

## Leben in Literatur zwischen Orient und Okzident. Else Lasker-Schülers „Die Nächte der Tino von Bagdad“

Yücel Aksan<sup>1</sup>

Else Lasker-Schüler, *Tino* und *Jussuf*, viele Namen, die sie sich selber gab, führen zu einer einzigartigen, starken Frau, die ihr Leben in Literatur umgesetzt hat. Zu einer Frau, die einer der führenden expressionistischen Persönlichkeiten wurde, ihr Leben literarisierend vermarktete und doch im wahrsten Sinne des Wortes nie mit sich und der Umwelt zufrieden werden konnte und auch werden wollte.

Else Lasker-Schüler löst sich sehr früh von der bürgerlichen Welt. Diese Lösung ist nicht allein als ein Akt feministisch inspirierte Überlegung zu deuten, sie ist vielmehr revolutionär in dem Sinne, da sie sich als eine Frau gibt, die von der Kunst leben will. Daher ist der Weg, den sie geht, ein Weg der Konfrontation. Sie wählt statt Einfügung oder Kompromiss die extreme Abweichung, indem sie sich über die herrschende Meinung des „Geschlechterverhältnisses und das Angebot weiblicher Identifikations- und Rollenmodelle souverän hinwegsetzt“ (Grossmann 2001: 68). Die Dichterin lässt sich von der Gesellschaft nicht unterdrücken, zieht sich nicht zurück, sondern wendet ihre Kraft in Stärke, in ein Anderssein als eine Lebensanschauung um. Durch ihre Distanzierung von ihrem bürgerlichen Milieu, von klassischen Rollenzuweisungen, Formen und Modellen kann sie den Forderungen der Gesellschaft entweichen, muss aber dadurch auf Geborgenheit und Sicherheit, die sie in anderen Bereichen sucht, verzichten.

An ihren zweiten Ehemann Herward Walden, den sie auch in literarischen Arbeiten unterstützt und fördert, schreibt sie: „Ich bin nie mit anderen Menschen zu messen gewesen“ (Martini 1970: 5). Spricht aus diesen Worten ein uneingeschränktes Selbstbewusstsein, ein Ego, das sich mitteilt und von anderen anerkannt werden möchte? Oder ist es ein Selbstbewusstsein, das sich durch solche Aussprachen stärken und seine Präsenz preisgeben möchte? Der Selbsterhaltungstrieb hilft der Dichterin in allen schweren Phasen ihres Lebens, und auch in dieser Zeit der Loslösung erhebt sie sich über Andere, Allgemeines, Bürgerliches, ihr Anderssein erhebt sie selbst zum Auserwähltsein; sie sondert sich in die Höhe hinauf. Ihr Künstlertum ist für sie Berufung, ein Status nahe der Prophetie, deshalb auch nicht geläufig und überall findbar.

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü

In diesem Sinne skizziert Fritz Martini das Künstlertum der Dichterin in folgenden Worten:

*Je älter Else Lasker-Schüler wurde, umso mehr hat sie ihr Dichten als eine Sprachwerdung, als eine Wirklichwerdung überpersönlicher Mächte der Weltversöhnung und Gottversöhnung begriffen. Eine lyrische Dichtung, die mit dem Bekennen aller subjektiven Triebe und Träume begann, weitete sich mehr und mehr zur Erfahrung und Vision überpersönlicher Mächte. Ihr Gedicht wurde zur Beschwörung des Einheitsgrundes von Mensch, Welt und Gott - jenes Seelengrundes, in dem sich eine Reinheit der Menschheit wiederherstellt und Gott vernommen werden kann. (Ebd.: 5)*

Die ihr von der Gesellschaft zugewiesene Randposition als Dichterin, Jüdin und Frau wendet sie ins Positive. Die Dichterin münzt die Ohnmacht des Opfers um in die Macht der Elite. Als Ausgegrenzte erhöht sie sich zur Auserwählten und entwirft die literarische Figur des Prinzen in ihren verschiedenen Gestaltungen von Prinzessin *Tino* über den *Prinzen von Theben*. Sie erhebt sich zum Adel und ihre Erhebung zum Prophetentum benutzt sie als Strategie für ihre Selbstpräsentation im Schriftstellerleben. Sie stellt sich als göttlich inspirierte, nahe der Prophetie stehende dar, schafft somit eine Identität, die angeblich von „höherer Warte beglaubigt ist. Sie findet Kraft im Judentum. Die Erfahrung von Fremdheit wird zum konstruktiven Movens des Schreibens- im entrückten Zustand des schöpferischen Vorgangs“ (Grossmann 2001: 25).

Da die überlieferten Frauenimaginationen von Männern geprägt sind und deshalb von deren Interessen gestaltete Projektionen sind, werden den Frauen die Fähigkeiten zum Schöpferischen grundsätzlich verweigert. Um sich diesen geläufigen Anschauungen widersetzen zu können, schlüpft die Dichterin in einen unterschiedlichen *Geschlechtscharakter*, den androgynen Selbstentwurf eines knabenhaften Dritten. Für Uta Grossmann ist die Loslösung, die die Dichterin erlebt, als ein Prozess zu sehen, die sich als

*eine Identität, die sich aus der Erfindung eines ursprünglichen wilden Judentums, der Unterwanderung herrschender Frauenbilder und dem Entwurf eines inspirierten Künstlertums zusammensetzt. Die Überwindung bürgerlicher Konventionen und Rollenzuschreibungen ermöglicht ihr mehr Freiheit und Unabhängigkeit als den meisten jüdischen Frauen dieser Epoche. Lasker-Schülers Lebensweise und insbesondere ihr Prosawerk sind ihrer Zeit weit voraus. Dieser Abstand, aber auch der radikale Individualismus der Künstlerin bewirken Unverständnis und Ablehnung. (Grossmann 2001: 25)*

Else Lasker-Schüler verbindet Figuren aus der hebräischen Bibel und anderen jüdischen Quellen, bereichert sie mit orientalischen, exotischen und märchen-

haften Elementen zu einer unverwechselbaren literarischen Grundlage, aus der sie literarisch schöpfen kann. Uta Grossmann beschreibt die Dichterin vor allem als Künstlerin, aber das „Judentum gilt ihr als Ausdruck der Gefährdung und Auszeichnung ihrer Existenz. Es macht sie zur Fremden, dient Angreifern zur Rechtfertigung und ihr zur Stärkung der Identität eines kämpferischen, stolzen, mutigen Menschen“ (Ebd.: 41).

In der Zeit nach der Scheidung von ihrem ersten Ehemann Berthold Lasker und der Zeit der *Neuen Gemeinschaft*<sup>2</sup> erlebt sie eine neue Freiheit, die ihr einen neuen künstlerischen Schub versetzt. Sie beschreibt ihren Zustand in einem Brief an Richard Dehmel: „Nun bin ich wieder frei, habe mein Leben der Kunst gar gegeben und da bitte ich Sie, mich nicht ganz zu übersehen“ (Bauschinger 2006: 103).

Ihre neu gewonnene Freiheit regt die Dichterin künstlerisch so sehr an, dass eine der produktivsten Phasen ihres Lebens beginnt. Sie setzt sich mit einem „höchst individuellen Lebensentwurf gegen Zerrbilder, die ‚den Juden‘ und ‚das Weib‘ festlegen. Sie nutzt Fremdheit als Experimentierfeld außerhalb gesellschaftlicher Konventionen und Rollenvorstellungen“ (Grossmann 2001: 10). Auf der einen Seite wird sie von ihren Lesern als eine Dichterin von „exotischer Fremdartigkeit einer autonomen Künstlerpersönlichkeit“ (Ebd.: 10) in die Höhe gehoben und auf der anderen Seite von ihren Gegnern als geistesranke Kaffeehausberühmtheit verhöhnt.

Während der Zeit der *Neuen Gemeinschaft* lernt Else Lasker-Schüler wahrscheinlich auch den 22-jährigen Georg Levin kennen, den sie einfach in Herwarth Walden umbenennt und dessen bürgerlicher Name im Nachhinein in Vergessenheit gerät. 1901 erzählt sie von ihm zum ersten Mal ihrer Schwester Anna.

Herwarth Walden spielt im Kreis der *Neuen Gemeinschaft* Klavier und erregt die Aufmerksamkeit der Dichterin durch seine Vertonungen von Gedichten und seine Begeisterung für Literatur. Durch ihre Gemeinsamkeiten entsteht im Jahre 1903 eine Ehe, die von der „Kunst für die Kunst“ (Kupper 1963: 10) gestiftet wird.

In schwierigen Zeiten schöpft Else Lasker-Schüler aus eigener Kraft Vertrauen für ihre weitere Existenz, anders ausgedrückt, sie lernt das Vertrauen auf ihre eigene Person. Margarete Kupper beschreibt in ihrer Dissertation *Die Weltanschauung Else Lasker-Schülers in ihren poetischen Selbstzeugnissen* (1963),

---

<sup>2</sup> Die *Neue Gemeinschaft* war eine zwischen 1900 und 1903 unter anderen von den Brüdern Julius Hart, Heinrich Hart und von Gustav Landauer im Berliner Stadtteil Schlachtensee betriebene anarchistisch-kommunistische Kommune, an der vor allem politisch aktive Lebensreformer, Anarchisten und Künstler teilnahmen.

dass bei Else Lasker- Schüler das Gefühl der Überlegenheit gegenüber den Bürgern als eine unbewusste Naivität anzusehen ist, dass dabei die präsenste Reflektion gegenüber dem Bürgertum immer eine Distanz aufweist, durch der die Dichterin sich selber aufwertet. Um Selbstschutz ausüben zu können, transformiert sie sich in dichterische Genialität:

*Bin entzückt von meiner bunten Persönlichkeit, von meiner Urschrecklichkeit, von meiner Gefährlichkeit, aber meine goldene Stirn, meine goldenen Lider, die mein blaues Dichten überwachen. Mein Mund ist rot wie die Dickichtbeere, in meiner Wange schmückt sich der Himmel zum blauen Tanz, aber meine Nase weht nach Osten, eine Kriegsfahne, und mein Kinn ist ein Speer, ein vergifteter Speer. So singe ich mein hohes Lied ... ich bin meine einzige unsterbliche Liebe. (Ebd.: 23f.)*

Als Else Lasker- Schüler endlich 1932 zusammen mit Richard Billinger den Kleist-Preis erhält, kann sie sich nicht sehr freuen. In der Presse erscheinen verschiedene Kommentare und die rechtsgerichtete Presse kritisiert mit ihr manche Autoren als „wesensfremde Erscheinungen“, (darunter sind Dichter wie Zuckmayer und Horvath), die gefördert würden, wohingegen junge national gesinnte Dichter nicht. Auch die Schlagzeile des *Völkischen Beobachters*<sup>3</sup>, die „Tochter eines Beduinenscheichs erhält den Kleist-Preis“, beeinträchtigt die Freude der Dichterin. Dem Antisemitismus sehr früh ausgesetzt, ist sie sich nach diesen Schlagzeilen bewusst, dass ihre Tage in Deutschland gezählt sind. Zuerst zieht sie in Erwägung nach Prag zu ziehen, wobei auch die Schweiz für sie als ein Zufluchtsland gilt. Die Flucht aus Berlin bedeutet einen tiefgreifenden Einschnitt, Else Lasker- Schüler verbrachte vierzig Jahre ihres Lebens dort, blieb der Stadt aber trotzdem eine seelische Fremde, denn „[s]ie gehörte nie wirklich zu dem Kreis der Expressionisten, denen sie zu alt war. Auch aus dem Bürgertum, aus dem sie kam, war sie ausgeschlossen aufgrund ihrer phantasiervollen Erscheinung und ihres Lebensstils“ (Schulz- Jander 1991: 9). Von einer Identifikation mit irgendeiner Gemeinschaft, sei es religiöser oder politischer Art, sieht sie ab.

Ihr Reichtum und Besitz ist ihr literarisches Schaffen, in diesem Reich besitzt sie die alleinige Macht und Vorrang, hat das Recht, so Margarete Kupper, zu einer „Verwandlung der objektiven, realen Wirklichkeit in eine subjektive, poetische Wirklichkeit“ (Kupper 1963: 20), d.h. in ein Märchenreich. Nachdem sie ihr imaginäres Reich kreierte hat, erhofft sie den Respekt, der ihr zumeist versagt bleibt und drückt dies auch öffentlich an Herwarth Walden und Kurt Hiller aus:

---

<sup>3</sup> Die Zeitung „Völkischer Beobachter“ war seit Dezember 1920 das publizistische Parteiorgan der NSDAP. Die Zeitung erschien zunächst zweimal wöchentlich, ab dem 8. Februar 1923 täglich. Sie wurde nach den Anfangsjahren reichsweit vertrieben.

„Ich bin Hoheit. Merkt Euch das, betont es Jedem, der Euch in den Weg läuft“ (Grossmann 2001: 207). Diese Selbsternennung zur Hoheit, zum Regenten ist im eigentlichen Sinne keine Flucht aus dem realen Leben, aber sie versucht die Erlebnisse des Lebens in diesem imaginären Reich zu absorbieren und tolerieren, d.h. sie verortet sich auf einer höheren Ebene, damit sie im realen Leben Kraft schöpfend weiterwirken kann. Indem sie sich selber neu erfindet, rettet sie sich und ihr Schreiben. Das neu erfundene *Ich* (Prinz von Theben, Tino von Bagdad) löst sich von jeder Verantwortung und geht ganz in ihren Zeilen auf. Weibliches assoziierende Merkmale und Verhaltensweisen sind ihr zuwider, besonders zeigt sie dies bei Frauen, die von der Gesellschaft zugewiesene Rollenklischees annehmen. In einem Brief an Karl Kraus spricht sie ihre Enttäuschung über „die Lockenweiber mit hochatmenden Busen“ (Ebd.: 64) an und sondert sich in einer weiteren Stelle von der Urmutter Eva ab:

*[I]ch kenne keine Sünde, ich habe auch mit Eva und der Schlange nichts zu tun, ich bin die direkte Abkömmin von irgend einer Quelle des Paradieses, ich fließe, fließe immer weiter, manchmal werde ich ein Meer [...].* (Ebd.: 64)

Da sie weder völlig weiblich noch männlich wirken kann, versucht sie ihre Art zu etablieren, in der sie, so laut Valentina Di Rosa, die Pose der sexuellen Ambivalenz aus dem Mythos des androgynen Knaben der *holden Unzucht* der Antike anwendet (Di Rosa 2006: 238). Ihre Literatur nimmt einen Raum ein, in der sie ihre exzentrische Art ausleben kann und mit Zynismus, Hochmut und Spiel die Grenzen der Tradition und Klischees sprengt. In ihrer androgynen Art kann sie eine Balance zwischen Realität und Imagination, zwischen Mann und Frau, zwischen Leben und Literatur finden (Ebd.: 238).

Vivian Liska sieht in *Tino*, eine Wandlung, einen Akt der Neugeburt, die sie aus den ihr auferlegten Konventionen befreit und die sie in ihrer Dichtung als Mittel und Botschaft skizziert. Die Dichterin habe als Reaktion auf die künstlerische und konventionelle Gesellschaft, die sie umgibt, die *Nächte Tino von Bagdad* geschrieben, um so eine „Erlösungsphantasie als verhüllte Provokation“ (Liska 1998: 36) darzustellen. Nach Liska trägt die Dichterin:

*[...] die Gestalt einer erotischen und messianischen Liebesbotschaft, vermittelt den agonistischen Absolutheitsanspruch einer avantgardistischen Kunstauffassung und suggeriert die anti-patriarchalischen Voraussetzungen einer weiblich konzipierten Utopie des ‚Neuen Menschen‘.* (Ebd.: 37)

Die europäische Rezeption des Orients ist, ausgehend aus Edward Saids Orientalismus-Analyse, ein ideologisches Konstrukt, dessen Quelle im politischen und ökonomischen Bereich von Orient und Okzident zu suchen ist. Nach Ed-

ward Saids *Orientalismus* Theorie<sup>4</sup> schöpft das Abendland durch den Vergleich und die Projektion des Orientbildes neue Kraft und Inspiration, wobei die Darstellung des Orients nur Geltung findet, indem das Abendland sich mit seinem eurozentrischen Blick aufwertet und den Orient degradiert. Nach Petra Heinrichs folgte

*die Stilisierung des Orients als Gegenbild zur westlichen Welt[...]. Jeiner Projektion, durch die der Westen sich eines positiven Bildes seiner selbst versichern konnte. Da der Orient aus westlicher Sicht nicht im Stande gewesen sei, sich selbst zu repräsentieren, habe der Westen selbst ermächtigt die Rolle übernommen, den Orient zu repräsentieren und zwar durch die Zuschreibung vereinheitlichter Negativ- Attribute. (Heinrichs 2011: 57).*

Bei der Reproduktion des Orient geht es bei Else Lasker- Schüler nicht allein um die Beschreibung eines konkreten fremden Ortes, es geht ihr darum, den Ort des Geschehens in eine weite Entfernung zu transferieren, um damit vielfältige literarische Möglichkeiten zu erlangen; so erfindet sie einen Orient, der westliche Vorstellungen und Phantasien aktiviert.

Dazu exemplifiziert Uta Grossmann:

*Die orientalischen Märchen sind präsent als Assoziationsraum mit luxuriösen Palästen, in denen verschleierte Haremsdamen und mächtige Sultane ein Leben in Reichtum und Verschwendung führen. Die Entfaltung opulenter Sprachbilder und rhythmisierender Elemente verstärkt die „orientalische“ Atmosphäre; stellenweise nähert sich die Prosa der Lyrik. Die Fremde als Schauplatz schafft überdies Distanz zu einer unbehaglichen Gegenwart. (Grossmann 2001: 217)*

Ihre Sachkenntnis orientalischer Orte und Gepflogenheiten ist immer wieder in ihren Werken dokumentiert, die die Faszination an Arabien und Ägypten früherer Zeiten zeigt. Mit der größten Wahrscheinlichkeit sammelte sie Anregungen dieser Art aus dem Werk des Orientalisten und Dichters Friedrich Rückert und in den damaligen zeitgenössischen Museumssammlungen und Ausstellungen. Mit der Errichtung eines Orients aus realistischen und phantastischen Versatzstücken schafft sich Else Lasker- Schüler einen ‚*imaginären Raum*‘ in dem sie zunächst verschiedene weibliche Ich- Identifikationen durchspielen kann. Susanne Reiß- Suckow weitet die Bedeutung weiter aus, indem sie die Ziele der Dichterin konkreter umschreibt und im Vergleich mit den französischen Symbolisten, deren Exotismus oftmals als ‚ästhetizistische Flucht in orientalische Träumereien zu werten ist‘ (Reiß-Suckow 1997: 325), als einem Lebensraum

---

<sup>4</sup> Edward W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt/M- Berlin- Wien 1981.

für Else Lasker- Schüler darstellt. Die Welt der Imagination, der Dichtung und der literarischen Schöpfung ist ihr eigentlicher Besitz und Reichtum.

In einem Brief an Karl Kraus gibt sie ihren innersten Gefühlen Ausdruck:

*Ich dichte jetzt schon zwei Tage und zwei Nächte, ich bin doch eigentlich ein Mensch der lauter Paläste hat. Ich kann eingehn in mein Dichttum, wie groß ist mein Dichttum, tausend Morgen und Nächte groß - und ich kann es nicht verlieren und gerade, daß man nur mit Blut bezahlen kann seine Steuer, das ist Besitz.*<sup>5</sup>

Else Lasker- Schüler nutzt die reichhaltige Palette der orientalischen Stereotype, z. B. Sinnlichkeit, Grausamkeit, Geschlechterkampf, Verrat, Luxus, Armut, Kunst, Macht um einen Ort zu entwerfen, in dem weder Historie, Geographie und Nation genau bestimmbar sind, außer das sie nicht europäisch sind.

Bagdad ist ihre *Stadt*, aber auch, ein Ort, der aus ihrem Selbst Gestaltung findet und daher auch nicht definierbar und feststellbar sein, sondern allgemein wirken soll. Die Unbestimmtheit der Geographie dieser Stadt führt, so Nina Bernam, zu einer „Mystifizierung und Fiktionalisierung des asiatischen und nordafrikanischen Raumes“ (Berman 1997: 295). Else Lasker- Schüler schreibt nicht nur, sie koloriert auch ihre Werke und errichtet sich eine „buntwuchernde morgenländisch- orientalisierende Traum- und Gegenwelt“ (Ebd.).

Der Übergang von der Wirklichkeit zur Illusion, vom Realen ins Surreale, vom Märchen zum Wahnsinn zeichnen sich in den Werken der Dichterin ab. Sie bringt das Ungewöhnliche und Fremde ihrer Imagination in ein ganz neues Licht- eine neu geschaffene Welt der freien, schöpferischen Phantasie des Dichters. Leopold Auer sieht in den Texten Lasker- Schülers eine „schwärmerische Hingabe an das Poetische selbst, in der sich ihre geistige Verwurzelung in der späten Romantik erweist“ (Auer 1970: 113f.). Aber sie konnotiert den Orient in einen sakralen Raum, in der eine Vermischung der Religionen beabsichtigt ist. Religion dient ihr als stimmungserzeugende sakrale Erhöhung ohne eine bestimmte konkrete Religion zu meinen.

Diese Welt der Imagination kann auch als ein Versuch, so Gellner, „einer gewaltsamen Rückkehr in das verlorengegangene Paradies der Kindheit mit seinen Wundern und Rätseln bedeuten, eine Zuflucht vor allen Enttäuschungen“ (Gellner 2004: 114) gesehen werden. Dieses Paradies ihrer Imagination ist der von ihr kreierte Raum, in dem Grenzen und Konventionen religiöser Art aufgehoben sind.

Lasker- Schülers Orient entwickelt sich zum „Ort der Verwerfung“ (Heinrichs 2011: 253), in der der europäische Blick das Andere/ Fremde als Projektionsfläche des Eigenen erlebt. Äußere Kulissen dieser Projektionsflächen sind der

---

<sup>5</sup> Brief an Karl Kraus vom 8.2. 1910.

Harem, die Wüste und der Palast. Diese Orte sind prominente Orte, so Heinrichs, westlicher Orientalisierungsbestrebungen, die sowohl rekonstruiert als auch dekonstruiert werden.

*Die Nächte der Tino von Bagdad*<sup>6</sup> ist nach dem *Peter -Hille -Buch* (1906) das zweite Prosabuch Else Lasker- Schülers und erscheint 1907 in Berlin.<sup>7</sup> Else Lasker- Schüler verarbeitet in diesem Text phantastische Eindrücke, Gefühle, Stimmungen und Begebenheiten der realen Welt, die sie in ihre Gestaltungsebene transferiert und gestaltet. Hierfür entwickelt sie eine literarische Ebene, in der sie brisante Themen, wie Sexualität, Tod und Religion an einen anderen fremden Ort, d.h. hier den Orient transferiert und dadurch freiere Kreativität erlangt.

Dies ist auch einer der Gründe der Dichterin die Topographie des Geschehens in den Orient zu verorten. Die Dichterin wendet in der Art und Weise ihres Schreibens einen neuen Stil an, der mit geläufigen literaturwissenschaftlichen Analysetechniken betrachtet viele Fragen offen lässt. Daher ist auch der frühere Zugang zu der Prosa Else Lasker- Schülers schwierig und eher bescheiden gewesen. Erst in der gegenwärtigen Forschungslage ist sie in den Vordergrund gerückt und die Publikationen zu ihrer Prosa sind zahlenmäßig gestiegen.

Es gibt keine in sich einheitlich zusammenhängend entwickelte Handlung zwischen diesen Geschichten, sondern sie bestehen aus einzelnen Kapiteln, die sich selten aufeinander beziehen und meist einzelne Episoden an unterschiedlichen Orten darstellen. Diese Texte spiegeln, so Sigrid Bauschinger, „die Faszination der westlichen Welt von allem Orientalischen um die Jahrhundertwende wider“ (Bauschinger 2006: 120).

Im Mittelpunkt der ersten Geschichte, die mit *Ich tanze in der Moschee* betitelt ist, steht eigentlich keine Figur, keine Persönlichkeit oder keine erkennbare Identität, sondern ein ritueller Tanz. Im Text inszeniert dieser Tanz eine Transzendenz in einem Rhythmus, der den Körper zu einem sich in Rausch verfallenes Subjekt verwandeln lässt:

---

<sup>6</sup> Else Lasker-Schüler: *Die Nächte der Tino von Bagdad*. In: ders: *Der Prinz von Theben u. a. Prosa*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Frankfurt am Main 1996. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden in diesem Kapitelabschnitt mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text angegeben und abgekürzt als: TvB.

<sup>7</sup> Eine zweite Auflage erscheint 1919 als ein Teil der Gesamtausgabe in zehn Bänden. In der ersten gedruckten Fassung sind neben den kurzen Texten auch Gedichte vorhanden, die in der Ausgabe von Friedhelm Helm ausgespart wurden. Es ist das erste Werk, das durchgehend in einen orientalischen Raum verortet wird und das als der Anfang Else Lasker- Schülers mittlerer Schaffensperiode gilt, daher stellt es einen wichtigen Einschnitt in ihrer dichterischen Entwicklung dar.



## *Leben in Literatur zwischen Orient und Okzident*

[ ... ] und über die Stirne zieht der Tanz eine schmale Flamme und sie erblasst und rötet sich wieder von der Unterlippe bis zum Kinn. Und die vielen bunten Perlen klingen um meinen Hals ... o, machmede macheii ... hier steht noch der Schein meines Fusses, meine Schultern zucken leise - machmede macheii, immer wiegen meine Lenden meinen Leib, wie einen dunkelgoldenen Stern. Derwi, Derwisch, ein Stern ist mein Leib, ein Stern ist mein Leib ... Machmede macheii, meine Lippen schmerzen nicht mehr ... rauschesüss tröpfelt mein Blut und meine Schultern beben Düfte und immer träumender hebt sich mein Finger - geheimnisvoll, wie der Stengel der Allahblume ... Machmede, macheii, fachtelt mein Antlitz hin und her - streckt sich viperschnell und in den Steinring meines Ohres verfängt sich mein Tanz. Machmede macheii, machmede mach-Mede... (TvB: 61)

Fast spielerisch kombiniert Else Lasker-Schüler Erscheinungen oder Assoziationen aus den verschiedensten Bereichen miteinander und zeigt in diesem Text die Verbindung von Widersprüchlichem zu einem kunstvoll gestalteten Ganzen. Hier tanzt eine weibliche, altägyptische Mumie in einer Moschee einen derwischähnlichen Tanz, ein Ereignis das in der Realität so nicht stattfinden könnte. Denn wer sich mit dem Orden der Sufisten, den Derwischorden<sup>8</sup>, beschäftigt, wird sehen, dass dieser Tanz ein Einklang von Rhythmus und Gottesfindung und eher ein von Männer bestimmter Orden<sup>9</sup> ist und eine alte Mumie zu diesem Ritual gegensätzlich wirkt.

Ein immer wiederkehrendes Leitmotiv in arabischer Klangfärbung ist die Wortwiederholung *machmede macheii*, die durch das Wenden der Lenden *immer wiegen meine Lenden meinen Leib, wie einen dunkelgoldenen Stern* als eine in eine Ekstase steigende Handlung dargestellt ist. *Derwi, Derwisch, ein Stern ist mein Leib* verwandelt sie zu einem Stern. Der Leib ist von einem Schwindel erfasst, wird danach von einer Flamme entzündet. Als eine „sternenjährige Mumie“ erwacht das Ich aus einem „tausendjährigen Schlaf“ (TvB: 61). In der „Zeit der Fluren“ (TvB: 61), in der sich der Leib findet, begibt sich, so laut Di Rosa auf eine „Seelenwanderung“ (Di Rosa 2006: 146) den in Mythen.

Das Ich, welches sich zwischen Sphären des Rausches und der Nüchternheit, zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein schwebt (vgl. Di Rosa 2006: 147) und aufhält, bezieht sich auf die seelische Haltung, die als Information über die Mumie ausgesagt wird. Der Name *von Bagdad*, ein Zusatz, kann direkt als eine Herkunftsbestimmung und zugleich auch als Adelstitel verstanden werden. Ti-

---

<sup>8</sup> Derwische sind asketische Mönche, die Bezeichnung leitet sich vom persischen Wort dar („Tor“, „Tür“) ab, als ein Sinnbild in der sufischen Symbolik bedeutet es auch die Schwelle zwischen dem Erkennen der diesseitigen irdischen und der jenseitigen göttlichen Welt.

<sup>9</sup> Obwohl in der gegenwärtigen Zeit auch Frauen als Derwische auftreten.

no, die Protagonistin des Buchs und fiktive Personalisierung Lasker- Schülers, erhebt sich Tino, so auch Else Lasker- Schüler zur *Dichterin Arabiens*: deshalb sind die *Nächte* als ein poetischer Selbstentwurf und als weibliche Erlösungsvision der Dichterin zu lesen.

Im *Ich tanze in der Moschee* gibt die Dichterin eine lokale und zeitliche Bestimmung an. „Du mußt mich drei Tage nach der Regenzeit besuchen, dann ist der Nil zurückgetreten, und große Blumen leuchten in meinen Gärten, und auch ich steige aus der Erde aus und atme.“ (TvB: 61) Erst dann ist Tino fähig zu atmen, also zu leben. Tino bezeichnet sich selbst als eine lebendige Tote, sie ist eine *sternjährige Mumie*. Sie ist prophetisch, die lokale Verfremdung in den Orient reicht der Dichterin nicht aus. Die körperliche Präsenz in Tanz und Gestik wird begleitet von einer sprachlichen Verfremdung „oh, machmède macheii“ (TvB: 61). In ihrem Tanz, in der sie ihre Lenden wiegt, erhebt sich Tino zum „Derwi, Derwisch, ein Stern ist mein Leib“ (TvB: 61). Durch das Tanzen und die wiederholte Formel „machmède macheii“ begibt sich die Ich- Erzählerin in einen Trancezustand und wird „geheimnissvoll, wie der Stengel der Allahblume“ (TvB: 61). Die Erzählerin verortet ihre Zeit, ihren Körper und ihre Gefühle in eine zeitlose und raumlose Sphäre. Dieser Ort und der Zustand der Trance geben der Dichterin die Möglichkeit zu leben und zu atmen, ihr mumienhaftes Dasein wird überwunden und sie wird gottesnah, also ein Teil der Allahblume.<sup>10</sup> In der zweiten Geschichte *Das blaue Gemach* tritt Tino mit einer großen Traurigkeit in den Vordergrund. Obwohl die dunkelhäutigen Sklavinnen es der Erzählerin so recht wie möglich machen wollen, in dem sie wie Marmorsäulen stehen und Freudenfeste veranstaltet werden, sind die Augen der Erzählerin halb geschlossen und das Herz im „Fieber [...] eines tausendjährigen Herzens“ (TvB: 62). Sie richtet ihre Worte an Senna Hoy, (eigentlich Johannes Salzmann, einen Freund) und zieht Parallelen zur Realität, sie verortet nicht allein ihre eigene Person, sondern auch ihre Freunde in den fiktiven Orient. Der Übergang von Fiktion zu aktuellem personalem Bezug ist abrupt. Das blaue Gemach, von dem in der Geschichte die Rede ist, ist verlassen und einsam, *blaue Küsse* (vgl. TvB: 63) bringen den Tod. Sie beschwört Senna Pascha das Geheimnis, das sie so traurig stimmt, nicht zu verraten. Wie eine leitmotivische Pointe ist die Farbe Blau als Verbindung mit der blauen Blume, die sich als ein zentrales Symbol der Romantik etabliert hat, festzustellen. Die blaue Blume steht für Sehnsucht, Liebe, metaphysisches Streben nach der Unendlichkeit, sowie für die Sehnsucht nach fremden fernen Orten und ist das Symbol der Wanderschaft. Bei Else

---

<sup>10</sup> Es ist interessant, dass die Dichterin auch in der religiösen Terminologie Übergänge macht. Islamische und jüdische Bezeichnungen gehen ineinander über. Auch in diesem Bereich überwindet sie die Trennungen.

Lasker- Schüler entwickelt *das Blaue* sich zur Metapher für das Auserwähltsein, Anderssein und das Dichttum.

In der dritten Erzählung *Plumm Pascha* setzt die Dichterin eine Parallele zur ihrem realen Leben, in dem sie eine Figur in den Mittelpunkt setzt (Pull), die für ihren Sohn Paul steht. Tino erzählt, wie Pull von Plumm Pascha gehuldigt, geehrt und durch die Verlobung mit seinen Zwillingstöchtern zum Adel erhoben wird. Sie zeichnet Pull als einen Auserwählten, der mit weißen Elefanten stolz spielt, vom Khediven<sup>11</sup> Ägyptens anerkannt wird, so dass er sogar vom Fürst im Palast auf den Schultern getragen wird und dieser mit ihm spielt: „Aber die jungen Prinzen im Harem fürchten sich vor Pulls Tyrannei; er schlägt sie, wenn sie nicht seines Willens sind, und die lieblichen Prinzessinnen weinen“ (TvB: 64). Die plötzliche Schwermut, die Plumm Pascha ergreift, führt die Ich- Erzählerin in eine Ehe, in der sie die neunundsiebzigste Frau des Paschas werden wird. Nicht allein sich und ihre Ängste transferiert Else Lasker, auch ihre Wünsche, Zukunftsängste und Visionen im Hinblick auf ihren Sohn findet Gestaltung.

In *Plumm Pascha* resigniert Tino hinsichtlich des Durchsetzens eigener Interessen. Die Verortung des Geschehens in den Harem (oder auch in den Hamam), kann auch als eine Verortung der Verortung interpretiert werden, denn beide Orte, der Harem und der Hamam, sind aus der männlich -literarischen Imagination als Orte der, so Petra Heinrichs, die als „‚Orient im Orient‘ und dadurch zum verdoppelten Inbegriff eines Raumes im anderen Raum avancierten“ (Heinrichs 2011: 85), also Räume des Geheimnisses, in die nur Frauen und Auserwählte Eintritt finden. In diesen Räumen, die eigentlich der Männerwelt verschlossen sind, kann Else Lasker ihrer Phantasie Ausdruck geben.

In *Ached Bey* gibt Tino mehr Auskunft über ihren Ort, über die Umgebung und verwandtschaftliche Beziehung. Ached, der Kalif ist ihr Onkel. Seine Präsenz ist überall in Bagdad und sogar „bis in die Sterne“ zu spüren. Diese Präsenz und sein weitgreifender Einfluss sind symbolisiert dargestellt durch seine *große Hand*. Die Hand des Onkels ist ein Zeichen der Macht, welches über Leben und Tod, über Mut und Demut, über Genuss und Vergewaltigung entscheidet. Am Anfang ist Tino vom Kalifen, der einer vergangenen Liebe zu einer Jüdin nachtrauert, angezogen. In der darauffolgenden Szene ist verdeckt eine erotische, rauschhafte Beziehung angedeutet: „Wir rauchen aus samtumspannten Pfeifen und trinken blaue Getränke aus Diamantkrügen, und ich beuge mich über die Hieroglyphen seiner grosser Hand“ (TvB: 66). Die Hieroglyphen deutet Liska als „verschlüsselte Liebeszeichen“ (Liska 1998: 98).

Im Augenblick einer Hinrichtung, als der Oheim die enthaupteten Häupter der

---

<sup>11</sup> Khedive war von 1867 bis 1914 der Titel des Vizekönigs von Ägypten.

Aufbegehrenden erblickt, flattert seine *große Hand* in den Schoss Tinos. Eine inzestuöse Handlung ist symbolisch ausgesprochen, daraufhin werden blutende, abgetrennte Köpfe, Blut, welches in der Umgebung fließt und die große Hand, gegen die sich Tino nicht wehren kann, gleichzeitig dargestellt. Das Trauma der Vergewaltigung kann in der Welt nur durch das Blut, das überall in der Umgebung fließt, ausgelöscht werden. Die Wut, die angestaute Angst, ist mit diesen Bildern offen dargestellt. Daraufhin stirbt der Onkel auf unerklärliche Weise. Diese *große Hand*, die viele Besonderheiten trägt, ist nicht imstande den Onkel zu schützen. „Mein Oheim, der Kalif, liegt im Palast tot auf seiner großen Hand“ (TvB: 66). Der Tod des Kalifen ist düster und dunkel, womit auch vielleicht der Wunsch Tinos zum Ausdruck gebracht wird: wer ihr Schlimmes antut, wird mit dem Tode bestraft. Inzwischen tanzen und beten Derwische, wobei dunkle Sterne um ihre Seelen kreisen. Die angestaute Wut entlädt sich nur in den Flüchen und Steinigungen des Grabes, ausgeführt von Knaben und Mädchen. Tino schweigt, ihre Lippen sind tot, jedoch steigen aus ihren Augen Feuersäulen, ihre Wut entlädt sie durch ihren Tanz, der über Bagdad, die Wüste und über den Palast rauscht.

Als Aufruhr gegen die patriarchalische Macht, setzt Tino die Kraft ihres Körpers ein und überschreitet mit ihrem Tanz die gestellten Grenzen, Horizonte und Zeiten, geht hinauf ins Kosmische und will Befreiung. Die Darstellung einer autoritären Instanz personifiziert in der Figur des Oheims ist offenkundig. Aus diesem Text ist das Aufbegehren gegen männliche Willkür und sozialen Stand zu erschließen. Hinter dem mächtigen Oheim, dessen Macht mit der *großen Hand* dargestellt ist, kann so Vivian Liska „die Figur des Ehemanns Lasker und jene des Onkels mütterlicherseits, Leopold Sonnemann, stehen, der Laskerschülers Lebenswandel im Kreis der Bohème missbilligte“ (Liska 1998: 97).

Im *Der Tempel Jehovah* zieht Tino ihre goldenen Schuhe aus und tritt unverhüllt und entblößt auf den Gipfel des Berges. Um sich zu verewigen, baut sie einen Tempel von ewigem Himmelslicht. Und wieder tanzt Tino als Mumie einen Tanz als Ausdruck des Übergangs zwischen Diesseits und Jenseits. Der Wunsch Tinos unsterblich zu sein und sich zu verewigen ist durch den Bau eines Tempels dargestellt, umgedeutet ist das ganze literarische Lebenswerk der Dichterin in dem Bau des Tempels symbolisiert. Die Dichterin schreibt und baut somit einen Tempel aus Sprache.

Minn, Sohn des Sultans in der Geschichte *Minn, der Sohn des Sultans von Marokko*, ist mit seiner Kleidung das Gegenbild seines Vaters. Der Sultan trägt ein Kleid aus weißer Seide, das mit einem taubeneigroßen Smaragd zusammengehalten wird. Minn jedoch ist barfuss und in Kamelfell gekleidet. Er besitzt die Gabe über verbotene Wege zu wandeln, die nur den Frauen gestattet sind. Tino wünscht sich mit Minn zu tanzen; sie will seine Kraft, die verhüllt ist, erfahren.

Seine und ihre Nacktheit lassen den Sultan grausame Maßnahmen ergreifen, da ihre unverhüllten Körper nicht gesehen werden dürfen. Den schwarzen Dienern werden die Zungen durchbohrt und die edlen Hofleute geblendet. Von der Schönheit des Minn sind auch die anderen Frauen ergriffen, er lässt sich von anderen Frauen verführen und vergisst Tino und das Versprechen mit ihr zu tanzen. Minn liegt zerbissen unter geknickten Ästen, er ist tot. Wer der Täter ist, ist nicht bekannt, aber auf eine wundersame Weise ist Rache ausgeübt. Diejenigen die Tino Enttäuschungen zufügen und Wut in ihr erwecken, bestraft Tino, indem sie der Existenz ihres Gegenübers mit dem Tode ein Ende setzt. Wesentlich ist, dass Minn durch den Liebestanz mit Tino zu Anerkennung und Ruhm gelangt, was ihm zuvor versagt war. Nach der Begegnung mit Tino wird er von anderen Frauen umworben, lässt sich von ihnen verführen. Er begeht durch diese Handlung einen Verrat und verliert seine Auserwähltheit.

Der direkte Einstieg mit „Innahu gad marâh balleija alkahane fi sijab...“ (TvB: 71) in die Geschichte *Der Fakir von Theben* bekräftigt die Sprache der Ferne, anders ausgedrückt mit dem fremdsprachlichen Klang dieser Zeilen ist eine assoziativ imaginierte Fremde dargestellt. Tino will teilhaben an dem heiligen Leben der Priester und nur der Fakir ist dagegen, denn er mag keine Frauen, er vertilgt sie. Mit diesen Zeilen ist abermals die frauenfeindliche Situation angedeutet, der sich die Dichterin ausgeliefert fühlt. Die Vertilgung, d.h. die Ignoranz gegenüber Frauen ist wieder ausgesprochen. Das Verschlingen von Frauen, bezeugt auch das Gefühl des Verlorenenseins und die in der Gesellschaft nicht vorhandene Akzeptanz von Männern gegenüber Frauen. Der Priester ist wieder ein Auserwählter, der mehrmals begraben wieder aufersteht und seine Kraft aus der Erde schöpft. Nur durch ihren Ring aus Caelumstein, den Tino besitzt, kann sie sich in seinen Augen genehm<sup>12</sup> machen und für sich gewinnen. Der Ring kann auch als ihr Dichten verstanden werden, das sie vor dem Schicksal der anderen Frauen trennt und sie schützt.

Tino bleibt verschont, weil sie diesen sonderbaren Ring besitzt, der eine Faszination auf den Fakir ausübt. Auf der einen Seite teilhaben zu können an seinem Auserwähltsein und auf der anderen Seite Angst vor seinen Fähigkeiten flößt Tino Grauen ein. Er berührt Frauen mit seiner fleischlosen Hand und sie bluten daraufhin 40 Tage lang, so dass die ganze Stadt voller Blut ist. Tino ist die einzige, die sich dem Fakir nähern kann, so fleht sie ihn an, er möge die Frauen verschonen. Er verlangt dafür den Ring, Tino weigert sich, worauf alle Frauen bluten, die ganze Stadt ist blutüberströmt. Tino fleht verzweifelt auch sie zu berühren, damit sie teilnimmt an dem Schicksal der anderen Frauen, aber die

---

<sup>12</sup> Hier ist eine Parallele zu der Ringparabel zu Lessings „Nathan der Weise“ zu sehen, einem Ring der die Fähigkeit besitzt vor Mensch und Gott angenehm zu machen.

moderriechende fleischlose Hand erstirbt. Der Fakir wendet sich verächtlich von ihr ab, Tino glaubt sich wertlos. Die Erzählung endet wie sie angefangen hatte, mit Worten des Fremdseins: „Muktagirân! Silika Unu geivuh... Gadivatin biwila jai hi!!!“ (TvB: 72). Es ist nicht verständlich, ob es sich um ein Segensspruch oder ein Fluch handelt, die Handlung endet ohne ein verständliches Ende. Auch hier versucht die Dichterin das Auserwähltsein Tinos zu betonen und zu bekräftigen, nie ist sie mit anderen Frauen zu messen oder gar zu vergleichen. Sie ist einzig in ihrer Art und Natur. Denn sie gehört weder zu den Frauen der Stadt noch zu dem Fakir, sie kann nur durch ihre ausgewählte Stellung dem Schicksal der anderen Frauen entgehen.

In der Geschichte *Der Khedive* wird Tino unter falschem Namen als die Nichte ihres Vaters in den Palast des Khediven von Kairo eingeführt. Hier tritt Tino als die Dichterin Arabiens in den Vordergrund. Ihr Vater startet einen Feldzug, als sie ihm von den Torwächtern des Khediven erzählt, die sie verspotten. Von den Frauen im Palast wird ein Todesbad für Tino bereitet, daraufhin wird ihr Tod bekanntgegeben:

*Und als die funkelnde Goldhand am Morgen das blühende Kairo segnete, hatten sie ihren Namen vergessen, und alle die wußten ihn nicht zu nennen, welche gezogen waren mit ihr und ihrem Vater nach Ägypten. Aber die jungen Knospengärten unter ihrem Fenster füllten sich, wenn sie ihnen zur Märchenstunde von Farben singender Erde erzählte. (TvB: 73)*

In der Metapher der sich füllenden *jungen Knospengärten* ist vorausgedeutet, dass Tino im Zeichen der Wiedergeburt und damit der Unsterblichkeit des Dichters steht. In diesem Kapitel realisiert die Dichterin diese Anschauung mit selbstverständlicher Folgerichtigkeit: Tino lebt weiter.

Tino lebt ab, regeneriert sich und jeder ihr unangenehmen Konfrontation weicht sie mit dem Tode und dem Sterben aus, das für sie keine Endgültigkeit darstellt. Nach ihrem Auferstehen verliebt sich der ägyptische Fürst<sup>13</sup> in sie und ernennt sie zu seiner Lieblingsfrau. Diesmal ist der Schauplatz abermals in die Fremde nach Ägypten verlegt, in der Tino unter Heimweh leidet.<sup>14</sup> Die Fremdheit Tinos zeigt sich in einer doppelt gesteigerten Art; erstens stammt sie aus einem anderen Land, und zweitens sie ist nicht die Frau, für die sie gehalten wird. Tinos Fremdheit hindert sie daran heimisch zu werden, weil sie nicht sie selbst sein darf. Von ihrem Vater wird sie der Gesellschaft als seine Nichte vorgestellt. Dass sie ihren Namen, somit ihr Persönlichstes, vergisst und ihre Identität nicht wahren kann, führt sie schliesslich abermals zum Tod.

---

<sup>13</sup> Khedive war von 1867 bis 1914 der Titel des Vizekönigs von Ägypten.

<sup>14</sup> Ägypten ist das Land, in dem in biblischer Zeit die Hebräer unter fremder Herrschaft lebten.

Nach ihrem Auferstehen, eigentlich kann es nicht als eine Auferstehung angesehen werden, denn die Geschichte geht so weiter als habe der Tod nie stattgefunden, sitzt dann Tino bei einem Fest neben dem Khediven, wo er sie als seine Gemahlin vorstellt. Auf diesem Fest, bei dem die ganze Bevölkerung im Rausch versinkt, stirbt Tino nochmals. Der Khedive bleibt einsam zurück, so dass sein Anblick den ihn Sehenden an Schmerzen sterben lässt. In dieser Geschichte sind karnevalistische Elemente mit traumhaften Märchengeschichten verbunden dargestellt. Es ist interessant, dass die Dichterin in diesem Text die Unterscheidung zwischen *Tino* und *Tino*, der *Dichterin Arabiens* macht. Diese Unterscheidung kann als eine autobiographische Anspielung Else Lasker-Schülers angesehen werden, da Else Lasker-Schüler sich auch im realen Leben von anderen Frauen durch ihr prophetisches Dichtertum abgegrenzt hat. Die Anerkennung, die der Dichterin Tino als Frau verwehrt wird, erlangt sie nach der Loslösung von ihrer weiblichen Identität. Diese Lösung vollzieht sich zuerst durch Gewalt und dann durch Trauer, ermöglicht aber letztendlich ihre *Auferstehung*. Tino erhebt sich selbst zum Mythos und so lebt auch die Dichterin Lasker-Schüler selbst in ihrem Mythos weiter.

In der Geschichte *Der Khedive* stellt Else Lasker die Überwindung ihrer Weiblichkeit, die dadurch entstandene Ausgeschlossenheit und Wunsch nach dichterischer Anerkennung deutlich dar:

*Und als der Khedive seine Herzallerliebste zum Tanze holen wollte,  
lag sie am Rücken des schweren Elefanten gelehnt- Tino ist tot!  
Und der Goldfinger der Sonne zeigte auf ihren eingeschnittenen  
Namen in die Haut des Riesentiers. (TvB: 74f.)*

Sie hinterlässt das Zeichen ihres Namens für die Ewigkeit, eingemeißelt in die Haut des Elefanten. Eine mahnende Denkschrift, so Uta Grossmann, die „den Namen rettet, dessen Trägerin an seiner Verleugnung gestorben ist. Die Episode kann auch als Plädoyer gegen die Assimilation der Juden im deutschen Reich gelesen werden“ (Grossmann 2001: 224). Der Wunsch Else Laskers nach ihrem Tode zu Ruhm und Anerkennung zu gelangen, die ihr zeit ihres Lebens versagt blieben, ist offenkundig. Sie stellt dies durch Tinos Tod dar, ihr Name verewigt auf der Haut des Elefanten, also durch die Trennung ihrer Benennung von Raum und Zeit, erlangt sie ihre Identität als Frau wieder und die Anerkennung, die ihr den zuvor verwehrt Einlass in den Palast gewährt.

Obwohl der neunte Text als *Mein Liebesbrief* betitelt ist, handelt es sich nicht um einen Brief im gewöhnlichen Sinne. Der Adressat ist der Leser und dargestellt ist eher ein Bild als eine Handlung. Blaue Sterne, goldener Himmel und wieder ist der Ort des Geschehens der Harem. Abdul, der Geliebte, lässt das Herz Tinos *blau* werden. Erst durch seine Liebe kann dies geschehen.

Verliebtsein hat Else Lasker- Schöler als eine besondere Auszeichnung gesehen. Das *Verliebtsein* ist nach ihr ein Prozess der Aktivität und der Produktivität; während Lieben oder der Zustand der Liebe eher eine Passivität und ein Schlusspunkt bedeuten, daher für Else Lasker- Schöler nicht erwünschenswert sind. Bis ins hohe Alter konnte die Dichterin sich verlieben und so für ihre dichterische Fähigkeit Kraft schöpfen. Dies betont sie in ihrem Liebesbrief: „Abdul, ich bin verliebt in dich, und das ist viel rauschender, als wenn ich dich lieben würde. Wie der Frühling ist es, verliebt zu sein...“ (TvB: 75). Die unermüdliche Kraft in ihrem Innern lässt Stürme entstehen, die sie nicht bändigen kann. Die Metapher des Schleiers steht für die Verhüllung und Mystisierung der Person, denn, nach Tino muss die Liebe, d.h. die Stunde des Glücks, stumm sein: eine heimliche, vielleicht auch verbotene Liebe zu Abdul wird veranschaulicht. Tino fungiert als ein Sprachrohr des großen Propheten, spricht aus, dass sie abermals die Auserwählte ist. Sie sieht, was andere nicht sehen und weiß, was andere nicht wissen können. Ihre Auszeichnung gibt sie sich selbst, malt sich einen Stern auf ihre Stirn, und hofft auf ihre Liebe. Erst am Ende des Textes wird offenkundig, dass der Brief eigentlich an Abdul gerichtet ist, und ein Beweis der Liebe, des Geheimnisses und des Bekenntnisses ist.

*Der Magier* kann als eine Fortsetzung des vorherigen Liebesbriefes angesehen werden, da auch hier Abdul genannt wird. Abdul Antonius ist der Sohn des jüdischen Feldherrn Bor Ab Baloch. Abduls Vater ist von besonderer Auszeichnung, fähig mit Blicken die Tore der feindlichen Städte zu zerstören, aber auch er erliegt. Nur der Sohn eines Auserwählten, Königskind und edel, ist der Liebe Tinos würdig. Abduls Wesen in Verbindung mit der Prinzessin ist es wert, dass alle „Sonnen singen vor ihrer Seele, Psalme, die nach seinem ehernen Blute stehn und duften nach dem Lächeln seiner Wange“ (TvB: 76). Der Name Abdul Antonius ist wieder als eine Verbindung zwischen beiden Welten zu sehen, *Abdul* ein orientalischer Name in Einklang mit *Antonius* einem westlichen Namen. Im Namen des Geliebten ist die Trennung beider Welten aufgehoben.

*Der Grossmogul von Philipopol* ist eine der längsten Geschichten in dieser Sammlung. Es wird die besondere Art des Grossmoguls dargestellt, der in seinem Garten im Reichspalast in der Sultanstadt sitzt. Seine Art zu sitzen ist komisch und grotesk, denn der Grossmogul besitzt die Angewohnheit seine Zungenspitze beim Nachdenken auf der Unterlippe ruhen zu lassen. So ist es nicht zu vermeiden, dass ein Insekt kommt und ihm in die Lippe sticht. Die angeschwollene Lippe führt ihn zu dem Glauben nicht mehr reden zu können. Die lokale Verortung dieser Erzählung ist hier nach Konstantinopel verlegt. Die Anschauung, in der Konstantinopel/ Istanbul als ein Teil des Orients zu sehen ist, ist in der Verbindung mit der Reiseliteratur, die am Anfang des 19. Jahrhun-



derts unternommen wurde<sup>15</sup> zu erkennen und Else Lasker- Schüler macht auch hier keine Trennung.

Interessant ist bei der Wahl des Ortes, dass eine Vorausdeutung politischen Inhalts auf den Ersten Weltkrieg zu sehen ist und die Interessen der westlichen Welt in Bezug auf den Balkan gezeigt werden: „Könige mit spitzen Krummschnäbeln drohen schon lange den Balkan aufzufressen und allein die Geschicklichkeit des Grossmoguls verschanzte die Beute“ (TvB: 78).

In dieser Episode kommt Tino zunächst als Heilerin an den Hof des Grossmoguls, fällt dann aber in Ungnade und wird in einem öffentlichen Ritual gedemütigt. Valentina di Rosa (2006: 167) interpretiert diese Szene als eine „unmittelbar an das Trauma vom Verlust des Paradieses“ Verbindung herstellende Darstellung, was besonders in der Anspielung auf Tinos Nacktheit deutlich wird.

Durch den Ratschlag ihrer klugen Tante Diwatgatme, die die dreißigste Frau des Oheims ist, soll Tino durch ihre Gabe zu dichten einen Spruch finden, der den Grossmogul heilt. Auch hier deutet Else Lasker ihr Auserwähltsein an und die Heilkraft der Worte, die sie ausspricht, ist von großer Bedeutung. Tino hofft auf die Erlaubnis zur Heirat mit ihrem Vetter Hassan. Sie hat die Aufgabe wegen des Verstummens des Oheims seine politischen Entscheidungen zu verkünden. Sie macht jedoch Fehler und geht so weit, Entscheidungen zu verkünden, die nicht des Grossmoguls sind. So wird sie bestraft:

*Man reißt mir das Gewand vom Körper, den Schleier vom Antlitz,  
schneidet meine langen Locken ab, und der Sultan hat den Zorn  
über mich gesprochen - vertrieben werde ich aus dem Garten des  
Reichspalastes . (TvB: 82)*

Durch ihr verändertes Auftreten erkennt ihr Vetter Hassan sie nicht wieder. Tino wird zum Eselstreiber und deutet ihr Schicksal in der faltigen Haut ihres Esels. Ausgestattet mit wundersamer Begabung, ist sie jedoch nicht fähig ihr Leben zum Guten zu lenken. Ihre Fähigkeit mit zaubernden Lippen wundertätige, trostreiche und beruhigende Worte zu sprechen, helfen ihr nicht. Ihre Auszeichnung wird ihr zum Verhängnis. Ihrer Strafe gemäß wird ihr das Gewand vom Körper geraubt, der Schleier entrissen und ihre Locken werden abgeschnitten, sie wird ihrer weiblichen Attribute beraubt, so dass sie für ihren vielgeliebten Hassan nicht erkennbar ist. In ihrer vermännlichten Art und Weise nimmt sie die Identität eines Eseltreibers, nicht einer Eselstreiberin, an. Ihre Berufung zu dichten und die Macht ihrer Phantasie Ausdruck geben zu können, scheitert auch in ihrer Imagination, dem literarischen Raum ihrer Dichtung. Denn auch hier kann sie sich gegen die männlich bestimmte Realität nicht wehren, Tino resigniert.

---

<sup>15</sup> Siehe dazu Heinrichs (2011).

In den Tino und Apollydes- Erzählungen wird in verschiedenen Variationen der Kern der Liebesgeschichte zwischen Tino und Apollydes und anderen jungen Männern dargestellt. Gemeinsam ist hier, dass Tino in eine geheime Liebe verstrickt ist und eine Vater- Figur diese missbilligt und bestraft. In den fünf aufeinanderfolgenden Stücken über Tino und Apollydes ist spezifisch diese Liebe dargestellt. Hinweise auf diese Liebesbeziehung in verschiedenen Variationen sind im ganzen Buch zu finden, hier aber bildet diese Liebe den Mittelpunkt. Den Anfang dieser Geschichten stellt ein Brief an Apollydes dar. Tino gibt bekannt, dass sie lange Zeit die Erde nicht unverschleiert gesehen habe, das Erbe Evas verwünscht und sich der Liebe des schönen Griechenknaben bewusst sei. In der zweiten Episode ist eine heimliche Liebesnacht dargestellt. In erotischen Phantasie-Empfindungen ist der erdichtete Höhepunkt in einer Transzendenz dargestellt, die dieses Erleben in eine außer irdische Sphäre rückt. Beide sind nicht allein durch ihre Liebe, sondern auch durch ihre körperliche Gemeinsamkeit aneinander gebunden. Nicht allein Liebe, sondern auch die glutvolle Erotik und Phantasiespiele bringen beide Liebenden näher:

*Nachts liegen wir auf weißen Teppichen und träumen von grausamen Farben- oder Lustgestalten kommen und spielen mit unseren zarten, kühlen Körpern wie mit toten Kindern. Unsere Locken aber sind verbrannt von der Glut des kleinen Blutstropfens, und unsere Lippen stehen geöffnet und schmerzen. Das Laub in den Gärten summt, und an den Rändern der Teiche sitzen seltsame Tiere, Eingeweide, bläuliche, graufahle, und nicken immer mit ihren Zungen; wir stehen auf dem gläsernen Turm des Schlosses und warten auf die Morgenwinde und wanken nur noch, die Seide unserer Gewänder zittert- wir möchten unsere Hände berühren, unsere Lippen küssen, und unsere Augen sind gespannt wie Gewitterräther. (TvB: 83f.)*

Nach der sündhaften, erfüllten Liebesnacht ist abermals die Folge Verbannung und Strafe durch einen mächtigen Herrscher.

In dem Text *Apollydes und Tino kommen in eine morsche Stadt* ist wieder der Tanz der mumienartigen Mädchen im Vordergrund, sprachlich erzeugen arabisch klingende Wörter eine Ferne. In *Tino und Apollydes* ist das Liebesbekenntnis beider zu sehen.

In der letzten Episode der Liebesgeschichte *Im Garten Amri Mbrillre* wird dieser Liebesbeziehung ein Ende gesetzt. Die Beziehung wird entblößt und die Strafe wird an der Säule des Palastes vollzogen und es fehlt jede Spur von Apollydes, sogar die Stadt, in der sie sich aufhielten, ist nicht mehr auffindbar. Tino scheitert in dieser Liebesbeziehung, es fehlt nicht an Erotik, an gegenseitigen Gefühlen, aber die äußeren Gegebenheiten, die männliche Präsenz und Autorität, hindern jedes Ausleben dieser Beziehung. So endet diese Liebesge-

schichte mit Enttäuschung und Trauer.

In dem Text *Der Sohn der Lilame* geht es um Tinos Vetter Mehmed, einen Sohn des Großverziers von Konstantinopel. Er hat blaue Haare und wird deshalb verspottet. Um sich wegen des Gespöts seines Volkes zu rächen, veranstaltet Mehmed Hinrichtungen, ergötzt sich an der Angst der Todeskandidaten, schickt aber letztendlich alle ohne die Hinrichtung zu vollziehen in ihre Wohnungen zurück. Durch diese Taten erzwingt er sich Respekt und sein Volk scheut sich schließlich offen zu lachen. Seine blauen Haare zeichnen ihn mit Wunderkraft aus. Eines Tages versucht er sich die Haare mit Kalk zu weißen, doch Tino hindert ihn daran. Sein Anderssein zu akzeptieren und anzunehmen ist ihr Rat. Doch Mehmed will sein Potential nicht nutzen, sondern wird größenwahnsinnig. Er sieht sich als „ein Weiser und größer als alle seine Nebenmenschen, als Mond und Sterne“ (TvB: 88). Als er eines Tages von einem Rieseenelefanten aus Ostindien in der Zeitung liest, begibt er sich mit seinem Gefolge in die „Kaiserstadt der Deutschen“ (TvB: 88) also nach Berlin, wo er sich zum Gespött der Bevölkerung macht. Tino jedoch leidet unter der Entwürdigung des einfältigen Mehmeds, der sich in seinem Größenwahn als „ein Zwilling Allahs“ sieht (TvB: 88).

In der vorletzten Geschichte *Der Dichter von Irsahab* gibt Else Lasker-Schüler die Familiengeschichte<sup>16</sup> Grammatons, einem Dichter, wieder. Methusalem, sein Vater, ein von Kindersegnen begnadeter biblischer Mensch<sup>17</sup>, sagt seinem jüngsten Sohn seinen Tod voraus. Wieder tritt die Farbe Blau, hier in der Augenfarbe des Grammatons, als ein Zeichen des Auserwähltseins in den Vordergrund. Die Reinkarnation des Vaters Methusalems, Henoch, vollzieht sich in der Figur eines Raben, weil er den Gott des Nachbarvolkes beleidigt hat. Grammaton tritt in den Vordergrund, weil er ein Dichter ist. Da er sich in den Ländereien und den Handelsgeschäften nicht auskennt, wird er von seinem väterlichen Erbe ausgeschlossen. Nur der Urvater, in der Gestalt des Raben, lässt ihm keine Ruhe. Als er dem Wunsch folgt, in das Haus seines Vaters zu gelangen, wird er von seinen Brüdern verdrängt und er fängt an, sie zu hassen. Dieser Hass überträgt sich von einer Generation auf die nächste, in der sich die einander Verwandten aus Blutrache töten. Wenn einer stirbt, tritt der andere an dessen Stelle und da Grammaton mit der ganzen Stadt verwandt ist, versucht er auch alle vom Geschlecht Methusalems auszurotten.

Zuerst scheint die Geschichte Grammatons, sein Dichttum und seine Probleme mit seinen Brüdern darzustellen; dass man ihm die Anerkennung verwehrt, löst

---

<sup>16</sup> Hier sei auf das Dramenstück Else Lasker-Schülers *Arthur Aronymus und seine Väter* hingewiesen.

<sup>17</sup> Methusalem wird als der erste und älteste Mensch in der Bibelgeschichte angegeben.

in ihm Hass und Vernichtungsinstikte aus. Auf der anderen Seite werden jedoch auch die Machtkämpfe in der patriarchalisch geordneten Gesellschaft kritisiert. In diesem Text ist das Motiv der Sterne, die sich einer Person beugen, als eine Vorausdeutung auf die Joseph -Legende zu erkennen.<sup>18</sup>

Im *Der Dichter von Irsahab* bedeutet Dichtersein für Grammaton in träumerischer Ferne zu leben, aber auch unglücklich zu sein. Durch das Unbehagen Else Lasker- Schüler in ihrer Weiblichkeit und die Schwere ihres Dichttums sieht sie resignierend ein, dass sie in diesem patriarchalisch geprägten System nicht glücklich werden kann.

In der letzten Episode von *Nächte der Tino von Bagdad*, können die *sechs Feierkleider* auch als Traumerzählungen verstanden werden (vgl. Reiß-Suckow 1997: 223):

*Sechs Feierkleider, aus Traumseide gesponnen, rauschen in meinem Nachtgemach auf goldenen Bügeln in Glasschränken. Ich bin die Prinzessin von Bagdad und wandle in der Großmondzeit durch helle Rosengärten um heimliche Brunnen. Der aufgeblühte Mondstern duftet zwischen Wolkenschwarz - ich lege mich schlummer in seinem Schoß... (TvB: 92)*

Genau wie die Feierkleider der Prinzessin sind die Geschichten wie aus Bildern geschaffen, die die Dichterin dargestellt hat. In der Anfangsgeschichte ist Tino aus einem Mumien Schlaf erwacht und versetzt sich mit Tanz in Trance, in der letzten Geschichte bettet sie sich in den Schoß des Mondes schlafen. So wird der Kreis der Handlung angefangen mit der ersten Geschichte geschlossen.

Die 19 Geschichten in den *Nächten* sind in sich abgeschlossene Erzählungen, in denen von wenigen Ausnahmen abgesehen aus der Ich- Perspektive eine weibliche Figur spricht. Die Rollen der Ich- Erzählerin und die Schauplätze von Geschichte zu Geschichte sind unterschiedlich: sie ist Mumie, ägyptische Adlige, dann Prinzessin von Bagdad, aber der Name der Protagonistin ist immer Tino. Palast, Garten, Tanz oder Blut sind wiederkehrende Motive und Motivkreise. Dabei kann festgestellt werden, dass durch die wiederkehrenden Motive, Schauplätze und Inhalte eine formale Einheit entsteht. Diese Darstellung definiert Bauschinger als „Gegenstück zur wirklichen Welt als verklärtes, orientalisches Traumreich“ (Liska 1998: 33).

Zum Schluss kann gesagt werden, dass die Dichterin Else Lasker- Schüler in den *Nächten* durch die Persona Tino eine Absage an die männlich dominierte und patriarchalisch orientierte Gesellschaft verkündet. Diese Absage bringt Vivian Liska mit folgenden Worten zum Ausdruck:

---

<sup>18</sup> Sterne, die sich beugen, werden als Attribute der Josephs-Figur interpretiert.

## *Leben in Literatur zwischen Orient und Okzident*

*Nicht nur ist die Dichterin darin nicht mehr anbetende Jüngerin eines älteren, männlichen Mentors, sondern sie vermittelt durch die Persona Tino hindurch auch eine Konzeption ihrer dichterischen Selbstberufung, aus der eine Rebellion gegen die Macht der Vaterinstanzen spricht.* (Liska 1998: 16)

Der Tanz, ein Mittel um den Körper in die Trance zu versetzen, ist eines der wichtigsten Elemente, derer sich die Dichterin bedient, um das ganze Universum zu erfassen. Die lokale Verortung in den Orient, nach Bagdad, Marokko, das ägyptische Theben, Kairo, Konstantinopel und Berlin ermöglichen der Dichterin ein Reichtum an dekorativem Repertoire: Himmel, Sterne, Gold, Edelsteine, üppige Vegetation, Wüste, exotische Wesen, Schriften, Zeichen und Sprache geben ihr eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für die Rhetorik ihres Liebesdiskurses. Sie gestaltet einen Raum, den sie mit orientalischen Themen, Motiven und Attributen ausschmückt und als einen Raum darstellt, in der sie ihre Ängste, Wünsche, Emotionen ausleben kann oder der auch als der Ort ihrer Utopie gesehen werden kann, so De Rosa, in der „die Märchenwunder eines wiedergefundenen Paradieses“ (Di Rosa 2006: 158) gedeutet werden können.

Die Erwähnung der *Nächte* im Titel verweist schon von Anfang an auf die dunklen Seiten, das Träumerische und das Orientalische. Die Nacht ermöglicht der Dichterin diesen Traum auszuleben und nochmals erlebend auszudeuten, denn sie verarbeitet in ihrer „spontanen Seelenwanderung“ (Reiß- Suckow 1997: 267) ihr poetisches Konzept.

Mit ihrer literarischen Verortung in den Orient bearbeitet sie eigene Probleme und verschiedene Rollenzuweisungen. Einzig in der ersten Geschichte ist eine Frauenfigur dargestellt, die eine ungehemmte und geglückte Verwirklichung erlebt: eine Art weiblicher Derwisch, die tanzend Zeit und Raum, Leben und Tod überwindet und als *tanzende Mumie* ihren Körper öffnet und erlebt. In den weiteren Geschichten werden die Frauen nur durch ihre Bezüge zu männlichen Verwandten definiert.

Tino ist die Prinzessin der *Nächte*, die als Selbstprojektion Else Lasker- Schülers zu sehen ist. In einem Akt der Neugeburt oder auch Neugestaltung befreit sie sich aus den ihr auferlegten konventionellen Festschreibungen und versteht ihre Dichtung als literarischen Raum. Wie bereits oben gesagt, besitzt Lasker- Schülers fiktives *alter ego* diverse Gestalten, mal ist sie Prinzessin, Dichterin oder uralte Mumie, tanzender Derwisch und verstoßener Einsiedler. Diese imaginativen Rollen tragen vor allem weibliche, aber auch zum Teil männliche Züge.

Der in der Gestalt Tinos implizierte Weiblichkeitsentwurf zeigt Möglichkeiten auf, sich im Akt des „Schreibens aus dem bürgerlichen Harem und von dessen Besitzern, den herrschaftlichen Patriarchen, zu befreien“ (Reiß- Suckow 1997:

164). Aus diesen Schlussfolgerungen ist zu sehen, dass der Text *Nächte* als komplexes und aktuelles Werk zu interpretieren ist. Vivian Liska bemerkt dazu:

*Die Nächte Tino von Bagdad sind eine zusammenhängende, autobiographisch inspirierte und implizit auch dementsprechend strukturierte Darstellung der Selbstbehauptung einer weiblichen Dichterin. Sie enthalten eine verhüllte Erlösungsbotschaft im Zeichen einer unbürgerlichen Liebe, einer unorthodoxen Religionsauffassung und einer ikonoklastischen Kunst als kulturelle, gesellschaftliche und andeutungsweise auch politische Herausforderung des Bürgertums.* (Liska 1998: 161)

Hinter dem Entstehungsprozess der *Nächte* ist gleichzeitig die Vergegenwärtigung, der Prozess und das Resultat der Überwindung einer auf Unterdrückung und Enttäuschung beruhenden „Sprachlosigkeit“ (Ebd.: 161) zu erkennen, dieser unterdrückten Sprachlosigkeit hat Else Lasker-Schüler Ausdrucksmöglichkeit gegeben. Es gelingt der Dichterin Fragen des Verhältnisses von Ich und Gesellschaft und eigenen Wünschen zu formulieren, die sie mit phantasievollen Geschichten aus einem selbsterrichteten Orient, der in vielen gesellschaftlichen Strukturen dem zeitgenössischen Kaiserreich sehr ähnlich ist, beschreibt. Weibliche Erfüllung findet Tino von Bagdad nur, wenn sie als tanzende Mumie in der Moschee oder vor dem Tempel Jehovas als Traum-Prinzessin wirken kann. Grundsätzlich jedoch ist die Frau auf sich selbst gestellt und kann sich auf keinen Mann verlassen (z.B. in *Ached Bey, Großmogul von Philippopel*).

Die religiöse Thematik spielt eine weitere wichtige Rolle: jüdische Orthodoxie, islamischer Fanatismus und christliche Feindlichkeit werden kritisiert, eine alle Konfessionen und Religionen übergreifende Versöhnung wird ins Spiel gebracht. Else Lasker-Schüler stellt sich und ihre Vorfahren als Muslime dar, dem Christentum ist sie eher kontrovers entgegen gestellt und rückt ihr wildes Judentum immer wieder in den Vordergrund.

Else Lasker-Schüler schafft sich im Orient einen literarischen Raum, um ihre Empfindungen und Erfahrungen expressiv aussprechen zu können, dieses Aussprechen erfordert ein natürliches *Darüber- Hinausgehen* der Grenzen, aber auch des eigenen Schaffens.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

Lasker-Schüler, Else (1998): *Die Nächte der Tino von Bagdad*. In: Kemp, Friedhelm (Hrsg.): *Der Prinz von Theben u. a. Prosa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sekundärliteratur:

Auer, Leopold (1970): „Mein blaues Klavier. Zum 25. Todestag Else Lasker-Schülers“. In: *Literatur und Kritik*. H: 42. 113-117

Bauschinger, Sigrid (2006): *Else Lasker- Schüler. Eine Biographie*. Göttingen: Suhrkamp Verlag.

Berman, Nina (1997): *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*. Stuttgart: Metzler.

Di Rosa, Valentina (2006): „Begraben sind die Bibeljahre längst“. *Diaspora und Identitätssuche im poetischen Entwurf Else Lasker- Schülers*. Aus dem Italienischen übersetzt von Susanne Koopmann. Paderborn: Mentis.

Gellner, Christoph (2004): *Schriftsteller lesen die Bibel. Die Heilige Schrift in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Primus Verlag.

Grossmann, Uta (2001): *Fremdheit im Leben und in der Prosa Else Lasker-Schülers*. Oldenburg: Igel Verlag.

Heinrichs, Petra (2011): *Grenzüberschreitungen: Die Türkei im Spiegel deutschsprachiger Literatur. Ver- rückte Topographien von Geschlecht und Nation*. Bielefeld: Aisthesis.

Kupper, Margarete (1963): *Die Weltanschauung Else Lasker- Schülers in ihren poetischen Selbstzeugnissen*. Teildruck der Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Berlin.

Liska, Vivian (1998): *Die Dichterin und das schelmisch Erhabene. Else Lasker-Schülers Die Nächte Tino von Bagdads*. Tübingen-Basel: Francke.

Martini, Fritz (1970): „Else Lasker- Schüler. Dichtung und Glaube“. In: Hans Steffen (Hrsg.): *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 5-24

Reiß –Suckow, Christine (1997): *„Wer wird mir Schöpfer sein!“*. *Die Entwicklung Else Lasker –Schülers als Künstlerin*. Konstanz: Hartung- Gorre.

Said, Edward W. (1981): *Orientalismus*. Frankfurt/M-Berlin-Wien: Ullstein.

Schulz- Jander, Eva- Maria (1991): *Else Lasker- Schüler: „Die goldenen Flügel des Exils“*. *Wissenschaft ist Frauensache*. Heft 10. Kassel: IAG Frauenforschung der Gesamthochschule Kassel.