

“Mir ist so orientalisches zu Muth”

1897: Paul Scheerbarts arabische Romane

In: Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Hg. v. Alexander Honold und Klaus R. Scherpe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 209-216.

1897 erschienen zwei “arabische” Romane Paul Scheerbarts: *Tarub, Bagdads berühmte Köchin. Arabischer Kulturroman*¹ und *Der Tod der Barmekiden. Arabischer Haremsroman*². Selbst im dritten Roman, den Scheerbart 1897 publizierte, *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos*³, nimmt der Autor immer wieder auf den Orient Bezug. Scheerbarts literarische Beschäftigung mit der orientalischen Fremde, die sich bereits 1891-94 in der Veröffentlichung dreier “arabischer Novellen”⁴ niederschlug, 1897 einen Höhepunkt erreichte und 1908 bis 1912 in einem dritten Schub vier Theaterstücke⁵ und mehrere kürzere Erzählungen mit orientalischem Hintergrund⁶ hervorbrachte, fällt in eine Zeit, in der die kolonialistische Aneignung der Fremde ein zentrales Motiv des zeitgenössischen politischen und kulturellen Diskurses war.

Die geradezu obsessive Hartnäckigkeit, mit der die Scheerbartschen Texte immer wieder an den orientalischen Schauplatz zurückkehren, steht im Kontext einer

¹ Berlin: Verein für Deutsches Schriftthum 1897; 2. Aufl.: Minden: J.C.C. Bruns 1900; im folgenden zitiert nach der von Michael Mathias Schardt herausgegebenen und mit einem Nachwort versehenen Neuausgabe: Paderborn: Igel 1992.

² Leipzig: Kreisende Ringe – Max Spohr 1897; im folgenden zitiert nach der von Mechthild Rausch herausgegebenen Neuausgabe: München: edition text + kritik 1992.

³ Berlin: Schuster und Loeffler 1897; im folgenden zitiert nach: Paul Scheerbart: Gesammelte Werke. Hg. von Thomas Bürk, Joachim Körber und Uli Kohnle. Band 1. Romane 1. Linkenheim: Edition Phantasia 1986, S. 319-616.

⁴ Dichtermacht. Eine altmekkanische Geschichte. In: Freie Bühne für modernes Leben 2 (1891), H. 34, S. 846-848; Nr. 35, S. 870-873; Der Tod Emins. Ein Chalifenidyll. In: Neuland. Hrsg. von Cäsar Fleischlein. Berlin 1894; Weltmacht. Altkordovanisches Kulturbild. In: Tägliche Rundschau Nr. 115, 20. 5. 1894, S. 459-460; Nr. 116, 21. 5. 1894, S. 462-463. Vgl. die Bibliographie von Mechthild Rausch in: Paul Scheerbart: Der alte Orient. Kulturromanellen aus Assyrien, Palmyra und Babylon. Hg. von Mechthild Rausch. München 1999, S. 91-126; hier S. 99f.

⁵ Es handelt sich um *Isis, Kleopatra und das Krokodil, Das Gastmahl des Assurnasirabal* und *Der Tyrann*, alle in: Paul Scheerbart: Regierungsfreundliche Schauspiele. Gesammelte Arbeiten für das Theater. Band 2. Hg. von Mechthild Rausch. München: Edition Text u. Kritik 1977.

⁶ Enthalten in: Paul Scheerbart: Der alte Orient a.a.O. In ihrem Nachwort zu diesem Band: Es lebe Burrabiasch! S. 129-160, gibt Mechthild Rausch einen Überblick über die im Orient angesiedelten Texte Scheerbarts.

solchen Expansionsbewegung und der entsprechenden Auseinandersetzung mit der Fremde.

Inszenierte Kulturgeschichte

Beide arabischen Romane spielen in Assyrien zur Zeit der Abassiden. Um 900 sucht Safur, die Hauptfigur von *Tarub*, nach dem wahren und rechten Leben – und endet in Wahnsinn und Selbstmord. Hundert Jahre früher verwandeln sich im *Tod der Barmekiden* Harun al Raschids Freundes- und Geschwisterliebe in rasende Eifersucht: Die Idylle verkehrt sich in eine Tötungssorgie, die den Protagonisten einsam und verzweifelt zurückläßt.

Scheerbart konnte auf eine vielfältige Tradition der Orientdarstellung im 19. Jahrhundert zurückgreifen, die etwa in Flauberts *Salammbô* (1862) kulminierte: der Orient als Ort maßloser, ungezügelter Leidenschaften, die sich in sexuellen Ausschweifungen wie in blutigen Gewalttaten entladen. Zwei Hauptmotive von Scheerbarts *Haremsroman*, die zügellose Sinnlichkeit und die maßlose Trauer, beide durch die Qualität des Exzesses verbunden, variieren zentrale Topoi einer Orientdarstellung, die sich bereits in der griechischen Antike herausgebildet haben. Indem Scheerbart eine verfeinerte, höchst zivilisierte Lebensform und eine blutrünstige Metzelei hart und nur notdürftig psychologisch motiviert im Orient aufeinanderprallen läßt, macht er deutlich, wie tief jeder Kultur die Lust am grausamen Exzeß eingeschrieben ist. Die "orientalische" Signatur, die Kultur und Unkultur verbindet, ist bei Scheerbart die "Größe": grandios ist der Orient nicht nur in seinen zivilisatorischen Leistungen, sondern auch in der Brutalität des Verbrechens. Der Anfangssatz des *Haremsromans*: "Der Orient ist gross"(7), findet seinen Widerhall im Schlußsatz: "Der Orient bleibt gross!"(175) Der Maßlosigkeit der Liebe Harun al Raschids entspricht die Maßlosigkeit seiner Rache. Die Schärfe der Widersprüche, die Lebenssteigerung, Wildheit und Ungezügeltheit, der Exzeß und die Transgression bilden den gemeinsamen Nenner von Scheerbarts exotischem Orientbild. Noch im Barbarischen wird eine Totalität erkennbar, die der europäischen Moderne abhanden gekommen ist.

Scheerbart konstruiert im Orient eine Totalität, indem er sie aber als malerische Kulissenwelt inszeniert, relativiert er sie im gleichen Zuge. Der Kontrast zwischen der Farbenpracht des Orients und dem grauen industriellen Alltag des Okzidents, eine Grundkomponente des europäischen Orientbildes, wird bei ihm als Kunstprodukt

kenntlich gemacht. Sein theatralischer Charakter wird bewußt, indem hier der Orient von vornherein als Bühnendarbietung – noch dazu in der “niedrigen” Form einer Nummernrevue - erscheint. Das katastrophische Bühnengeschehen - im Präsens erzählt - wird einem europäischen Publikum zur Abschreckung vorgeführt, zugleich aber auch von einer privilegierten Zuschauergruppe, den fünf hellblau leuchtenden, durchsichtigen Löwen, kommentiert. Das Fazit ihrer Interpretation: Jede Form weiblicher Emanzipation führt ins Verderben. Das Wunschbild einer freieren und weniger schuldbeladenen Sexualität, das in den europäischen Orientkonstruktionen eine wichtige Stelle einnimmt⁷, verkehrt sich bei Scheerbart zum Schreckbild, sobald sie mit einer Befreiung der Frau aus dem Harem verbunden ist. Das narrative Arrangement affirmiert die formale Analogie zwischen dem geschlossenen Feld, dem gerahmten Bild des Orients und dem abgezielten Terrain des Weiblichen.

Es sind die Wunsch- und Angstphantasien des deutschen Bohemiens, die auf den Orient als ein geographisch-diskursives Konstrukt des Fremden projiziert werden. In *Tarub* ist im Geheimbund der “lauteren Brüder”⁸ mühelos die Berliner Boheme wiederzuerkennen. Der Ästhetizismus und die Genußsucht dieser Geheimverbindung trugen schon für die zeitgenössischen Leser eine moderne europäische Signatur: “Die Franzosen haben ihren Murger gefunden, die Bagdader ihren Scheerbart – ihr kennt doch: *Tarub*?..? Was die Künstler in Murgers Zigeunerleben sind, und was bei Scheerbart der ‚Bund der lautereren Brüder‘ ist, das sind wir auch.” schreibt 1903 Erich Mühsam⁹. Nach Scheerbarts Freund Franz Servaes weist “das literarische Alt-Bagdad von 892 bis 897” - nicht nur im gesteigertem Konsum des “christlichen Weins” - “Parallelen zum literarischen Jung-Berlin von 1892 bis 1897”¹⁰ auf.

Auch auf die autobiographischen Züge Safurs ist mehrfach hingewiesen worden.¹¹ Doch im Unterschied zu seinem Autor flieht er in die Einsamkeit und begeht – in dekadentem Dekor – Selbstmord:

“Und mit fürchterlicher Kraft rennt er mit dem Kopf gegen die Lehmwand, daß sein Haus erzittert und daß sein Schädel – berstet.

⁷ Edward W. Said, *Orientalism*. New York 1979, S. 190.

⁸ Die “lauteren Brüder” stellen im Roman einen Anachronismus dar. Während seine Handlung am Ende des 9. nachchristlichen Jahrhundert spielt, stammen die “Sendschreiben der Lauteren Brüder”, eine ismailische Enzyklopädie der Wissenschaften, aus der Zeit um 970.

⁹ In: *Berliner Illustrierte*, 20. 9. 1903. Zitiert nach: Michael Matthias Schardt: *Berlin-Roman in orientalischem Gewand*. In: Scheerbart, *Tarub* a.a.O., S. 298-324; hier S. 315. Henri Murgers “*Scènes de la bohème*” erschien 1851, Puccinis Oper “*La bohème*” wurde 1896 uraufgeführt.

¹⁰ Franz Servaes: *Präludien*. Berlin, Leipzig 1899, S. 160-193. Wiederabgedruckt in: Michael Matthias Schardt, Hiltrud Steffen (Hg.): *Über Paul Scheerbart II: Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge*. Paderborn 1996, S. 46-64; hier S. 54.

¹¹ Vgl. Schardt, *Berlin-Roman* a.a.O., S. 308-312; Mechthild Rausch: *Von Danzig ins Weltall*. Paul Scheerbarts Anfangsjahre 1863-1895. München 1997, S. 111-113.

Mit gellendem Schrei bricht der Dichter zusammen.

Die Hyänen kommen langsam näher.
Wunderbar duften die weißen Rosen.“ (286f.)

Die Umformung autobiographischen Materials scheint für Scheerbart ein grundlegendes literarisches Verfahren gewesen zu sein. Als Vorbild Tarubs etwa, die ihren Lebensgefährten Safur abwechselnd mit ihren Kochkünsten verwöhnt und für seine Eskapaden mit Prügel bestraft, ist unschwer Scheerbarts Lebensgefährtin und spätere Ehefrau Anna Scherler auszumachen. Nicht nur die “wilde Ehe”, in der Tarub und Safur leben, auch das Dreiecksverhältnis, das sich im *Tod der Barmekiden* entspinnt, paßt besser ins Berlin des ausgehenden 19. als ins Bagdad des 9. Jahrhunderts. Scheerbarts unglückliche Liebesaffäre mit der emanzipierten Malerin Anna Costenoble im Jahr 1895 dürfte einen wichtigen Anstoß für den Plot seines zweiten orientalischen Romans gegeben haben.¹²

Dem orientalischen Exzeß, der sich in der Grausamkeit ebenso manifestieren kann wie in der Askese, stellt Scheerbart besonders in seinem späteren Werk immer wieder das Ideal einer reinen, von allem physischen Ballast befreiten Geistigkeit gegenüber. Die gesteigerte Sinnlichkeit des Orients erscheint als ein Purgatorium, als ein fiktiver kathartischer Prozeß, der zur Läuterung, zu einem eremitenhaften Leben führen sollte. In Scheerbarts Programm der “Antierotik” wird eine höchst individuelle Idiosynkrasie in eine dominante Diskursformation eingeschrieben. Die Figur, die in *Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos* den Namen Paul Scheerbart trägt, schlägt den Bogen zwischen Sinnlichkeit und Askese:

“Ich habe mir auch schon so häufig gedacht, daß meine ganze Antierotik nur die Folge meiner zu intensiven Sinnlichkeit sein könnte. Mir ist meist so orientalisches zu Muth, und im Orient ist man auch viel sinnlicher als im kühlen Europa. Und die orientalische Sinnlichkeit erzeugt auf der einen Seite ausschweifende Wüstlinge, die schließlich nur noch in den Qualen der Grausamkeit eine gewisse Befriedigung finden. [...] Die orientalischen Grausamkeiten gehören ganz gewiß eigentlich nur in das Gebiet der Sexualempfindungen. Das antierotische Asketentum auf der anderen Seite ist vielleicht nur eine Begleiterscheinung der perversen Sexualempfindungen [...]“¹³

“Antierotik”, wie sie Scheerbart versteht, richtet sich gegen die “Banalität”¹⁴ der europäischen Liebesvorstellung, gegen die Niederungen der bürgerlichen Monogamie.

Zur Umformung des Orients in eine Travestie der Liebesverwicklungen und Intrigen in deutschen Künstlerkreisen konnte sich Scheerbart auf die zeitgenössische

¹² Vgl.: Rausch: Von Danzig ins Weltall a.a.O., S. 172-181; dies.: Eine seltsame Scheherezade. In: Scheerbart, *Der Tod der Barmekiden* (1992), a.a.O., S. 217-236; hier S. 226-231.

¹³ Scheerbart, *Ich liebe Dich!* (1986) a.a.O., S. 379f.

Historiographie beziehen: Zwar wird im *Tod der Barmekiden* das Geschehen so erzählt, als spielte es sich auf einer Bühne ab, und damit als Fiktion in der Fiktion vorgestellt, doch lehnt sich der Plot bis ins Detail an Gustav Weils historischer Darstellung an.¹⁵ Der Orientalist Gustav Weil, der auch mit einer 1865 erschienenen Übersetzung der *Geschichten aus 1001 Nacht* hervorgetreten ist, führt den Leser in die Intimität des assyrischen Hoflebens ein:

“Unter allen Barmakiden stand aber Djafar dem Herzen des Chalifen am Nächsten. Jahja war für ihn ein Vater, Fahdl ein Bruder, dessen Tüchtigkeit und Energie er die schwierigsten Geschäfte anvertrauen konnte, aber Djafar, ein lebenslustiger Mann, wie er, mußte sein Freund und Freudengenosse sein. Seine Neigung zu Djafar ging so weit, daß er selbst in seinen Abendgesellschaften, denen seine Frauen und Sklavinnen beiwohnten, die ihm den Genuß des Weines durch Musik, Gesang und Tanz erhöhten, ihn nicht mehr entbehren konnte”¹⁶

Solche Geschichtsschreibung entwirft ein Genrebild, das den Orient familiarisiert. Der Leser kann am Seelenleben der historischen Figuren Anteil nehmen. Scheerbarts Romane und seine historischen Referenzwerke teilen den selben fiktiven Raum. Hier wie dort beansprucht die Ästhetik Priorität vor der faktualen Zuverlässigkeit. Die historischen Quellen, die häufig poetischer Natur sind, bilden das Material zu einem Konstrukt, das dem Leser ein farbenprächtiges Spektakel vor Augen führt.

Diese Verwandlung eines geschlossenen orientalischen Raums in ein opulentes Bühnenspektakel teilt die Literatur mit der zeitgenössischen Orientalmalerei. Ihre Ästhetik strahlt auf das repräsentative Interieur aus. Die Makartschen Raumausstattungen etwa verwenden die orientalischen Requisiten, um den Auftritten des (Groß)Bürgertums einen exotischen Glanz zu verleihen.

Eine solche Domestizierung des Orients manifestiert sich auch sehr plastisch in Scheerbarts Hauptquelle, Alfred von Kremers *Culturgeschichte des Orients*¹⁷. Der Wiener Orientalist Kremer (1828-1889), der es in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie als Diplomat und Politiker bis zum Handelsminister (1880-1881) brachte, war auch als Wissenschaftler hoch angesehen. Noch das *Österreichische biographische Lexikon* hält ihn für den “Begründer der islamischen Kulturgeschichte”

¹⁴ Ebd., S. 440.

¹⁵ Gustav Weil: Geschichte der Chalifen. Band 2. München 1848, S. 138f. Mechthild Rausch hat nachdrücklich auf diese Übereinstimmungen zwischen Roman und historiographischer Quelle hingewiesen. Vgl.: Rausch, Eine seltsame Scheherezade a.a.O., S. 227f.

¹⁶ Weil, Geschichte der Chalifen, Band 2 a.a.O., S. 138.

¹⁷ Alfred von Kremer: Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen. 2 Bände. Wien 1875 und 1877. Auf die hervorragende Bedeutung dieser Quelle, die Scheerbart selbst im Vorwort zu seiner 1904 in Berlin unter dem Titel *Machtspäße* erschienenen Sammlung arabischer Novellen nennt (S. 7), hat zuerst Mechthild Rausch hingewiesen. Vgl.: Rausch, Eine seltsame Scheherezade a.a.O., S. 224, und dies.: Von Danzig ins Weltall a.a.O., S. 74.

und seine *Kulturgeschichte unter den Kalifen* für „unentbehrlich“.¹⁸ Kremers Beschreibung der persischen Feueranbeter, der „Ssabier“, und des Geisterglaubens, der „Ginnen“ (bei Scheerbart: „Dschinnen“), hat in *Tarub* ebenso deutliche Spuren hinterlassen wie seine Darstellung der „Prassergilde“ der Tofailys, die sich zum Schlemmen einladen lassen. Selbst solche juxhaften Verse von Scheerbarts Tofaily Buchtury, die in ihrer Saloppheit den Ton späterer Kabaretttexte vorwegzunehmen, sind keineswegs eigene Erfindung:

“Ich hab schon oft Prügel empfangen -/ Oft mit dicken eisernen Stangen.// Das war mir alles ein lustiger Spaß -/ Wenn nur erst da war ein leckerer Fraß.”(121)

Diese Zeilen entnahm Scheerbart bis in den Wortlaut hinein dem altarabischen „Bestallungsdiplom“ eines alten Parasiten „an seine jüngeren Fachgenossen“, das Kremer für seine *Kulturgeschichte* bruchstückhaft übersetzte:

“Oh wie oft habe ich gestritten – und gelitten! – Hiebe gegeben und bekommen, - Tritte verteilt und genommen! – [...] aber das ist mir alles Spass, - wenn nur erst da ist ein leckerer Frass!”¹⁹

Die beiden Passagen gleichen sich nicht nur formal, sie erfüllen auch eine ähnliche Funktion. Sie betonen den Kontrast zwischen der Genußfreude und den orthodoxen islamischen Regeln im Bagdad der Abassiden. *Kulturgeschichte* und „Kulturroman“ – wie Scheerbart *Tarub* nennt – gehorchen ähnlichen ästhetischen Prinzipien. Es sind die selben Antagonismen, die beide, Roman wie *Kulturgeschichte*, mit Spannung aufladen. Das zeigt sich auch in der Beschreibung der Verschwendungssucht orientalischer Herrscher. Kremer schildert, wie der Kalif Harun el Raschid so erfreut über eine neue Arie war, daß er unter dem tausendköpfigen Sklavinnenchor sechs Millionen Dirham aus seiner Schatzkammer ausstreuen ließ.²⁰ In der Parallelstelle aus dem *Tod der Barmekiden* läßt Harun al Raschid von einer Brücke aus Goldstücke im Wert von sechs Millionen Dirham auf die Kähne von Sängerinnen hinunterwerfen (35f.). Aber auch der Goldregen prasselt zuerst bei Kremer nieder: er erzählt von einem Fest des Kalifen Rady, bei dem ein Regen von dünnen Gold- und Silbermünzen auf die Gäste niederging.²¹ Scheerbart überbietet im *Tod der*

¹⁸ Österreichisches biographisches Lexikon 1815- 1950, Bd. 4. Wien, Köln, Graz 1969, S. 253. Zu ähnlichem Urteil gelangt auch die *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 51. Leipzig 1906, S. 374-376; Die *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 13. Berlin 1982, S. 5f., nennt, beinahe identisch, Kremer den „Begründer der muslimischen *Kulturgeschichte*“ und die *Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen* „sein auch heute noch unentbehrliches Hauptwerk“.

¹⁹ Kremer, *Culturgeschichte des Orients* a.a.O., Band 2, S. 203.

²⁰ Ebd., Band 2, S. 67.

²¹ Ebd., Band 2, S. 80.

Barmekiden diese Erzählung noch mit einem "Diamantenregen", der im Harem al Raschids fällt.

Bei Kremer wird das gesamte Spektrum des Kierkegaardschen "ästhetischen Stadiums" aufgefächert, von der rohen Stufe der Sexualität bis zum feinsten Kunst- und Geistesgenuß entfaltet die *Kulturgeschichte des Orients* das Arsenal des orientalistischen Erzählens:

"Die souveräne, unbegrenzte Willensfreiheit dieser orientalischen Despoten, die in Bagdad thronen, der masslose, ungezügelter Genuss dessen, was die Erde an materiellen Gütern bietet, die Freuden des Harems, die Gewöhnung an die Unterschätzung des Menschenlebens und die alltäglich Uebung der Hinrichtungen, verbunden mit der Blasirtheit der Ausschweifungen, hatte, wie es kaum zweifelhaft scheint, bei der herrschenden Dynastie eine nervöse Ueberreizung allmähig hervorgerufen, die im Wege der erblichen Uebertragung eher sich steigerte als abnahm und schliesslich bei einzelnen Herrschern sich zur wilden, ernerischen Mordlust oder zur wahnsinnigen Schlemmerei steigerte."²²

Der Orient erscheint schon in der zeitgenössischen Kulturhistoriographie als ein Pandämonium der Ausschweifungen, dem die Phantasie des Romanciers nur wenig hinzuzufügen hat. Selbst die maßlose Trauer al Raschids, mit der das – im Präsens - erzählte Schauspiel im *Tod der Barmekiden* endet, ist in einer Anekdote der Kremerschen Kulturgeschichte vorgeprägt.²³

Allerdings steigert Scheerbart die ästhetische Wirkung der Oberflächen bis ins Wunderbare. Selbst unter negativem Vorzeichen, in der Beschreibung der Destruktion kippt die Übertreibung immer wieder ins Irrwitzige und Ulkige um. Verbinden sich in Kremers Darstellung des Kalifen Mutadid Geisteskrankheit, Verfall und Grausamkeit²⁴, so bildet diese Darstellung die Folie für Scheerbarts Charakterisierung Mutadids in *Tarub*, der in seiner Paranoia von Geistern verfolgt wird und deshalb täglich einen Diener köpfen läßt:

"Wenn der Geist dem Kalifen erschien – dann konnten sich seine Diener die Hände schütteln – einem von ihnen ging's dann an den Kragen.
Der Kalif verstand keinen Spaß – er ließ gleich den Henker holen – seinen dicken Henker, der immer stolz in roter Seide durch die Paläste der Kalifenburg wandelte und mit rollenden Augen um sich schaute. [...]
Die Henkersknechte banden den Auserwählten mit festen Stricken, drückten ihn auf einem Lederkissen auf die Knie, der dicke Henker in der roten Seide holte weit mit seinem krummen Säbel aus – und ein blutiger Kopf rollte über den Teppich. ...
Nach diesem Schauspiel ging der Kalif beruhigt wieder schlafen. (179f.)

²² Ebd., Band 2, S. 61.

²³ Ebd., Band 2, S. 66.

²⁴ Ebd., Band 2, S. 91.

Für die Launenhaftigkeit und Willkür der Herrscher ebenso wie für die orientalische Sinnlichkeit, für die Freude an erlesenen Speisen und Getränken, an Gerüchen und an grellen Farben in der Kleidung und in den Interieurs lassen sich zahlreiche Parallelstellen finden, die zeigen, wie sich Scheerbart bis ins Detail von Kremer hat inspirieren lassen. Kremers Kulturgeschichte berichtet nicht nur von starken ästhetischen Empfindungen, sondern sie ästhetisiert selbst ihren Gegenstand und ist daher in höchstem Grade fiktional.

Freilich zeugen die sadistischen Passagen in Scheerbarts Romanen von einer Enthemmung der Phantasie, die der Kulturgeschichte doch fremd blieb. Wie Harun al Raschid aus blindwütiger Rachgier seinen Neffen ermordet, erzählt Scheerbart, in dramatischem Präsens, mit einem Primitivismus, der auch als Provokation eines traditionellen Literaturverständnisses zu lesen ist:

“Harun schüttelt den Jungen in der rechten Faust und stösst ihm mit den Knöcheln der linken so furchtbar ins Gesicht, dass dem armen Kind das Blut aus Nase, Mund und Augen quillt.

Dann fasst der Wütherich dem Kinde an beide Ohren und reisst sie ihm mit einem Ruck vom Kopf ab, dass der verstümmelte Kleine mit grässlichem Gekreisch zu Boden fällt.

Harun brüllt wie ein Stier und reisst den Knaben an einem Bein empor und schwingt ihn in der Luft herum und umklammert dann das Bein mit beiden Händen und haut mit dem Körper auf einen Palmenstamm los, als hätt' der Grausame eine Axt in den Händen. Er schlägt so mit dem Kinde zehn Mal auf den Stamm los, dass der kleine Kopf abfällt und Harun mit dem Rumpfe hinstürzt.” (128)

Die Segnungen des Harems

Scheerbarts eigenwillige Haltung zeigt sich auch in einer weiteren Abweichung von seiner kulturhistorischen Quelle: Es ist dies die Einschätzung des Harems. Während Kremer die Polygamie ambivalent beurteilt und in ihr auf lange Sicht den Keim zu sozialer Desintegration und moralischem Verderben erblickt,²⁵ wird sie in Scheerbarts “Haremsroman” immer wieder als heilsames Gegenmittel gegen die verheerenden Folgen der Monogamie ausgespielt. Die fünf hellblauen Löwen, denen die Rolle vorbehalten ist, die Vorgänge auf der Bühne zu kommentieren, vertreten die These, die Monogamie befördere eine unangebrachte und unnatürliche Unabhängigkeit der Frau, die zum “Hetärentum” und in der Folge zu Eifersucht und Zwietracht unter den Männern führe. Die naturgemäße Rolle der Frau sei die Pflege des Hauses und die Sorge für den Nachwuchs – und beiden Aufgaben könne sie am besten im Harem nachkommen.²⁶ Die kunstvolle ästhetische Konstruktion

²⁵ Vgl. ebd., Band 2, S. 112-120.

²⁶ Die von den Löwen geäußerten Ansichten über die Rolle der Frau entsprechen denen, die der persische Schah Nasreddin in seinem 1978 unter dem Titel “Reisetagebuch des Nasreddin Schah” auf deutsch erschienene

kontrastiert mit den grobschlächtigen Dialogen, die das Geschehen als Musterfall sexueller Libertinage deuten. Den Löwen zufolge wirkt sich die schon durch die Monogamie geförderte Unabhängigkeit der Frau verheerend aus, weil die zu sittlichem Verfall und biologischer Degeneration führen müsse.

Durch die Neubelebung des Haremsmythos eröffnet Scheerbart eine Bühne, auf der die Auseinandersetzung mit der okzidentalen Moderne als Geschlechterkampf inszeniert werden kann. Im *Tod der Barmekiden* erscheint der Harem als eine utopische Alternative zur westlichen, durch die Frauenemanzipation verdorbenen Gesellschaft. Dagegen erkennen die weiblichen Orientreisenden des 19. Jahrhunderts im Harem die repressiven Strukturen der eigenen patriarchalischen Gesellschaften in ihrer reinsten Form wieder.²⁷ Die Gräfin Ida Hahn-Hahn schreibt 1843 in ihren *Orientalischen Briefen* nach einem Haremsbesuch in Konstantinopel an ihren Bruder:

Du kannst Dir gar nicht vorstellen wie das schwierig ist mit Personen zu sprechen, welche die Welt nur hinter vergitterten Fenstern und hinter den Vorhängen ihrer Arraba betrachten, und die dennoch keineswegs von irdischen Interessen abgezogen, sondern ganz und gar drin lebend und webend sind; – denn mehr noch als der Leib, wohnt hier der Geist im Käfig. Die Existenz wird zum Erschrecken materiell.²⁸

Langeweile und Abstumpfung sind nach Hahn-Hahn die Folgen der Trennung von männlicher und weiblicher Sphäre und der Ausschließung der Frauen aus der Öffentlichkeit:

Am liebsten hätte ich gefragt: »Aber vergeht Ihr denn nicht vor Langeweile in Eurer einförmigen Abgeschiedenheit, die Euch aller Teilnahme an dem Leben Eures Gatten beraubt? Ihr kennt nicht seine Freunde noch Feinde, nicht seinen Wirkungskreis, nicht seine Beschäftigungen, überhaupt nicht die Welt und die Verhältnisse in denen er lebt. Nichts teilt er mit Euch, und Ihr müßt ihn selbst mit Euren Sklavinnen teilen, – seid Ihr denn nicht einer so herabwürdigenden Existenz zum Sterben überdrüssig?« – Vermutlich würden sie mir Nein! geantwortet haben, denn das Leben im Gleis uralter herkömmlicher Gewohnheit ist *auch* ein Leben. Und dann haben sie auch das Surrogat aller Frauen zu ihrer Disposition, denen ein großes Interesse im Leben fehlt, und das man ebenso häufig in der europäischen Gesellschaft, als im türkischen Harem findet: die Intrige.²⁹

Tagebuch über eine Reihe von Staatsbesuchen in Russland, Deutschland, Großbritannien, Frankreich und Österreich-Ungarn im Jahr 1873 äußerte: Anlässlich der Begegnung mit Elisabeth, Kaiserin von Österreich, lobt er ihre politische Zurückhaltung und kritisiert die Europäer, die eine Beteiligung der Frau am öffentlichen Leben verlangen: "Wieder diese typische Art der Ungläubigen! Wieder das Ansinnen an die Frau, sich mit den Dingen der Öffentlichkeit zu befassen. Sie sind geradezu versessen darauf, daß sich die Frau in alles mischen soll. Anstatt froh zu sein, daß die Frau des Kaisers schön zu Hause in ihren angenehm ausgestatteten Gemächern bleibt und die politischen Kreise nicht beeinflusst, machen sie über diese Zurückhaltung ein vergrämes Gesicht." Ein Harem in Bismarcks Reich. Das ergötzliche Reisetagebuch des Nasreddin Schah. Hrsg. v. Hans Leicht. Mit 24 zeitgenössischen Abbildungen. Stuttgart, Wien, Bern 1983, S. 290.

²⁷ Vgl.: Annegret Pelz: Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften. Köln, Weimar, Wien 1993, S. 179-207.

²⁸ Ida Gräfin Hahn-Hahn: Orientalische Briefe. 3 Bde. Berlin 1844, Bd. 1, S. 275.

²⁹ Ebd., S. 267.

50 Jahre später argumentiert Scheerbart genau umgekehrt. Er konstruiert einen Orient, der gerade durch das (anachronistische) Aufkommen "westlicher" Lebensformen moralisch verdorben wird. Das fatale Spiel der Intrigen entsteht im *Tod der Barmekiden* nur deshalb, weil die Frau aus dem Harem in die Öffentlichkeit tritt. Anstatt den Harem als Inbild patriarchaler Rückständigkeit moralisch zu verurteilen und so abermals die Überlegenheit des Okzidents zu bestätigen, führt Scheerbart den sittlichen Verfall der emanzipierten Europäerin in orientalischer Verkleidung vor und propagiert den Harem als einzige Rettung für sie. Er stellt den Orient ostentativ als einen (männlichen) europäischen Sehnsuchtsraum zur Schau, der gerade als solcher vorgeprägtes Material ist. Die "Orientalisierung des Orients" (Said) erlaubt es Scheerbart, die eigenen Erfahrungen in der Berliner Boheme mit Frauen, die die konventionellen Geschlechterstereotypen verunsicherten, zu distanzieren.

Die Mann-Frau-Dichotomie überlagert den Gegensatz von Maß und Exzeß. In der orientalistischen Konfiguration übernimmt Europa den männlichen, der Orient den weiblichen, d.h. "fruchtbaren, passiven, trägen"³⁰ Part. Imaginierter Orient und imaginierte Weiblichkeit bilden zusammen ein topisches System, das sich gegenseitig stützt und bestätigt: als Traum einer freien männlichen Verfügungsgewalt über den weiblich codierten Orient.

Indem Scheerbart dieses antagonistische System aller psychologischen Verbrämung entkleidet und skelettiert, wird seine Künstlichkeit sichtbar. In der Inversion des Herrschaftsverhältnisses wird die Konstruiertheit des Ost-West-Gegensatzes deutlich. Im *Tod der Barmekiden* wird den männlichen Europäern eine orientalische Lektion im Umgang mit Frauen erteilt. Der Orient ist dabei das Muster einer geschlossenen Welt, wie sie im prototypischen Interieur des Harems eingefangen ist. Im Roman wird gleichsam experimentell vorgeführt, was geschieht, wenn die Frau den Harem verläßt und die patriarchalen Modelle der Mann-Frau-Beziehung aufgeweicht werden. Die theatralische Übertreibung der weiblichen Emanzipation kippt ins Groteske um und relativiert die westliche Emanzipationseuphorie und – phobie.

Theatralisch bestimmt erscheint nicht nur der "Kampf der Geschlechter", sondern auch die sozialpolitische Krise des deutschen Kaiserreichs. In *Tarub* sind die Analogien zwischen der Dekadenz des Abassidenreichs und dem Wilhelminischen

³⁰ Ebd., S. 170.

Deutschland nicht zu übersehen: massenhafte Armut, autoritärer Regierungsstil, Repression, Zensur waren deutliche Markierungen eines zeitgenössischen gesellschaftlichen Panoramas. Kaum verschlüsselt ist auch die Diagnose, die die "arabischen" Romane der europäischen Moderne stellen: Ihre destruktiven Potentiale spiegeln sich in Scheerbarts Dramaturgie des Verfalls, die einen ursprünglichen Zustand der Blüte in auswegloser melancholischer Immobilität erstarren läßt.

Auch hier schaffen jedoch Scheerbarts Texte, die im höchsten Grade artifiziell und konstruiert wirken und damit jedem Anschein der Natürlichkeit, besonders auch der dargestellten Verfallsprozesse, vermeiden, Distanz. Transformiert in eine orientalische Topographie erscheint der politische Alltag des deutschen Kaiserreichs als malerisches Spektakel. Im Gegensatz zur statischen Darstellung der fremden Kultur in den Völkerkundemuseen steht der Orient, wie er im *Tod der Barmekiden* als Bühnenstück vorgeführt wird, in einem dynamischen Wechselverhältnis zum Eigenen. Dabei konstruiert Scheerbart nicht, wie dies der Orientalismus mit Vorliebe tat, eine Opposition zwischen der Vernunft des Westens und der Unvernunft des Ostens, sondern enthüllt dessen irrationale Grausamkeit als okzidentale Phantasmagorie in der Tradition des zauberhaften, magischen Orients. Daß es die Träume und Regressionsphantasien der europäischen Zeitgenossen sind, die sich im Orient eine Bühne errichten, macht Scheerbart durch seine narrative Reflexion bewußt. Scheerbart inszeniert ein orientalisches Schauspiel und thematisiert gleichzeitig den Akt des Zuschauens.

Der Handlungsverlauf beruht auf einer mechanischen Verzahnung von Ästhetik, Ritual und Grausamkeit. Maßlose Gewalt bleibt eingespannt in einem zeremoniellen Rahmen. Die von Treuebruch, Intrige, Verrat und Eifersucht hervorgerufenen Peripetien werden bis aufs Skelett reduziert und mechanisch abgespult. Scheerbarts Verfahren geht auf Kosten der Psychologie: diese beschränkt sich auf rudimentäre Abläufe.

Der Orient als künstliche Gegenwelt

Scheerbarts Romane verzichten von vornherein auf die Fiktion eines realen Orients. Sein Orientdiskurs beansprucht keinerlei Authentizität, die sich aus empirischer Erfahrung speiste. Aus ästhetisch vorgeformten Materialien, die sich auf keine

außersprachliche, außerästhetische Realität beziehen³¹, setzt sich ein Orientbild zusammen, dessen "Authentizität" gerade auf radikaler Künstlichkeit beruht.

Scheerbart verlegt die Bilder eines bedrohlichen "Kampfs der Geschlechter" in einen theatralischen, artifiziellen Orient. Hier können sich die Männer/Frauenphantasien gefahrlos austoben: sadistisches und masochistisches Begehren wird entsublimiert und in reiner Repäsentation neutralisiert. Diese Distanzierung ermöglicht es, die als bedrohlich empfundene Instabilität der Geschlechterrollen abzuwehren. Indem der Orient räumlich und zeitlich entrückt wird, stellt er eine klar umgrenzte Bühne bereit. Auf ihr kann gefahrlos ein Spektakel exzessiver Sexualität inszeniert werden. Darin figurieren despotische orientalische Herrscher als Helden, die ihre maßlosen blutrünstigen Rachebedürfnisse in rituelle Legitimität kleiden.³² Solche Orientbilder verzerrt Scheerbart in einer karnevalesken Szenenfolge bis zum Irrwitz.

Ähnlich wie bei den populären zeitgenössischen "Völkerschauen" das exotische Dorf wird in Scheerbarts Orientromanen die Fremde zu einem klar abgezielten Bereich, zu einem dem jeweiligen Ausstellungsort anpaßbaren und, gleich einer Theaterproduktion, transportablen Mikrokosmos. Ihre Art, das Fremde zur Schau zu stellen, weist Analogien zu den spielerischen Inszenierungstechniken der zeitgenössischen Populärkultur auf. Die "Mandelbögen" etwa, diese von den Brüdern Joseph und Matthäus Trentsensky seit 1819 in Wien auf Bögen aufgedruckten Figurinen (die "Mandeln") und Dekorationen, konnten ausgeschnitten, aufgestellt und individuell arrangiert werden. Indem sich die Kulissen des "Großen Theaters", unter denen auch eine ägyptische angeboten wurde, gegen den Hintergrund perspektivisch verengten, wurden Tiefeneffekte erzeugt.

Der Orient liefert Scheerbart die Versatzstücke, die er wie ein Bastler zusammenstellen kann. Im Imaginären bleibt der Orient zwar, wie der Autor betont, "groß", aber seine Darstellung beruht auf dem Prinzip der Miniaturisierung und evoziert eine Kästchenwelt, deren Wahrnehmung dem Guckkasten verpflichtet ist. Zum Modellcharakter eines solchen Mikrokosmos gehört ein durch klare Demarkationslinien von der Welt der Zuschauer getrenntes Territorium. Den Rahmen zum Bild der nichteuropäischen Fremde stellt Scheerbart durch die Fiktion innerhalb der Fiktion, das erzählte Schauspiel innerhalb einer kommentierenden Rahmenhandlung, bereit.

³¹ Vgl.: James Clifford: On Orientalism. In: Clifford: Clifford: The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, Mass. 1988, S. 255-276; besonders S. 260.

Mit dieser Zurschaustellung des Orients verbindet sich ein weiteres symptomatisches Merkmal des Orientalismus im 19. Jahrhundert: durch die Fülle der Details sollen die Geheimnisse des Orients gelüftet werden.³³ Die Schilderung arabischer Architektur, prunkvoller Interieurs, erlesener Materialien und kunstvoller Ornamente nimmt im Roman einen ebenso breiten Raum ein wie die Darstellung grandioser Landschaften. Wie die Orientalistik des 19. Jahrhunderts³⁴ eröffnet Scheerbart ein großes Panorama und macht so den Orient zur Gänze sichtbar. Der überwachende Blick konstituiert sich bei Scheerbart durch die Position der Zuschauer: sie befinden sich auf dem Demawand, dem magischen Berg, von dem aus sie auf die Szenerie hinunterschauen. Ihre Perspektive ist die des Orientreisenden, der auf Bilderjagd geht und in der Fremde nur die pittoresken Qualitäten wahrnimmt.³⁵

Der Orient wird bei Scheerbart explizit zum magischen Theater bzw. zur Revue, deren "Nummern" eine Reihe von Tableaus bilden und deren Requisiten dem Museum entnommen sind. Scheerbart benutzte für seine altorientalischen Novelletten den 1889 erschienenen Führer durch die babylonisch-assyrische Sammlung im Berliner Neuen Museum als Quelle.³⁶ Sein Text hat allerdings den Vorzug, das, was Derek Gregory als die "Betonung der visuellen Tropen, Techniken und Strategien" des Orientalismus, d.h. sein "'skopisches' Regime"³⁷ bezeichnet, nicht einfach nur zu reproduzieren, sondern zu reflektieren. Er zieht eine zweite, rahmende Erzählebene ein, auf der eben die Perspektive des Orienttheaterpublikums thematisiert wird. Die aktualisierenden, oft grobschlächtigen Kommentare der hellblauen Löwen wirken einer erstarrten Musealisierung des Orients entgegen. Ihre vulgären Interpretationen und Diskussionen arten immer wieder in rohe Gewalt aus, wofür sie ihrerseits von dem Riesen Raifu, der als eine Art Theaterregisseur auftritt, verprügelt werden: eine karnevaleske Form des Theaters von Macht und Wissen. In der oft inkongruenten Mischung aus einer orientalistischen Matrix und einer phantastischen Rahmenhandlung, aus archaischer Tragödie um Liebe und Macht und anarchischer Zirkusnummer, in der Inkompatibilität

³² Vgl.: Edward W. Said: *The empire at work: Verdi's Aida*. In: Said: *Culture and Imperialism*. London 1994, S. 133-158; hier S. 146.

³³ Vgl.: Said, *Orientalism a.a.O.*, S. 193 und 250f.

³⁴ Vgl.: Derek Gregory: *Imaginierte Geographien*. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. 6. Jg. Heft 3/1995: *Macht-Wissen Geographie*, S. 366-425; hier S. 389.

³⁵ Zur von Deutschen verfaßten orientalischen Reiseliteratur dieser Zeit vgl.: Ulrich Erker-Sonnabend: *Augenmenschen unterwegs: Zur Wahrnehmung und Erfahrung orientalischer Fremde bei deutschen Reisenden der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *German Life & Letters*, 42, 1988/1989, S. 1-15.

³⁶ Peter Sprengel hat dies en détail nachgewiesen (*Museumspoese. Archäologie und Ästhetik in Scheerbarts assyrisch-babylonischen Novelletten*. In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 39, 1992, S. 445-481).

der Perspektiven und Stillagen wird der totalisierende koloniale Diskurs aufgebrochen, werden seine Risse, Ungereimtheiten und Widersprüche sichtbar.

Spektakuläre Entschleierungen

Scheerbart treibt die Exteriorität des Orients auf die Spitze, indem er das Bühnengeschehen in einen phantastischen Rahmen stellt, in dem die erzählte Bühnenhandlung kommentiert wird. Gerade durch seine Radikalisierung wird der zeitgenössische Orientdiskurs kenntlich und transparent gemacht – mag auch die Intention des Autors zwischen Provokation und Programm oszillieren.³⁷ Die outrierte Naivität, die sowohl die Bühnenhandlung als auch die Publikumscommentare kennzeichnet, kippt immer wieder ins Komische, Parodistische um. Besonders in der Rahmenhandlung, in der der Riese Raifu als Theaterregisseur und als Löwendompteur zugleich auftritt, wird das Geschehen grotesk verfremdet. In einem phantastischen Zirkus werden Clowns- und Tiernummern übereinander gelegt. Die ungestümen Löwen verspeisen mit Heugabeln zentnerweise Gurkensalat oder Klapperschlangen in Unkentunke und werden von Wiener Kellnern, von denen je fünfzig einen Teller schleppen, bedient. Trotz solcher Beschwichtigungsmaßnahmen beißen sie einem europäischen Kritiker, der Widersprüche zwischen der Handlung und der Lehre des Stückes feststellt, den Kopf ab; und wenn sie sich angesichts der dargestellten Grausamkeiten weigern, weiterhin am Anfang jeder Nummer den Vorhang zu zerreißen, werden sie von Geistern Raifus so lange verprügelt, bis sie sich fügen.

Solche Grobheiten nehmen die Ästhetik des Kabarets, dessen Anfänge in Deutschland erst auf das Jahr 1901 datieren, vorweg. Die naive Reproduktion von Stereotypen führt zu ihrer ironischen Verfremdung und stellt ein präavantgardistisches Verfahren dar, das sich durch Scheerbarts gesamtes Werk zieht. Nicht zuletzt der saloppe, schnoddrige Berliner Jargon, der in der Rahmenhandlung zu einem derben Stammtischton gesteigert wird, bildet eine Dissonanz zum orientalischen Ambiente der Handlung und unterstreicht seine Zitathaftigkeit.

³⁷ Gregory, *Imaginierte Geographien* a.a.O., S. 391.

³⁸ So argumentiert Mechthild Rausch im Rekurs auf Scheerbarts Biographie (*Eine seltsame Scheherezade* a.a.O., S. 229).

Die Modernität Scheerbarts zeigt sich nicht zuletzt darin, daß er zwar die Gattungsbezeichnung "Roman" wählt, zugleich aber die formalen und erzähllogischen Vorgaben dieses Genres ständig unterläuft. Mehr noch als in der explizit als Bühnengeschehen dargestellten Binnenhandlung wird in der Rahmenhandlung jeder narrative Ansatz im Keim erstickt. An die Stelle eines romanhaften Erzähldiskurses tritt eine Reihe geradezu slapstickartiger Szenen. Der bloß rudimentär motivierte Ablauf der Geschichte dient als Vorwand für spektakuläre Auf- und Abtritte. Der Orient wird bei Scheerbart nicht der Kohärenz und Kausalität einer (westlichen) narrativen Syntax unterworfen; vielmehr stellt er gleichsam ein Theaterdepot bereit, dem die Kulissen für die exotische Szenenfolge entnommen werden. Indem Scheerbart die Gattungsbezeichnung "Roman" ironisch verwendet, distanziert er sich auch von dem herkömmlichen europäischen Orientdiskurs, der schon durch die narrative Form das Fremde vereinnahmt. Durch eine doppelte Brechung, die das exotische Material plakativ inszeniert, diese Inszenierung aber zugleich bewußt und durchschaubar macht, versucht Scheerbart, jenseits jeder polemischen Abstoßung oder sentimental (Schein)Anpassung einen neuen, unbefangenen Umgang mit dem Orient zu finden: in Form einer karnevalesken Theatralik.

Zu einem Theaterrequisit wird im *Tod der Barmekiden* auch eines der unentbehrlichsten Versatzstücke des Orientinventars, der Schleier. Scheerbart nimmt die Rhetorik der "Entschleierung" im Sinne einer Demaskierung von Illusionen, Täuschungen und Irreführungen beim Wort: Am Anfang jeder Szene zerreißen die Löwen den Vorhang. In dieser theatralischen Performance wird die voyeuristische Lust durch eine didaktische Signatur überschrieben. Die enthüllten Geheimnisse des Orients werden als parabelhafte Lehren für die eigene Gesellschaft vorgestellt. Zugleich wird aber die Erbauungs- und Belehrungsmanie des ausgehenden 19. Jahrhunderts durch die aggressive Rhetorik und die gewaltsamen Aktionen der Belehrenden, der hellblauen Löwen, ad absurdum geführt, das Pathos des historischen Lehrstücks ausgenüchert und auf das Niveau einer grotesken Nummernrevue heruntergeschraubt.

Gerade in der medialen Brechung des Orientbildes zeigt sich die Modernität der Scheerbartschen Texte. Neben dem Ton des frühen Kabarets adaptieren sie auch filmische Verfahren. Filmisch wirken die Abfolge der episodenhaften Szenen, die in

einem Montageverfahren in geschnittenen Sequenzen dem Publikum vorgeführt werden, ebenso wie die Bühneneffekte, von denen der Text berichtet: Die grandiosen Panoramen, die in einem dem Zoomen ähnlichen Erzählverfahren erscheinenden und verschwindenden Kulissen, die wie bei einer Kamerafahrt oder einem Schwenk vorbeiziehenden Landschaften, die aus dem Boden auftauchenden Bauten, der rasche Szenenwechsel – all diese optischen Effekte entsprechen der filmischen Montage. Scheerbart erweitert den narrativen Code durch den Versuch, die Techniken und Regulative panoramatischer, theatralischer und kinematographischer Wahrnehmung in der sprachlichen Beschreibung zu imitieren.³⁹ Durch diese an die neuen Medien angelehnten Verfahren macht er den Orientdiskurs des 19. Jahrhunderts zum Material eines avantgardistischen Schreibens und knüpft zugleich an ein Segment der Populärkultur an. Damit sind seine Texte am Übergang zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert angesiedelt. Während das Material dem 19. Jahrhundert verpflichtet ist, nimmt Scheerbarts Umgang damit den Avantgardismus des 20. Jahrhunderts hinweg. Der Orient bildet das Experimentierfeld für die Verfremdung eines populären Materials, mit ihm übt sich der Autor in den Vorgang des Entfernens ein.

Wenn sich Scheerbart in seinem späteren Werk verstärkt dem Weltraum als Schauplatz zuwendet, so bedeutet das eine fortschreitende Distanzierung von jeder empirischen Erfahrung und ein weiteres Ausgreifen in einen unwirklichen, utopischen Raum. Auch diese Bewegung ist Mimikry an die koloniale Expansion, doch konterkariert sie diese zugleich, indem sie die Fremde ebenso wenig ins Eigene eingemeindet wie die "arabischen Kulturromane"; sie bleibt in ihrer Perfektion unnahbar. Während die arabischen Romane Scheerbarts die destruktiven Kräfte der Moderne in einem zeitlosen und modellhaften Orient spiegeln, werden in seinen astralen Romanen wie *Die große Revolution* (1902) oder *Lesabéndio* (1913) ihre produktiven Kräfte in einer von aller sozialen Empirie gereinigten Form entfaltet.

Roland Innerhofer

³⁹ Diese Techniken finden sich auch in der zeitgenössischen Reiseliteratur. Vgl.: Ulrich Erker-Sonnabend: Augenmenschen unterwegs. Zur Wahrnehmung und Erfahrung orientalischer Fremde bei deutschen Reisenden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *German Life & Letters* 42 (1988/89), S. 1-15.

Maske

Jahreszahl: 1897

Schlagzeile: “Mir ist so orientalisch zu Muth”

Sachtitel: Paul Scheerbarts arabische Romane

Status/ medialer Ort/ Textsorte/ Genre: Zwei “arabische” Romane Paul Scheerbarts (*Tarub*, *Bagdads berühmte Köchin* und *Der Tod der Barmekiden*), zeitgenössische kulturgeschichtliche Darstellungen des Orients, Ausstattungstheater, frühes Kabarett, Film

Region: Bagdad, Assyrien, Berlin

Wissenschaft: Literaturwissenschaft, Kulturgeschichte

Problemstellung und methodische Implikation: Veränderung des literarischen Orientbildes im Übergang zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert. Der Orient als Projektionsfläche europäischer Regressionsphantasien. Wie wird der Orient literarisch inszeniert, um als Spiegel europäischer Modernitätserfahrungen fungieren zu können?

Kontext 1 (historisch, politisch, epistemisch): Rezeption altorientalischer Kulturgeschichte, Orient als Maske der Berliner Boheme und als Arena des “Geschlechterkampfes”

Textanalyse, Textstrategie, Eigenart: Die Theatralik des Orientbildes wird bewußt gemacht, indem die erzählten Ereignisse explizit als Bühnengeschehen vorgeführt werden.

Kontext 2 (ästhetisch-politisch-kulturell): Ästhetisierung kolonialer Modelle und ihre Umwandlung zu Materialien avantgardistischer Literatur

Fazit und Fragestellungen: Das Fremde wird zum Katalysator präavantgardistischer Ästhetik, seine Entfernung gesteigert. Eignet sich das Material des Orientalismus dazu, die Phantasmagorien einer entfesselten Moderne ins Bild zu setzen? Wirkt eine individual-anarchische Ästhetik des Fremden im politischen Kontext des Wilhelminischen Deutschland subversiv oder regressiv?

Querverweise: Orientalistik, Reisebeschreibungen und Haremsdarstellungen des 19. Jahrhunderts, zeitgenössische Museumsführer durch die babylonisch-assyrischen Sammlungen in Berlin, Eintrag zu Lasker-Schüler,

Stichworte: Scheerbart, Inszenierung des Orients, Avantgarde, Primitivismus

Quellen und Literatur:

Scheerbart, Paul: Tarub, Bagdads berühmte Köchin. Arabischer Kulturroman. Berlin: Verein für Deutsches Schriftthum 1897; 2. Aufl.: Minden: J.C.C. Bruns 1900; Neuausgabe hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Matthias Schardt. Paderborn: Igel 1992.

Scheerbart, Paul: Der Tod der Barmekiden. Arabischer Haremsroman. Leipzig: Kreisende Ringe – Max Spohr 1897; Neuausgabe hg. von Mechthild Rausch. München: edition text + kritik 1992.

Scheerbart, Paul: Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos. Berlin: Schuster und Loeffler 1897; Neuausgabe: Paul Scheerbart: Gesammelte Werke. Hg. von Thomas Bürk, Joachim Körber und Uli Kohnle. Band 1. Romane 1. Linkenheim: Edition Phantasia 1986, S. 319-616.

Ein Harem in Bismarcks Reich. Das ergötzliche Reisetagebuch des Nasreddin Schah [1874]. Hg. v. Hans Leicht. Mit 24 zeitgenössischen Abbildungen. Stuttgart, Wien, Bern 1983.

Hahn-Hahn, Ida Gräfin: Orientalische Briefe. 3 Bde. Berlin 1844

Kremer, Alfred von: Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen. 2 Bände. Wien 1875 und 1877.

Weil, Gustav: Geschichte der Chalifen. Band 2. München 1848.

Clifford, James: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.* Cambridge, Mass. 1988.

Erker-Sonnabend, Ulrich: *Augenmenschen unterwegs: Zur Wahrnehmung und Erfahrung orientalischer Fremde bei deutschen Reisenden der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* In: *German Life & Letters*, 42, 1988/1989, S. 1-15.

Gregory, Derek: *Imaginierte Geographien.* In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft.* 6. Jg. Heft 3/1995: *Macht-Wissen Geographie*, S. 366-425.

Pelz, Annegret: *Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften.* Köln, Weimar, Wien 1993.

Rausch, Mechthild: *Von Danzig ins Weltall. Paul Scheerbarts Anfangsjahre 1863-1895.* München 1997.

Rausch, Mechthild: *Eine seltsame Scheherezade.* In: *Scheerbart, Der Tod der Barmekiden (1992)*, S. 217-236.

Said, Edward W.: *Orientalism.* New York 1979.

Said, Edward W.: *Culture and Imperialism.* London 1994.

Schardt, Michael M. u.a. (Hg.): *Über Paul Scheerbart.* 3 Bde. Paderborn 1992, 1996 und 1998.

Scherpe, Klaus R.: *Die Ordnung der Dinge als Exzeß. Überlegungen zu einer Poetik der Beschreibung in ethnographischen Texten.* In: *Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen.* Hg. von Alexander Honold und Klaus R. Scherpe. Bern u.a. 2000 (=Zeitschrift für Germanistik, Beiheft 2), S. 13-44.

Sprengel, Peter: *Museumspoesie. Archäologie und Ästhetik in Scheerbarts assyrisch-babylonischen Novelletten.* In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 39, 1992, S. 445-481.