

Campuslieferdienst



Auftrag: CLD-00000130-2021032912 **Fällig bis:** 2021-04-05 17:30:56

Signatur: 45A1859

Signaturen:

Titel: Postcolonial-queer : Erkundungen in Theorie und Literatur

Autor: Babka, Anna

Ort/Verlag: Wien ; Berlin : Verlag Turia + Kant

Jahr: 2019

Katkey: 8153771

Aufsatzautor: Babka, Anna

Aufsatztitel: Orientalistische Miniaturen im literarischen Expressionismus:Fremdheit und Geschlecht in Else Lasker-Sch

Band/Heft:

Seitenangabe: 162-170

Bestelldatum: 2021-03-29 17:30:56

Besteller: Frau Antonia Villinger

Benutzernr: ~~XXXXXXXXXX~~

E-Mail: ~~XXXXXXXXXX@XXXX~~

Bemerkungen:

- Verbuchung Ergebnisse -

Ergebnis: Manuell

Zusatzinfos: Medium ist im SAB vorhanden und kann direkt ausgeliehen werden.

II.4 ORIENTALISTISCHE MINIATUREN IM LITERARISCHEN
EXPRESSIONISMUS: FREMDHEIT UND GESCHLECHT IN
ELSE LASKER-SCHÜLERS *DER PRINZ VON THEBEN. EIN
GESCHICHTENBUCH* (1914) - EINE POSTKOLONIALE UND
QUEERTHEORETISCHE PERSPEKTIVIERUNG

Kein Kommentar zu, keine Analyse von Else Lasker-Schüler kommt ohne eine biografische Notiz aus, scheint doch Leben und Werk beinahe auf intrinsische Weise verbunden. In meiner Lektüre des »Prinz von Theben«¹, die von postkolonialen und queertheoretischen Überlegungen angeleitet ist, geht es zwar keineswegs um eine biografistische Deutung, dennoch muss die Konstruktion sowohl des (Auto-)biografischen als auch des Fiktionalen im Falle von Lasker-Schüler zusammengedacht werden. Dies macht vor allem dann Sinn, wenn Identitätsentwürfe auf dem Spiel stehen, bei denen Fragen nach der kulturellen und sexuellen Differenz angesprochen sind.

Lasker-Schüler, 1869 in Deutschland geboren, verstarb 1945 in Jerusalem. Sie arbeitete im Umfeld von Georg Trakl, Franz Werfel und Oskar Kokoschka. 1933 emigrierte sie in die Schweiz und unternahm in der Folge einige Reisen nach Palästina und Ägypten. Die exzentrische Autorin bezeichnete sich selbst, sowohl in zahlreichen Schriften als auch bei öffentlichen Auftritten, immer wieder als *Prinz Jussuf von Theben* oder als *Timo, Prinzessin von Bagdad*. In einer viel zitierten Kurzbeschreibung ihrer selbst äußerte sie sich folgendermaßen:

Ich bin in Theben (Ägypten) geboren, wenn ich auch in Elberfeld zur Welt kam im Rheinland. Ich ging bis 11 Jahre zur Schule, wurde Robinson, lebte fünf Jahre im Morgenlande, und seitdem vegetiere ich.²

Oder:

Ich langweile mich in dieser Welt (im W ein Palast) ohne Wunder, in Berlin der Stadt mit dem Asphalt Herzen. Was macht das aus, ob der oder jene mich besucht, [...] was ärgerst du dich? [...] Ich höre doch nur Theben rauschen und mein Volk nach mir schrein.³

¹ Else Lasker-Schüler: *Der Prinz von Theben. Ein Geschichtenbuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, Zitate aus den Erzählungen sind nachfolgend durch die Seitenzahl in Klammern unmittelbar im Text nachgewiesen.

² Kurt Pinthus: *Menscheitsdämmerung. Ein Dokument d. Expressionismus. Mit Biographien u. Bibliographien*. Hamburg: Rowohlt 1978, S. 352.

³ Else Lasker-Schüler: »Brief an Heinrich F.S. Bachmair«. In: Else Lasker-Schüler: *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe, Bd. 2*. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag 2003, S. 39.

Lasker-Schülers Selbstinszenierung, die performative Aufführung des Prinzen bzw. der Prinzessin, fließt in die Textproduktion mit ein. Umgekehrt und mit Paul de Man argumentiert, entwickeln Lasker-Schülers fiktive Textminiaturen, versammelt in *Der Prinz von Theben*, referentielle Produktivität.⁴ Diese wechselseitigen Aspekte der Wirklichkeits- und damit auch Identitätserzeugung sind für Fragen nach der geschlechtlichen und kulturellen Identität, wie sie in den Texten verhandelt werden, von enormer Bedeutung. Folgt man Paul de Mans Überlegungen weiter, so ist diese textuelle und außertextuelle Verbundenheit dadurch erklärbar, dass Referenz eben gar nicht außerhalb textueller, rhetorischer, figurativer Effekte gedacht werden kann und dass die sogenannten Referenten immer auch als Effekte referentieller Produktivität zu verstehen sind.⁵ Das bedeutet, dass nicht nur Lasker-Schülers Leben als ein im Oszillieren befindlicher Effekt von faktischer Aufführung und fiktionaler Hervorbringung, von Erfahrenem, Erlebtem und Fiktionalem interpretierbar ist. Auch die Schauplätze ihrer Geschichten kennt Lasker-Schüler, ähnlich wie Karl May und Hugo von Hoffmannstahl, nicht oder lernt sie erst auf späteren Reisen kennen. Sie liegen ihren Fiktionen jedenfalls nicht zu Grunde. Die Erinnerungen der späteren Reisen an die vormals nur erdachten Orte des Geschehens verarbeitete sie in ihrem Buch *Das Hebräerland*, erschienen 1937. Dieser Text ist allerdings wiederum nicht als üblicher Reisebericht – mit einer gleichsam versuchten Authentizität – zu werten, sondern zeigt sich als Text, der das, was er beschreibt, auch mit erzeugt. In *Das Hebräerland* verschwimmen Dichtung und Wahrheit, der Orient wird nicht einfach abgebildet, sondern sprachlich und rhetorisch hervorgebracht. Für Lasker-Schüler, wie Nina Berman ausführt, »bleiben Jerusalem und Palästina Metaphern für eine andere Realität«⁶. Lasker-Schüler spricht davon, »auf einem anderen Stern gewesen« zu sein, Palästina scheint »das fernste Land der Welt«⁷. Vielleicht stand Lasker-Schüler die eigene Fiktion, *Der Prinz von Theben*, näher. Vielleicht geriet ihr dieser zur »eigentlichen« Realität, zu einem Baustein der kulturellen und sexuellen Selbstbestimmung und zugleich der Selbstentfremdung der Ich-Erzählerin und, in gewissem Maße, auch der Autorin.⁸

⁴ Paul de Man, »Autobiographie als Maskenspiel«. In: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 69. »Ergibt sich die Illusion der Referenz nicht als Korrelation der Struktur der Figur, so dass das »Referenzobjekt« überhaupt kein klares und einfaches Bezugsobjekt mehr ist, sondern in die Nähe einer Fiktion rückt, die damit ihrerseits ein gewisses Maß an referentieller Produktivität erlangt?«

⁵ Ebd., S. 69.

⁶ Nina Berman: *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*. Stuttgart: M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997, S. 270.

⁷ Else Lasker-Schüler: *Das Hebräerland*. Zürich: Verlag Oprecht o.J. [1937], S. 9.

⁸ Birk/Neumann, »Go-between: Postkoloniale Erzähltheorie«, S. 119.

Der Text *Der Prinz von Theben* beinhaltet neun Geschichten, die sich im märchenhaften, teilweise surrealen, sowohl örtlich als auch zeitlich nicht weiter definierten Orient abspielen. Meine Lektüre stellt die Konstruktion des Orients und der Identitäten in den Mittelpunkt. Die grundlegende Frage wird sein, ob und wenn ja *wie* der Text postkolonial und auch queertheoretisch gelesen werden kann. Sowohl das queere als auch das postkoloniale Projekt zielen darauf ab, binäre Oppositionsstrukturen zu unterlaufen und zu entkräften, für Offenheit, Hybridität und Polyvalenz zu plädieren und Räume zu eröffnen, in denen vielfältige, prozesshafte Identitätskonzepte denk- und lesbar werden.

Wie entwerfen nun die ›Orientalischen Miniaturen‹, wie ich sie genannt habe, die sexuelle sowie die kulturelle Identität, die im Zentrum queertheoretischer und postkolonialer Aufmerksamkeit steht? Bezieht man sich auf die spärlich vorhandene Sekundärliteratur zu dieser Frage, dann scheint es, dass der Orient in Lasker-Schülers Text im vollends kolonialen Gestus zur stereotypen Bühne der Leidenschaften, der Abenteuer und der Triebhaftigkeit gerät. Er erscheint als Raum ›des Anderen‹, Unwägbaren und Ungreifbaren, des Irrationalen und steht damit, wie es das geläufige Stereotyp vorgibt, im Gegensatz zur Vorstellung eines ›geregelten‹ Abendlands – wie es auch Nina Berman postuliert. Sie beschreibt den Orient im Schaffen Lasker-Schülers als »programmatische[n] Ort des Andersseins«, der vor allem im Bereich »einer fiktionierten und homogenisierten orientalischen Lebenswelt«⁹ und angesichts der Konstruktion der Erzählerin/des Erzählers als Jussuf/Abigail erkennbar wird. Das bedeutet, dass der Text von Berman im Hinblick auf diese Zuschreibungen als homogen dargestellt wird – was einer kolonialen Leseweise entspräche. Oder existieren doch Momente und Strukturen, die, wie oben beschrieben, Identitäten als eher fluktuierend, widersprüchlich und prozesshaft erscheinen lassen? Und könnten diese damit als queer, im Hinblick auf die sexuelle, als postkolonial im Hinblick auf die kulturelle, ethnische Identität bestimmt werden? Gleich zu Beginn des Textes tut sich ein Moment auf, in den Fragehorizont einzusteigen. Es geht um die genealogische Bezugnahme der Erzählerin/des Erzählers auf den Orient:

»Mein Vater hat schon so oft die Geschichte aus dem Leben meines Großvaters erzählt, ich glaube nun, ich habe sie selbst erlebt... .« (95) Der Urgroßvater im Text ist »der Scheik« und der unterhält sich allabendlich mit seinem Freund, »dem jüdischen Sultan Mschattre-Zimt« (95). Die Ich-Erzählerin verortet sich über familiäre Zugehörigkeiten in einer fantastischen und phantasmatischen Welt, einer, wie es Kurt Pinthus in einer Rezension zur Erstpublikation formulierte, »nie gewesenen Kultur«¹⁰, und wird damit selbst zur

⁹ Berman, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne*, S. 295.

¹⁰ Kurt Pinthus: »Else Lasker-Schüler: Der Prinz von Theben«. In: *Zeitschrift für Buchfreunde* N.F. 6, 1914, S. 352.

Orientalin. Die Autorin Lasker-Schüler inszeniert sich über Kleidung und über Fantasienamen und performiert damit das ›Andere‹, das Orientalische oder das, was geläufig als orientalisches imaginiert wird – eine *nie gewesene Kultur*, eine, mit Edward Said gesprochen, *orientalisierte Kultur*. Und weiter schreibt Pinthus: »... und wir wissen nichts mehr von der Wirklichkeit und von kausalem Geschehen, wir folgen verträumt den sprunghaften Geschehnissen, wir leben bereits im Wunderreich und glauben die Leidenschaften und Abenteuer der Menschen.«¹¹ Damit spricht Pinthus zugleich die Form des Textes an, der, wie es Berman analysiert, die Formensprache des frühen Films aufnimmt und den so genannten ›Kinostil‹ imitiert, welcher durch »Fragmentierung, Sprunghaftigkeit und Dissonanz«¹² gekennzeichnet ist.

Ich werde in diesem Artikel die Form des Textes nicht ins Zentrum meiner Überlegungen stellen. Bedeutsam ist sie in jedem Fall, da sie zugleich die Disparität der Figuren und ihrer kulturellen und geschlechtlichen Markierungen unterstreicht und das ›Wunderreich‹ des Textes und die Leidenschaften mit hervorbringt. Bereits über die Form spielt Lasker-Schüler, bewusst oder unbewusst, mit eurozentristischen, metaphysischen Wahrheitsschemata. Im ›Wunderreich‹ erfolgen immer wieder Konfrontationen des westlichen und östlichen Lebens und seiner Protagonist_innen, werden Dichotomien erkennbar und dekonstruiert, wie z.B. im Kapitel »Der Derwisch«. Der Text beginnt mit einer seltsam anmutenden Bewegung einer als okzidental ausgewiesenen Gruppe im Orient: »Auf ihren Eseln reiten die englischen Damen die heiße Gräberstraße bergab am glänzenden Pupillengitter vorbei, der buntbetenden Nacht zu.« (384) Das Englische dieser Damen wird über eine körperliche Verfasstheit transportiert, die klischeehaft wirkt: »Die zarten Hälse der Abendländerinnen heben sich aus dem Rand ihrer durchsichtigen Kleider, darinnen ihre Leiber wie in gläsernen Vasen stehen. (383) Gleichsam als orientalischen und zugleich männlichen Gegenpart dazu, »springen schon in tollen Sprüngen Männer, ihre Schultern schaukeln auf und ab, wie die irdenen Krüge des Brunnens.« (384) Die hier erzeugten Bilder suggerieren zum einen ›Leiber, die wie in gläsernen Vasen stehen‹, andererseits männliche, Kraft suggerierende Schultern, ›wie irdene‹, also braune Krüge des Brunnens. Gebrannte Erde vs. geblasenes Glas, Kraft vs. Zerbrechlichkeit. Doch dann: »Vornehme Araber, Staatsleute, Priester in gestickten Satteln ziehen auf hochmütigen Pferden vorbei.« (384) Gemeinsam mit den distinguierten helläugigen Damen, deren Hutschleier zittern (vgl. 383) reiten die vornehmen Araber in gestickten Satteln. Hier fällt die klischeehafte kulturelle Differenz auseinander und bricht das binäre Muster auf. Nicht auf Eseln sitzen die vornehmen Araber, sondern auf hochmütigen Pferden. Der Zug der noblen weißen Damen dagegen vermittelt kein geglücktes Bild, die

¹¹ Ebd.

¹² Berman, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne*, S. 293.

Leiber in den gläsernen Vasen erzeugen nicht nur den Eindruck von Zerbrechlichkeit, das semantische Feld kann mit Adjektiven wie fragil, porös, spröde oder gar splittrig beschrieben werden.

In der »buntbetenden Nacht«, einer von zahllosen Wortschöpfungen im Text, deren Sinn nicht sofort transparent wird, tritt auch die Ich-Erzählerin auf, deren Geschlechtsidentität, nicht nur in dieser Geschichte, sondern durchgängig im »Prinzen«, als uneindeutig, wechselhaft, als im fluktuieren begriffen, als *queer* beschrieben werden kann. Dieser Wechselhaftigkeit liegt keine lesbare biologische Tatsache zu Grunde, sondern eine inszenatorische – es geht also nicht um die Kategorie Sex, es geht um Gender, um die kulturelle und soziale Geschlechtsidentität. Diese Geschlechtsidentität wird im Text innerhalb einer performativen Textbewegung hervorgebracht. Sie ist in dem Sinne performativ, indem sie das Subjekt, das diese nur auszudrücken scheint, als seinen Effekt konstituiert. Die Ich-Erzählerin sagt: »Ich aber trage den lamblutenden Hirtenrock Jussufs, wie ihn seine Brüder dem Vater brachten.« (383) Zwei Seiten weiter: »Und ich vertauschte den Prinzessinnenschleier mit dem armseligen Rock der Weide.« (385) Der Text macht deutlich, dass es, wie es mit Judith Butlers Theorie der Performativität der Geschlechtsidentität sagbar wäre, keine eindeutige Geschlechtsidentität ›hinter‹ den Äußerungen und Ausdrucksformen von Geschlecht gibt.

Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als *performativ*, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind.¹³

Die Ich-Erzählerin trägt den Hirtenrock Jussufs als leibliches Zeichen und wird zu Jussuf. Jedoch nicht in einem phänomenologischen Sinn, bei dem es um das ›Wesen‹ von Jussuf gehen könnte, auch nicht in einem ontologischen Sinn, der ein binäres Ordnungssystem der Geschlechter voraussetzen würde. Jussuf wird nicht nur performiert im Sinne einer Inszenierung, sondern auch, soweit es die surreale Szenerie zulässt, ausgefüllt als Jussuf, als Hirte, der mit den Kamelen geht, der in einem Gemälde reitet, in einer blutenden Stadt. (386).

Im Kapitel »Ein Brief meiner Base Schalôme« tritt die Ich-Erzählerin erneut als Prinzessin auf: »Ich bin im Palaste meines Großoheims; wir Basen aus Bagdad duften nach altem Gemäuer, wir Prinzessinnen vom Tigris tanzen mit stummen Gliedern.« (386) Vier Seiten weiter: »Ich irre, nur von Spinnengeweben der alten Wände behangen, durch die Erdgewölbe des Palastes. Auch ich trage die langen goldenen Ohrgehänge, die mir Schalôme geschenkt hat.«

¹³ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 200.

(390) Die Ich-Erzählerin verschmilzt hier förmlich mit ihrer Umgebung, sie nimmt den Duft der orientalischen Gemäuer an, sie ist gekleidet nur mit den Spinnweben der Wände sowie der, für den Orient so typischen, Ohrgehänge. Die Grenzen des Körpers verschwimmen und werden Teil des orientalischen Raums. Die erzählte, hier weiblich markierte Figur, erweist sich in dieser Geschichte eher als desintegriert, als mit stummen Gliedern tanzend – was auf keinen glücklichen Tanz hinweist. Sie befindet sich in einem Umfeld, das als Harem ausgewiesen wird und zu dessen Bewohnerinnen die Ich-Erzählerin keinen Zugang findet, da sie die Sprache der Frauen des Harems nicht versteht. (386) So flieht sie sowohl vor dem dort waltenden Eunuchen, als auch vor den sich unter seiner Peitsche sexuell ergötzenden Frauen. (387) An dieser Stelle werden stereotype Fantasien von Macht und Sexualität – gebunden an den wohl begehrtesten und gleichzeitig konstruiertesten Ort des Orients, den Harem – deutlich und der Text kolonial lesbar.

Im Kapitel »Der Kreuzfahrer« wird die Ich-Erzählerin zur kriegerischen Prinzessin:

»Ich trage [...] das heilige Kriegskleid meiner Heimat, im Gürtel den Dolch, der ist gebogen und unentwendbar, wie die Mondsichel. Die Schwestern [...] schwärmen für mich und bedauern, dass ich kein Prinz bin.« (404) »Ich schlage die Christen Hunde noch in derselben Nacht. Mein Vater hütet meinen Mut und meine Tapferkeit, wie zwei Enkelkinder. Nie zog eine Prinzessin von Bagdad in die Schlacht.« (405)

Hier trägt die Prinzessin, entgegen ihrer sozialen Rolle, das Kriegskleid »ihrer Heimat«, so wie sie vorher Jussufs Rock trug. Im Gürtel den Dolch, das männliche Geschlecht also angezogen, der Dolch, der Phallus, gebogen und unentwendbar. Die Prinzessin überschreitet die ihr zugewiesene Geschlechterrolle, fast wird sie hier karikiert oder übersteigert, wenn sie, unterstützt durch das phallische Symbol des Dolchs, eine ganz besondere Souveränität demonstriert. Auch wird an dieser Stelle ein »lesbischer Phallus« lesbar. Das Phallussymbol wird über seine übliche Position hinaus verschoben. Es organisiert nicht eine klassische Szene heteronormativer Identität, sondern es kommt zu einer Verschiebung und Resignifikation. Die Schwestern schwärmen, »schade dass sie kein Mann ist«. Gleichzeitig wird hier eine Facette der Butler'schen Konzeption von Genderparodien, von *drag* deutlich, wobei mit Butler festgehalten werden muss,

dass es keine zwangsläufige Verbindung zwischen *drag* und Subversion gibt und dass *drag* so gut im Dienste der Entnaturalisierung wie der Reidealisierung

übertriebener heterosexueller Geschlechtsnormen stehen kann. Im günstigsten Fall ist *drag* der Ort einer bestimmten Ambivalenz [...].¹⁴

Die erzeugten Bilder im Text erweisen sich als ambivalent, das Original wird in Frage gestellt, das heterosexuelle Privileg irritiert. Und in weiterer Folge übernehmen die Tugenden Mut und Tapferkeit überdies das Ergebnis der weiblichen Reproduktionsfähigkeit und werden zu Enkelkindern – ein beachtlich queeres Moment im Text.

Die Ich-Erzählerin wechselt jedoch nicht nur ihre geschlechtliche, sondern auch ihre kulturelle, soziale und religiöse Identität. Die wichtigsten Namen und die damit auch angerufenen Identitäten, die sich in der Ich-Erzählerin vereinen, spannen ein weites kulturelles Feld. Sowohl mit Jussuf, der auch als ein Zebaothknabe¹⁵ definiert wurde, als auch mit Abigail und Melech (dt. König) wird der jüdische Raum mitmarkiert. Jussuf wiederum ist die arabische Schreibweise von Joseph. Die Figur Jussuf kann sowohl als Teil der jüdischen, muslimischen und christlichen Überlieferung verstanden werden: Die zwölfte Sure des Koran nennt sich im Original *Sura-ta Jussuf* und stimmt größtenteils mit der Geschichte des Joseph im 1. Buch Mose überein.¹⁶

Das Kapitel »Abigail der Dritte« ist ganz der Figur Jussufs gewidmet. Dieser wird zum Melech ernannt und erhält den Namen Abigail. Die deutsche Übersetzung des Namens entspricht etwa »die Freude des Vaters«, und ist eigentlich ein Frauenname. Im Alten Testament war Abigail die Frau Nabals und später Davids und nimmt dort eine nicht unwesentliche Rolle ein, wobei hier bereits eine religiöse Konnotation mitschwingt. Auf mehrfache Weise werden so die identitären Grenzen verwischt: Jussuf erhält einen Frauennamen, der durch den Zusatz *der Dritte* jedoch wieder relativiert wird. Nina Bermann, die auf diese verschwimmenden Geschlechtsidentitäten in ihrer Studie hinweist, verweist auf Marjorie Garber und ihre These nach welcher der destabilisierende Effekt des *cross-dressings* in der undefinierbarkeit des/der Grenzgänger/in liegt.¹⁷ Sie führt diese Gedanken über die subversive Kraft des *cross-dressings* aber nicht weiter aus.

Ich möchte hier mit Judith Butler weiterfragen: Ist die Travestie eine Imitation von Geschlechts-, kultureller, religiöser Identität? Oder bringt sie die charakteristischen Gesten auf die Bühne, durch die diese Identitäten selbst gestiftet werden? Ist »weiblich sein«, Prinzessin oder Hirte sein, eine »natür-

¹⁴ Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, S. 178.

¹⁵ Zebaoth (*zebaoth*; gr.-lat. *sabaoth*) ist ein Wort der hebräischen Bibel, hebräisch: זְבָאוֹת. Es bedeutet »Heere«, »Heerscharen«. (vgl. Zebaoth. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/zebaoth>, Zugriff v. 2.11.2010)

¹⁶ Vgl. Berman, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne*, S. 309.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 307.

liche Tatsache«, ist jüdisch, muslimisch oder christlich sein eine angeborene Zugehörigkeit oder immer auch eine kulturelle Performanz? Wird die ›Natürlichkeit‹ der Zugehörigkeit durch diskursiv eingeschränkte performative Akte konstruiert, die den Körper durch die und in den Kategorien des Geschlechts (sex) oder der kulturellen und religiösen Formierung hervorbringen? Welche Auswirkungen haben die Praktiken der angesprochenen Identitäten in Lascker-Schülers Text, der das ›Natürliche‹ in einem inszenierten Gestus vorführt? Macht dieser Text damit die performative Konstruktion des ursprünglichen und wahren Geschlechts, der wahren kulturellen Zugehörigkeit etc. deutlich? Mit Butler könnte argumentiert werden, dass die imitierte Identität, eben das vermeintliche Original, »selbst nur Imitation ohne Original ist«, bzw., hier noch genauer und nachdrücklicher, »eine Produktion, die effektiv – d.h. in ihrem Effekt – als Imitation auftritt«¹⁸. Die Verschiebung und Vervielfältigung von Identität erzeugt nun auch, wie Butler ausführt, »ein Gefühl der Offenheit für deren Re-Signifikation und Re-Kontextualisierung«¹⁹, und offen und rekontextualisiert sind die Identitäten im Text allemal. Das gleiche trifft für die Begehrensstrukturen zu, sie stehen quer zur heteronormativen Matrix, z. B. im Kapitel »Der Fakir«:

Schalôme steht am Fenster im Mond, sie streichelt sanft meine Haare, der Wind reißt sie aus ihren Händen und weht sie über die süßen Äcker. Ich möchte ihre Hände küssen, aber meine Lippen färbt noch ein Tropfen Blut meiner nächtlichen Speise. (389)

Hier wird in »Der Fakir« der Vampir aufgerufen, und obwohl er nicht auftritt ist doch ein semantisches Feld angesprochen, das auf tabuisierte Libido und auf die aporetische Verbindung von Eros und Thanatos im Kuss des Vampirs hinweist. Wenn dann der Fakir seine Schlangen küsst und sich diese einverleibt, ist eine weitere erotische, nicht heteronormative Fantasie angesprochen:

Und ich erschrak, als ich beim Schminken in meinem Spiegel den Fakir sah; er saß auf der Mauer des Hofes und küsste seine Schlangen. Die eine, die sich ihm wild ergab, steckte er zur Hälfte in seinen grauen, kriechenden Mund. (389)

Der Fakir verschlingt den Phallus, die Ich-Erzählerin schwebt auf dem Bart ihres Vaters hin zum Schoß von Schalôme, der nicht nur Schoß ist und Weiblichkeit verspricht, sondern auch die Bewegung des Phallus imitiert: »Ich wollte, mein Vater wäre da, ich schwebte auf seinem langen Bart in den Palast zurück in Schalômes Schoß, der wiegt sich wie eine tanzende Schlange.«

¹⁸ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 203.

¹⁹ Ebd., S. 202.

(390) Hier tanzen Sexualität und Begehren einen orientalisierten Tanz, einen Tanz, der nur in der kulturellen Differenz und der differenten Örtlichkeit im Text möglich wird. Die Körperfigurationen im Text deuten zudem auf ein Aufbrechen der Körpergrenzen hin, Mischwesen, hybride Geschöpfe werden lesbar:

Die Schwestern sagen, ich habe einen goldenen Körper, und sie wollen die verschüchterte Sonne wieder anlocken. Hascha-Nid hat auch einen goldenen Körper, wenn wir uns kreuzten, würden wir ein goldener Palmenbaum sein. (390)

Die Kreuzung zweier goldener Körper bringt einen Baum hervor, ein Pflanzenkörper entsteht. Die goldenen, also nicht weißen Körper, sind ethnisch differenzierte Körper, sind uneindeutig vergeschlechtlichte Körper, sind zwischen Humanem und Pflanzlichem verortete Körper, sind also mehrfach differenziert und hybridisiert. Hier werden Grenzen vielschichtig ausgelotet und Identitäten vielfach durchkreuzt.

Lasker-Schülers Text verfährt zum einen kolonial, d.h., um hier nur einen Aspekt herauszugreifen, dass der orientalisierte Ort zur Projektionsfläche für eigene Wünsche, Sehnsüchte wird und einer, vermeintlich im ›anderen‹ aufgehobenen Identität Raum gibt. Zugleich wird er, wie ich mehrfach versucht habe zu zeigen, zum Schauplatz, an dem sich das Subjekt im Sinne eines queertheoretischen und postkolonialen Ansatzes auf der Basis von zum Teil widersprüchlichen und ungelösten, nicht vereinheitlichenden Aspekten von Identität formiert.²⁰ In diesem Spannungsfeld, in diesen Momenten der Ambivalenz verschränken sich diese Verfahrensweisen und eröffnen Momente von *postcolonial-queer*.

²⁰ Vgl. auch Jagose, *Queer Theory*, S. 11.