

Christiane Wiesenfeldt (Weimar / Jena)

## Ein „Ave Maria“ für Winnetou Karl May komponiert für den Wilden Westen<sup>1</sup>

Die Geschichte der Blutsbrüder Winnetou und Old Shatterhand – dramatisch kulminierend in der ergreifenden Sterbeszene der berühmten Filmversion von 1966 mit Pierre Brice als Winnetou und Lex Barker als Old Shatterhand – gehört zu den wohl berühmtesten Abenteuergeschichten der Weltliteratur. Noch heute führt Karl May die Liste der meistgelesenen deutschen Schriftsteller an, und dass die Literaturwissenschaft mehr und mehr Mythen des „sächsischen Phantasten“ zu entzaubern weiß, wird auch zukünftig kaum etwas daran ändern können. Wie intensiv Karl Mays Indianerbild das europäische geprägt und über diesen Umweg das amerikanische entschärft hat, ist mittlerweile gründlich erforscht, ebenso seine kreative Imagination des „Wilden Westens“, den er bekanntermaßen erst 1908 besuchte, als die Anfänge seiner *Winnetou*-Trilogie bereits mehr als 20 Jahre zurücklagen. Dass Karl May gar streckenweise behauptet hatte, selbst Old Shatterhand (siehe Abbildung 1<sup>2</sup>) sowie der Orientreisende Kara Ben Nemsis zu sein und als solche alle Abenteuer selbst erlebt zu haben, beschäftigt die psychologische Forschung weit mehr als seine uner-schütterliche Fangemeinde.

Bekannt ist ebenso, dass der sich gern als Multitalent bezeichnende May auch komponiert hat, zwar weit seltener als die bisherige Literatur vermuten lässt, aber stets mit gleichem Selbstbewusstsein.<sup>3</sup> Für die erwähnte berühmte Sterbeszene aus *Winnetou III* hatte er ein (im 1966er Drehbuch allerdings ignoriertes) *Ave Maria* vorgesehen. Es stammte bereits aus seiner Erzählung „Im wilden Westen Nordamerikas“ von 1883 und hat komplett in die 1896er Textfassung von *Winnetou III* Eingang gefunden. Dort sollte Winnetous Tod, der von Old Shatterhand alias Kara Ben Nemsis alias Karl May in den Armen gehalten wird (siehe Abbildung 2<sup>4</sup>), von dem selbst komponierten Gesang des *Ave Maria* für gemischten Chor begleitet werden – musikalischer Rahmen für die im Film lediglich mit Glockengeläut aus dem Off angedeutete Konversion Winnetous zum Katholizismus. Der Notentext zeigt einen schlichten, eher lutherisch-choralisch denn katholisch anmutenden

- 
- 1 Dieser Text ist die schriftliche Fassung der Antrittsvorlesung, die im Rahmen des Habilitationsverfahrens der Verfasserin an der Westfälischen Wilhelms-Universität im Oktober 2011 gehalten worden ist.
  - 2 Fotografie 1896; Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Karl-May-Gesellschaft.
  - 3 Die Literatur zu diesem Themenkomplex ist in der Regel fankulturell und kaum musikwissenschaftlich ausgerichtet, und dabei nicht selten durchzogen von emphatischen Einschätzungen („kompositorische Meisterschaft“, usw.), vgl. insbes. Eric Baumann, *Ein Ave Maria im Wilden Westen. Karl May als Komponist*, Mainz 2002 (u. a. mit zahlensymbolischen Analysen). Die umfängliche und verdienstvolle Publikation von Hartmut Kühne und Christoph F. Lorenz (Hrsg.), *Karl May und die Musik* (= Sonderband zu den gesammelten Werken Karl Mays), Bamberg 1999, liefert dagegen reichlich Quellenmaterial und stellt einen grundlegenden Beitrag zur Thematik dar, dem trotz der gelegentlichen Ermangelung einer kritischen Distanz zum Protagonisten zahlreiche Hinweise auf Grundlagen, Rezeption und Verbreitung der Musik Karl Mays zu danken sind.
  - 4 Carl-Heinz Dömken (1929–2011), *Karl May komponiert das Ave Maria für Winnetous Tod*, Titel der Ausgabe *Karl May und die Musik*, Karl-May-Verlag Bamberg (1999). Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Karl-May-Verlages, Bamberg.

musikalischen Gestus (siehe Abbildung 3<sup>5</sup>). Die Erzählung setzt sodann fort: „Als der letzte Ton verklungen war, wollte Winnetou sprechen – es ging nicht mehr. Ich brachte mein Ohr ganz nahe an seinen Mund, und mit der letzten Anstrengung der schwindenden Kräfte flüsterte er: ‚Scharlih, ich glaube an den Heiland. Winnetou ist ein Christ. Leb wohl!‘ Es ging ein Zucken und Zittern durch seinen Körper, ein Blutstrom quoll aus seinem Mund. Der Häuptling der Apachen drückte nochmals meine Hände und streckte seine Glieder. Dann lösten sich seine Finger langsam von den meinen – er war tot.“<sup>6</sup> Die Musik des *Ave Maria* hatte ihre Wirkung nicht verfehlt: Winnetou stirbt als Christ.

Dass das Epos um den omnipotenten Helden Old Shatterhand, der als Figuralallegorie des „Deutschen“ seiner Zeit auftritt, und Winnetou, den exotischen „edlen Wilden“, in Karl Mays Entwurf ausgerechnet diese Musik nutzt, um die Trilogie ausklingen zu lassen, ist kein Zufall, sondern eingebettet in ein Panorama aus Ideen und Kontexten, das im Folgenden zu diskutieren ist. Es ist insbesondere für die Positionsbestimmung der deutschen bzw. sich als deutsch verstehenden Kultur um 1900 und mithin ihrer Musik bedeutsam. So sind zunächst in einer Art Überblick die kulturellen Konstruktionen von Nationalität und Universalität, Zivilisation und Natur sowie Zentrum und Peripherie in der *Winnetou*-Trilogie auszubreiten. Sodann sollen die darin integrierten Kulturpraxen in der Darstellung Mays sichtbar und ein Blick auf die Rolle der selbst komponierten Musik Mays geworfen werden. Abschließend folgt der Versuch, Mays Konzeption der Funktionalisierung von Kultur bzw. Musik zu kontextualisieren und somit den Bogen zum Beginn zurück zu schlagen.

\* \*  
\* \*

Dass der den Orient und Amerika bereisende Old Shatterhand (alias Kara Ben Nemsi) und der Indianerhäuptling Winnetou trotz ihrer Blutsbrüderschaft, ihrer gemeinsamen Abenteuer und ihrer Zugehörigkeit zum „Edelmenschentum“<sup>7</sup> lediglich ein pseudo-gleichberechtigtes Duo darstellen, dem tatsächlich eine klare Hierarchie inhärent ist, ist längst kein Geheimnis mehr.<sup>8</sup> Der Freiburger Literaturwissenschaftler Andreas Urs Sommer formulierte kürzlich: „Kara Ben Nemsi ist der frohe Botschafter tugendhaft-christlicher Vollkommenheit, der das von Kolonialismus und Imperialismus arg ramponierte europäische Image unter Indianern und Orientalen mächtig aufpoliert.“<sup>9</sup> Mit seinem Engagement gegen die Habgier der weißen Eisenbahnbauer setzt sich Old Shatterhand zwar für die unterdrückten Indianer ein. Auch durchläuft er in seiner Ausbildung zum „Westmann“ unter Winnetous Anleitung eine Läuterung zum friedensliebenden Gutmenschen. Nichtsdestotrotz legen die

5 Karl May, *Ave Maria*, Erstdruck im *Deutschen Hausschatz* (1897), S. 703.

6 Karl May, *Winnetou III*, Bamberg 1962 (Jubiläumsausgabe), S. 304.

7 Ausdruck Karl Mays, vgl. den Vortrag *Empor ins Reich der Edelmenschen*, gehalten am 22. März 1912 auf Einladung des Akademischen Verbands für Literatur und Musik in Wien.

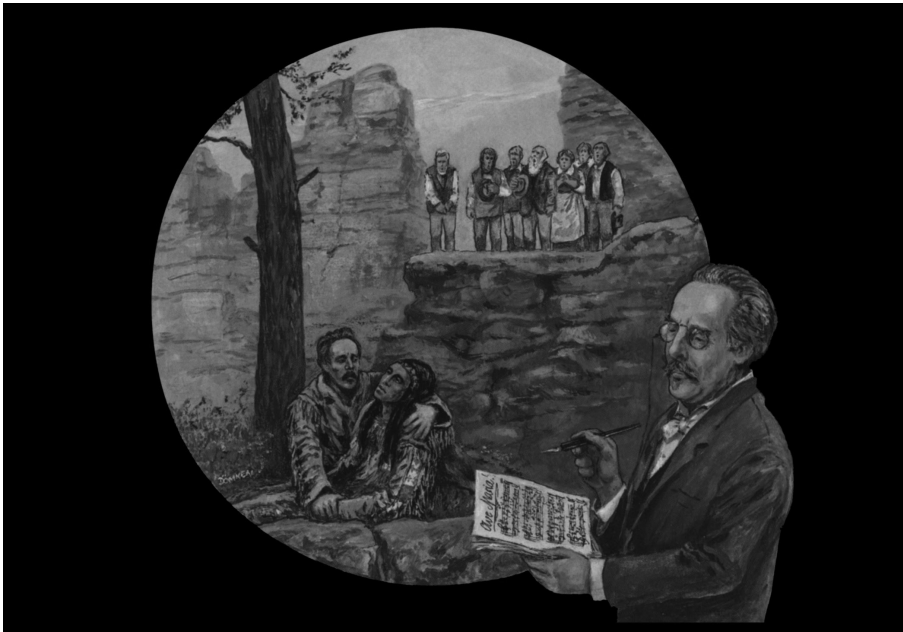
8 Kulturelle Werte, die von Karl May vermittelt und als Zeichen seiner Zeit erkennbar werden, sind nach Ulrich Melk (*Das Werte- und Normensystem in Karl Mays Winnetou-Trilogie*, Paderborn 1992, bes. S. 183–185) neben Religion und Bildung vor allem ein heroisches Wertesystem (in Prolongation eines aristokratisch-ritterlichen Wertesystems) und der Typus des exzeptionellen Individuums (alle vier Kategorien verkörpert Old Shatterhand, während Winnetou allenfalls in Kategorie 3 und 4 reüssieren kann, nicht aber in 1 und 2).

9 Andreas Urs Sommer, *Religions- und Weltanschauungskonstrukte bei Lagarde, Nietzsche und May*, in: *Karl May – Brückenbauer zwischen den Kulturen* (= Kultur und Technik Bd. 17), hrsg. von Wolfram Pyta, Berlin 2010, S. 149–168, hier S. 159.



Abbildung 1: Karl May als Old Shatterhand, Fotografie (1896)

Abbildung 2: Carl-Heinz Dömken (1929–2011): Karl May komponiert das *Ave Maria* für Winnetous Tod, Titel der Ausgabe *Karl May und die Musik*, Karl-May-Verlag Bamberg (1999)



### Ave Maria.

Gedicht und Komposition für Männerchor von Dr. Karl May.

*Sehr langsam und innig.*

Tenor I.  
Tenor II.

Bass I.  
Bass II.

1. Es will das Licht des La - ges schei - den; es tritt die mil - le Nacht her - ein. Ich  
2. Es will das Licht des Glau - bens schei - den; es tritt des Höl - lers Nacht her - ein. Daß  
3. Es will das Licht des Ge - bens schei - den; es tritt des Lo - des Nacht her - ein. Die

*Schneller. Mit Nachdruck.*

1. könn - te doch des Her - zens Sei - den so wie der Tag ver - gangen sein! Ich leg' mein Fle - hen dir zu  
2. Gott - ver - trau'n der Zu - genß - jei - ten, es soll mir ab - ge - stöh - len sein. Er - halt, Ma - don - na, mir im  
3. See - le will die Schwin - gen brei - ten; es muß, es muß ge - ster - ben sein. Ma - don - na, ach, in bei - ne

*Abnehmend.*

1. Hü - hen; o, trag' s em - por zu Got - tes Thron, und laß, Ma - don - na, laß dich grü - ßen mit des Ge -  
2. Al - ter der Kind - heit fro - he Zu - ver - sicht; schütz mei - ne Dar - fe, mei - nen Bal - ter; du bist mein  
3. Hän - be leg' ich mein leß - tes, hei - ßes Fleh'n: Er - bit - te mir ein gläu - big En - de und dann ein

*Zart. Sehr zart.*

1. be - tes from - mem Ton: | A - ve, Ma - ri - a! A - ve, Ma - ri - a, Ma -  
2. Heil, du bist mein Licht! |  
3. fe - lig Auf - er - steh'n!

*Immer langsamer und leiser.*

1-3. ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a, a!

Abbildung 3: Karl May: Ave Maria, Erstdruck im Deutschen Hausschatz (1897), S. 703

Mechanismen dieses menschlichen „Selbstermächtigungsdramas“<sup>10</sup> aber offen, welche im Gegensatz dazu „natürlichen“ Defizite die „Wilden“, selbst die edlen unter ihnen, noch aufweisen, und wie sehr auch diese für den prophezeiten und mit Winnetous Tod sodann symbolisierten Untergang der eigenen Kultur mitverantwortlich sein werden.

Insbesondere die Darstellung der Indianer aus deutscher Perspektive laboriert an unterschiedlich gesetzten Dichotomien; erstere ist jene von Nationalität und Universalität. Die erstarkenden Nationalidentitäten des 19. Jahrhunderts vermehrten bekanntermaßen früh das Interesse an „wilden“, außereuropäischen Kulturen, denen sie mit mehr oder weniger naiven Vorstellungen und wissenschaftlicher Methodik, meist aber mit der jovialen Geste der Überlegenheit entgegentraten. Dies äußert sich konkret in der weit verbreiteten Annahme von „wilden“ Kastensystemen, wie sie auch frühe Indianer-Forschungen der 1820er Jahre aufweisen und ihre Spuren schon in den *Lederstrumpf*-Abenteuern James Fenimore Coopers hinterlassen haben, Geschichten, aus denen sich May später umfänglich bediente.<sup>11</sup> Ausgegangen wird dort zumeist von einer Zweiteilung der Kulturen, einer Schicht der „Wilden“ und einer der „edlen Wilden“, letztere latent erhöht und daher zum fruchtbaren Kontakt mit Fremden qualifiziert. In der Regel sind die „edlen Wilden“ die Häuptlinge, eine Art – wenn man so will – Pendant europäischer Aristokratie. Sie sind es freilich auch, die einer christlichen Missionierung am ehesten zugänglich, weil eben intellektuell überhaupt aufnahmefähig sind. Die zeitgenössischen Beschreibungen der zwei Schichten weisen sodann Merkmale auf, die auch bei Karl May zu finden sind und sich unabhängig von Methodik und Vokabular der noch jungen Indianer-Forschung auf folgende Formeln herunterbrechen lassen: 1. Je „wilder“ ein Indianer ist, desto mehr ähnelt er einem Tier, und desto mehr werden zu seiner Beschreibung ästhetische Kategorien des Athletischen, guttural Sprechenden und „tierisch“ Gutmütigem und Tapsigem verwandt. Zugleich, 2., ist er aber auch verroht, brutal und mit „wilden“ Techniken des Folterns und Skalpierens im steten Umgang. Umgekehrt gilt, also 3.: Je „edler“ ein Wilder ist, desto mehr Eigenschaften eines Europäers weist er auf. Winnetous Schwester etwa qualifiziert sich für ihre Liaison mit dem Deutschen Old Shatterhand vor allem deswegen, weil sie als aristokratische Indianerin in den Worten Karl Mays eher einer „griechischen Schönheit“ ähnelt denn einer Rothaut.<sup>12</sup> Um aber seinen Bildungsvorsprung ansatzweise zu kompensieren, muss sie die Indianer-Schulbank drücken, bevor sie dann aus dramaturgischen Gründen ermordet wird.

Aber auch Winnetou ist zunächst kein „edler Wilder“ in Reinkultur, auch er muss seine barbarischen Anlagen erst einmal abschütteln. Der May-Forscher Till Hiddemann beschreibt dies folgendermaßen: „Während er [Winnetou] anfangs noch ‚enorm barbarische Züge‘ aufweist und im ersten ‚Winnetou‘-Band als Rache für die Ermordung seines Vaters und seiner Schwester fortan am liebsten jedes Bleichgesicht töten will, das ihm in die Hände fallen sollte, oder im zweiten Teil der Trilogie einen Erzfeind sogar skalpiert,

10 „Der Orient oder Amerika sind nur Bühnenbilder für das Selbstermächtigungsdrama, das May in all seinen Romanen erzählt.“ Ebd., S. 160.

11 Vgl. dazu u. a. Sirinya Pakditawan, *Die stereotypisierende Indianerdarstellung und deren Modifizierung im Werk James Fenimore Coopers*, Hamburg 2007, insb. Kap. 1.2: *Der „edle Wilde“ in der europäischen Tradition des Fremden*.

12 Vgl. Peter Uwe Howendahl, *Von der Rothaut zum Edelmenschen. Karl Mays Amerikaromane*, in: Dieter Sudhoff / Hartmut Vollmer (Hrsg.), *Karl Mays Winnetou. Studien zu einem Mythos*, Frankfurt a. M. 1989; dort auch folgendes Resümee auf S. 218: „Denn das die Werte der christlichen Kultur letztendlich die höheren sind, ist bei aller Sympathie für den roten Mann auch für Old Shatterhand und seinen Autor unveräußerlich.“

vollzieht er in ‚Winnetou III‘ einen maßgeblichen Bewußtseinswandel: Unter dem tiefen Eindruck eines von Old Shatterhand alias Karl May geschriebenen Kirchenliedes [eben jenes *Ave Maria*], das er [erstmal] in der Niederlassung weißer Siedler zu hören bekommt, entschließt sich Winnetou dazu, nie mehr den Skalp eines Weißen zu nehmen.<sup>13</sup> Die Metamorphose Winnetous vom Triebmenschen zum Edelmenschen ist freilich literarische Fiktion und kaum rückbezogen auf zeitgenössische Forschung formuliert; im vorliegenden Fall stellt sie vielmehr eine literarische Parallele zu Old Shatterhands eigener Verwandlung vom getriebenen Goldsucher zum Friedensbotschafter dar.

Diese aus nationalen Identifikationsbedürfnissen heraus entstandene Sicht auf „wilde“ Kulturen trägt eine weitere zeitgenössische Dichotomie zur Schau: jene von Natur und Zivilisation. In der Folge von Jean-Jacques Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) hatte als Reaktion auf die zunehmende Verstädterung und sodann Industrialisierung die Idealisierung des „archaischen“ Naturmenschen zunehmend Verbreitung gefunden.<sup>14</sup> „Wilde“ Kulturen rückten damit als vermeintlich ideale Vorstadien zivilisatorischer Kulturen in den Fokus sehnsüchtigen Interesses, wobei die Aspekte von Naturmensch-Idylle und Fernweh auch bedenkenswerte Kennzeichen von Aufklärungsmüdigkeit und Systemkritik tragen. In diesen Kontext ist auch der literarische Charakter Winnetou zu stellen: Karl May war nicht nur entsetzt über die Zurschaustellungen „wilder“ Indianer in deutschen Zoos der 1880er und 1890er Jahre (besonders drastisch etwa im Hamburger Tierpark Hagenbeck), sondern wandte sich nicht selten öffentlich gegen die kolonialimperialistischen Ziele seines Kaiserreichs, die den Lebensraum der „Wilden“ zunehmend einengten. In der Darstellung seines vorzivilisatorischen Naturmenschen Winnetou wird dessen im Wesentlichen sinnlich-natürlich determinierte Lebensart deutlich in den Vordergrund geschoben, zugleich aber auch verkindlicht bzw. „naivisiert“: Winnetou bleibt seinem animalistisch-sensualistischen Habitus stets verbunden, während Old Shatterhand auch noch als assimilierter „Westmann“ die Zivilisation der humanistischen Bildungskultur vertritt.<sup>15</sup>

Eine dritte und letzte Dichotomie zeitgenössischer Weltsicht, die ihren Niederschlag in der Kulturkonstruktion Mays findet, ist jene von Zentrum und Peripherie, ebenso wie jene zuvor bekannt und diskutiert in der neueren postkolonialistischen Debatte. Die auf die „Wilden“ bezogene, dabei para-nationale Idee Mays ist, dass die Menschen desto mehr „verwildern“, je weiter sie vom Zentrum entfernt sind. Das betrifft im Kleinen den Gegensatz Stadt / Land, im Großen aber jenen von besiedelt / unbesiedelt, was das Modell auch wiederum an jenes der Zivilisation bindet. Abgesehen davon, dass die Orte der *Winnetou*-Erzählungen aus europäischer Perspektive eben peripher, also von der Zivilisation weitgehend „unentdeckt“ sind, werden sie von May als Orte vor-zivilisatorischer Dauerkriege im Sinne von „bellum omnium inter omnes“ / „jeder gegen jeden“ beschrieben. Hierein spielt die auch von der Geschichtswissenschaft seinerzeit vertretene „Vorstellung, Entwicklung komme durch Diffusion moderner Techniken des Produzierens, Verteilens, Herrschens

13 Till Hiddemann, *Winnetou und der letzte der Mohikaner. Das Indianerbild bei James Fenimore Cooper und Karl May* (= Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft Nr. 108/1996), Berlin 1996, hier S. 29.

14 Vgl. auch dazu Pakditawan, *Die stereotypisierende Indianerdarstellung* (wie Anm. 11).

15 Dabei wird er von seinem Alter Ego bzw. Autor Karl May in seinem Habitus stets frei von Fehlern dargestellt. Vgl. zu dieser Form der heroischen Inszenierung insbes. 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* (= Kultur und Technik Bd. 17), hrsg. von Wolfram Pyta, Berlin 2010, S. 169–187.

und Kommunizierens vom nordwestlich-europäischen Zentrum in die peripheren Zonen zustande.“<sup>16</sup> Einher mit dieser eurozentristischen Weltansicht gehen jene Primitivitätskonstruktionen in der Darstellung der „Wildheit“, die sich auch in den *Winnetou*-Geschichten finden. Die sich mit Hans Helmolt's neunbändiger *Weltgeschichte* von 1899 bis 1907 andeutenden Umbrüche in dieser Sicht konnten sich erst lange nach Mays Tod durchsetzen.

\* \* \*

Die deutsche bzw. als deutsch verstandene Kultur und infolgedessen die Musik spielen nun eine bedeutende Rolle in der *Winnetou*-Trilogie wie im May'schen Schrifttum generell.<sup>17</sup> Dies lässt sich in verschiedenen Akzenten insbesondere ex negativo darlegen, denn vor allem sind die Reiseerzählungen durchzogen von Marginalisierungen außereuropäischer Musik: Sei es ein Chinese in der Erzählung *Am stillen Ozean*, der „weder eine erkennbare Weise noch [...] irgendeinen Zusammenklang“ zu Stande bringt, oder sei es der Buddhist in *Auf der See gefangen*, der reumütig gesteht: „Die Christen haben bessere Musik als die Buddhisten“, oder sei es der lapidare Satz des Orientreisenden, man könne „schließlich von einer Kurdin auch keine Kunst erwarten“ – stets schwingt die kulturelle Vormachtstellung deutscher Kunst und Musik mit. Ob May nach der Lektüre von aktueller zeitgenössischer Forschung wie jener von Theodor Baker, *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*, die er nachweislich besaß,<sup>18</sup> zu dem Schluss kommen musste, dass die Musik der „Wilden“ und jene der „Culturmenschen“ kaum vergleichbar sei, sei einmal dahingestellt. Baker jedenfalls begründete die von ihm transkribierten simplen Tonfolgen und Lautstrukturen verschiedener Indianerstämme vor allem damit, dass der „Wilde“ nur – wie er schreibt – „wenige geistige und sinnliche Triebe“ fühle und daher Musik aus einem „übernatürlichen Ursprung“ entstammend verstehe,<sup>19</sup> ergo besonders empfänglich sei für Sendungen von „außen“. Ob May dies tatsächlich plausibel fand und deswegen außereuropäische Musik weitgehend ausklammerte, ist allerdings unklar. Indes passt sein zweckgerichtetes *Ave Maria* als Medium transkultureller Verständigung besonders gut in dieses naive Modell aktiver und passiver Musikkulturen.

Karl May jedenfalls setzte zur Illustration deutscher Kulturhoheit nicht nur deutsches Literaturgut ein – so rezitiert Kara Ben Nemsis einmal die gesamte *Glocke* von Schiller vor lauter verständnislos dreinblickenden Arabern. Der Komponist May verstand vor allem die deutsche Musik als Über-den-Dingen-stehend. Angesichts eines eigenen Librettos äußerte

16 Matthias Middell, *Kulturtransfer und Weltgeschichte. Eine Brücke zwischen Positionen um 1900 und Debatten am Ende des 20. Jahrhunderts*, in: *Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart* (= Studien zur Moderne 22), hrsg. von Helga Mitterbauer und Katharina Scherke, Wien 2005, S. 43–74, hier S. 45.

17 Im Detail einzusehen sind sämtliche im Folgenden genannte May-Werke über die Webseite der Karl-May-Gesellschaft unter <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/index.htm> (Zugriff am 9. September 2012).

18 Vgl. zu Mays Bibliothek sein eigenhändiges Bibliotheksverzeichnis, das im Rahmen der Historisch-kritischen Ausgabe der Werke Mays als Ergänzungsband erschienen ist: *Faksimile von Karl Mays handschriftlich angefertigtem Bibliotheksverzeichnis* (= Supplemente Band 2), Bamberg-Radebeul 1995, mit einem Beitrag „Karl May als Leser“ von Hans Wollschläger. Zudem wurde bereits im *Karl-May-Jahrbuch 1931* auf den Seiten 212–291 unter dem Titel *Karl Mays Bücherei* von Franz Kandolf eine Umschrift dieses Verzeichnisses herausgegeben. Für diese Auskunft danke ich Ralf Schönbach von der Karl-May-Gesellschaft.

19 Theodor Baker, *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*, Leipzig 1882, S. 1.

er einmal gegenüber seinem Verleger Fehsenfeld: „Den Operntext wollen Sie verlegen? Well, M. Fehsenfeld, with all my heart! Sie werden sich da wundern, was für ein Dichter Ihr Kara Ben Nemsis ist. Denn das Libretto ist natürlich auch von mir. Ich verfolge mit dieser Oper einen großen Zweck und hoffe, daß es mir gelingen wird: deutsche, deutsche und abermals deutsche Musik.“ Und ein anderes Stück pries er mit den Worten an: „[...] Das] will ich dem französischen Schund entgegensetzen, der mit seinen Ehebruchsünden und Unwahrscheinlichkeiten alle unsere Bühnen moralisch versumpft. Wir brauchen deutsche Zugstücke und haben keine [...]“<sup>20</sup>

Mays Liste an Kompositionen ist entgegen dieser emphatisch anmutenden Proklamationen dagegen eher kurz, sofern man davon ausgehen kann, dass nicht weit mehr Werke als vernichtet oder verschollen zu beziffern sind. Zunächst entstanden zehn Chorwerke in den 1860er Jahren, in denen May dem *Gesangverein Lyra zu Ernstthal* vorstand, und die fast ausnahmslos mehrstimmige Gesänge für Männerchor darstellen. Entsprechend der lokalverbundenen Geselligkeitspflege mit vaterländischem Charakter und religiösem Selbstverständnis teilt sich das freilich deutsch textierte Repertoire in einerseits Heimatlyrik, andererseits Frömmigkeitsliedgut. Topoi und Gestus der Musik sind durchweg „deutsch“ im Sinne der spätcäcilianistischen Männerchor-Idyllik gestaltet, jener schlichten Ausdrucksmusik, die wenig später den Nährboden für Naturbilder der bündischen Jugend, insbesondere der Wandervogel-Bewegung bereiten sollte.

Werke aus den 1860ern (ungedruckt):<sup>21</sup>

*An die Sterne* für vierstimmigen Männerchor

*Ave Maria der Gondolieri am Traghetto della Salute* für zwei Männerchöre

*Weihnachtskantate* für zwei vierstimmige Männerchöre

*Notturme* für vier Männerstimmen

*Wanderlied* für vierstimmigen Männerchor

*Serenade* für vierstimmigen Männerchor

*Warnung* für vierstimmigen Männerchor

*Ständchen* für vierstimmigen Männerchor und Streichquartett

*Oster-Cantate* für zwei vierstimmige Männerchöre

*Vaterunser* für drei Chöre

Mit dem schriftstellerischen Erfolg, der in den 1870er Jahren einsetzt, gehen Mays Kompositionen sodann deutlich zurück, gemäß der Überlieferung sind lediglich wenige Stücke erhalten. Neben einem Fragment zu einer Posse<sup>22</sup> sind die späten Werke – darunter das hier thematisierte *Ave Maria* und ein weiteres Chorstück *Vergiß mich nicht* – erst Ende der 1890er Jahre entstanden. Beide unterscheiden sich von den früheren zum einen durch den selbst gedichteten Text, zum anderen durch ihre Publikmachung in dem Sammeldruck

20 Karl May in einem Brief vom 16. Oktober 1892 an seinen Verleger Fehsenfeld. Das Libretto titelt *Der Scheerenschleifer*, in: *Für alle Welt* 5. Jg. (1881), S. 74, Reprint der Karl-May-Gesellschaft. Hamburg 1977.

21 Vgl. zur Werkliste und den Kompositionen u. a. Kühne/Lorenz, *Karl May und die Musik* (wie Anm. 3), S. 14–15, 23.

22 Das Fragment aus den 1870er Jahren ist inhaltlich angelehnt an *Minna von Barnhelm* und trägt den Titel *Die Pantoffelmühle. Original-Posse mit Gesang und Tanz in acht Bildern von Karl May*. Erhalten im Karl-May-Archiv Bamberg sind der Eingangschor und die Texte diverser Einlagen wie Schnitterlied, Müllerlied und Duett.



*Ernste Klänge* von 1898, die angesichts Mays Prominenz für eine weite Verbreitung sorgt; allein zu seinen Lebzeiten wurde sein *Ave Maria*-Text noch 19 weitere Mal vertont.<sup>23</sup>

Werke der 1890er Jahre (gedruckt und ungedruckt):

*Ave Maria* für Männerchor in Es-Dur. Erstdruck im *Deutschen Hausschatz* 1897; als Fassung für gemischten Chor in B-Dur. Erstdruck in *Ernste Klänge* 1898

*Vergiß mich nicht* für gemischten Chor. Erstdruck in *Ernste Klänge* 1898

*Nun gehst du hin in Frieden* für gemischten Chor. Ungedruckt in begonnener Mappe *Ernste Klänge II*, vermutlich 1898

*Ich fragte zu den Sternen*. Ungedrucktes Fragment in *Ernste Klänge II*

Dass Text und Musik in den zwei späten publizierten Kompositionen – die die May-Forschung als seine „Hauptstücke“<sup>24</sup> betrachtet – nun von May selbst stammen, spricht nicht nur für sein zunehmendes Selbstverständnis als „Gesamtkünstler“ im Sinne Richard Wagners, dem er sich verbunden fühlt und dies auch mehrfach schriftlich äußert.<sup>25</sup> Beide späten Stücke sind auch Teil seiner multi-ingeniösen Old Shatterhand-Identifikation, denn wie eingangs erläutert, hört Winnetou das *Ave Maria* erstmals als Komposition seines Freundes Shatterhand, als er eine Niederlassung weißer Siedler besucht und angesichts der Musik ahnungsvoll sein Schicksal erblickt. Der Deutsche Old Shatterhand ist es also, um im Sinne Mays zu sprechen, der das *Ave Maria* gedichtet und komponiert hat, der es für seinen Freund Winnetou prophetisch erklingen und anlässlich dessen späterem Tod symbolhaft werden lässt.

Es braucht nicht viel interpretatorische Begabung, um die kalkulierte Wahl des wohl bekanntesten Marienthemas *Ave Maria* als Verkündigungsgestus zu deuten, der den Schriften Mays schlechthin inhärent ist. Das bis heute bedeutendste Mariengebet, das das Vorbild des Titels bildet, „*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*“, leitet bekanntermaßen den ersten biblisch authentifizierten marianischen Gruß mit Verkündigung und Lobpreis ein. Nicht zuletzt deshalb zählte das *Ave Maria* seit dem Frühchristentum zum allgemeinen Bildungs- und Kulturgut, und dass der religiös ambitionierte May hier mehr als nur ein passendes Thema fand, leuchtet rasch ein. Mit allen prophetischen Wassern gewaschen, hatte er sich – auch um die hitzigen Debatten seiner religiösen Verortung weiter anzufeuern – so auch 1907 in einem „Glaubensbekenntnis“<sup>26</sup> öffentlich geäußert und darin sowohl der „katholischen Gemeinde der Gläubigen“ als auch der „Gottesmutter“ seine Zuwendung emphatisch ausgesprochen. Dass dies nicht nur als publikationswirksamer Schachzug zu deuten ist, sondern der protestantisch getaufte May sich mit der katholischen Religion weitgehend konform zeigte, lässt sich an seinen „Marienkalender-Geschichten“ zwischen

23 Vgl. dazu (mit Noten und umfänglicher Dokumentation) ebenfalls Kühne, Lorenz, *Karl May und die Musik* (wie Anm. 3), S. 272 ff.

24 So betitelt ebd., S. 272.

25 May besaß u. a. das Buch Curt Mey, *Musik als tönende Weltidee*, Leipzig 1901, der orientiert an der Schopenhauer'schen Ästhetik Musik „als tönende Idee der Welt“ versteht (S. 17) und zumal Richard Wagner zugeneigt ist, während Eduard Hanslick abqualifiziert wird.

26 Mays *Glaubensbekenntnis* erschien in der Passauer *Donauzeitung* vom 4. Januar 1907. Dort heißt es u. a.: „Ich glaube an die einzige, alles umfassenden katholische Gemeinde der Gläubigen, zu der ein Jeder gehört, der den Pfad des Erlösers wandelt. Das ist die christliche Kirche!“ sowie „Ich glaube an die himmlische Liebe, die zu uns niederkam, für die Sterblichen den Gottesgedanken zu gebären. Indem sie dieses tat, wurde sie für uns zur Gottesmutter. Sie lebt und wirkt, gleichviel, ob wir sie verehren oder nicht. Sie ist die Reine, die Unbefleckte, die Jungfrau, die Madonna!“.

1891 und 1910 aufzeigen.<sup>27</sup> Abgesehen von dem moralisierenden Belehrungstonfall der insgesamt 18 Geschichten, die sich zumeist gegen den Islam oder „das Böse“ allgemein richten, tritt Old Shatterhand alias Karl May hier mehrfach als Vollstrecker des göttlichen Willens in Erscheinung. Besonders interessant ist – neben der Profilierung der Geschichten als „marianisch-verkündigend“ – ihre stete Bekehrungsthematik: Old Shatterhand sorgt – wenn auch ohne musikalisches Vehikel – mehrfach für Konversionen zumeist fanatischer Moslems zum Christentum.<sup>28</sup> Die Bekehrung ist aber auch in zahlreichen anderen May-Geschichten Kernthema, wie die Konversion des fanatischen Moslems Ssahdi Ben Aqil in *Im Lande des Mahdi* oder jene Omar Ben Sadeks in der Erzählung *Auf fremden Pfaden*. Auch in der *Old Surehand*-Trilogie tritt in Gestalt des Old Wabble das Bekehrungsmotiv erneut auf: Freilich wurde es Old Wabble gestattet, für seine Sünden in der ausführlichen, die Grenzen des Kitsches streifenden Sterbeszene die Verzeihung für seine Sünden zu erlangen und von seinem hartnäckigen Unglauben geheilt zu werden.

In der *Winnetou*-Trilogie tritt das *Ave Maria* in seiner religiösen Deutungsfunktion nun weitaus multipler auf denn als bloßes musikalisches Symbol für Winnetous Bekehrung, die am Ende des dritten Teils endlich erreicht ist. Das Stück gerät vielmehr zum kulturellen Kulminationspunkt des Epos, indem es zugleich mehrere Funktionen und Symbolebenen repräsentiert. Bei genauerer Inaugenscheinnahme entpuppt sich die Musik nämlich als Medium der Annäherung der Kulturen und ihrer Verschmelzung bzw. Vereinnahmung. Dies freilich weniger in ihrer phänomenologischen Form, wenn auch Winnetou eine auf Unverständnis ruhende, sinnliche, also in Mays Verständnis tierisch-naive Rührung beim ersten Anhören des *Ave Maria* zeigt, denn in ihrer abstrakten religiösen Deutungsmacht. Maria als „menschliche“ Muttergottes fungiert als völkerverständigendes Medium im Sinne ihrer tradierten, insbesondere in der Volksfrömmigkeit verbreiteten Fähigkeiten. Gleichzeitig ist diese klingende Macht aber intentional und keineswegs auf Augenhöhe eingesetzt: Winnetous musikalisch begleitete Konversion zum Katholizismus gerät dadurch zur Willenserklärung der zivilisatorischen Übermacht im Sinne Karl Mays, denn die Konversion ist – genau betrachtet – die kulturelle Bankrotterklärung des Indianerstammes. Dieser ist zwar ohnehin – so die Überzeugung Mays – dem Untergang geweiht, bekommt aber in Winnetous Übertritt zum Christentum ihre symbolisch mögliche, realiter aber unmögliche Rettung explizit vor Augen geführt. Durch den auf die beiden Protagonisten eingeeengten musikalischen Rahmen wird sie zugleich verklärt zu einer freundschaftseligen Szene des sich willig fügenden und freudig der fremden Religion huldigenden „edlen Wilden“; ein Akt, der den „normalen“ Wilden versagt bleiben muss.

So gesehen spielt die Musik hier keineswegs eine Hintergrund-, sondern die zentrale Mittlerrolle. Das lässt sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

1. Die Musik partizipiert von vornherein an der zeitgenössischen ethnologischen Auffassung, dass der „edle Wilde“, der allein über einen sinnlichen Rezeptionsmodus verfügt, sich durch den Klang „berührt“ fühlt und etwas „Größeres“, eine Art Erweckung durch etwas Höheres ahnt, was seiner naturbezogenen Existenz übergeordnet ist (hierauf hatte, wie oben erwähnt, bereits Theodor Baker in seiner Studie *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden* angespielt).

27 Siehe zum Volltext dieser Geschichten wiederum die Webseite der Karl-May-Gesellschaft unter <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/index.htm>, 9. September 2012.

28 So etwa in der Marienkalendergeschichte *Blutrache*, vgl. zum Thema Wolfgang Hammer, *Bekehrung bei Karl May* (= Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft 92/1992), Berlin 1992.

2. Als Thema der Musik zieht Karl May aus dem Hut der Musikgeschichte ausgerechnet jenes *Ave Maria*, das seit Anbeginn religiöser Musik als Inbegriff der Mediation zu Gott verstanden wurde. Flankierende, von May sehr geschätzte zeitgenössische Illustrationen wie jene von Sascha Schneider (siehe Abbildung 4<sup>29</sup>) bringen dieses Moment visuell auf den Punkt.

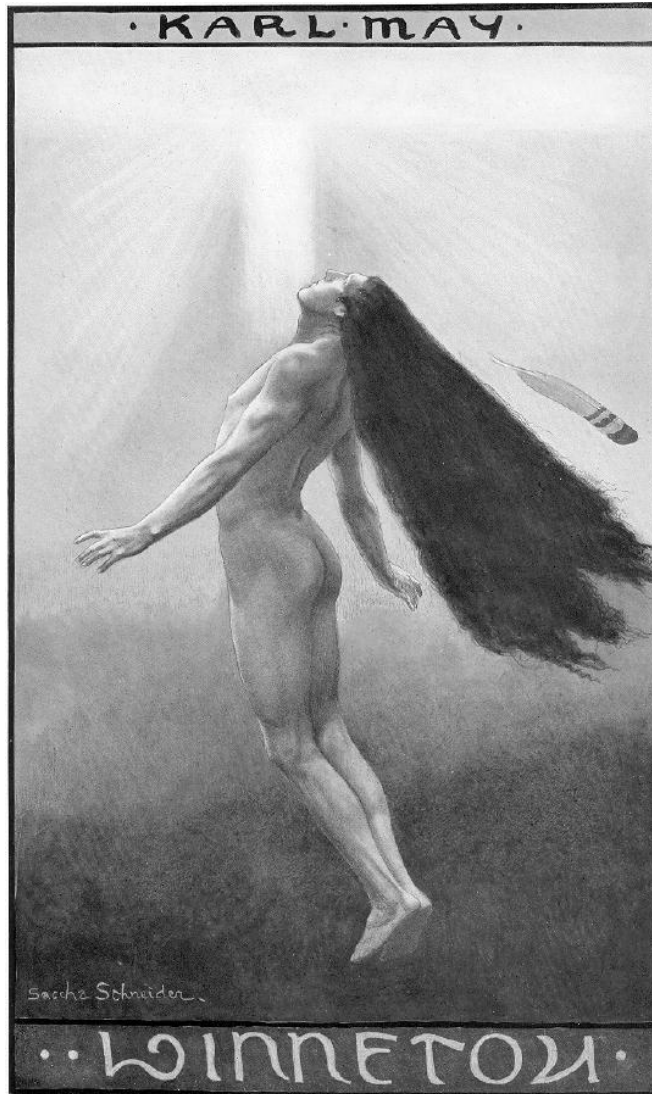


Abbildung 4: Sascha Schneider (1870–1927): *Winnetou III*

29 Sascha Schneider, *Winnetou III*. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Karl-May-Gesellschaft.

3. Die Musik ist keinesfalls lateinisch textiert, sondern mit einem deutschen Text als gleichsam deutsches Mediationsmodell adaptiert – womit freilich der Zivillist Old Shatterhand assoziiert ist, der hier wie auch andernorts als religiöser Verkünder in Erscheinung tritt.
4. Das *Ave Maria* wird nach seinem Verklingen als Erfolgssymbol im Sinne einer intellektuellen Messianisierung der noch prä-religiösen, außereuropäischen Gebiete deutbar – eine Idee, die Karl May der Schrift *Musik als tönende Weltidee* von 1901 in seiner Bibliothek hat entnehmen können. In dieser Schrift wird die Musik der „wilden Völker“ als „vor-architektonisch“ verstanden<sup>30</sup> und der Beginn der Musik überhaupt mit der Kirche assoziiert.<sup>31</sup> Und schließlich
5. wird die Musik eingebettet in die verständnisvoll sozialdarwinistische Erlösungsidee einer unterdrückten „wilden“ Nation.

Insofern kulminieren in der strategischen Wahl des *Ave Maria* sinnlich-phänomenologische, religiös-missionarische, national-hierarchische, intellektuell-mobilmachende und christlich-sozialdarwinistische Aspekte eines absolut funktionalistischen Musikverständnisses: Das *Ave Maria* wird somit zum zentralen Signet der Kulturidee Mays und seiner Zeit (was womöglich auch dafür spricht, dass er es selbst komponiert hat).

\* \*  
\* \*

Für die Rolle der Musik zur Zeit Karl Mays bedeuten diese Ergebnisse mehr als nur die Kartographie eines kuriosen musikhistorischen Nebenschauplatzes. Denn bei aller Phantasiekonstruktion, die allzu oft entweder banalisiert oder gar nationalistisch bis nationalsozialistisch vorausdeutend gewertet wird – was beides in die Sackgasse führt – sind doch Kriterien zu eruieren, die auf das zeitgenössische Musikverständnis erhellend rückschließen lassen. Musik wird zunächst – und dies nicht nur im May'schen Kontext, wenn auch dort besonders ausgeprägt – als kulturelles Missionierungsmittel begriffen, das spätestens im imperialistischen wilhelminischen Kaiserreich (selbst wenn sich die deutschen Kolonialisierungsabsichten weniger gen Westen denn gen Osten richteten) an Bedeutung gewann, als es darum ging, einen Kanon an identifikatorischen „deutschen“ Medien zu ermitteln, der gleichermaßen als Bildungs- wie Kulturgut fungieren konnte. Neben dem Einmaleins und dem ABC gehörten das *Vater unser* und das *Ave Maria* zu den wichtigsten Medien zur Bildung der Ungebildeten. Durch den Einsatz dieser Medien entsteht jener doppeldeutige Habitus, den Markus Joch kürzlich als „Raffinesse einer ‚weichen‘ Koloniallinie“<sup>32</sup> bezeichnete. Als kultureller Träger wird die Musik um 1900 sodann entsprechend funktional verstanden, da sie – unabhängig von ihrer Eignung zur Beeindruckung außereuropäischer Kulturen – sowohl als affektauslösend wie effektsteuernd begriffen wird: eine Voraussetzung für das Gelingen der May'schen Absichten. Das *Ave Maria* ist weder illustrierende Musik noch szenische Inzidenzmusik, sondern funktionale Musik *par excellence*, Bedeutungsträger *und* Interpretament gleichermaßen, mediativ abgelöst von seinem rein geist-

30 Mey, *Musik als tönende Weltidee* (wie Anm. 25), hier S. 49 mit Anm.

31 Ebd.: „Die christliche Kirche war es, welche die nunmehr verwaiste Tonkunst in ihren Schutz nahm“, S. 51.

32 Markus Joch, Juni 1905: *Buffalo Bill reitet im Groschenheft*, in: Alexander Honold / Klaus R. Scheroe (Hrsg.), *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Stuttgart [u. a.] 2004, S. 320–328.

lichen Kontext, eingebettet nun in ein hierarchisches Völkerverständigungs-Szenario, das denselben funktionalen Impetus einfordert.

Dass diese Konstellation freilich die ideale Steilvorlage bot, musikalische Funktionalisierung für imperialistische Konzepte weiterzudenken, und dass die Simplizität und Volkshaftigkeit der May'schen Musik in dieselbe Kerbe eines „Deutschseins“ schlugen, das ab den 1930er Jahren politisch nützlich erschien, ebenso wie sie auf der anderen Seite pazifistische Konzepte inspirierte, steht auf einem anderen Blatt. Die paratextuelle Rolle der Musik, ja mehr noch: ihre handlungsbezogene Valenz in der Volksliteratur um 1900 in ihrer Vermittlerkompetenz zu deuten, da weit ältere Bedeutungsstrukturen in sie eingeschrieben werden – wie dies beim *Ave Maria* zweifelsohne der Fall ist –, gehört zu den wesentlichen Voraussetzungen eines Musikverständnisses um 1900. Anstatt popularkulturelle Erscheinungen wie Karl May als trivial abzutun, sollte ihre enorme Verbreitung vielmehr über ihre Wirkung zu denken geben, eine Wirkung, in der der Musik offenbar nicht selten eine Schlüsselrolle zukommt, da vor allem sie zwischen den Ambitionen ihres Autors und dem Rezipienten vermitteln kann und möchte.