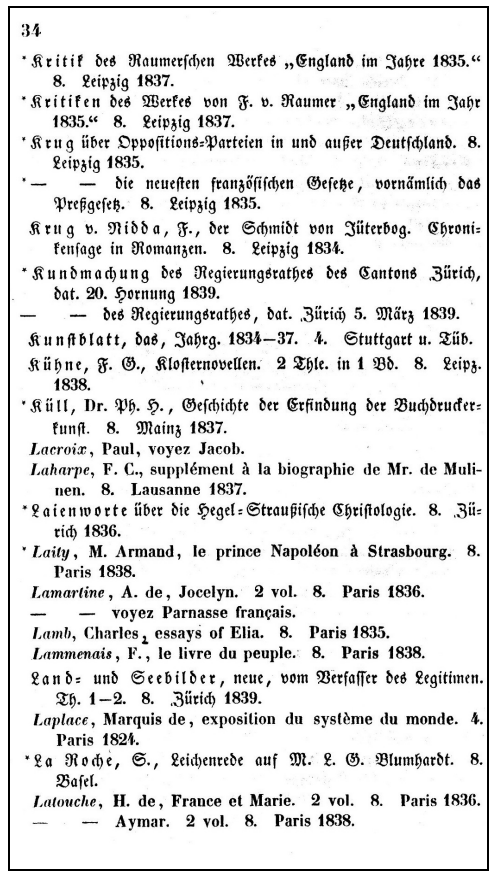
Lebensbilder aus der Mit- und Vorzeit. Zur Weckung des Bußsinnes gesammelt und herausg. von e. Weltpriester. Mit 1 Titelbild. 8. Landshut, Thomann. [14]. ⅔.

Lebensgeschichte eines Leichtsinnigen, und dessen Abenteuer in Deutschland, Polen, Frankreich und Algier. Von ihm selbst geschrieben. 8. Zerbst, Kummer. [12]. ⅔.

Lebensgeschichte, die, des Apostel Petrus und Paulus. Zum kirchlichen und häuslichen Gebrauche. 1s Heft: das Leben Petri. 8. Darmstadt, Leske. [6]. geh. ⅓.

Lebrün, E., der Mann mit der eisernen Maske. Ein Rechtsstreit aus der neuern Zeit mit Actenbelegen. Herausgeg. v. E. Lebrün (dem Kläger). 8. Hamburg, Meßler und Welle. [4]. ⅓.

Lechner, J. M., das Kopfrechnen nach geistbildender Methode in Anwendung auf das praktische Leben. 1e Abth.



34

* Kritik des Raumerschen Werkes „England im Jahre 1835." 8. Leipzig 1837.

* Kritiken des Werkes von F. v. Raumer „England im Jahr 1835." 8. Leipzig 1837.

* Krug über Oppositions-Parteien in und außer Deutschland. 8. Leipzig 1835.

* — — die neuesten französischen Gesetze, vornämlich das Preßgesetz. 8. Leipzig 1835.

Krug v. Nidda, F., der Schmidt von Jüterbog. Chronikensage in Romanzen. 8. Leipzig 1834.

* Kundmachung des Regierungsrathes des Cantons Zürich, dat. 20. Hornung 1839.

— — des Regierungsrathes, dat. Zürich 5. März 1839.

Kunstblatt, das, Jahrg. 1834—37. 4. Stuttgart u. Tüb.

Kühne, F. G., Klosternovellen. 2 Thle. in 1 Bd. 8. Leipz. 1838.

* Küll, Dr. Ph. H., Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst. 8. Mainz 1837.

Lacroix, Paul, voyez Jacob.

Laharpe, F. C., supplément à la biographie de Mr. de Mulinen. 8. Lausanne 1837.

* Laienworte über die Hegel-Straußische Christologie. 8. Zürich 1836.

* *Laity*, M. Armand, le prince Napoléon à Strasbourg. 8. Paris 1838.

Lamartine, A. de, Jocelyn. 2 vol. 8. Paris 1836.

— — voyez Parnasse français.

Lamb, Charles, essays of Elia. 8. Paris 1835.

Lammenais, F., le livre du peuple. 8. Paris 1838.

Land- und Seebilder, neue, vom Verfasser des Legitimen. Th. 1—2. 8. Zürich 1839.

Laplace, Marquis de, exposition du système du monde. 4. Paris 1824.

* La Roche, S., Leichenrede auf M. L. G. Blumhardt. 8. Basel.

Latouche, H. de, France et Marie. 2 vol. 8. Paris 1836.

— — Aymar. 2 vol. 8. Paris 1838.

Bibliothekskatalog 1839:
Lebensbilder aus beiden Hemisphären. Zürich : Orell, Füssli & Co., 1835–1837; *Neue Land- und Seebilder.* Zürich: Schulthess, 1839f.

Bibliothekskatalog 1845 (zusätzlich):
Das Cajütenbuch; oder, Nationale Charakteristiken. Zürich: Schulthess, 1841.

Bibliothekskatalog 1857 (zusätzlich):
Süden und Norden. Stuttgart. Stuttgart: J. B. Metzler, 1842–1843.

Bibliothekskatalog 1880 (zusätzlich):
Die Grabesschuld, nachgelassene Erzählung von Charles Sealsfield. Hrsg. von Allfred Meissner. Leipzig: Günther, 1873; *Sealsfield-Postl. Bisher unveröffentlichte Briefe und Mitteilungen aus seiner Biographie*. Hrsg. von Victor Hamburger. Wien: [s.n.], 1879.

Bibliothekskatalog 1890 (zusätzlich):
Der Virey und die Aristokraten, oder, Mexiko im Jahre 1812. Zürich : Orell, Füssli & Co., 1835; *Rambleton: a romance of fashionable life in New-York during the great speculation of 1836*. New York: William Taylor, [1844]; *George Howard, par Charles Sealsfield.* Traduit d'allemand et précédé d'une notice sur l'auteur par Gustav Revilliod. Genève: Fick, 1869.

Eintragungen zu den Werken von Charles Sealsfield im *Leipziger Meßkatalog* (1836), im *Bibliothekskatalog* der „Museumsgesellschaft" (1839) sowie eine Übersicht zu deren kontinuierlicher Anschafffung durch die Zürcher Sozietät

Aus der Sicht der Zürcher Leser scheint es genau dieser Zusammenhang von eigener politischer Situation und der politischen Entwicklung in anderen Staaten wie in den USA zu sein, zu dem der ‚Amerikaner' Charles Sealsfield mit seinen Texten und gesprächsweisen Kommentaren einen orientierenden Beitrag liefern kann. Dass seine Schriften vollständig in den Bestand aufgenommen werden, hängt mit dem politischen Interesse zusammen, wird aber auch beeinflusst von der exotischen Person des Autors als Mitglied der Museumsgesellschaft, als amerikanischer Augen- und

Zeitzeuge, Hausautor der beiden renommierten Zürcher Verlage Orell, Füßli & Co. und Friedrich Schulthess, deren Inhaber gleichfalls der Gesellschaft zugehören.[44]

Mitglied der „Museumsgesellschaft" und in der Solothurner „Töpfergesellschaft"

Im Jahr 1837 der Weltwirtschaftskrise, dem *panic year*, bricht Sealsfield – wie bereits erwähnt – seinen Aufenthalt in Zürich ab und reist überhastet in die USA. Ihn treibt die Sorge um seine Investitionen in amerikanische Wertpapiere. Nach einem halben Jahr kehrt er zurück und nimmt sein unruhiges Leben wieder auf. Da er nicht länger dauerhaft in Zürich wohnt, sich in wechselnden Orten der näheren und weiteren Umgebung aufhält, kann er nach den Regularien lediglich als außerordentliches Mitglied geführt werden. Für die Jahre 1841 und 1843 sind in den lückenhaften Unterlagen seine Zahlungen an die Gesellschaft nachgewiesen. Wann er jedoch seine Mitgliedschaft endgültig aufkündigt, ist nicht nachvollziehbar.

Das Scheitern der 1848er Revolution in Europa führt zu politischer Stagnation, aber auch Radikalisierung, zu einer eurozentrischen, zunehmend nationalistischen Perspektive, die dazu führt, dass die USA als gesellschaftspolitisches Modell an Attraktivität verlieren, die Auswandererzahlen hingegen steigen lassen. Es sind diese politischen Veränderungen in Europa und auch in den USA, die Sealsfields Schreibmotivation blockieren, den Verkauf seiner Bücher so weit verringern, dass seine Verlage Absatzprobleme haben, neuen Publikationsplänen des Autors aus geschäftlichen Gründen nicht mehr folgen. Sealsfield verliert seine Leseklientel.

Er nimmt diese Entwicklung resignierend zur Kenntnis, hält sich aus den schweizerischen innenpolitischen Konflikten heraus, pflegt seine Bekanntschaften, achtet auf die wachsenden gesundheitlichen Probleme. Ob er während seiner längeren Aufenthalte in Schaffhausen von 1851 bis 1853 und dann in Solothurn von 1858 bis 1864 an lesegesellschaftlichen Einrichtungen interessiert gewesen ist, kann für Schaffhausen verneint werden.[45] Seine Mitgliedschaft in der Solothurner „Töpfergesellschaft" dagegen (gegr. 1857) ist belegt.[46] In den *Protokollen* (Bd. II) für die

---

[44] Anschaffung 1839-1890 s. Abb. Über den Gesamtbestand an Sealsfield-Texten und Sekundärliteratur informiert die Homepage der Museumsgesellschaft/Bibliothek.

[45] Kurt Bächtold: *Zwei Lesegesellschaften in Schaffhausen. Ein Beitrag zum Einfluss der Aufklärung.* In: *Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte* 48 (1971), S. 247-281; Ulrich Wipf: *„Schaffhausen unter dem Eindruck der französischen Revolution".* In: *Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte* 50 (1973), S. 112-184; zu Bibliotheken und Büchergesellschaften, S. 122. – Karl Schib: *Geschichte der Stadt und Landschaft Schaffhausen.* Schaffhausen: Meili + Co. 1972.

[46] Castle: *Biographie* (Anm. 1), S. 370f. Staatsarchiv Solothurn: Handschriftliches und gedrucktes

Jahre 1837–1866 ist Sealsfields Eintritt in die Gesellschaft für den 20. Dezember 1859 notiert. Welche Bedeutung ihm, dem Schriftsteller, beigemessen wird, zeigt sich daran, dass der Buchkatalog von 1852 für dieses Jahr unter „Sealsfield" 21 Bände aus den Verlagen in Zürich und Stuttgart machweist.[47] Wie eng sein Kontakt zur Lesegesellschaft ist, lässt sich auch an seiner Korrespondenz und zeitgenössischen Berichte erkennen, die das freundschaftliche Verhältnis mit zwei politisch und kulturell einflussreichen lokalen Persönlichkeiten dokumentieren, mit Franz Krutter (1807–1873), dem Schriftsteller, Juristen und Mitbegründer der Lesesozietät „Töpfergesellschaft", und Alfred Hartmann (1814–1897), Schriftsteller, Zeitschriftenherausgeber, Journalist und dem ersten „Altgesellen" dieser Vereinigung.[48] –

Material zur Lesegesellschaft (Statuten, Protokolle, Mitgliederverzeichnisse, Jahresrechnungen, u.a.m.); *Bibliotheks-Katalog der litterarischen Gesellschaft in Solothurn: aufgenommen im Julius 1838* [s.n.], [1838?] ([Solothurn]: gedruckt bei Joseph Tschan); *Bibliotheks-Katalog der litterarischen Gesellschaft in Solothurn: aufgenommen im Herbst 1852. S*olothurn : Litterarische Gesellschaft in Solothurn 1853 (Druck: Solothurn: Joseph Tschan); *Katalog der Bibliothek der Literarischen Gesellschaft Solothurn, bis Dezember 1892* [von Martin Gisi] (Solothurn : Buchdruckerei Gassmann, Sohn 1893. – Georg Schlatter: *Die literarische Gesellschaft der Stadt Solothurn: ein Erinnerungsblatt für ihre Mitglieder zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens: am 7. Januar 1858*. Solothurn: Schwendimann, 1858.

47 S. 23 (Anm. 45). Bei den Angaben wird nicht klar, ob die „Schriften" in „21" Bänden die anschließend aufgelisteten Einzeltitel umfassen oder ob diese zusätzlich vorhanden sind. Für die Verbreitung von Sealsfields Romanen ist die Information aufschlussreich, dass dieser Buchbestand für 1852 verzeichnet wird, der Autor aber erst 1858 nach Solothurn zieht.

48 Vgl. Castle: *Briefe* (Anm. 7); ders.: *Quellenschriften* (Anm. 2). Franz Krutter: *Die solothurnische Töpfer-Gesellschaft in ihren ersten zehn Lebensjahren*. Solothurn: [Druck] J. Gassmann & Sohn, 1867; Alfred Hartmann: *Rückblick auf das Streben und Wirken der Solothurnischen Töpfergesellschaft während ihrem Fünfundzwanzigjährigen Bestehen 1857 bis 1882*. Solothurn: Zepfel 1882; V. J. Keller: *Die Solothurnische Töpfergesellschaft. Rückblick auf ihr Wirken in den ersten 50 Jahren ihres Bestehens 1857-1907*. Solothurn: Vogt-Schild 1909; Hans Erhard Gerber [u.a.]: *100 Jahre Töpfergesellschaft Solothurn 1857-1957*. Solothurn: [s.n.], [o.J.] [1957].

Rv 3737 kl.

Bibliotheks-Katalog

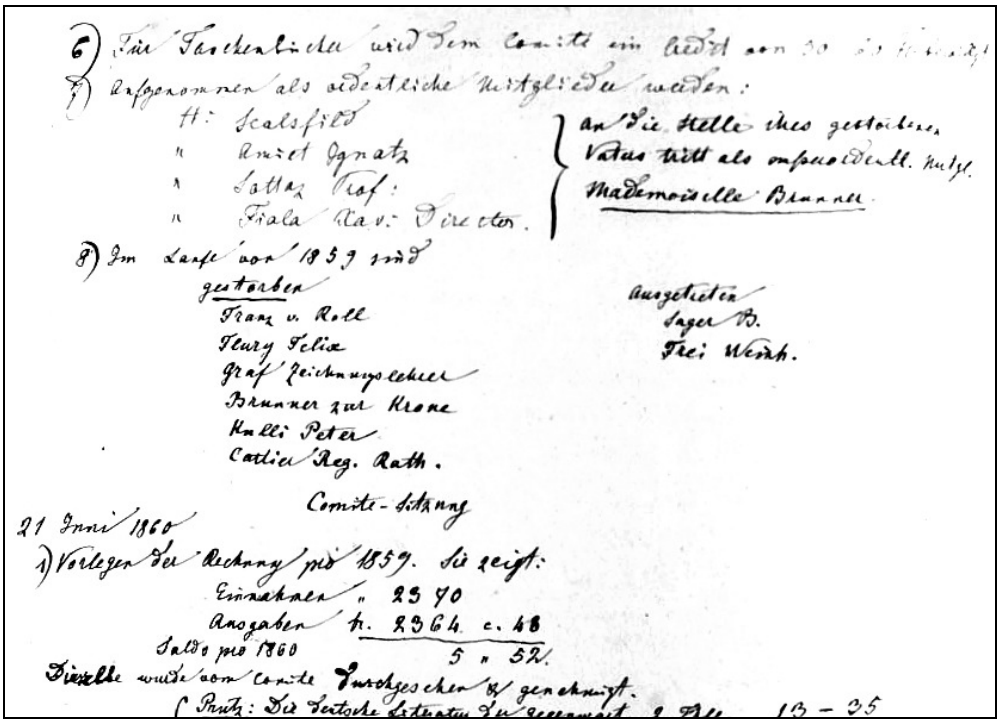
der litterarischen Gesellschaft

in Solothurn.

Aufgenommen im Herbst 1852.

Solothurn.
Gedruckt bei Joseph Tschan.
1853.

Rheinisches Taschenbuch. Jahrgang 1817—50. (Fehlen Jahrgänge 1819, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 39, 42.)
Riemer, Mittheilungen über Göthe. Berlin. 1841. 2 Bände.
Rochlitz, Jährliche Mittheilungen. Jahrgang 1821 und 22. Leipzig. 2 Bände.
Rosen, Taschenbuch. Karlsruhe. Jahrgang 1830, 33, 34, 36 und 38.
Rothpläz, Mnemosyne. Aarau. 1834. 3 Bände.
Rötscher, Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. Berlin. 1837.
—— Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur. Berlin. 1849. 1 Band.
Rückert, Fr., Gedichte Erlangen. 1836—37. 6 Bände.
—— Die Makamen des Hariri. Stuttgart. 1837. 2 Thle. 1 Band.
Salis Gedichte. Köln.
Schiller, Briefwechsel mit Körner. Berlin. 1847. 2 Bände.
—— Briefwechsel mit Fichte. Berlin. 1847.
—— Werke. Augsburg. 1826. 25 Bände.
—— Wallenstein. Tübingen. 1800.
Schlenkert, Rudolf von Habsburg, romantisches Gemälde. Leipzig. 1792. 4 Bände.
Schücking, L., Die Ritterbürtigen. Leipzig. 1846. 3 Bde.
Schulze, Bezauberte Rose. (Fehlt.)
Schützen-Almanach. Chur. 1833. 1 Band.
Schütze's Taschenbuch. Frankfurt. Jahrgang 1817, 18, 20, 21, 23, 26, 29, 33, 34, 35, 37, 38, 39.
Schwab, G., Gedichte. Stuttgart. 1829. 2 Bände.
Schwalbe, herausgegeben von Burgener. Solothurn. Jahrgang 1833.
Schönbein, Mittheilungen aus dem Tagebuch eines Naturforschers. (England.) Basel. 1842.
Scipio Cicala, Roman (von Rehfuß). Leipzig. 1832. 4 Bände.
Sealsfield, Schriften. Zürich und Stuttgart. 21 Bde.
—— Das Kajütenbuch. 2 Bände.
—— Land- und Seebilder. 4 Bände.
—— Lebensbilder aus beiden Hemisphären.
—— Der Legitime und die Republikaner. 3 Bände.
—— Süden und Norden. 3 Bände.
—— Transatlantische Reiseskizzen. 5 Bände, 6 Theile.
—— Der Virey und die Aristokraten. 3 Bände.



Protokolle Band II, 1837–1866, 20. Dezember 1859: Sealsfields Eintritt in die „Töpfergesellschaft“

Wann immer sich Charles Sealsfield an einem Ort in der Schweiz für längere Zeit niedergelassen hat, ist er umgehend der örtlichen Lesegesellschaft beigetreten. Das zeigt sich an seiner Mitgliedschaft in der Zürcher „Museumsgesellschaft“ und der Solothurner „Töpfergesellschaft“. Die Ursachen für diese Entscheidungen sind durch seine Biographie begründbar. Als politischer Flüchtling und Exulant, landesfremder Österreicher und Amerikaner, Junggeselle und Literat sieht er sich kontinuierlich dazu genötigt, sozialen Anschluss zu finden, um die ihn bedrückenden Umständen einer problembelasteten Herkunft und veränderten Identität erträglich leben zu können. Seine Mitgliedschaft in beiden Lesegesellschaft dient damit der sozialen Integration, der Identitätsbestätigung in seiner Rolle des amerikanischen Schriftstellers und damit auch der psychischen Balance. Für den Philologen ergeben sich aus der Betrachtung von Charles Sealsfields Verhältnis zu beiden Lesegesellschaften und der Bestände seiner Romane in deren Bibliotheken zusätzliche Informationen zur Biographie des Autors und der Rezeptionsgeschichte seiner Romane.

Alexander Ritter

Sealsfield-Bibliographie 2012-2013

Bibliographien

Alexander Ritter: *Sealsfield-Bibliographie 2011-2012*. In: *Literarische Narrationen der Migration Europa-Nordamerika im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Wynfrid Kriegleder und Gustav-Adolf Pogatschnigg. Wien: Praesens, 2012. (*SealsfieldBibliothek*; 9) S. 291-294.

Texteditionen

Einbändige Werkausgaben

Nachträge

Charles Sealsfield: *Texase rohtlaantes ja wabastusesõjas*. Tallinn : J. Ploompuu, [editor][1914]. (Tallinn : A. Pert [printig plant]) [*Sketches of Life in Texas*, 1844]

Чарльз Сильсфильд: Рассказы о первых американцах в Техасе. Санкт-Петербург : тип. Э. Праца, 1851. (Боград В.Э. Журнал *Современник* (1850), Т. 24, № 12) / Charles Silsfild: *Rasskazy o pervych amerikancach v Texase*. Sankt-Peterburg: E. Praz, 1850. (Beiheft zum Journal *Sovremennik* (1850), Bd. 24, Nr. 12)

Чарльз Сильсфильд: Рассказы о первых американцах в Техасе : [Роман]. - Санкт-Петербург : тип. Э. Праца, 1851. - [2], 114 с. ; 23 см. Авт. установлен по изд.: Боград В.Э. Журнал \" Современник\". 1847-1866. Указ. содерж. М.-Л., 1956, с. 162. - Прил. к журн. \"Современник\". 1850. Т. 24, № 12.

Чарльз Сильсфильд: *Токса или Белая роза : Повесть из послед. англо-америк.* войны : В 3 х ч. / Соч. Чарльза Сильсфильда. - [Санкт-Петербург, 1864]. Прил. к журн. Эпоха. 1864, № 5-7. - Без тит. л. и обл. - Экз. РНБ (1/501): припл. / Charles Silsfild: *Toksa ili Belaja Roza, povest' iz posled. Anglo-amerik. Vojny*. [Sankt Peterburg: ?], 1864. [3 Teile; Beigabe zum Journal *Epocha* (1864, 5-7).

Charles Sealsfield: *In der Prärie verirrt*. Berlin [u.a.]: Hilger, [ca. 1910]. (*Deutsche Jugendbücherei*; 24)

Charles Sealsfield: *Texase rohtlaantes ja wabastusesõjas*. Tallinn: J. Ploompuu, [1914]. [Vorlage: *Sketches of Life in Texas*, 1844]

Charles Sealsfield: *Die Prärie am Jacinto*. Hamburg: Verlag der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung, 1916.

Charles Sealsfields exotische Kulturromane in neuer Auswahl und Anordnung. Bd. 1-3. Hrsg. von Heinrich Conrad. München : Georg Müller [1917].

Charles Sealsfield [Cooper, Defoe u.a.]: *Abenteuergeschichten aus fernen Ländern*. Stuttgart: Levy & Müller, [1923]. (*Lieblingsbücher der Jugend*; 6)

Carls Silsfild: *Prerija pie Jacintas*. Riga: Leta, 1924.

Charles Sealsfield: *Abenteuerliche Geschichten*. Hrsg. von der Propaganda-Abt. Ostl. b. Wmbh. Ostl. [Riga]: Östl.-Kompaniebücherei. 1941. Druck: Rota. [*Die Erzählung des Obersten Morse*, *Die Erzählung des Grafen von Vignerolles*, *Der verschmähte Johannistrunk*, *Eine Wettfahrt auf dem Mississippi*]

Charles Sealsfield: *Abenteuerliche Geschichten*. Riga: Latvju Gramata, 1942. [*Die Erzählung des Obersten Morse*, *Die Erzählung des Grafen von Vignerolles*, *Der verschmähte Johannistrunk*, *Eine Wettfahrt auf dem Mississippi*] *Amerikanische Geschichten*. Eine Postl-Sealsfield-Lese. Ausgew. v. Eduard Frank. Karlsbad/Leipzig: Krfat, 1942 (*Volksdeutsche Reihe*; 42) [*Feldpostausgabe*; 20.-39. Tsd.]

Charles Sealsfield: *Die Prärie am Jacinto*. Stuttgart: Deutsche Volksbücher, 1943.

Karl Postl: *La prateria del Giaconto. Nathan lo squatter*. Rom: Astrea, 1945

Charles Sealsfield*: Nathan, der Squatter –Regulator*. In: *Abenteuer aus aller Welt*. Bd. 2. Red. Edwin Orthmann. Berlin: Neues Leben, 1956.

Charles Sealsfield: *Tokeah, oder die weiße Rose*. Bearb. u. hrsg. von Karl Heinz Berger. Berlin: Ministerium für Nationale Verteidigung, 1957.*ледопыт : Приключенческие романы : Для сред. и ст. шк. возраста* : [Пер. с англ. и нем.] / Худож. П. Парамонов. - СПб. : Лениздат, 1998. (*Библиотека для детей* / Сост. А.И. Белинский ; Т. 30). - Содерж.: Следопыт / Д.Ф. Купер. *Токеа и Белая Роза* / Ч. Силсфилд. / Prozorov, Aleksandr Dmitirievic: Sledopyt. Prikljudenceskie prmany. Dlj asred. i st. sk. vozrasta. Pere. s angl. i nem. SPb.: Lenizdat 1998. (*Biblioteka dlja detej*; 30). (Enthält: D. F. Kuper: Sledpopyt, D. F. Kuper: Tokea i Belaja Roza; C. Silsfield). – [Spätere Edition:] СПб. : Лениздат, 2004.

Neueditionen

[Auf Grund moderner Reproduktions- und Drucktechnik, Vertriebsformen (*on demand*-Druck) sowie von Offerten digitalisierter Texte auf elektronischen Lesegeräten bieten eine Reihe von Verlagen im In- und Ausland nahezu sämtliche Romane von Charles Sealsfield in englischer und deutscher Sprache an. Diese Entwicklung, die auch mehrbändige Textsammlungen und ältere biographische wie wissenschaftliche Publikationen betrifft, setzt vor allem nach dem Jahr 2000 ein. Auf Grund dieser Umstände handelt es sich bei der folgenden Erfassung von Neueditionen um ausgewählte Titel.]

Charles Sealsfield: *Havana*. In: *Juodoji galera : žinomi rašytojai pasakoja apie jūrininkus, indėnus ir atradimus*. Hrsg. von Viltarė Urbaitė. Vilnius: Alma littera, 2002. (Kaunas: Spindulys)

Charles Sealsfield: *Die Prärie am Jacinto*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Library, 2009.

Charles Sealsfield: *Seufzer aus Österreich und seinen Provinzen*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Library, 2009.

Charles Sealsfield: *Ralph Doughby's Esq. Brautfahrt*. Mit einem Essay v. W. G. Sebald. Hrsg. und eingel. von Rolf Vollmann. Frankfurt/M.: Eichborn, 2006. (*Die Andere Bibliothek*; 259)

Charles Sealsfield: *The Cabin Book: Or, National Characteristics*. [?]: Nabu Press, 2010

Charles Sealsfield: *Häuptling Tokeah und die Weiße Rose*. Zürich: Unionsverlag 2010.

Charles Sealsfield: *Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken*. Hamburg: Tredition, 2011.

Charles Sealsfield: *Nathan der Squatter-Regulator, Oder: Der erste Amerikaner in Texas*. Hamburg: Tredition, 2011.

Charles Sealsfield: *Neue Land- und Seebilder*. Erster Theil. Hamburg: Tredition, 2011.

Charles Sealsfield: *Tokeah*. Hamburg: Tredition, 2011.

Charles Sealsfield: *Der Legitime und die Republikaner. Hamburg*. Hamburg: Tredition, 2011.

Charles Sealsfield: *Das blutige Blockhaus*. Hamburg: Tredition, 2011.

Charles Sealsfield: *Der Virey und die Aristokraten. Mexiko im Jahre 1812*. Hamburg: Tredition, 2012.

Charles Sealsfield: *Der Legitime und die Republikaner. Eine Geschichte aus dem letzten amerikanisch-englischen Kriege*. Mit einem Nachwort von Waldemar Fromm. München: Allitera, 2012.

Charles Sealsfield: *Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Günter Schnitzler. München: Allitera, 2012.

Forschungsliteratur

Berichte zum Forschungsstand

Marc-Oliver: Schuster: *Die neue Sealsfield-Briefedition. Ein Zwischenbericht*. In: *Literarische Narrationen der Migration Europa-Nordamerika im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Wynfrid Kriegleder und Gustav-Adolf Pogatschnigg. Wien: Praesens, 2012. (*SealsfieldBibliothek*; 9) S. 229-248.

Biographie

Alfred Kitt: Porträtskizzen : *Charles Sealsfield, Hermann Vambéry, Gabriel Ferry-de Bellemare, Anton Wiertz, Friedrich Nietzsche*. Leipzig : Volger 1916.

Charles Sealsfield: *Les Émigrés dans la Louisane (1800-1804)*. Paris: Hachette, 1853. (*Bibliothèque des chemins de fer*; Série 2 : *Histoire et voyages*) [Reprint: Nabu Press, 2012).

Michael Kohlhäufl: *Charles Sealsfield*. In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Nordhausen: Bautz, 2001. Bd. 19. S. 1286-1293.

Alexander Ritter: *Die Nöte des Biographen mit dem Rollenspiel Charles Sealsfield: Über den ominösen Flüchtling 1823, einen fragwürdigen Prediger 1824-26 und nervösen Börsianer im ‚Panic Year' 1837*. In: *Yearbook of German-American Studies* 46 (2011). Lawrence, KS 2013. S. 21-37.

Alexander Ritter: *Charles Sealsfield Berger, US-Bürger. Namensadaption, ‚German-American Community' und die defizitäre Forschungslage der Charles Sealsfield-Rezeption in den USA um 1880*. In: *Yearbook of German-American Studies* 46 (2011). Lawrence, KS 2013. S. 39-59. Dass. gekürzt unter geänderter Überschrift: *Geza Berger und Charles Sealsfield Berger Zu einem biographischen und namengeschichtlichen Fall transatlantischer Verbindungen im späten 19. Jahrhunderts*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* (2013).

Claudia Schweizer: *Zur Beleuchtung der Person ‚Charles Sealsfield' aus dem Nachlass von Karl Maria Kertbeny*. In: *Literarische Narrationen der Migration Europa-Nordamerika im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Wynfrid Kriegleder und Gustav-Adolf Pogatschnigg. Wien: Praesens, 2012. (*SealsfieldBibliothek*; 9) S. 249-262.

Alexander Ritter: *Charles Sealsfields doppelter Ambivalenzkonflikt und seine amerikanische Identität als unvollständige Lösung. Zur Auswirkung autobiographischer Dispositionen bis zu den Nachrufen*. In: *Literarische Narrationen der Migration Europa-Nordamerika im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Wynfrid Kriegleder und Gustav-Adolf Pogatschnigg. Wien: Praesens, 2012. (*SealsfieldBibliothek*; 9) S. 263-289.

Beiträge zum Gesamtwerk und Sammelbände

Brett Barney: *Tied in nots: Great Britain, Native America, and the discursive creation of United States national subjects*. Diss. University of Nebraska-Lincoln, 2003. Electronical Version.

Literarische Narrationen der Migration Europa-Nordamerika im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Wynfrid Kriegleder und Gustav-Adolf Pogatschnigg. Wien: Praesens, 2012. (*SealsfieldBibliothek*; 9)

Wynfrid Kriegleder: *Sealsfield—Strubberg—Karl May, oder: Der deutsche Amerikaroman wird zum Ego-Trip*. In: *Yearbook of German-American Studies* 46 (2011). Lawrence, KS 2013. S. 5-19.

Jeffrey Sammons: *Charles Sealsfields Angriffe auf John Adams und John Quincy Adams alsm-Beispiele seiner inneramerikanischen Erzählperspektive*. In: *Literarische Narrationen der Migration Europa-Nordamerika im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Wynfrid Kriegleder und Gustav-Adolf Pogatschnigg. Wien: Praesens, 2012. (*SealsfieldBibliothek*; 9) S. 177-189.

Dagmar Winkler: *Die Dialoge in den Romanen von Charles Sealsfield als Beispiel von „ästhetischer Kommunikation"*. In: *Literarische Narrationen der Migration Europa-Nordamerika im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Wynfrid Kriegleder und Gustav-Adolf Pogatschnigg. Wien: Praesens, 2012. (*SealsfieldBibliothek*; 9) S. 191-211.

Beiträge zu einzelnen Werken

Wynfrid Kriegleder: *Charles Sealsfield and his Novels on the Deep South*. In: *Aspects of the Transatlantic Exchange: The American South in Europe – Europe in the American South*. Hrsg. von Waldemar Zacharasiewicz. Wien, 2006. S. 257-264.

Autorenverzeichnis

MATJAŽ BIRK, Studium der Germanistik und Romanistik an der Universität Ljubljana und Wien, ao. Prof. für neuere deutsche Literatur an der Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Maribor, zahlreiche Publikationen zur deutschsprachigen Literatur des 19. und des frühen 20. Jhds. sowie des Exils, mit besonderer Berücksichtigung der österreichischen Literatur und interkultureller Aspekte; wissenschaftliche Monographien über Joseph Roth und Stefan Zweig, die deutschsprachigen Kulturperiodika im slowenischen ethnischen Gebiet sowie über kulturelle Transfers in den Regionalperiodika des Habsburgerreichs (als Herausgeber). Lehrveranstaltungen an Universitäten in Deutschland, Österreich, Frankreich, Ungarn, Kroatien, Bulgarien usw. sowie wissenschaftliche und fachliche Tätigkeit im Umfeld der Österreich-Bibliotheken im Ausland in der Funktion des wissenschaftlichen Betreuers der Österreich Bibliothek in Maribor.

Anschrift: Univerza v Mariboru, Koroška cesta 160, 2000 Maribor.

E-Mail: matjaz.birk@um.si

ANNETTE BÜHLER-DIETRICH, geb. 1968, Studium der Germanistik und Promotion an der University of Virginia. Privatdozentin an der Universität Stuttgart in der Abteilung Neuere Deutsche Literatur, Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung Cultural Studies an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd. *Veröffentlichungen:* Zahlreiche Aufsätze zur deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, darunter *German-American Identity in the Novels of Heinrich Börnstein and Otto Ruppius*. In: *Immigrant/Emigrant Experience and German Culture*. Hg. v. Marianne Henn, Sabine Sievern. Themenband von *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 42.3 (September 2006), 211-228. Verschiedene Artikel zur deutschamerikanischen Literatur in *Germany and the Americas. Encyclopedia of German-American Relations*. Ed. Thomas Adam. California: ABC Clio 2005. Zuletzt: *Zwischen Glaubwürdigkeit und make believe: Karl May im Kontext der deutschamerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: *Karl May: Brückenbauer zwischen den Kulturen*. Hg. Wolfram Pyta. Berlin: LIT Verlag, 2010, 169-187; *Drama, Theater und Psychiatrie im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Narr, 2012.

Anschrift: Neuere Deutsche Literatur II, Universität Stuttgart, Keplerstr.17, 70174 Stuttgart; Email: annette.buehler-dietrich@ilw.uni-stuttgart.de.

http://www.uni-stuttgart.de/ilwndl/abteilung/people/wm/ndl2/dietrich.html

E-Mail: post@annettebuehler-Dietrich.de

WALTER GRÜNZWEIG ist Professor für amerikanische Literatur und Kultur an der Technischen Universität Dortmund. Er erhielt seinen Bachelor of Arts in English an der Ohio University, seinen Magister in Anglistik, Amerikanistik und Germanistik an der Karl-Franzens-Universität Graz, wo er zu Charles Sealsfield promovierte. Er habilitierte sich in Graz für Amerikanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft und kam über die TU Dresden nach Dortmund. Er war Gastprofessor an Universitäten in Slowenien, Senegal, Italien und den Vereinigten Staaten und ist DAAD-, Fulbright- und Humboldt-Stipendiat. In seiner Forschung spezialisiert er sich auf das 19. Jahrhundert, europäisch-amerikanische Literatur- und Kulturbeziehungen sowie den internationalen Bildungsaustausch. 2010 erhielt er den deutschen Ars Legendi-Preis für exzellente Hochschullehre und setzt sich im Zusammenhang mit der Qualität der Lehre, aber auch der autonomen Forschung, für eine Überwindung der *managerial und coporate university* ein.

Anschrift: Technische Universität Dortmund, Emil-Figge-Str. 50, 44227 Dortmund.

http://www.iaawiki.tu-dortmund.de/index.php?title=Walter_Grünzweig

E-Mail: walter.gruenzweig@uni-dortmund.de

LUTZ HAGESTEDT, geb. 1960, Studium der Germanistik, Deutsch als Fremdsprache und Philosophie, seit 2004 Prof. am Institut für Germanistik der Universität Rostock. Forschungsschwerpunkte: Neuere und neueste deutsche Literatur in historischer und systematischer Perspektive, Verlagsgeschichte, Literaturkritik, Lyrik im Kanon (Näheres unter www.netzwerk-literaturkritik.de).

Neuere Buchveröffenlichungen: (mit André Kischel): *Herr der Welt. Kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts „Schwarze Spiegel"* (2009); Walter Kempowski. *Bürgerliche Repräsentanz – Erinnerungskultur – Gegenwartsbewältigung* (2010); (mit Michael Hofmann): *Uwe Johnson und die DDR-Literatur* (2011); (mit Patricia Fritsch-Lange): *Hans Fallada und das Literatursystem der Moderne* (2011); (mit Andrea Benedetti): *Totalität als Faszination. Systematisierung des Heterogenen im Werk Ernst Jüngers* (2014).

Anschrift: Universität Rostock, Institut für Germanistik, August-Bebel-Straße 28, D-18055 Rostock.

E-Mail: lutz.hagestedt@uni-rostock.de

ACHIM HERMANN HÖLTER ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien. 1980-85 Studium der Germanistik, Mediävistik, Philosophie, Romanistik und Allgemeinen Literaturwissenschaft an den Universitäten Wuppertal und Düsseldorf. 1985 Magister artium, 1988 Promotion, 1991-93 Habilitandenstipendium der DFG in Paris, London, Pavia, 1993 Habilitation für Komparatistik und Deutsche Literaturgeschichte an der Bergischen Universität Wuppertal, 1994-95 Vertretungsprofessur an der Universität Bochum, 1995-97 Heisenberg-Stipendium der DFG an der Universität Bonn, 1997-2009 Lehrstuhlinhaber für Komparatistik an der Universität

Münster. 2005-2011 Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL). Schwerpunkte: Romantikforschung, Themen- und Diskursforschung, Kunst- und Literaturhistoriographie, Ritualisierungen der Literatur, Ästhetische Selbstreferenz, Supramediale Ästhetik - Comparative arts, Internationale Rezeptionsgeschichte und Kanonforschung. Zahlreiche Aufsätze zur deutschen und internationalen Literaturgeschichte;

Bücher u.a.: *Die Bücherschlacht* (Bielefeld 1995); (Hg.): *Marcel Proust. Leseerfahrungen deutschsprachiger Schriftsteller von Theodor W. Adorno bis Stefan Zweig* (Frankfurt/M. 1998); *Frühe Romantik - frühe Komparatistik. Gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck* (Frankfurt/M. 2001); (Hg. mit Volker Pantenburg u. Susanne Stemmler): *Metropolen im Maßstab. Literarisches und filmisches Erzählen mit dem Stadtplan* (Bielefeld 2009), (Hg. mit Monika Schmitz-Emans): *Wortgeburten* (Heidelberg 2009). (Hg. mit Lothar Bluhm): *Produktive Rezeption. Beiträge zur Literatur und Kunst im 19., 20. und 21. Jahrhundert*. Trier 2010. (Hg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2011. (Hg. mit Rüdiger Zymner): *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart/ Weimar 2013.

Anschrift: Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, A-1090 Wien

E-Mail: komparatistik@univie.ac.at

GÁBOR KEREKES, geb. 1961, Studium der Germanistik und Anglistik in Berlin und Budapest, Universitätsdozent am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen am Institut für Germanistik an der Budapester Universität ELTE, zahlreiche Publikationen zur deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.

Zuletzt veröffentlichte Bände: *Prag liegt zwischen Galizien und Wien. Das Ungarnbild in der österreichischen Literatur 1890-1945* (2008); *Zwischen Heldenplatz und Hősök tere. Studien zur österreichischen Literatur* (2009*); Domus Austriae. Österreichische und ungarische Literatur im habsburgischen Kontext* (2010); *Goethe, Golf, Adolf und die Toten Hosen. Studien zur deutschen Literatur und Kultur* (2011); *Verspätet, abgebrochen, erschwert, unwillig und rational. Studien zur Rezeption deutscher Literatur und Kultur in Ungarn im 20. Jahrhundert* (2012). Alexander-von-Humboldt-Stipendiat, Werfel-Stipendiat, seit 1996 Vorstandsmitglied der Internationalen Robert Musil Gesellschaft.

Anschrift: ELTE BTK, Germanisztikai Intézet, Rákóczi út 5, H-1088 Budapest.

E-Mail: elte.germanistik@gmail.com

MARKUS KREUZWIESER, geb. 1957, Studium der Germanistik und Geschichte, Freier Literaturwissenschaftler, Universitätslektor (Salzburg) und AHS-Lehrer (BRG-Schloss Traunsee, Gmunden). Seit 1987 Lehr- und Forschungstätigkeit an der Universität Salzburg. Arbeit in der Lehrerfortbildung (PI und Pädagogische

Hochschule) und Erwachsenenbildung. Literaturwissenschaftlicher Konzeptor der Kulturschiene „LIS – Literatur im Schloss“, Gmunden. Mitglied des Adalbert Stifter-Institutes, Linz.

Forschungsschwerpunkte: Neuere Deutsche Literatur und Deutsch-Didaktik.

Publikationen u. a. zu Goethe, zur Romantik, zu Adalbert Stifter, Karl May, Thomas Mann, Hermann Hesse, Robert Musil, Hermann Broch, Joseph Roth, Karl Heinrich Waggerl, Thomas Bernhard und Peter Henisch sowie zur Deutsch-Didaktik. Vortragstätigkeit im In- und Ausland.

Anschrift: Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg Erzabt-Klotz-Straße 1 5020 Salzburg

http://www.uni-salzburg.at/index.php?id=23151

E-Mail: m.kreuzwieser@eduhi.at

WYNFRID KRIEGLEDER, geb. 1958, a. o. Univ.-Prof. am Institut für Germanistik der Universität Wien. Promotion in Wien 1985, Habilitation ebd. 1997. Lehr- und Forschungstätigkeit am Berea College (Kentucky, USA), der Duke University, der Yale University, der University of Kansas. Forschungsschwerpunkte: Deutsche und österreichische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, literarische Wechselbeziehungen zwischen dem US-amerikanischen und dem deutschsprachigen Raum.

Publikationen: Vorwärts in die Vergangenheit. Das Bild der USA im deutschsprachigen Roman von 1776 bis 1855. Tübingen: Stauffenburg 1999. (vorher Habilitationsschrift, Wien 1997); *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen.* Wien: Praesens 2011.

Anschrift: Institut für Germanistik, Universitätsring 1, A-1010 Wien

http://germanistik.univie.ac.at/personen/kriegleder-wynfrid/

E-Mail: wynfrid.kriegleder@univie.ac.at

PRIMUS HEINZ KUCHER, geb. 1956, Studium der Geschichte und Germanistik, 1980-84 Lektor an der Univ. Pisa, seit 1988 a.o. Univ.Prof. am Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt. Mehrere Gastprofessuren wie z.B. 2008 Max Kade Visiting Professor am German Dptm. der Univ. of Illinois/Chicago (UIC), 2011 an der Univ. Ljubljana und 2013 Fulbright Visiting Professor an der Univ. of Vermont/Burlington (UVM).

Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige Literatur(en) im 19. u. 20. Jhdt. mit Akzenten auf: literarische Öffentlichkeit, Literaturbeziehungen und Rezeptionsgeschichte, Reiseprosa, Emigration-Exil-Immigration, deutsch-jüdische Literatur, Moderne-Avantgarde sowie Medialität.

Neuere bzw. ausgewählte Buch-Publikationen: *Ungleichzeitige/verspätete Moderne. Prosaformen in der österr. Literatur 1820-1880* (2002, zuvor Habil.Schr. 1997); *Ch. Sealsfield: Gesammelte Werke* Bd. 31, Dokumente zur Rezeptionsgeschichte (Hg., 2002); *Alfredo Bauer: Anders als die anderen. 2000 Jahre jüdisches Schicksal. Eine Szenenfolge* (Hg. 2004); *A. R. v. Tschabuschnigg: Literatur und Politik zwischen Vormärz und Neoabsolutismus* (Hg. 2006); *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre.* (Hg. 2007); *„baustelle kultur" Diskurslagen in der österreichischen Kultur 1918-1933/38*. (MitHg 2011); *Erste Briefe/First Letters aus dem Exil 1945-1950.* (MitHg. 2011); *„Akustisches Drama". Radioästhetik, Kultur und Radiopolitik in Österreich 1924-34* (gem. mit R. Unterberger 2013).

Anschrift: Institut für Germanistik, Alpen-Adria Universität Klagenfurt, Universitätsstraße 67, A-9020 Klagenfurt

E-Mail: primus.kucher@uni-klu.ac.at

SAROLTA LIPÓCZI; Studium der Deutschen und Ungarischen Sprach- und Literaturwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität Szeged; Promotion in Literaturwissenschaft. Hochschulprofessorin an der Pädagogischen Fakultät der Gesamthochschule Kecskemét / Ungarn.

Forschungsschwerpunkte: Wirkung und Rezeption der deutschen und österreichischen Literatur bzw. Kinder- und Jugendliteratur in Ungarn; Theorie, Geschichte, Formen und Funktionen der ungarischen, deutschen und österreichischen Kinder- und Jugendliteratur im Vergleich; Darstellung der Zeitgeschichte in der Literatur bzw. Kinder- und Jugendliteratur.

Stipendien des DAAD und ÖAD, bzw. der Stiftung Aktion Österreich-Ungarn und Campus Hungary. Zahlreiche Vorträge und Publikationen im In- und Ausland. Arbeit in internationalen Projekten.

Publikationen: Publikationensammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, https://vm.mtmt.hu/search/slist.php?lang=0&AuthorID=10013715

Anschrift: Klauzál Platz 14. III.12., H-6000 Kecskemét; Tel: 00 36 205396845

E-mail: lipoczi.s@gmail.com; lipoczine.sarolta@tfk.kefo.hu;

NICOLE PERRY, geb. 1980, Studium der Germanistik und Geschichte an der University of Alberta und der Universität Freiburg. Graduiertenstudien an der McGill University, Montreal, Kanada. Promovierte 2012 an der University of Toronto, Toronto, Kanada, mit einer Doktorarbeit über Sophie von La Roche, Charles Sealsfield und Karl May. Zur Zeit Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Wien beim Charles Sealsfield-Briefprojekt.

Forschungsschwerpunkte: Das literarische Bild der nord-amerikanischen/kanadischen Ureinwohner und im besonderen deren Darstellung im deutschsprachigen Raum, die philosophischen Werke von J.G. v. Herder und das Konzept der Bildung im 18. Jahrhundert.

Anschrift: Institut für Germanistik, Dr. Karl-Lueger-Ring 1, A-1010 Wien.
E-Mail: nicole.perry@univie.ac.at

GUSTAV-ADOLF POGATSCHNIGG, geb. 1944, Studium der Germanistik, der Allgem. Und Vergl. Sprachwssenschaft und der theoretischen Linguistik in Salzburg und Konstanz, seit 2001 Prof. Assoc. für Germanistische Linguistik an der Università degli Studi di Bergamo. Lehr- und Forschungstätigkeit in Konstanz (SFB 99 Textlinguistik) und Japan (Tokyo, Nagoya: Intercultural Studies). Forschungsschwerpunkte: Österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Übersetzungstheorie.

Veröffentlichungen: Aufsätze zur österreichischen Literatur (Sealsfield, Aichinger, Bernhard, Hartinger, Trakl) und zur Übersetzungstheorie. Zuletzt: *Allegria, Freude, Schmerz. Die Aufgabe der Ungaretti-Übersetzerin Ingeborg Bachmann*. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft.* Jahrgang XL/2009, 1.Halbband (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Wien), 87-100; *„Borelli and Menotti" – Charles Sealsfield und der Aufstand in Modena 1831*, in: *Akten des Kongresses zum Risorgimento*, Bergamo Oktober 2011, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012 (in Vorbereitung).

Anschrift: Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Piazza Rosate 2, I-24129 Bergamo. Tel.: +39 035 205-2717

E-Mail: gustav-adolf.pogatschnigg@unibg.it

ALEXANDER RITTER, geb. 1939, Studium der Germanistik, Geographie, Philosophie; Dr. phil. habil., Privatdozent am Institut für Germanistik II - Neuere Deutsche Literatur und Medienkultur (Universität Hamburg, 1989-99). Studienleiter am Landesinstitut Schleswig-Holstein für Praxis und Theorie der Schule (IPTS Kiel, 1981-99). Mitglied im Editorial Board des *Yearbook of German-American Studies* (Lawrence/KS, USA, 1983ff.). Leiter der Kolloquien-Reihe zur deutschen Kultur im Ausland (Sankelmark, 1983-93). Mitglied in der Strukturkommission an der Universität Greifswald (1990/91).

Veröffentlichungen: Zahlreiche Aufsätze und Bücher zur Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts, über Erzähltheorie, Regionalliteratur, Literaturgeschichtsschreibung, Lesegesellschaften, Germanistik/deutsche Literatur und NS-Zeit, deutsch-amerikanische Literaturbeziehungen, Reiseberichte, literarische Medikalkritik, niederdeutsche Literatur, deutschsprachige Literatur des Auslands und zu A. Andersch, H. Chr. Boie, F. R. Chateaubriand, Crébillon d. J., J. Chr. Dieterich, J. H. Fehrs, G. Freytag, G. Grass, H. Graf Kessler, R. Kohlrausch, A. Meschendörfer, J. G. Müller, W. Raabe, J. Roth, O. Ruppius, R. Schickele, R. Schneider, W. Scott, Ch. Sealsfield, E. Welty. Zuletzt: Alfred Andersch: *Sansibar oder der letzte Grund.* Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 2003; (Hg.) *SealsfieldBibliothek.* Bd. 1. Wien

2004ff.; (Hg.) *Charles Sealsfield. Perspektiven neuerer Forschung*. Wien 2004; (Hg.) *Charles Sealsfield. Lehrjahre eines Romanciers 1808-1829. Vom spätjosephinischen Prag ins demokratische Amerika*. Wien 2007; (Mhg.) *Charles Sealsfield: Briefe und Aktenstücke*. Supplement-Reihe der Sämtlichen Werke (Hg.). Bd. 29. Hildesheim 2010; (Hg.) *Amerika im europäischen Roman um 1850. Varianten transatlantischer Erfahrung*. Wien 2011.

Websites: „Müller von Itzehoe". Der gelehrte Erfolgsschriftsteller Johann Gottwerth Müller (Hamburg 1743 – Itzehoe 1823) [Biographie und Bibliographie]: http://www.itzehoe.de/ Itzehoe/Kultur/Johann_Gottwerth_Mueller; Dokumentation Johann Gottwerth Müller. In: goethezeitportal.de > Wissen > Künstler- und Denkerenzyklopädien > Johann Gottwerth Müller.

Anschrift: Ferdinand-Sauerbruch-Str.2, D-25524 Itzehoe; Telefon: +49 4821 402733.

E-Mail: dr.alexander.ritter@t-online.de

JEFFREY L. SAMMONS, geb. 1936, Studium der Germanistik, Ph.D., Leavenworth Professor of German Emeritus, Yale University.

Veröffentlichungen: Aufsätze und Bücher über die *Nachtwachen von Bonaventura,* Angelus Silesius, Heinrich Heine, das Junge Deutschland, Literatursoziologie, Realismus, deutsch-amerikanische Literaturbeziehungen (darunter: *Ideology, Mimesis, Fantasy: Charles Sealsfield, Friedrich Gerstäcker, Karl May, and Other German Novelists of America*. Chapel Hill 1998). Zuletzt: *Friedrich Spielhagen: Novelist of Germany's False Dawn*. Tübingen 1992; *Heinrich Heine: Alternative Perspectives 1985-2005*. Würzburg 2006; *Heinrich Heine: Ludwig Börne. A Memorial. Translated with a Commentary*, Rochester 2006; *Kuno Francke's Edition of The German Classics (1913-1915): A Critical and Historical Overview*. New York, 2009.

Anschrift: 211 Highland Street, New Haven, CT 06511, USA;

E-Mail: jeffrey.sammons@yale.edu.

HELMUT SCHMIEDT, geb. 1950. Studium der Germanistik, Geschichte und Politischen Wissenschaft in Bonn. Habilitation in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft 1984 (Bonn). Lehrtätigkeit an Hochschulen in Bonn, Hagen, Paderborn und Kassel. Seit 1995 Professor für Germanistik: Neuere Literaturwissenschaft an der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz.

Publikationen zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte seit dem 17. Jahrhundert. Neueste Buchveröffentlichungen: *Dr. Mabuse, Winnetou & Co. Dreizehn Klassiker der deutschen Unterhaltungsliteratur* (2007); *Karl May oder Die Macht der Phantasie* (2011); *Friedrich Schiller* (2013).

Anschrift: Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz, Institut für Germanistik, Universitätsstr. 1, D-56070 Koblenz

E-Mail: hschmied@uni-koblenz.de

Gunnhild SCHNEIDER, geb. 1954. Studium der Germanistik und Romanistik in Wien, der Komparatistik in Innsbruck. Seit 1978 Lektorin für deutsche Sprache (früher auch für deutschsprachige Literatur) an der Universität Bergamo. Arbeitet auch als Übersetzerin.

Veröffentlichungen zur österreichischen Literatur (Joseph Roth, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Anna Mitgutsch), zur Interkulturalität und Sprachdidaktik.

Anschrift: Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, I – 24129 Bergamo, Italien. Tel. 003935/2052761

E-Mail: gunhild.schneider@unibg.it

INGOLD ZEISBERGER, geb. 1981, Studium der Germanistik, Didaktik, Geschichte, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Sprache und Literatur – TU Dortmund.

Veröffentlichungen: Aufsätze zu Richard Billinger, Deutschland, Gold in Literatur und Film. Zuletzt: *Regionale Sagen als Folie für Identitätssuche, -findung und –verlust: Bischoffs Die goldenen Schlösser und Preußlers Krabat.* In: *Heimat und Identität im Donauraum. Forschungen zur Semiotik und Geschichte.* Hg. Von Josephine Blei u.a., Passau 2013, S.161-177; „Good Bye Lenin". Die deutsche Wende im Film seit 1989. In: *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart.* Hg. v. Martin Nies. (Schriften zur Kultur und Mediensemiontik, 4) Marburg 2012, S.151-166.

Anschrift: Wöhlerstraße 8, D-94060 Pocking; Telefon: 08531/7236

E-Mail: ingold.zeisberger@tu-dortmund.de

SealsfieldBibliothek.
Wiener Studien und Texte
Herausgegeben von Alexander Ritter

Band 1 (2004)
Alexander Ritter (Hg.):
Charles Sealsfield • Perspektiven neuerer Forschung
ISBN 978-3-7069-0197-0
237 Seiten

Band 2 (2003)
David Christoph Seybold: Reizenstein. Die Geschichte eines deutschen Officiers. Herausgegeben, kommentiert u. mit einem Nachwort versehen von Wynfrid Kriegleder
ISBN 978-3-7069-0198-7
412 Seiten

Band 4 (2005)
Michael Meyer:
Ricarda Huch-Bibliographie
ISBN 978-3-7069-0257-1
550 Seiten

Band 5 (2007)
Alexander Ritter (Hg.):
Charles Sealsfield – Lehrjahre eines Romanciers 1808-1829. Vom spätjosephinischen Prag ins demokratische Amerika
ISBN 978-3-7069-0302-8
314 Seiten

Band 6 (2008)
Alexander Ritter (Hg.):
Charles Sealsfield im Schweizer Exil 1831-1864. Republikanisches Refugium und internationale Literatenkarriere
ISBN 978-3-7069-0512-1
326 Seiten

SealsfieldBibliothek.
Wiener Studien und Texte
Herausgegeben von Alexander Ritter

Band 7 (2010)
Wynfrid Kriegleder / Gustav-Adolf Pogatschnigg (Hg.):
Die Geschichten des Charles Sealsfield. Zeitschriftenveröffentlichungen und Vorlagen
ISBN 978-3-7069-0576-3
158 Seiten

Band 8 (2011)
Amerika im europäischen Roman um 1850. Varianten transatlantischer Erfahrung
ISBN 978-3-7069-0618-0
410 Seiten

Band 9 (2011)
Wynfrid Kriegleder / Gustav-Adolf Pogatschnigg (Hg.):
Literarische Narrationen der Migration Europa – Nordamerika im 19. Jahrhundert
ISBN 978-3-7069-0666-1
306 Seiten

Internationale Charles-Sealsfield-Gesellschaft (Wien)

Die *Internationale Charles-Sealsfield-Gesellschaft* wurde im Jahr 2001 gegründet. Sie hat ihren Sitz in Wien, erstreckt ihre Tätigkeit auf alle Länder, in denen Interesse am Leben und Werk des Dichters besteht. Sie ist, gemäß ihren Statuten, „gemeinnützig tätig, nicht auf Gewinn ausgerichtet und verfolgt keine politischen Ziele. Ihr Zweck ist die Pflege des Andenkens an Charles Sealsfield, die Erforschung und Popularisierung seines Werkes sowie die Förderung interkultureller Kontakte und Studien."

Um ihren Zweck zu erreichen, verfolgt die Gesellschaft u. a. folgende Aktivitäten:

- die Veranstaltung von Tagungen, Vorträgen und Lesungen aus dem Werk des Autors;
- die Herausgabe einer Schriftenreihe, der *SealsfieldBibliothek* (Wien: Praesens Verlag. Bd. 1. 2004ff.);
- die Einrichtung einer Web-Site: http:/sealsfield.com
- die Zusammenarbeit mit thematisch vergleichbar ausgerichteten wissenschaftlichen und literarischen Organisationen des In- und Auslandes.

Der *Vorstand der Gesellschaft* besteht derzeit aus folgenden Personen: Helga Löber (Präsidentin), Wynfrid Kriegleder (Vizepräsident), Günter Haika (Schriftführer), Gabriela Scherer (stv. Schriftführerin), Ernst Grabovszki (Kassier), Primus-Heinz Kucher (stv. Kassier).

Der *wissenschaftliche Beirat* besteht derzeit aus folgenden Personen: Ingeborg Fiala (Universität Olmütz), Ernst Grabovszki (Universität Wien), Walter Grünzweig (Universität Dortmund), Wynfrid Kriegleder (Universität Wien), Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt), Heike Paul (Universität Leipzig), Gustav-Adolf Pogatschnigg (Universität Bergamo), Alexander Ritter (Universität Hamburg), Jeffrey Sammons (Yale University), Gabriela Scherer (PH Heidelberg), Jerry Schuchalter (Universität Turku), Milan Trvdik (Universität Prag).

Beitrittsansuchen können in einem formlosen Brief an eines der Vorstandsmitglieder gestellt werden (wynfrid.kriegleder@univie.ac.at oder Dr. Helga Löber, Steckhovengasse 13, A-1130 Wien/helga.loeber@gmx.at).

Der Mitgliedsbeitrag beträgt für „juristische Personen“ (d.h. Institutionen) 60 Euro, für ordentliche Mitglieder 30 Euro, für Studentinnen und Studenten 10 Euro. Der Mitgliedsbeitrag – und etwaige Spenden – sind steuerlich absetzbar.

Alle Mitglieder erhalten die Bände der Buchreihe *SealsfieldBibliothek* gratis zugeschickt.