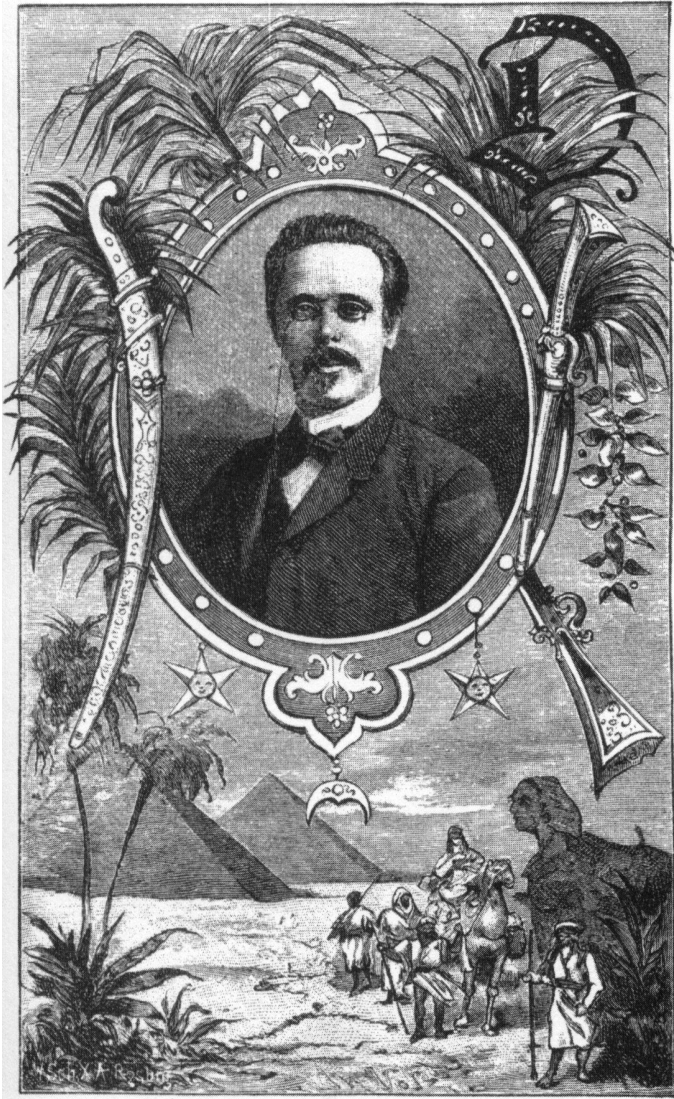


Dieter Sudhoff (†) / Hartmut Vollmer (Hg.)

Karl Mays

„Im Lande des Mahdi“





Dieter Sudhoff (†) / Hartmut Vollmer (Hg.)

Karl Mays
„Im Lande des Mahdi“



Dieter Sudhoff/Hartmut Vollmer (Hg.):

Karl Mays „Im Lande des Mahdi“ Karl-May-Studien; Bd. 7

1. Auflage 2013

ISBN: 978-3-86815-661-4

© IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft, Hamburg, www.igelverlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Titelbild: Rainer Griese

Satz: Claudia Flechsig

Igel Verlag Literatur & Wissenschaft ist ein Imprint der Diplomica Verlagsgruppe

Hermannstal 119 k, 22119 Hamburg

Printed in Germany

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diesen Titel in der Deutschen Nationalbibliografie.
Bibliografische Daten sind unter <http://dnb.d-nb.de> verfügbar.

INHALT

<i>Dieter Sudhoff / Hartmut Vollmer</i> Einleitung	7
<i>Alfred Biedermann</i> Über Karl Mays ‚Mahdi‘	32
<i>Eckehard Koch</i> Im Lande des Mahdi Karl Mays Roman zwischen Zeitgeschichte und Moderne.....	46
<i>Johannes Zeilinger</i> Mohammed Achmed ibn Abdullah Der sudanesische Mahdi.....	109
<i>Bernhard Kosciuszko</i> „In meiner Heimat gibt es Bücher ...“ Die Quellen der Sudanromane Karl Mays.....	145
<i>Helmut Lieblang</i> Quilt Die Quellen der Sudanromane Karl Mays Eine Ergänzung	167
<i>Silvia Zahner</i> Das Ich im Lande des Mahdi Eine erzähltheoretische Analyse.....	202
<i>Helmut Schmiedt</i> Autor und Autorität Wie Karl May im ‚Mahdi‘ seine Leser beeindruckt	213
<i>Michael Niehaus</i> Theorie der Warnung Karl Mays ‚Im Lande des Mahdi‘	230

Joachim Biermann

„Welch ein Sujet für einen Dichter!“

Der Nil als Schauplatz

in Karl Mays ‚Im Lande des Mahdi‘ 250

Walther Ilmer

Autobiographische Spiegelungen im ‚Mahdi‘-Roman 268

Bibliographie..... 284

Einleitung

I

Karl Mays oft zitierte Behauptung, er habe bei seinem Schreiben niemals am Stil ‚gefeilt‘, diesen „nicht im Geringsten“ beachtet, und er „befleißige“ sich auch „keiner sogenannten künstlerischen Form“¹, ist durch zahlreiche literaturwissenschaftliche Analysen, die konstitutive Gestaltungsstrukturen seines erzählerischen Werks aufgezeigt haben, inzwischen hinlänglich widerlegt worden. Worum es dem Schriftsteller bei seiner apodiktischen Erklärung – in einer Zeit der großen Rechtfertigung und Abrechnung – eigentlich ging, war die Proklamierung eines rezeptionsorientierten *seelischen Schreibens*, einer „aufrichtigen Natürlichkeit“, die als Opposition zu einem seelenlosen künstlerischen ‚Konstruieren‘ und zu „hübschen Aeußerlichkeiten, die keinen innern Wert besitzen“, verstanden wurde: „Mein Stil ist also meine Seele, und nicht mein ‚Stil‘, sondern meine Seele soll zu den Lesern reden.“² Man könnte durchaus so weit gehen, May mit diesem programmatischen Diktum in die um 1900 geführte Diskussion über eine neue ‚Seelenkunst‘ einzubinden, die als ‚Überwindung‘ – so Hermann Bahr 1891 – des naturalistischen Determinismus und Materialismus postuliert wurde.

Karl May hat mit seiner Behauptung stilistischen Desinteresses zugunsten psychischen Interesses insofern recht, als er in einem stupenden Akt phantasiemächtiger Kreativität in tiefste seelische Bereiche vordrang und diese in anschauliche literarische Bilder transponierte. Da dieser Akt, die Öffnung des Unbewußten, sich stetig dem Bewußtsein entzog, hat man in dem Schriftsteller denn auch einen ‚Traumschreiber‘ gesehen, der so seinem Anspruch, Autor für die Seele zu sein, tatsächlich gerecht wurde. Wo das Unbewußte sich nun in sehr direkter und unmittelbarer Form – freilich sprachlich gefiltert – manifestierte und wo es durch das Bewußtsein zensiert, literarisiert und ästhetisiert wurde, ist allerdings nicht eindeutig zu bestimmen. Während May sich einerseits wie in Trance seelisch freischrieb, hat er sich andererseits doch auch intensiv mit der Strukturierung, ja Komposition seiner Texte beschäftigt, wie etwa einige seiner erhalten gebliebenen Manuskripte, die Textvarianten zwischen Zeitschriften- und Buchfassungen oder

die Verarbeitung von Text- und Bildquellen beweisen. Mays Schreibkonzeptionen entsprachen deutlich seinem Auftritt als intentionaler und ambitionierter, um humanitäre Ziele und Ideale bemühter Autor. Dabei fällt auf, daß schon in seinen populären abenteuerlichen Reiseerzählungen reflexive, selbstkritische Textpassagen in Erscheinung treten, und nicht erst im Spätwerk, wo diese Reflexionen einen breiten und dominanten Raum einnehmen. Derartige Einschübe deuten unter der Oberfläche einer bunten und spannenden Abenteuerfabel auf ein kritisches Schreibbewußtsein hin, das sich oft in Form einer ironischen Distanzierung darstellte. Vor allem in Gestalt eines ‚autobiographischen Figurenspiels‘, einer Polyfiguration des Ich, bezog May in bewußter und gleichzeitig unbewußter Weise verschiedenste Positionen der Selbstbeobachtung und der Introspektion.

Als Karl May in seiner 1896 erschienenen Romantrilogie *Im Lande des Mahdi* die erste Begegnung des Ich-Erzählers mit dem Oberschurken Ibn Asl, der handlungsdominierenden Personifikation des Bösen, schilderte, inszenierte der Schriftsteller einen bemerkenswerten Vorgang der Kommunikation:

Ibn Asl fragte mich aus. Er wollte soviel wie möglich von mir hören, mich, meine Vergangenheit, meine Verhältnisse so eingehend wie möglich kennen lernen. Ich gab ihm den ausführlichsten Bescheid. Natürlich war alles, was ich erzählte, ersonnen. Ich dachte mir einen Sklavenhändler in Suez, malte mir die Umstände aus, in welchen er sich befinden konnte, kalkulierte über die möglichen Geschäftsverbindungen, dachte nach, welche Reisen er gemacht haben könne, und brachte, da ich die betreffende Scenerie zur Genüge kannte, mit leidlichem Glück ein Bild fertig, für welches Ibn Asl sich mehr und mehr zu interessieren begann. Der Mann taute auf und teilte mir später auch verschiedenes aus seinem Leben mit. (XVII 138)

So oder ähnlich darf man sich wohl auch den Entstehungsprozeß von Mays abenteuerlichen Reiseerzählungen vorstellen, die auf einer Wahrheit reklamierenden Fabulierlust gründeten und vom Wunsch geleitet wurden, dem Ich eine rühmliche Lebensrealität zu ‚ersinnen‘. Derartige selbstreferentielle Chiffrierungen liefern in Form eines literarischen Spiels mit Realität und Fiktion also das Muster oder das Schema des imaginativen Schreibens, das den Anspruch auf Authentizität erhebt. Ähnlich erfolgreich, wie sich der Ich-Erzähler gegenüber dem zunächst mißtrauischen Sklavenjäger Ibn Asl bei der Intention zeigt, die Fiktion als Wahrheit darzubieten, gestaltete sich in der Realität das Verhältnis zwischen dem Romanautor und seinem Publikum.

May war sich bei seinen Reiseerzählungen bzw. -romanen, besonders auch im *Mahdi*, bewußt, daß er mit seinen ‚ersonnenen‘ Geschichten stets an

den Grenzen des ‚Unglaublichen‘ und ‚Unwahrscheinlichen‘ schrieb. Rechtfertigende Bemerkungen, deren oft selbstironische Färbungen freilich unverkennbar sind, können innerhalb der Abenteuerfabel denn auch nicht verwundern. Mays Authentizitätsanspruch führt im *Mahdi* schließlich zu der für die Realität des Schriftstellers folgenschweren Propagierung einer Identität von Literatur und Leben:

Man meint, daß solche oder ähnliche Szenen nur in Romanen vorkommen können; das ist sehr richtig, denn – – das Leben ist der fruchtbarste und phantasie reichste Romanschreiber, welcher nicht, um eine unmögliche Situation zu ersinnen, ein dutzend Gänsefedern zerkaue n muß. (XVI 560)

Mit gutem Grund kommentierte der Autor auf diese Weise das erzählte Geschehen seines *Mahdi*-Romans, der die Grenzen eines abenteuerlichen Fabulierens, das immer mehr zu einer schematischen Konstruktion geriet, sehr sinnfällig demonstrierte. Durch den Verweis auf ein Schreiben, das abseits von künstlerischen Gesetzen – also auch von den eingangs erwähnten stilistischen Fragen – verlaufe und das sich allein einer Lebenswirklichkeit verpflichtet fühle, wurden so auch unübersehbare ästhetische Mängel und erzählerische Brüche erklärt und legitimiert. Daß May den in der Zeitschriftenfassung ursprünglich aus zwei Teilen bestehenden *Mahdi*-Roman für die dreibändige Buchausgabe durch eine eigenständige, im ‚wilden Kurdistan‘ spielende Abenteuer Geschichte in befremdlicher und kompositorisch eigentlich unentschuldbarer Weise erweiterte, rechtfertigte er genau mit dem genannten, von künstlerischen Normen befreiten Schreibverständnis, das sich von vornherein gegen jegliche ästhetische Kritik zu schützen suchte. In der Einleitung zur ‚Kurdistan-Geschichte‘, dem dritten Kapitel des dritten *Mahdi*-Bandes, betonte May, daß er

nicht eigentlich schrifsteller, sondern Erlebnisse niederschreibe und es unmöglich hindern kann, wenn sich das Leben und die Wirklichkeit nicht nach schrifstellerischen Regeln richten und sich selbst vom scharfsinnigsten Kritikus nicht den Gang der Ereignisse vorschreiben lassen. Es giebt ewige Gesetze, welche hoch über allen tausend Regeln der Kunst erhaben sind. (XVIII 153)

Überzeugen kann diese Erklärung zur schrifstellerischen Arbeit aber letztlich schon deshalb nicht, da auch sie wiederum auf einem fiktionalen Authentizitätsanspruch beruht.

Daß die *Mahdi*-Trilogie nicht die Popularität anderer Reiseromanzyklen Mays erlangte, wird durch die deutlich erkennbaren inhaltlichen und formalen Schwächen des Werks begrifflich und resultiert wohl ebenso aus der

gewählten zentralen Thematik und dem spezifischen Schauplatz der Abenteuerfabel. Der Blick auf die Entstehungsgeschichte des Romans liefert hierzu wichtige Hintergründe.

Ausgangspunkt für die Entstehung des *Mahdi* war die Idee Mays, einen Roman zur Sklavenfrage zu schreiben, nachdem der *Hauschatz*-Redakteur Heinrich Keiter den Schriftsteller Ende 1889 um einen neuen Zeitschriftenbeitrag gebeten hatte. Wie sehr das Thema May interessierte und beschäftigte, zeigte die bereits zuvor, zwischen Januar und Juli 1889 verfaßte und von September 1889 bis September 1890 in der Zeitschrift *Der Gute Kamerad* veröffentlichte Jugenderzählung *Die Sklavenkarawane*.³ Die Entstehung dieses Werks ging auf eine Anfrage Wilhelm Spemanns, des Verlegers des *Guten Kameraden*, vom 17. Dezember 1888 zurück:

Wollen Sie nicht den Schauplatz der nächsten Erzählung nach Afrika verlegen?, es wäre vielleicht in Folge der dort in Aussicht stehenden Kämpfe und der ganzen afrikanischen Bewegung angezeigt, ich weiß aber nicht, ob das Thema Ihnen günstig liegt.⁴

Die Aktualität der auch in Europa rege diskutierten Kämpfe um eine Abschaffung des Sklavenhandels im südlichen Ägypten und im Sudan, die May zugleich die Gelegenheit boten, sein humanitäres Anliegen literarisch zu propagieren⁵, erklärt, warum er die Anregung Spemanns rasch aufgriff und sich anhand einiger geographischer, ethnographischer und naturkundlicher Schriften über den Schauplatz genauer informierte. Für den der *Sklavenkarawane* folgenden Sudan-Roman kam eine weitere zeitgeschichtliche Inspirationsquelle hinzu, in der sich die für May höchst interessanten religiösen Fragen problematisierten: die islamische Aufstandsbewegung der Anhänger des sogenannten ‚Mahdi‘ (Mohammed Achmed ibn Abdullah, 1844–1885).

Den Plan, sich der sehr aktuellen Figur des Mahdi erzählerisch zu widmen, bekundete May schon am 8. März 1885, drei Monate vor dem Tod Mohammed Achmeds, als er Spemanns Redakteur Joseph Kürschner für die Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* einen „wohl zeitgemäßen Beitrag“ *Die erste Liebe des Mahdi* anbot.⁶ Vier Monate später, am 1. Juli 1885, teilte er Kürschner bereits konkreter mit:

Die „erste Liebe des Mahdi“ ist halb fertig und, ich möchte es wohl sagen, hoch interessant. Nun aber wünschen Sie nur kurze Manuscripte, und grad *dieses* ist nicht in einer Nummer unterzubringen. Was soll ich thun? Ihnen sogleich etwas Anderes, Kürzeres schreiben? Für die „Liebe“ habe ich auch anderweit augenblickliche Verwendung, so daß mir ein pecuniärer Schaden nicht erwachsen würde. Und – falls Sie das Manuscript dennoch zur Durchsicht wünschen, soll ich mich der in Deutschland eingebürgerten aber falschen Schreibweise „Mahdi“

anbequemen? Richtiger ist es Machdi, Mahedi und am Allerrichtigsten „Ma’hdijj“. Im syrischen Dialecte dagegen heißt es „Mu’di“. Stoff für weitere, kürzere Arbeiten ist dann mehr als genug vorhanden; nur wünsche ich herzlichst, daß Ihnen meine Darstellungsweise genügt. In diesem Falle werde ich sehr gern fleißig sein.⁷

Daß *Die erste Liebe des Mahdi* tatsächlich bereits „halb fertig“ war, ja daß May, in einer Zeit größter Arbeitsverpflichtungen, überhaupt mit der Niederschrift begonnen hatte, ist stark zu bezweifeln. Andreas Graf ist sicher Recht zu geben, wenn er hier ein „gezieltes Täuschungsmanöver des Autors“ sieht, „das aus der Arbeitsüberlastung durch sein Engagement für Münchmeyer erwuchs und dem gleichzeitigen Bedürfnis, es sich mit dem berühmten und einflußreichen Kürschner [...] nicht endgültig zu verderben“.⁸ Bemerkenswerterweise kündigte May auch dem *Hausschatz*-Verleger Friedrich Pustet, der sehnlichst auf das Fortsetzungsmanuskript von *Giölgeda padişhanün (Der letzte Ritt)* wartete, einen Mahdi-Roman an. Im Oktober 1885 hieß es im *Deutschen Hausschatz*:

Auf mehrere Anfragen. Herr Dr. Karl May schrieb uns am 19. September 1885: „Der ‚letzte Ritt‘ wird schon darum Ihre Leser höchlichst interessiren, weil diese Begebenheit unter den jetzt aufständischen Balkan-Völkerschaften spielt. Bin ich damit zu Ende, dann folgt sofort die versprochene Arbeit über den *Mahdi*.“

Unser beliebter „Weltläufer“ befand sich nämlich im Sommer 1884 in Aegypten.⁹

Diese Mitteilung, die eifrig an der für May verhängnisvollen Legende der Identität von Autor und Reiseabenteuerheld weiterarbeitete, dürfte ein Indiz dafür sein, daß im Sommer 1885 noch keinerlei Text des *Mahdi*-Romans vorlag. Ob May bei dem projektierten Werk von vornherein die Sklaventhematik in den Mittelpunkt der Fabel zu stellen gedachte, bleibt fraglich. Der Titel *Die erste Liebe des Mahdi* deutet auf einen sentimentalen Unterhaltungsroman hin, dessen fiktionale Dominanz ganz auf die Titelgestalt fokussiert scheint. Es dürfte wahrscheinlich sein, daß May bei der Wahl seines Romanprotagonisten und des Handlungsschauplatzes neben anderen zeitgeschichtlichen, geographischen und ethnologischen Schriften auch von einer Artikelserie über den Mahdi-Aufstand angeregt wurde, die 1884/85 in der *Gartenlaube* erschien und im März 1885 einen Beitrag von Heinrich Brugsch enthielt mit dem Titel *Im Lande des Machdi*.¹⁰

Von verschiedenen Schreibverpflichtungen über alle Maßen in Anspruch genommen, rückte der *Mahdi*-Roman nach 1885 erst einmal wieder in den Hintergrund, bis die genannte Thematik der Sklavenfrage Ende 1889 zur literarischen Gestaltung drängte. Da das Verbot des Sklavenhandels beim Mahdi-Aufstand eine nicht unwichtige Rolle spielte, gewann nun auch die

Figur Mohammed Achmeds, trotz seines Todes, für May eine neue Aktualität. Daß diese Figur dem im *Deutschen Hausschatz* publizierten Roman dann gar den Titel geben sollte, gehört allerdings zu den zahlreichen Unstimmigkeiten und Befremdlichkeiten, von denen das Werk geprägt ist.

Mit der Niederschrift des *Mahdi*-Romans, der zunächst noch den emotionaleren Titel *Unterm Scлавenjoch* trug, begann May im Januar 1890. In einem Brief vom 18. Januar bestätigte Heinrich Keiter bereits den Erhalt der ersten hundert Manuskriptseiten.¹¹ Sehr besorgt zeigte sich Pustet während der Entstehung des Werks über Mays durch einen Exklusivvertrag vereinbarte Zusammenarbeit mit Spemann, wie sein Brief vom 26. April 1890 dokumentiert:

Die großen Aktiengesellschaften werden auch nicht immer dominierend bleiben, jetzt freilich kann ein einzelner Verleger mit den von solcher Seite gebotenen Honoraren nicht in Konkurrenz treten. Den „Mahdi“ werden Sie für den Hausschatz aber doch gewiß noch in Ruhe und mit Hingabe fertig machen.¹²

Heinrich Keiter schloß sich kurz darauf, in einem Brief vom 9. Mai, der Sorge an und äußerte sein „Bedauern“, „daß wir Sie verlieren sollen“.¹³ Über den voraussichtlichen Textumfang des *Mahdi*-Romans *Unterm Scлавenjoch* herrschte zu diesem Zeitpunkt offenbar noch Unklarheit. Keiter hatte May bereits in seinem Brief vom 18. Januar gebeten, für einen Abdruck in *einem* Jahrgang des *Deutschen Hausschatz* 1500 Manuskriptseiten nicht zu überschreiten, räumte ihm nun jedoch die Möglichkeit ein für ein zweiteiliges, über zwei Jahrgänge sich erstreckendes Werk wie den Südamerika-Roman *El Sendador* (erschieden im *Deutschen Hausschatz* 1889-91), das dann „2000 bis 2500 Seiten“ umfassen dürfe, „sofern May den Text so einrichten könne, daß neu eintretende Abonnenten den zweiten Teil verstehen, ohne den ersten gelesen zu haben“.¹⁴ Tatsächlich scheint May sich bei der Strukturierung des *Mahdi*-Romans am *Sendador* orientiert zu haben, so daß er nun ebenfalls ein zweiteiliges Werk vorsah.

Vermutlich schon Ende 1890 war die Arbeit am Roman abgeschlossen. Im Juli 1891 kündigte die *Hausschatz*-Redaktion das Werk mit dem großen Versprechen an, „daß die Darstellungskraft des ungemein beliebten Erzählers sich noch gesteigert“ habe.¹⁵ Und im August hieß es unter der Überschrift „Was wir im nächsten Jahrgang bringen“:

Der allbeliebte Erzähler führt uns in diesem seinem neuesten Werke, *welches seine früheren Romane noch übertrifft*, in den ägyptischen Sudan, schildert darin einerseits mit ungewöhnlicher Gewandtheit seine abenteuerlichen Fahrten zu Wasser und zu Lande, während er andererseits

Land und Leute im schwarzen Erdtheil mit bekannter Anschaulichkeit und Frische zur Darstellung bringt. Der Roman wird durch den ganzen Jahrgang laufen.¹⁶

Der erste Teil erschien in den 52 Heften des 18. *Hausschatz*-Jahrgangs von Oktober 1891 bis September 1892 unter dem Titel: *Der Mahdi. / Reiseerzählung von Karl May. / Erster Band. Am Nile*, mit den drei Kapiteln: *Ein Chajjal, El Muza'bir, In der Wüste*. Der zweite Teil wurde im folgenden 19. Jahrgang von September 1892 bis September 1893 abgedruckt¹⁷, mit dem Untertitel *Zweiter Band. Im Sudan* und den vier Kapiteln *Der Mahdi, Gefangen, Eine Sklavenhetze, Eine Sklavenjagd*.¹⁸

Ähnlich wie schon beim *Sendador* war auch der zweite Teil des *Mahdi* gegenüber dem ersten deutlich zu lang geraten, was wiederum ein Beleg dafür sein dürfte, wie sehr der ‚seelische Stoff‘ über die ‚künstlerischen Regeln‘ dominierte. Diese ungleiche quantitative Gewichtung der beiden Romanteile stellte den Autor bei der Texteinrichtung für die Fehsenfeld-Buchausgabe vor erhebliche Probleme und erforderte eine diffizile kompositorische Arbeit. Aufgrund der ursprünglichen Textstruktur ging Fehsenfeld, wie auch May selbst, zunächst von zwei Romanteilen aus und sah dafür die Bände XVII und XVIII der *Gesammelten Reiseromane*, nach der *Old Surehand*-Trilogie, vor. Da May für die zweibändige Buchausgabe etwa 100 Seiten des *Hausschatz*-Textes hätte streichen müssen, dies aber wohl aus inhaltlichen und strukturellen Gründen verwarf, entschied er sich dafür, einen dritten Band vorzubereiten – ein Entschluß, der sich auch in kommerzieller Hinsicht zu lohnen versprach. Am 12. Februar 1896 teilte er Fehsenfeld mit:

Was Bd. III Mahdi betrifft, haben mich die von Ihnen angegebenen Schwierigkeiten nachträglich bestimmt, ihn zu schreiben, falls Sie mir dafür das Honorar für nachfolgende Auflagen, also 2000 Mrk. gewähren. Sind Sie einverstanden, so telegraphiren Sie mir *sofort*, damit ich beginnen kann, und geben Sie Herrn Kraus [dem Buchdrucker Fehsenfelds], dem ich auch heut schreibe, folgende Weisung:

Er soll mir Correctur von den Bogen 34 bis 37 schleunigst senden (Band II.), damit ich da an passender Stelle schließen kann; der Überschuß geht nach Bd. III über.

Es wird eine sehr schwierige Arbeit für mich, doch denke ich, daß ich sie schnell bewältigen werde. Dann folgt Surehand III.¹⁹

Während der erste Fehsenfeld-Band dem ersten Teil der *Hausschatz*-Fassung, *Am Nile*, entsprach, abgesehen von der Streichung einer Passage um die Figur des Aufschneiders Selim²⁰ und der Veränderung von drei in sechs Kapitel (*Ein Chajjal, Der Reis Effendina, In Siut, Unter der Erde, In der Wüste, Die Sklavinnen*) sowie geringfügigen orthographischen und stili-

stischen Überarbeitungen, erstreckte sich der zweite *Hausschatz*-Teil, *Im Sudan*, über den zweiten Fehsenfeld-Band (die Kapitel wurden nun aber von vier auf fünf erweitert: *Der Mahdi*, *Gefangen*, *Am Sumpf des Fiebers*, *Beim „Vater der Fünfhundert“*, *Die Seribah Aliab*) und über die Kapitel 1 und 2 des dritten Bandes (*Aufgehängt*, *Gerechte Vergeltung*). Für die Fortsetzung der Romanhandlung in der Buchausgabe mußte nun auch der ursprüngliche Schluß geändert werden.²¹ Eindeutig als Fremdkörper innerhalb der gesamten Romanfabel erscheint das bereits erwähnte neu geschriebene dritte Kapitel mit dem biblischen Titel *Thut wohl Denen, die Euch hassen!* Das hier erzählte Kurdistan-Abenteuer Kara Ben Nemsis und Hadschi Halef Omars ist wie eine Marienkalender-Geschichte zu lesen, die in einer übersteigerten Form unter dem Motto „Christus oder Muhammed“ (XVIII 320) die christliche Missionierung der islamischen Welt durch den Ich-Erzähler demonstriert. Mays Versuch, durch die Erwähnung des Mahdi – dessen Glaube und Lehre der kurdische Reiseprediger Ssali Ben Aqil zu folgen beabsichtigt – eine Verknüpfung mit den zuvor erzählten Sudan-Abenteuern herzustellen, wirkt keineswegs zwingend und überzeugend. Mit dem vierten Kapitel, *Die letzte Sklavenjagd*, schließt May dagegen wieder an die Sudan-Handlung an, setzt hier, nach der Hinrichtung Ibn Asls (die den konsequenten Schluß der *Hausschatz*-Fassung bildet), die abenteuerliche Verfolgung der Sklavenjäger fort, führt die Freundschaft des Ich-Erzählers mit dem Reïs Effendina auf psychologisch bemerkenswerte Weise zum Bruch, verschafft dann auch dem durch die Humanität und Liebe Kara Ben Nemsis inzwischen zum Christentum bekehrten Ssali Ben Aqil einen erneuten Auftritt, wodurch er die hinzugefügten Kapitel 3 und 4 miteinander verknüpft, und bringt so die ‚letzte Sklavenjagd‘ zu einem Ende – das freilich manche Fragen offen läßt.

Zu den Fragwürdigkeiten des Romans zählt die Feststellung, daß der Mahdi eher eine episodische Figur, aber keinesfalls die zentrale Gestalt darstellt, wie es der Titel der *Hausschatz*-Fassung suggeriert. Erst im zweiten Band tritt er als ‚Fakir el Fukara‘ auf, in einer Zeit vor seinem historischen Ruhm als Mahdi, und wird vom Ich-Erzähler in demütigender Weise für seine Vergehen mit der Bastonnade bestraft. Folglich ist der Wunsch Fehsenfelds zu verstehen, den ursprünglichen Romantitel für die Buchausgabe zu verändern. In einem Brief vom 3. November 1895 schlug May dem Verleger den Titel *Der Sklavenjäger* vor²², der dann aber zugunsten des endgültigen Titels *Im Lande des Mahdi* wieder fallengelassen wurde. Diese Titelwahl – eine in der Zeit der Romanentstehung bekannte Bezeichnung für

die sudanesische Region – entsprach der Tatsache, daß nicht die Figur des Mahdi im Mittelpunkt der Fabel stand, sondern sein Lebensort, der abenteuerliche Schauplatz der Sklavenjagd.

Die Romantrilogie erschien schließlich 1896 als Band XVI, XVII und XVIII der Freiburger Reihe²³, die mit Band XVIII (*Im Lande des Mahdi III*) nicht mehr als Karl Mays *Gesammelte Reiseromane*, sondern als *Gesammelte Reiseerzählungen* veröffentlicht wurde. Die Änderung des Reihentitels und die Deklaration der *Mahdi*-Trilogie als „Reiseerlebnisse“ waren Ausdruck der Intention, das Romanhafte durch die vorgebliche Authentizität des Erzählten zu ersetzen.

Mit der wachsenden Popularität des *Reiseschriftstellers* Karl May verstärkten sich in den 1890er- Jahren auch dessen Bemühungen, die erzählten Phantasiegeschichten als selbsterlebte Reiseabenteuer zu propagieren und die Identität von Autor und omnipotentem Erzähler-Ich, von Literatur und Leben – wie die bereits zitierten Stellen im *Mahdi* belegt haben – zu behaupten. Hinsichtlich der Beweiskraft vertraute May allerdings nicht allein auf die Macht des Wortes, zunehmend bediente er sich jetzt auch der (konkreteren, faktischen) Bilder, professionell angefertigter ‚Kostümfotos‘, um die Fiktion als Wahrheit zu präsentieren. Zum Beginn des *Mahdi*-Abdrucks veröffentlichte der *Deutsche Hausschatz* im ersten Oktober-Heft 1891 ein Porträt des ‚beliebten Weltläufers‘, des vielgelesenen Schriftstellers Dr. Karl May (vgl. das Frontispiz in diesem Studienband), das den gelehrten (bebrillten) Autor in einem von abenteuerlich-orientalischen Requisiten umrahmten Oval zeigt und wie eine Ikone über der ägyptischen Szenerie schwebt.²⁴ Die Integration des Schriftstellers in diese Abenteuerszenerie erscheint in der Tat als ‚Bild im Bild‘ und macht – wohl eher unfreiwillig – emblematisch den Bruch zwischen Realität und Fiktion augenfällig. In den Fotoserien, die May für seine Leser in Auftrag gab und die den Schriftsteller abenteuerlich maskiert in eine künstliche Kulisse positionierten, verraten sich diese Brüche in einer geradezu komisch-skurrielen Form. Das Verlangen des breiten Lesepublikums nach immer konkreteren, privat-persönlichen Informationen über den Reiseerzähler wuchs derart, daß May sich genötigt sah, dem Schluß der *Mahdi*-Buchausgabe ein *Nachwort* beizufügen, in dem er weniger über die ‚Freuden‘ als vielmehr über die ‚Leiden‘ eines von täglicher Briefflut und Besuchswünschen seiner zahllosen Verehrer gepeinigten Erfolgsschriftstellers berichtete und um Verständnis für seine ‚Rückzüge‘ bat. Um den immer lästiger werdenden Publikumsandrang zu erleichtern, versäumte es May als