行政院國家科學委員會專題研究計畫 期末報告

艾爾澤.拉斯克-舒勒爾:詩意的文本與畫中的種族議題

計 畫 類 別 ：個別型
計 畫 編 號 ：NSC 101-2410-H-004-195-
執 行 期 間 ：101 年 08 月 01 日至 102 年 07 月 31 日
執 行 單 位 ：國立政治大學歐洲語文學系

計 畫 主 持 人 ：蔡莫妮

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理人員：黃憶
碩士班研究生-兼任助理人員：謝妗諺
大專生-兼任助理人員：劉真妤
博士班研究生-兼任助理人員：錫東岳

報 告 附 件 ：移地研究心得報告
出席國際會議研究心得報告及發表論文

公 開 資 訊 ：本計畫涉及專利或其他智慧財產權，2 年後可公開查詢

中 華 民 國 102 年 12 月 26 日

中 文 摘 要 ： 在現代，微觀作為一種形式喚起大眾對於媒體和文類之界限的注意。在德國猶太裔作家，克萊斯特獎得主艾爾澤-拉斯克 - 舒勒爾的作品中，同樣可以發現許多微觀的形式。早在她 1906 年出版的’彼得・勒書’（Das Peter Hille Buch）和 1907 年出版的’巴格達的提諾之夜’（Die N&auml；chte der Tino von Bagdad）她用了短篇格式寫了童話般的故事。艾爾澤-拉斯克 - 舒勒爾不僅是一位詩人，同時也是一個畫家。在她 2011 年的展覽畫冊中（Else Lasker-Sch&uuml；ler - Die Bilder），她所有的畫作第一次被完整收錄，這本畫冊引起對艾爾澤-拉斯克 - 舒勒爾先前零散畫作的討論。她的繪畫和她自製的明信片是展現她將日常提升藝至藝術層次的一個很好的例子。它們具有多元互媒性的特點，並且帶給流行的文化新的思維。,

一般關於微物的理論容易出現問題，因為這種理論以將多樣性及將微物分裂成物體及方法的多元形式為主要概念。根據瑪麗安-舒勒的看法，微小會因為其未完成及原始的特性而被視為一種偏好分裂或寓言寫作形式的描述，而微小更將語言推至其邊界。我將多元互媒性形式的想法擴大至非語言的範疇，（多麗絲-・赫曼梅迪克之概念）。為了理解視覺化和脈絡化的策略運用，我藉由拉斯克 - 舒勒爾的繪畫和文學作品之間的對應關係檢視畫作集錦中關於微小的藝術表現形式。在拉斯克 - 舒勒爾的圖畫中，人物的種族多樣性尤其引人注目。因此，微觀的形式是以拉斯克 - 舒勒的種族概念（例如，霍米巴巴），這也是拉斯克-舒勒爾重要的，詩意化的角色自我配置和藝術生產。

中文關鍵詞： 艾爾澤. 拉斯克 - 舒勒爾的文本和圖畫，種族議題，微觀，多元互媒性

英 文 摘 要 ： In modernity, the micrology as a form of the small calls the boundaries of media genre and literary genre into question. In Else Lasker-Sch&uuml；ler, the German-Jewish writer and Kleist Prize winner, many forms of the small can be found as well. Already in her ’Peter Hille-book’ (Das Peter Hille Buch) of 1906 and in the ’Nights of Tino of Baghdad’ (Die N&auml；chte der Tino von Bagdad) in 1907, she wrote fairytale-like stories in a literary short form. Else Lasker-Sch&uuml；ler was not only a poet, at the same

time she was also a painter. The volume of the exhibitions in 2011 ’ Else Lasker-Sch&uuml；ler - The pictures’ (Else Lasker-Sch&uuml；ler - Die Bilder) that collects all her pictures for the first time, edited by Ricarda Dick, newly invites to discuss Lasker-Sch&uuml；ler’ s pictures that were scattered before. Her pictures and drawings and her self-made postcards that she elevated from an object of everyday to one of art can be viewed as an excellent example of the small form. They are often characterized by an intermediality, and they shed new light on the then popular culture.
A general theory of the small appears to be problematic because it features diversity and multiforms that distinguish the micrology as object and method. According to Marianne Schuller, the little can be seen as a description of a form that favors a fragmented or allegorical writing style with its unfinished and preliminary characteristics, and that moves language beyond its boundaries. I have expanded the notion of the micrological form to non-lingual textures (in the sense of Doris Bachmann-Medick). I examine constellations of Lasker-Sch&uuml；ler’ s various artistic forms of the small in order to approach her strategies of visualization and contextualization through the correspondences between her drawings and literary texts. In a screening of her pictures and drawings the ethnic diversity of the figures appear especially noticeable. The micrological form was therefore analyzed in terms of Lasker-Sch&uuml；ler ‘s concept of ethnicity (e.g., with Homi K. Bhabha), which is also an important poetological concept of Lasker-Sch&uuml；ler ‘s self-figuration and artistic production.

英文關鍵詞： Else Lasker-Sch&uuml；ler ‘s texts and drawings, Ethnicity, Micrological, Intermediality

行政院國家科學委員會補助專題研究計畫期末報告 NSC final report

艾爾澤.拉斯克-舒勒爾:詩意的文本與畫中的種族議題
Ethnicity in texts and images by Else Lasker-Schüler

計畫類別 Type of Project: 新進人員研究計畫(個別型)

計畫編號 Project Number: NSC 101-2410-H-004-195

執行期間 Project Period: 2012/08/01 ~ 2013/07/31

執行機構及系所 Institution/Department:國立政治大學歐洲語文學系

計畫主持人 Principal Investigator: 蔡莫妮 (Monika Leipelt-Tsai)

共同主持人 Collaborating Principal Investigator:無

一年後可公開查詢

中 華 民 國 102 年 7 月 31 日

目錄 **Table of contents**

一、中英文摘要及關鍵詞 **Chinese/English abstract and key words**

（1）中文關鍵字 **Chinese keywords** ..... 頁 **3**

（2）中文摘要 **Chinese abstract**..... 頁 **3**

（3）英文關鍵字 **English keywords** ..... 頁 **3**

（4）英文摘要 **English abstract** ..... 頁 **3**

（5）德文摘要 **German abstract** ..... 頁 **4**

（6）德文摘要 **German keywords**..... 頁 **4**

二、報告內容 **Content of report**

(1)、前言 **Preface**..... 頁**5**

(2)、研究目的 **Aim of research**..... 頁**5**

(3)、文獻探討 **Literature Review**..... 頁**5**

(4)、 研究方法 **Research Method**..... 頁**10**

(5)、結果與討論（含結論與建議） **Result and discussion (including conclusion and suggestion)** 頁**10**

三、計畫成果自評與可供推廣之研發成果 **Self-evaluation and research result for popularizing** ..... 頁 **11**

附錄一 **Attachment 1 (email from Modern Language Notes MLN, in German language)** 頁 **11**

附錄一 **Attachment 2 (research paper, in German)** 頁 **13**

附錄二 **Attachment 3 (picture by Else Lasker-Schüler)** 頁 **53**

一、中英文摘要及關鍵詞 Chinese/English abstract and keywords

（1）中文關鍵字 Chinese keywords

艾爾澤. 拉斯克 - 舒勒的文本和圖畫，種族議題，微觀，多元互媒性

（2）中文摘要 Chinese abstract

在現代，微觀作為一種形式喚起大眾對於媒體和文類之界限的注意。在德國猶太裔作家，克萊斯特獎得主艾爾澤-拉斯克 - 舒勒爾的作品中，同樣可以發現許多微觀的形式。早在她 1906 年出版的“彼得・希勒書”（Das Peter Hille Buch）和 1907 年出版的“巴格達的提諾之夜”（Die Nächte der Tino von Bagdad）她用了短篇格式寫了童話般的故事。艾爾澤-拉斯克 - 舒勒爾不僅是一位詩人，同時也是一個畫家。在她 2011 年的展覽畫冊中（Else Lasker-Schüler – Die Bilder），她所有的畫作第一次被完整收錄，這本畫冊引起對艾爾澤-拉斯克 - 舒勒爾先前零散畫作的討論。她的繪畫和她自製的明信片是展現她將日常提升藝至藝術層次的一個很好的例子。它們具有多元互媒性的特點，並且帶給流行的文化新的思維。,

一般關於微物的理論容易出現問題，因為這種理論以將多樣性及將微物分裂成物體及方法的多元形式為主要概念。根據瑪麗安-舒勒的看法，微小會因為其未完成及原始的特性而被視為一種偏好分裂或寓言寫作形式的描述，而微小更將語言推至其邊界。我將多元互媒性形式的想法擴大至非語言的範疇，（多麗絲-・巴赫曼梅迪克之概念）。為了理解視覺化和脈絡化的策略運用，我藉由拉斯克 - 舒勒爾的繪畫和文學作品之間的對應關係檢視畫作集錦中關於微小的藝術表現形式。在拉斯克 - 舒勒爾的圖畫中，人物的種族多樣性尤其引人注目。因此，微觀的形式是以拉斯克 - 舒勒的種族概念（例如，霍米巴巴），這也是拉斯克-舒勒爾重要的，詩意化的角色自我配置和藝術生產。

（3）英文關鍵字 English keywords

Else Lasker-Schuler‘s pictures and texts, Ethnicity, Micrology, Intermediality

（4）英文摘要 English abstract

Ethnicity in micro-logical forms of pictures and texts by Else Lasker-Schüler

In modernity, the micrology as a form of the small calls the boundaries of media genre and literary genre into question. In Else Lasker-Schüler, the German-Jewish writer and Kleist Prize winner, many forms of the small can be found as well. Already in her “Peter Hille-book“ (*Das Peter Hille Buch*) of 1906 and in the “Nights of Tino of Baghdad“ (*Die Nächte der Tino von Bagdad*) in 1907, she wrote fairytale-like stories in a literary short form. Else Lasker-Schüler was not only a poet, at the same time she was also a painter. The volume of the exhibitions in 2011 “Else Lasker-Schüler - The pictures“ (*Else Lasker-Schüler – Die*

Bilder) that collects all her pictures for the first time, edited by Ricarda Dick, newly invites to discuss Lasker-Schüler's pictures that were scattered before. Her pictures and drawings and her self-made postcards that she elevated from an object of everyday to one of art can be viewed as an excellent example of the small form. They are often characterized by an intermediality, and they shed new light on the then popular culture.

A general theory of the small appears to be problematic because it features diversity and multiforms that distinguish the micrology as object and method. According to Marianne Schuller, the little can be seen as a description of a form that favors a fragmented or allegorical writing style with its unfinished and preliminary characteristics, and that moves language beyond its boundaries. I have expanded the notion of the micrological form to non-lingual textures (in the sense of Doris Bachmann-Medick). I examine constellations of Lasker-Schüler's various artistic forms of the small in order to approach her strategies of visualization and contextualization through the correspondences between her drawings and literary texts. In a screening of her pictures and drawings the ethnic diversity of the figures appear especially noticeable. The micrological form was therefore analyzed in terms of Lasker-Schüler‘s concept of ethnicity (e.g., with Homi K. Bhabha), which is also an important poetological concept of Lasker-Schüler‘s self-figuration and artistic production.

（5）德文關鍵字 German keywords

Else Lasker-Schülers Bilder und Texte, Ethnizität, Mikrologie, Intermedialität

（6）德文摘要 German abstract

Ethnizität in mikrologischen Formen von Bildern und Texten Else Lasker-Schülers

In der Moderne stellt die Mikrologie als Form des Kleinen Medien- und literarische Gattungsgrenzen in Frage. Auch bei der deutsch-jüdischen Schriftstellerin und Kleist-Preis-Trägerin Else Lasker-Schüler lassen sich auf mannigfache Weise Formen des Kleinen finden. Bereits in ihrem „Peter Hille-Buch“ von 1906 wie auch in den „Nächten der Tino von Bagdad“ von 1907 verfasste sie märchenhaft anmutende Geschichten in einer literarischen Kurzform. Else Lasker-Schüler war aber nicht nur Dichterin, sie war zugleich auch Malerin. Der zu den Ausstellungen im Jahr 2011 von Ricarda Dick herausgegebene Band „Else Lasker-Schüler – Die Bilder“ lädt dazu ein, sich neu mit Lasker-Schülers zuvor weit verstreuten Bildern auseinanderzusetzen. Ihre Bilder und Zeichnungen sowie die von ihr vom Alltags- zum Kunstgegenstand erhobenen, selbst verfertigten Postkarten können als hervorragendes Beispiel der kleinen Form betrachtet werden. Sie zeichnen sich oft durch eine Intermedialität aus und werfen ein neues Licht auf die damalige Populärkultur.

Eine allgemeine Theorie des Kleinen erscheint aufgrund des die Mikrologie als

Gegenstand und Verfahren auszeichnenden Zuges ins Vielfältige und Vielgestaltige problematisch. Mit Marianne Schuller kann das Kleine als Beschreibung einer Form gelten, die eine zerstückelte oder allegorische Schreibweise mit ihrem Unfertigen und Vorläufigen begünstigt, und die Sprache über ihre Grenzen verschiebt. Die mikrologische Form wurde von mir auf nichtsprachliche Texturen (im Sinne von Doris Bachmann-Medick) ausgeweitet. Ich konstelliere deshalb Lasker-Schülers verschiedene künstlerische Formen des Kleinen miteinander, um mich ihren Strategien der Visualisierung und Kontextualisierung durch die Korrespondenzen zwischen Gezeichnetem und Literarischem anzunähern. Bei einer Sichtung der Bilder und Zeichnungen fällt vor allem die Verschiedenheit der ethnisch erscheinenden Figuren auf. Die mikrologische Form wurde deshalb im Hinblick auf Lasker-Schülers Konzept der Ethnizität analysiert (z.B. mit Homi K. Bhabha), welche zugleich auch ein wichtiges poetologisches Konzept von Lasker-Schülers Selbst-Figuration und künstlerischer Produktion ist.

Bachmann-Medick, Doris: Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. 2. Aufl., Tübingen 2004, S. 10.

Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. With a new preface by the author. New York 2004.

Dick, Ricarda (Hg.): Else Lasker-Schüler – Die Bilder. Hg. im Auftrag des Jüdischen Museums Frankfurt am Main. Berlin 2010.

Schuller, Marianne & Gunnar Schmidt: Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen. Bielefeld 2003, S. 7f.

二、報告內容 Content

(1)、前言Preface

Else Lasker-Schüler was not only a writer. As a productive artist, she created a great amount of paintings and drawings. These creations are wonderful riches that recently have been put together in the new catalog "Else Lasker-Schüler – The pictures" (*Else Lasker-Schüler – Die Bilde*r) and deserve to be more explored. In my research of the last year, I picked up a small part of her works and concentrated on thoroughly studying them in specific relation to topics such as ethnicity, micrology, and the relation to intermediality. Due to the time constraint, there is still much of Else Lasker-Schüler's works left that could not be included in my research. I hope and expect that other researches will follow up. I already have planned another exiting theme for my next research, but in the future, I plan to come back to do more research on Else Lasker-Schüler since this theme may generate interest and approval not only in Europe and Asia, but in the US as well.

(2)、研究目的 Aim of Research

The main concern of my research was to examine Else Lasker-Schüler's concept of ethnicity in her pictures and texts. The initial idea came from the news when I got the information that there was a exhibition in Hamburg that there would be a collection of pictures from Else Lasker-Schüler which was never seen in one place before. In the subject of German studies, the postcolonial turrn came very late, approximately less than ten years ago. My new idea was to combine the new theoretical background from post colonialism with the new rediscovery of the pictures and drawings by Else Lasker-Schüler. Ethnicity is a very hot topic right now, in research as well as in political discussions. I thought it interesting to investigate the concept of ethnicity in the turn of the century in Berlin, Germany. Since I come from a post modern theoretical background, I choose close readings with constellation from drawings and texts by Else Lasker-Schüler as my research method. Since my topic was to broad, I narrowed it down to examine post cards which had never been analyzed before.

(3)、文獻探討 Literature Review

Works cited in my research

Bachmann-Medick, Doris: Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. 2. Aufl., Tübingen 2004.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969.

Bauschinger, Sigrid: Else Lasker-Schüler. Biographie. Göttingen 2004.

Beardsley, Aubrey: Isolde. Illustration. In: Pan. Berlin 1899/1900, Bd. 5, zwischen S. 260 u. 261, <http://de.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley>, abgerufen am 17. März 2013.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Kapitel 8, Allegorie und Trauerspiel. In <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6523/8>, abgerufen am 20. April 2012.

Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000.

Bluhm, Lothar: Karl Kraus, der Dalai-Lama in Wien. Genese und Poetologie eines Kunstnamens bei Else Lasker-Schüler. In: Ders. (Hg.): Else Lasker-Schüler Jahrbuch zur Klassischen Moderne. Bd. 2, Trier 2003, S. 86-101.

Das Bedeutungswörterbuch. Duden Band 10. Mannheim 1970.

Das Deutsche Offizierskorps von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. <http://www.student-online.net/Publikationen/430/Deutsches_Offizierskorps.doc>, abgerufen am 11. April 2013.

Derrida, Jacques: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung. Berlin 1982.

Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt/Main 1974.

Dick, Ricarda (Hg.): Else Lasker-Schüler – Die Bilder. Hg. im Auftrag des Jüdischen Museums Frankfurt am Main. Berlin 2010.

Diekmannshenke, Hajo: „Ich habe gerade an dich gedacht!“. Die Postkarte als Kommunikationsmedium. In: Lingua et opinio <http://www.tu-chemnitz.de/phil/leo/rahmen.php?seite=r_medn/diekmannshenke_postkarten.php>, abgerufen am 21. Mai 2012.

Escherig, Manfred: Simson Goldberg. Der Zeichenlehrer von Else Lasker-Schüler. In: Kirsch, Sarah, Jürgen Serke und Hajo Jahn (Hg.): Meine Träume fallen in die Welt. Ein Else Lasker-Schüler-Almanach. Wuppertal 1995, S. 78-88.

Feßmann, Meike. Spielfiguren. Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors. Stuttgart 1992.

Franke, Norman P.: Telegraphiere auch dem Erzengel Stefan George. Else Lasker-Schüler, Karl Wolfskehl und der George-Kreis. In: Bluhm, Lothar und Andreas Meier (Hg.): Else Lasker-Schüler-Jahrbuch zur klassischen Moderne. Bd. 3, Trier 2006, S. 26-48.

German History docs <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=724&language=german >, abgerufen am 10. April 2013.

Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt/Main 1995.

Hallensleben, Markus: Else Lasker-Schüler: Avantgardismus und Kunstinszenierung. Tübingen und Basel 2000.

Hamacher, Werner: Unlesbarkeit. In: Paul de Man. Allegorien des Lesens. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt/Main 1979, S. 7-26.

Handbuch des deutschen Postwesens. Frankfurt/Main 1953, <http://de.wikipedia.org/wiki/Postkarte#cite_note-55>, abgerufen am 21. Feb. 2013.

Hermann, Iris: Raum - Körper - Schrift: Mythopoetische Verfahrensweisen in der Prosa Else Lasker-Schülers. Igel Verlag, Hamburg 2009, S. 134.

Henke, Silvia: Fehl am Platz. Studien zu einem kleinen Drama von Alfred Jarry, Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer und Djuna Barnes. Würzburg 1997.

Hodonyi, Robert: Paul Scheerbart und Herwarth Waldens Zeitschrift Der Sturm. Zum Dialog der Künste in der Berliner Moderne um 1900. In: Bluhm, Lothar u. Andreas Meier (Hg.): Else Lasker-Schüler-Jahrbuch zur klassischen Moderne. Bd. 4, Trier 2009, S. 65-90.

Holzheid, Anett: Wo das Kommunizieren zur Kunst wird. Funktion und Gebrauch der Postkarte in der DDR. <http://www.medienkulturen.de/pdfs/ddr-postkarte.pdf>, abgerufen am 21. Mai 2012.

Klüsener, Erika: Aufatmen im Bilde – Else Lasker-Schüler als Zeichnerin. In: Jahn, Hajo (Hg.): Jeder Vers ein Leopardenbiss. 9. Almanach aus Anlass des 20jährigen Bestehens der Else-Lasker-Schüler Gesellschaft. Wuppertal 2011, S. 180-189.

Klüsener, Erika: Else Lasker-Schüler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (rororo) 8. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1996.

Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz-Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hg. v. Andreas B. Kilcher, Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Frankfurt/Main 1996-2008.

Leipelt-Tsai, Monika: Aggression in lyrischer Dichtung. Georg Heym – Gottfried Benn - Else Lasker-Schüler. Bielefeld 2008.

Lenning, Walter: Gottfried Benn. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 19. Aufl., Hamburg 1997.

Linke, Arnold, und Wolfram Richter: Ratgeber für Ansichtskartensammler. Salzwasser Verlag 2007, S. 31; <http://de.wikipedia.org/wiki/Postkarte#cite_note-RatgeberS31-52> abgerufen am 21. Feb. 2013.

Liska, Vivian: Die Dichterin und das schelmische Erhabene. Else Lasker-Schülers Nächte Tino von Bagdads. Tübingen, Basel 1998.Milne, Esther: Letters, Postcards, Email. Technologies of Presence. New York 2010.

Meid, Volker: Grimmelshausen. Epoche – Werk – Wirkung. München 1984.

Redewendungen. Duden Band 11. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Mannheim 2008.

Redmann, Jennifer: Else Lasker-Schüler: Writing Hysteria. In: Women in German Yearbook (serial online). Bd. 18, Univ. of Nebraska, 2002, S. 202-224; hier S. 208.

Said, Edward W.: Orientalism. Vintage Books, New York 1979.

Schmid-Ospach, Michael: Elisabeth Lasker-Schüler. Eine Biographie. In: Ders.: Mein Herz – Niemandem. Ein Else Lasker-Schüler Almanach. Gemeinsam herausgegeben mit der Else Lasker-Schüler Gesellschaft u. der Stadtbibliothek Wuppertal. Wuppertal 1993, S. 7-39.

Schmitz-Emans, Monika: Die Aufhebung der Bilder im Text. In: Rustemeyer, Dirk (Hg.): Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung. Würzburg 2003, S. 195-22.

Schuller, Marianne: Bilder in gezeichneter Schrift. Franz Marc – Else Lasker-Schüler. In: Fliedl, Konstanze (Hg.): Kunst im Text. Frankfurt/Main und Basel 2005, S. 15-29.

Schuller, Marianne: „Ich bin Wasser darum bin ich keine Frau“. Zu Else Lasker-Schülers melancholischer Prosa. In: Sick, Andrea, Ulrike Bergermann, Friederike Janshen und Claudia Reiche (Hg.): ÜberSchriften. Aus Bildern und Büchern. Bremen 1994, S. 114-125.

Schuller, Marianne: Maskeraden. Schrift, Bild und die Frage des Geschlechts in der frühen Prosa Else Lasker-Schülers. In: Krause, Christine, Sylvia Mayer, Margret Schuchard u. Agnes Speck (Hg.): Zwischen Schrift und Bild. Entwürfe des Weiblichen in literarischer Verfahrensweise. Heidelberg 1994, S. 41-55.

Schuller, Marianne und Gunnar Schmidt: Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen. Bielefeld 2003.

Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Franz Marc – Else Lasker-Schüler. Karten und Briefe. 5. Aufl., München 1996.

Schweiger, Werner J. (Hg.): Das grosse Peter Altenberg Buch. Mit einem Nachwort versehen. Wien, Hamburg 1977.

Stockhorst, Stefanie: Auf der Suche nach der verlorenen Identität. In: Becker, Sabina (Hg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Reiner Marx. Bd. 6, München 2001, S. 165-179; hier S. 176.

Uerlings, Herbert: Ethnizität und Geschlecht in Else Lasker-Schülers ‚orientalischen’ Erzählungen, Zu „Der Amokläufer“ („Tschandragupta“) und „Ached Bey“. In: Bluhm, Lothar und Andreas Meier (Hg.): Else Lasker-Schüler-Jahrbuch zur klassischen Moderne. Bd. 2, Trier 2003, S. 6-26; hier S. 15).

Walter, Karin: Postkarte und Fotografie. Studien zur Massenbild-Produktion. Würzburg 1995.

Weigel, Sigrid: Flaschenpost und Postkarte. Vorwort. In: Dies. (Hg.): Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus. Köln 1995, S. 1-6.

Wilke, Kerstin „Die deutsche Banane“. Wirtschafts- und Kulturgeschichte der Banane im deutschen Reich 1900-1939. Hannover 2004 (elektronisches Medium), <http://edok01.tib.uni-hannover.de/edoks/e01dh04/390270482.pdf>; abgerufen am 4. März 2013.

Zentrum Paul Klee, Bern.

<http://www.zpk.org/de/ausstellungen/aktuell/vom-japonismus-zu-zen-paul-klee-und-der-ferne-osten-494.html>, abgerufen am 13. April 2013.

(4)、研究方法 Research Method

I use a research method that is influenced by the practice of deconstruction, i.e., a methodological approach to philosophy and literature which dates back to the French philosopher Jacques Derrida and first came to prominence in the late 1960s in France and the U.S. and since the 1980s in Germany. So my approach goes beyond a hermeneutic analysis (when it tries to detect only one or "the" meaning of a statement or action) by referring to its whole discourse from which it originates. After a first step in which the whole is applied to one part and one part is applied to the whole (i.e., the hermeneutical circle), I follow the traces of meaning of a texture (written or visually displayed) to the point where contradictions and (assumed) internal contradictions can be exposed, on which the texture is based. At the same time, I try to show that the foundations are irreducibly complex or unstable. In addition, my research method generally tries to show that any texture is not a whole but carries several incompatible or contradictory meanings, each texture therefore has more than one meaning or interpretation. Against this background, I try to analyze linguistic, textual, intertextual and/or inter-media features which can be linked to selected theories and concepts. The latter have one thing in common: Unlike traditional hermeneutics their thinking of a human being is not based on the belief in a supposed entity or to an immovable "I" (see the writings of the French psychoanalyst Jacques Lacan). I searched for corresponding constellations and adequate textures to approximate the impossible construct of ethnic identity. The goal of my research is to analyze the separating and connecting lines of text and image in the oeuvre of Else Lasker-Schüler regarding ethnicity, which indicate in her artistic design a general problem of the human being, namely the reflection in the Other and the simultaneous differentiation from him/her.

Introduction of specific paintings I analyzed

(5)、結果與討論（含結論與建議） Result and discussion (including conclusion and suggestion)

This project focuses on the research of Lasker – Schuler's images and texts to discuss issues about ethnicity. So far, this kind of study has not been published by any scholar, and previous studies have limited their focus on only on the discussions of gender issues.

Initially, my project plan was too wide which proved to be a difficulty at the beginning, but, it also helped me to find a suitable conference abroad for my presentation. Also, Lasker - Schuler has many paintings and texts, but the content of the new published catalogue was overwhelming. So I had to narrow down my research, and following a "Call for papers" for a

symposium at a German university, I decided to focus on micrological forms in order to analyze Lasker - Schuler's concept concerning ethnicity. I examined the correspondence between the forms of artistic expression of the small in texts and pictures to understand the contextualization and the visual strategies used in her works. In addition, the diversity of ethnicity in Lasker - Schuler's pictures is also an important problem that I addressed, using Benjamin. Lasker - Schuler concept of race is important for her self-figurations and artistic production as well, which can be seen in the images of her paintings and drawings as well.

One of the major new topics in my research was a focus on postcards which was quite popular in her time. Lasker - Schuler raised these (formerly) new form of mass medium that was extremely popular, postcards, from ordinary things to the level of art. In her texts and paintings, she used special writing skills to create a kind of vague ethnicity which is full of exotic mysterious oriental atmosphere. The micrological forms become the medium that connects the text and the image. The pictures and the text refer to one another, i.e., the text has to be read with the picture and the picture becomes an integral part of the medium of communication. This means that the micrological forms that Lasker - Schuler used must be read in an intermediality.

Lasker - Schuler used creative images in her paintings and texts to deconstruct race and broke racial boundaries. She shows a broken form of aesthetics that can be described as hybridity. In addition, her works show a contingency as a strategy and can be read as a cultural translation into a new style according to Homi Bhabha. In fact these works did not represent an explicit meaning but entangle with tropes of the Orient.

三、計畫成果自評與可供推廣之研發成果 **Self-evaluation and research result for popularizing**

In the academic field of German studies, the research on Else Lasker-Schüler's paintings and drawings and their relations to her texts are expected to be concidered as very important, but they have not been discussed much before (until now, there are only about two articles altogether about her drawings and paintings). This is especially true in relation to her notion of ethnicity in her pictures. Since I could only work on a small amount of her pieces due to time constraint, I hope that in the future, this research can be continued and further developed in order to explore more about Lasker-Schüler's paintings and drawings.

附錄一 **Attachment 1 (email from Modern Language Notes MLN, in German language)**

At first, I wrote to contact the Zeitschrift für Germanistik of Humboldt University in Berlin to ask about the possibility of getting my research paper reviewed by them. They responded that for the next three years, they will not be able to review any research paper. I had to reformate the stile of my paper and I sent it to Modern Language Notes (MLN) in the U.S.

After almost a month, they responded (please see below).

Dear Dr. Leipelt-Tsai

Many thanks for your submission to the MLN. The German editorial board of the journal has decided to devote the 2014 issue of the MLN to a special theme. Unfortunately this means that we will not be able to publish articles on other topics in the German issue scheduled to appear in May 2014. If you would like your article to be considered for the 2015 issue of the MLN, please let me know. We are a peer-reviewed journal and will have to send your submission out for review, which may take up to three months.

I apologize for the delay. Many thanks for your interest in the German MLN and your patience in awaiting a response.

Best regards,
Rochelle Tobias

----- Original Message -----
From: leipelt <leipelt@nccu.edu.tw>
Date: Saturday, August 17, 2013 12:36 pm
Subject: article for German Issue of MLN
To: mlngerman <mlngerman@jhu.edu>

> To
> Modern Language Notes
> Humanities Center
> The Johns Hopkins University
> 3400 North Charles Street
> Gilman 213
> Baltimore, Maryland 21218
>
> Dear editorial board members,
> I would like to submit my paper "Ethnizität in mikrologischen Formen
> von Zeichnungen und Texten Else Lasker-Schülers" in German for peer
> review to MLN. Please find my paper in the attachment. (The first 99
> words can be used as an abstract.)
>

> I have attached another file with one picture of a small postcard by
> Else Lasker-Schüler to Karl Kraus. The rights belong to the library
> "Wienbibliothek" in Vienna, Austria. (I left some space for the
> picture at the end of my paper. It should not be enlarged since it is
> small, and I am writing about its smallness as well). I already asked
> the Wienbibliothek in Vienna for permission, and I bought the right to
> print it. (For the final end of the copyright procedure, that library
> will need the place where the article will be published. So first, I
> have to wait for the reviewers' decision.)
>
> Please let me know if you have any questions, or if there is anything
> else I can do or should do.
>
> Sincerely,
> Monika Leipelt-Tsai
>
> P.S.: I am not sure about the procedere, but I would be happy to know
> that you have received my email. Could you please reconfirm with a
> short sentence that you received my email with the two attachments?
> Thank you very much!
>
>
> Dr. Monika Leipelt-Tsai
> Assistant Professor
> National Chengchi University (NCCU),
> Dept. of European Languages and Cultures
> Rm. 810, No. 64, Sec. 2, Zhinan Rd., Taipei City,
> 11605 TAIWAN, R.O.C.
> Email: leipelt@nccu.edu.tw

附錄二 **Attachment 2 (research paper, in German language)**

Monika Leipelt-Tsai

Schrumpfkopf und Kriegskleid? Ethnizität in mikrologischen Formen von Zeichnungen und Texten Else Lasker-Schülers

In der Moderne stellt die Mikrologie als Form des Kleinen mediale und literarische Gattungsgrenzen in Frage. Auch bei der Kleist-Preis-Trägerin Else Lasker-Schüler lassen sich auf mannigfache Weise Formen des Kleinen finden. Bereits in ihrem „Peter Hille-Buch“ von 1906 wie auch in den „Nächten der Tino von Bagdad“ von 1907 verfasste sie märchenhaft anmutende Geschichten in einer literarischen Kurzform. Else Lasker-Schüler war aber nicht nur Dichterin, sie war zugleich auch Malerin. Der zu den Ausstellungen im Jahr 2011 herausgegebene Band „Else Lasker-Schüler – Die Bilder“,[1] der alle ihre Bilder zum ersten Mal versammelt, lädt dazu ein, sich neu mit Lasker-Schülers Bildern auseinanderzusetzen. Viele ihrer Zeichnungen sowie die von ihr vom Alltags- zum Kunstgegenstand erhobenen, selbst verfertigten Postkarten können als hervorragendes Beispiel der kleinen Form betrachtet werden. Sie zeichnen sich oft durch eine Intermedialität aus und werfen ein neues Licht auf die damalige Populärkultur.

Die Mikrologie kann mit Marianne Schuller[2] als Beschreibung einer Form gelten, die eine zerstückelte oder allegorische Schreibweise mit ihrem Unfertigen und Vorläufigen begünstigt, und die Sprache über ihre Grenzen verschiebt. Diese entgrenzende Kraft der Allegorie macht eine dialektische Einheit von Repräsentation und Repräsentiertem unmöglich.[3] Die allegorische Entgrenzung der differentiellen Beziehung zwischen Gesagtem und Gemeinten lässt sich aber nicht nur im literarischen Modus des Kleinen auffinden. Ich

---

[1] Dick, Ricarda (Hg.): Else Lasker-Schüler – Die Bilder. Hg. im Auftrag des Jüdischen Museums Frankfurt am Main. Berlin 2010.

[2] Vgl. Schuller, Marianne und Gunnar Schmidt: Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen. Bielefeld 2003, S. 7f.

[3] Vgl. Hamacher, Werner: Unlesbarkeit. In: Paul de Man. Allegorien des Lesens. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt/Main 1979, S. 7-26.

möchte dies Konzept nun auf nichtsprachliche Texturen,[4] d.h. auf gezeichnete Bilder ausweiten.

Ich konstelliere deshalb Lasker-Schülers künstlerische Formen des Kleinen miteinander, um mich ihren Strategien der Visualisierung und Kontextualisierung durch die Korrespondenzen zwischen Gezeichnetem und Literarischem anzunähern, und darin zugleich das Allegorische aufzuspüren. Bei einer ersten Sicht auf den neuen Katalog fällt vor allem das unterschiedlich erscheinende Figurenpersonal auf. Die mikrologische Form soll deshalb im Hinblick auf Lasker-Schülers Konzept der Ethnizität analysiert werden (u.a. mit Homi K. Bhabha)[5], welche zugleich auch ein wichtiges poetologisches Konzept von Lasker-Schülers Ich-Figuration und künstlerischer Produktion ist.

Die Postkarte

Bereits unter Nummer 2 der Zeichnungen und Collagen findet sich im Werkverzeichnis des Katalogs „Else Lasker-Schüler – Die Bilder“ (S. 197) eine erste Postkarte abgebildet, die im Folgenden analysiert werden soll. Sie ist an „Herrn Karl Kraus“, den Herausgeber der Zeitschrift „Die Fackel“ in Wien adressiert, frankiert und abgestempelt. Karl Kraus war ein Förderer von Autoren wie Lasker-Schüler, Peter Altenberg und Georg Trakl. Schon durch den Aufdruck „Postkarte“ unter dem Schriftzug „Königreich Bayern“ wird die Postkarte als solche deutlich markiert. Der Poststempel weist als Absendeort „München“ und das Datum 21.05.1911 vor. Auf der Karte sind nicht nur mit Tinte geschriebene Worte zu sehen, sondern auf ihrer Adressseite im Feld links wurde neben der Anschrift mit der gleichen Tinte eine merkwürdig rätselhafte Zeichnung hinterlassen. Die

---

[4] Texturen im Sinne von Bachmann-Medick, Doris: Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. 2. Aufl., Tübingen 2004, S. 10.

[5] Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000. (Das englischsprachige Original lag ebenso vor.)

winzige Zeichnung scheint von der Schreiberin der Postkarte selbst zu stammen und kann ihrer Kleinheit wegen zu einer mikrologischen Form bildlicher Darstellung gezählt werden. Doch um was handelt es sich hier? Was war eine Postkarte zu jener Zeit, und wie wurde sie genutzt?

Die Postkarte wurde 1865 von einem deutschen Generalpostmeister namens Heinrich von Stephan entwickelt,[6] und ab 1869 zuerst in Österreich-Ungarn als sogenannte „Correspondenzkarte“ mit eingedrucktem Postwertzeichen eingeführt. Um 1870 wurde sie, in „Postkarte“ umbenannt, u.a. im Nordeutschen Bund eingeführt. 1872 betrug ihr Porto nur die Hälfte des Briefportos, und sechs Jahre später wurde die Weltpostkarte als „Carte postale“ international zugelassen,[7] was zur Beliebtheit beitrug. Postkarten waren zu jener Zeit nur maximal 14 x 9 cm groß.[8] Die Postkarte als rechteckig geschnittene Karte aus Karton, auf der man Mitteilungen offen lesbar verschicken kann, wird im mediengeschichtlichen Diskurs als symptomatisch für den Verfall der Briefkultur angesehen.[9] Die herkömmlichen kommunikativen Bedingungen wurden demzufolge durch eine mit der fortschreitenden Industrialisierung einhergehenden Mobilität großer Bevölkerungskreise und die Auflösung der traditionellen Großfamilie verändert. Im ausgehenden 19. Jahrhundert erschien die Postkarte als schnellere Alternative zum Brief, welcher zudem stärker zu einer

---

[6] Siehe Walter, Karin: Postkarte und Fotografie. Studien zur Massenbild-Produktion. Würzburg 1995, S. 11; siehe ebenso Diekmannshenke, Hajo: „Ich habe gerade an dich gedacht!“. Die Postkarte als Kommunikationsmedium. In: Lingua et opinio <http://www.tu-chemnitz.de/phil/leo/rahmen.php?seite=r_medn/diekmannshenke_postkarten.php>, abgerufen am 21. Mai 2012.

[7] Vgl. Handbuch des deutschen Postwesens. Frankfurt/Main 1953, S. 532; sowie <http://de.wikipedia.org/wiki/Postkarte#cite_note-55>, abgerufen am 21. Feb. 2013.

[8] Nach dem Weltpostkongress 1924 war die Maximalgröße einer Postkarte 10,5 x 15 cm, was der Größe von DIN-A 6 entspricht; vgl. Linke, Arnold, und Wolfram Richter: Ratgeber für Ansichtskartensammler. Salzwasser Verlag 2007, S. 31; vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Postkarte#cite_note-RatgeberS31-52> abgerufen am 21. Feb. 2013.

[9] Vgl. im Folgenden Diekmannshenke, a.a.O., S. 4f.

Antwort verpflichtete. Vor allem die arbeitende Bevölkerung der Industriezentren bevorzugte diese im Unterschied zum Brief von Stilkonventionen weitgehend befreite Korrespondenzart. Nun wurden nicht nur Drucksachen, sondern auch private Mitteilungen per offener Karte verschickt. Um 1900 wurde das Genre „Postkarte“ zum neuartigen Massenmedium.[10] Die weite Verbreitung dieser Art von fernschriftlicher Kommunikation begründet Anett Holzheid[11] mit der „Kombination medialer, funktionaler und distributiver Eigenschaften, die vom Leitprinzip der Ökonomie bestimmt sind“ (ibid., S. 1). Ein schneller Ge- und Verbrauch ging mit der effiziellen Funktion des Mediums einher. Die Zustellung erfolgte mehrmals täglich, was bedeutete, dass man damit Termine am selben Tag vereinbaren konnte.

Wenige Künstler haben die Postkarte als Medium ihrer Kunst genutzt. Zur Jahrhundertwende führte vor allem Richard Engländer unter dem Künstlernamen „Peter Altenberg“ dieses Genre in ironisch-denkwürdigen Prosaskizzen und Aphorismen auf Postkarten ein, die in Momentaufnahmen das Leben und die Gesellschaft Wiens zeigen. Seine Texte korrespondieren mit bildlichen Postkarten-Genres. Er sammelte diese Postkarten ca. 20 Jahre lang, und bringt 1918 seine Philosophie in dieser Formulierung auf den Punkt:

> „Wer meine Ansichtskarten (...) mit und ohne Text, versteht, lieb hat, der braucht eigentlich nicht mehr in die ‚berühmten’ Gemäldesammlungen mühselig zu pilgern, er bekommt alles ‚im Extrakte’, wenn er nämlich geistig-seelisch dazu befähigt ist (...)“.[12]

Altenberg spricht davon, dass der typische Zug einer Ansichtskarte ihre Form des Extrakts, also eine Form des Herausgezogenen oder Auszugs sei. Er betont dabei die konzentrierte

---

[10] 10 Jahre nach ihrer Einführung wurden im Deutschen Postgebiet insgesamt 141 Millionen Postkarten verschickt; vgl. Hedinger, Bärbel: Künstler, Post, Karte – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Die Künstlerpostkarte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 1992, S. 9-18; zitiert nach Diekmannshenke, a.a.O., S. 3.

[11] Holzheid, Anett: Wo das Kommunizieren zur Kunst wird. Funktion und Gebrauch der Postkarte in der DDR. <http://www.medienkulturen.de/pdfs/ddr-postkarte.pdf>, abgerufen am 21. Mai 2012.

[12] Schweiger, Werner J. (Hg.): Das grosse Peter Altenberg Buch. Mit einem Nachwort versehen. Wien, Hamburg 1977, S. 61.

Form des Gemalten, die allerdings eine geistige Befähigung der Leser als Voraussetzung braucht, um extrahieren und beschriftete Postkarten ‚verstehen' zu können. Das Kleinformat der Postkarte scheint damit den Gehalt des Mediums Bild wie des Mediums Schrift zu konzentrieren und zu komprimieren.

Zeichnen - Zeichen

Die damalige Neuartigkeit, Schnelligkeit und Unkonventionalität der Postkarte sprach auch Lasker-Schüler an. Ihr Zeichentalent war wenigen bekannt, aber sie hatte in der Zeit ihrer ersten Ehe bei Simson Goldberg, einem Schüler Max Liebermanns, einige Jahre Zeichenunterricht erhalten.[13] Die unangepasste Dichterin hatte mit den Normen ihrer bürgerlichen Existenz im kaiserlich-wilhelminischen Deutschland gebrochen und stand damit gegen eine vorherrschende Mentalität, welche z.B. Heinrich Mann in seinem bekannten Roman „Professor Unrat" von 1904 als vermeintliche, so genannte ‚bürgerliche Tugenden' darstellt. Nach zwei Gedichtbänden und dem „Peter Hille-Buch" war 1909 schon Lasker-Schülers erstes Schauspiel „Die Wupper" veröffentlicht worden. Zu jener Zeit war sie bereits prominent, und ihre zweite Ehe mit Georg Levin war gerade gescheitert.

Unkonventionell erscheint im Rückblick auch die hybride Zwischenstellung der damals ganz neuen Kommunikationsform zwischen öffentlich und privat. In beiden Genres, Brief wie Postkarte, wird eine imaginäre Präsenz der Korrespondierenden konstruiert. Im Unterschied zu dem vom Umschlag umhüllten und verborgenen Text des Mediums Brief zeigt eine Postkarte den geschriebenen Text ganz öffentlich. Somit kann die Mitteilung auf einer Postkarte zwar privat an den Adressaten gerichtet werden, sie ist zugleich aber auch offen zugänglich zur Lektüre für andere (wie z.B. den Briefträger). Die Privatsphäre wird

[13] Zu Goldberg siehe Escherig, Manfred: Simson Goldberg. Der Zeichenlehrer von Else Lasker-Schüler. In: Kirsch, Sarah, Jürgen Serke und Hajo Jahn (Hg.): Meine Träume fallen in die Welt. Ein Else Lasker-Schüler-Almanach. Wuppertal 1995, S. 78-88.

dadurch auf ein Minimum begrenzt, doch Intimität erscheint generell als eine Frage des Diskurses,[14] denn auch Briefe können weitergereicht werden. Bemerkenswert ist ferner, dass der Abdruck der Postkarte von 1911 im Werkverzeichnis Lasker-Schülers den Lesern schon etwas vorweggenommen hat. Wenn man die Empfängeradresse liest, steht die menschliche Figur, welche die Zeichnung erahnen lässt, auf dem Kopf. Man muss diese Karte also umdrehen, um die Schrift unter der Zeichnung lesen zu können. Der implizite Zwang zum Drehen der Karte unterläuft die Wahrnehmung von dem, was bei der Postkarte als oben und unten zu gelten hat. Denn nach dem Umdrehen steht nun nicht nur das Porträt der Briefmarke Kopf; auch die Empfängeradresse wird verschoben. Das, was als oben wahrgenommen wurde, scheint nun unten zu sein. Diese Aktivität verschiebt so auch den Adressaten und lässt ihn gleichsam ‚Kopf stehen'. Dies deutet auf eine spielerische Vorform der Interaktivität heutiger Medien, wenn die Empfängeradresse in die Mitteilung inkorporiert wird, um einen Effekt zu generieren, der das Medium Postkarte in Bewegung setzt. Er lässt so auch die Mitteilung oszillieren: Soll hier Karl Kraus Kopf stehen? Wo ist oben und wo ist unten?

Um wen oder was es sich bei der Zeichnung genau handelt, ist auf den ersten Blick nicht ersichtlich. Auf der Postkarte scheint links oben ein unauffälliger kleiner Himmelskörper gesetzt, den man beinahe übersieht. Er steht aber nicht dort, wo sich ein Himmel befinden würde, sondern nah an dem, was einen Kopf darzustellen scheint. Es kann deshalb kein Abbild des nächtlichen Himmels sein, sondern ist ein figuraler Entwurf. In einem wiederholten Zickzack der Linie entspringt beim Lesen ein Bild, anscheinend die Zeichnung eines Sterns. Durch die Eigenschaft der Bildlichkeit der materiellen Schrift wird im Prozess des Zickzack-Zeichnens oder -Schreibens – und ebenso in der zeitlichen Nachfolge im Prozess des Lesens[15] – eine Aktivität in Gang gesetzt: Das Verfahren der

---

[14] Vgl. Milne, Esther: Letters, Postcards, Email. Technologies of Presence. New York 2010, hier S. 199.

[15] Bilder werden in mehrfachem Sinn ‚gelesen', zum einen werden sie aus Bildelementen zusammengelesen, zum anderen werden sie interpretierend in Kontexte eingeordnet bzw. auf Texte bezogen, welche zu ihnen in

Allegorisierung, das sich vor der Trennung von Bild und Schrift konstituiert. Walter Benjamin schreibt im „Ursprung des deutschen Trauerspiels“,[16] dass das Allegorische das Nichtsein dessen bedeutet, was es vorstellt. Demnach ruft die Allegorie alles, was sie auszusagen scheint, zugleich auch wieder zurück, und deutet so ein Nichtwissen und eine Erkenntnisohnmacht an. Sie ist deshalb nicht nur rhetorisches Ornament oder nur kodifiziertes Bild und kann nicht einfach auf ein sprachliches Zeichen reduziert werden. Die Allegorie besitzt eine entgrenzende Kraft, die eine dialektische Einheit von Repräsentation und Repräsentiertem, wie sie das Symbol und die Metapher noch behaupten, unmöglich macht.[17] In mikrologischen Formen wird diese allegorische Entgrenzung der differentiellen Beziehung zwischen Gesagtem und Gemeinten besonders offensichtlich.

Der mikrologische Stern erscheint wie ein Davidsstern sechseckig, und verweist so auf eine Auserwähltheit im Judentum und eine wundersam jüdisch-religiöse Verinnerlichung des Himmlischen. Er wird von Lasker-Schüler auch oft in oder über ihre handgeschriebenen Texte gesetzt, und verbindet und verschlingt so Schrift und Bild zu einer „bildhaften Schrift“.[18] Der Stern steht bei ihr häufig für das Künstlerische und die poetische

---

Beziehung gestellt werden können (vgl. Schmitz-Emans, Monika: Die Aufhebung der Bilder im Text. In: Rustemeyer, Dirk (Hg.): Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung. Würzburg 2003, S. 195-224; hier S. 197f.).

[16] „Leer aus geht die Allegorie. Das schlechthin Böse, das als bleibende Tiefe sie hegte, existiert nur in ihr, ist einzig und allein Allegorie, bedeutet etwas anderes als es ist. Und zwar bedeutet es genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt. Die absoluten Laster, wie Tyrannen und Intriganten sie vertreten, sind Allegorien. Sie sind nicht wirklich und sie haben das, als was sie dastehn, nur vor dem subjektiven Blick der Melancholie“, Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Kapitel 8, Allegorie und Trauerspiel. In <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6523/8>, abgerufen am 20. April 2012.

[17] Vgl. Hamacher, a.a.O, S. 11.

[18] Vgl. Schuller, Marianne: Bilder in gezeichneter Schrift. Franz Marc – Else Lasker-Schüler. In: Fliedl, Konstanze (Hg.): Kunst im Text. Frankfurt/Main und Basel 2005, S. 15-29, S. 15.

Schöpfungskraft.[19] Unter der Zeichnung steht auf der Postkarte handgeschrieben ein kryptisches Epigramm: „Mein psychischer Zustand: Melancholie – Krieg“. Diese enigmatischen Worte befinden sich nicht nur darunter; sie gehen in die Zeichnung_ein und verbinden sich damit: Bild und Schrift werden so zu einem Schrift-Bild. Das Eingehen der Schrift ins Bild beschreibt Lasker-Schüler in ihrem Essay „Handschrift“ am 24. November 1910 in der Zeitschrift „Der Sturm“:

> „Die Schrift ist ein Bild für sich und hat nichts mit dem Inhalt zu tun. (...) Meine Handschrift hat als Hintergrund den Stern des Orients. Oft sagten mir Theologen, ich schreibe deutsch wie hebräisch oder arabisch. Ich denke an der späten Ägypter Fetischkultur; ihnen ging aus dem Buchstaben schon die Blüte auf. Der Zwischenduft der Handschrift mit Zeichenmalkunst verbindet. Mir fallen noch die Schriften der Chinesen und Japaner ein.“ (KA 3.1, S. 158f.).[20]

Die Handschrift wird selbst als ein Bild gesehen. Das Eingehen der Schrift ins Bild gehört zur Lasker-Schüler’schen Poetologie. Es ist keine Ausdrucksästhetik, sondern eine Aufhebung der Differenz zwischen Schrift und Bild, Narration und Dichter. Am Grunde ihrer Schrift, und damit ihrer Schrift zugrunde liegt nach ihren Worten der „Stern des Orients“. Der Begriff „Orient“ kommt aus dem Lateinischen und bezeichnet ursprünglich eine bewegliche Position, einen Ort, an dem die Sonne aufgeht. Das Bild vom „Stern des Orients“ ist kein Davidsstern mehr, es wird ein anderer, einzigartiger Stern, den Lasker-Schüler als Schrift rätselhaft scheinbar durch Religionsgelehrte auslegen lässt. Im Essay benennt sie Kulturen mit ideographischen Schriftzeichen, aus denen „die Blüte auf<geht>“, darunter

---

[19] Leipelt-Tsai, Monika: Aggression in lyrischer Dichtung. Georg Heym – Gottfried Benn - Else Lasker-Schüler. Bielefeld 2008, S. 262-279.

[20] KA wird im Folgenden als Kürzel verwendet für Lasker-Schüler, Else: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz-Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hg. v. Andreas B. Kilcher, Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Frankfurt/Main 1996-2008.

nordafrikanische und asiatische. Bei diesen hängt der Schrift ein rätselhafter „Zwischenduft“ an, der in eine Verbindung mit der Zeichen-Malkunst tritt.

Die problematische Zuordnung eines Anderen zu der konstruierten sozialen Strukturkategorie „Ethnizität“ wird traditionell mit bildhaft sichtbaren, abgrenzenden Zeichen verbunden.[21] Demnach werden diese z.B. mit kulturell bestimmbar scheinenden Elementen wie Kleidung, Religion, Brauchtum und/oder mit der Hautfarbe, Haarfarbe und -struktur, oder Formen von Gesichtsteilen gelesen, und als Zeichen für die Zugehörigkeit zu einer Ehnie bzw. einem Volk interpretiert. Sprache kann ebenfalls als ein Zeichen von Ethnizität gelesen werden. Das Bild vom „Stern des Orients“ als Grund von Lasker-Schülers Schrift, welche „deutsch wie hebräisch oder arabisch“ (ibid.) geschrieben sei, durchbricht im Vergleich mit den fremden semitischen Sprachen eine alleinige Ethnizität. Wird das Deutsche wie Hebräisch oder Arabisch geschrieben, verliert es in dieser nicht sprachlichen,[22] sondern „kulturellen Übersetzung“ (Bhabha, S. 317)[23] seine Eigenschaft und kulturelle Identität. Es wird zu einer sprachlichen Mischung, die sich nicht mehr einer Begriffseinheit zuorden lässt. Diese Deplazierung produziert etwas Neues, eine Art ‚bunten Bastard’ jenseits der binären Oppositionen in einem nichtexistenten Zwischenraum „darüber hinaus“ (ibid., S. 5). Er lässt sich weder der einen noch einer andern Identität zuordnen, sondern befindet sich hybrid an einem dritten Ort. Indem der so anverwandelte „Stern des Orients“ Lasker-Schülers Schrift sprachlich zugrunde liegt, wird er zu einem einzigartigen ethnischen Zeichen, das sich nur auf sie beziehen lässt. Ethnizität wird so verwandelt zu dem Zeichen eines/r einzigen und unterläuft das, was gemeinhin als das Ethnische bezeichnet wird.

---

[21] Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Ethnizit%C3%A4t>, abgerufen am 20. April 2012.

[22] Das Problem der sprachlichen Übersetzung ist der kulturelle Semantikanteil, der bei jeder Übersetzung verloren geht, das der Begriffskontext ein anderer ist. Sprachen sind deshalb nicht (‚eins zu eins’) übersetzbar.

[23] Bhabha verengt seine Konzepte nicht auf Definitionen, sondern zeigt performativ in seinen Texten, was er inhaltlich verhandelt. Mit „kultureller Übersetzung“ bezeichnet Bhabha den Prozess des transformierenden Übergangs von Vorstellungsinhalten, Denkmustern oder Praktiken von einer Kultur in die andere.

Die Metapher vom Aufgehen der Blüte zeigt, dass die Schrift wie das Bild als Zeichen auf verschiedenste Weise gelesen werden können. Dies verweist auf die grundsätzliche Problematik von Zeichen und Bezeichnetem. Es bleibt stets ungewiss, wie das, was vom Absender versandt wird, vom Empfänger gelesen wird. Wenn die Schrift „ein Bild für sich <ist> und (...) nichts mit dem Inhalt zu tun“ (KA 3.1, S. 158f.) hat, dann gibt es auch in der Zeichnung Lasker-Schülers keine feststehende Bedeutung. Wie bei jeglichem Text entspringt erst im Prozess der jeweiligen performativen Aktualisierung des Bildes ein Sinn, der in einer zweiten, neuen Lesart ganz anders aussehen kann. Mitteilbarkeit wird nicht garantiert. In geschriebenen Texten wie auch in gezeichneten Texten bleibt das Zeichen eine rätselhafte Verknüpfung von Referenzspuren, welche sich mit dem selektiven Verbinden von Verweisungszusammenhängen des Leseprozesses als schwankend und unbeständig erweisen.

Die Formulierung „Mein psychischer Zustand“ auf Lasker-Schülers Postkarte scheint auf die Gestimmtheit und das allgemeine Befinden der Schreibenden zu verweisen. Die psychische Verfassung wird in einem Doppelpunkt zugespitzt auf das Stichwort „Melancholie“. Der folgende Gedankenstrich gibt Raum zum Denken. Er verbindet die beiden Wörter „Melancholie“ und „Krieg“, trennt sie zugleich aber auch. Der Begriff Melancholie bezeichnet allgemein einen Gemütszustand, der von Schwermut oder Traurigkeit geprägt ist. Melancholie und Dichtertum haben einen engen Zusammenhang, und es gibt in der Literaturwissenschaft einen eigenen Diskurs zum Thema Melancholie. So schließt Schuller von den knäblichen Figuren in der Prosa Lasker-Schülers bei dieser Art von Trauer[24] auf einen Verlust des Weiblichen, das sich nicht repräsentieren kann. Die Unabschließbarkeit dieser Trauer führt einen melancholischen Zug vor, der die Melancholie

[24] Demnach ist mit Walter Benjamin der allegorische Zug ein Grundzug der Melancholie, wenn er sagt „Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen“, vgl. Schuller, Marianne: „Ich bin Wasser darum bin ich keine Frau“. Zu Else Lasker-Schülers melancholischer Prosa. In: Sick, Andrea, Ulrike Bergermann, Friederike Janshen und Claudia Reiche (Hg.): ÜberSchriften. Aus Bildern und Büchern. Bremen 1994, S. 114-125; hier S. 118-120.

sowohl generiert als auch abwehrt (vgl. ibid., S. 123). Wie könnten auf der Postkarte Melancholie und Krieg verbunden sein? Was hat es mit dem singulären Wort „Krieg“ auf sich? Auf dieses scheinbar kontingente Stichwort wird zurückzukommen sein.

Absender und Empfänger

Zu den spannenden Dimensionen der Postkarte schreibt auch Jacques Derrida. In der ersten Lieferung seines schwer zugänglichem Texts „Die Postkarte“, worin es um das Verschicken von Postkarten geht und die Auflösung des Absender- und Empfänger-Verhältnisses betrieben wird, heißt es:

> „Was ich vorziehe, an der Postkarte, ist, daß man nicht weiß, was vorn oder hinten ist, hier oder da, nah oder fern [...], recto oder verso. Noch was das Wichtigste ist, das Bild oder der Text, und im Text die Botschaft oder die Legende oder die Adresse.“ [25]

Derrida schreibt davon, dass das Medium ‚Postkarte’ auf eine bestimmte Weise Bild und Text annähert, sodass Hierarchien durchbrochen werden. In Anknüpfung daran soll die andere Seite – von der ungewiss bleibt, ob es die Vorder- oder die Rückseite ist, da beide Seiten der Postkarte gleich wichtig erscheinen – bei der Betrachtung ebenfalls mit eingeschlossen werden. Denn eine Postkarte ist kein einseitiges Medium, sondern umfasst zwei Seiten. Der folgende Text der Postkartenvorderseite bzw. -rückseite lautet

> „Verehrter Herzog. Behalten Sie das Geld für ein Denkmal für meine Dichtung. Eine Tafel aus Malachit mit Diamantenschrift. Ich habe Ihnen einen offenen Brief geschrieben für die Fackel aus Überzeugung – denn ich bin der Prinz von Theben. Daß Sie mir nicht trauen, schmerzt mich, ich bewahre Briefe wie Allerheiligstes stets und schwinge sie selbst nicht wie Fahnen, auch in Kriegszeiten nicht. Drucken Sie den offenen Brief von mir, verehrtester Dalai Lama nur an den Wert des Briefes denkend an

[25] Derrida, Jacques: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung. Berlin 1982, S. 20.

die Dichtung des Briefes denkend – Tod den Literaten, die nie Thaten taten.

T.“ (KA 6, S. 199)

Gewöhnlich blickt man bei Korrespondenz ohne Absenderadresse zuerst nach unten auf die Unterschrift, um zu sehen, wer geschrieben hat. Im Hinblick auf die Unterzeichnung der Karte mit dem Buchstaben „T.“ lässt sich fragen, wer hier eigentlich an wen schreibt. Während die Empfängeradresse auf der Postkarte notiert ist, ist für die Herkunft des Adressaten kein Platz vorgesehen. Der Lektüreprozess der Postkarte wird hier als ein spannendes Rätselspiel inszeniert. Lasker-Schülers Postkarte verschweigt nicht nur wie jede Postkarte die Adresse des Absenders. Sie reduziert in einer Signatur, welche durch eine Unterschrift Echtheit besiegeln soll, den Namen des Absenders auf einen einzigen Buchstaben.

Ein/e ungenannt bleibende/r Unbekannte/r scheint hier anonym zu schreiben. Mit Derridas „Grammatologie“[26] kann man sagen, dass, indem der Eigenname ungenannt bleibt, keine Klassifizierung und keine gewaltsame Löschung des (vermeintlichen) Eigenen durch eine Benennung stattfindet. Mit anderen Worten befreit sich der Absender von der einengenden Kodifizierung durch einen Namen. Ohne Festschreibung wird er von allen gesellschaftlichen Konventionen befreit, die eventuell behindern. Ohne Signifizierung entrinnt aber auch das sinnstiftende Symbolische, da die Konnotationen verloren gehen. In der spielerischen Reduktion des andeutungsvollen Kürzels „T.“ wird der Signifikant geheimnisvoll entleert und offen gehalten. Der Absender kommt dabei in Gefahr, seine Identität zu verlieren. Im singulären Buchstaben „T.“ der Postkarte verflüchtigt sich die Repräsentation. Seine Funktion ist eine direkt-indirekte Aufforderung an die Lesenden, auf die Suche zu gehen, wer sich hinter dem Buchstaben verbirgt.

Liest man den Text genauer, so wird deutlich, dass in der Anrede im Unterschied zur

[26] Vgl. Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt/Main 1974, S. 190.

umseitigen Anschrift Karl Kraus nicht genannt wird. Stattdessen setzt Lasker-Schüler mit der überhöhenden Anrede „Verehrter Herzog“ eine ausgesuchte Anredevariante ihrer Spielfigurationen[27] für Kraus ein, in welcher sie vor allem das Herrscherische und die Erlesenheit betont. Mit der Anrede „Herzog“ wird zudem eine Weltlichkeit betont, die der Welt des ‚schnöden Mammons’ adäquat gewählt ist, um die es im Folgenden geht. Das mit dem bestimmten Artikel angesprochene „Geld“ scheint sich auf ihren Anteil an einer Vergütung für einen Vortrag vom 15. Mai 1911 im Wiener Festsaal des „Ingenieur- und Architektenvereins“ zu beziehen, bei dem Karl Kraus Texte vortrug, darunter auch Prosatexte und Gedichte von Lasker-Schüler.[28] Anstatt das Geld für sich zu beanspruchen, drückt sie im Postkartentext den Wunsch aus, dass es für die Herstellung einer kostbaren, teuren Gedenktafel verwendet werden soll: „Behalten Sie das Geld für ein Denkmal für meine Dichtung. Eine Tafel aus Malachit mit Diamantenschrift.“ Malachit ist ein prachtvoller Halbedelstein von intensiv grüner Farbe, welche mit Farbbändern durchzogen ist. Er wurde schon in der Antike in Ägypten als Zeichen des Lebens zu Amuletten verarbeitet.[29] Die alte Hauptstadt von Oberägypten hieß Theben und lag am Nil nahe Luxor. Der erlesene Stein ist so ein Wink auf das Herkunftsland der bekanntesten von Lasker-Schülers Ich-Figurationen, „Jussuf von Theben“, einer arabisch-mythischen Variante der Josephsfigur aus dem Alten Testament, welcher als Traumdeuter des ägyptischen Pharaos fungierte.

Die Erwähnung einer Diamantenschrift zu ihren Ehren assoziiert unvergängliche Kostbarkeit und faszinierenden Glanz, welche hier implizit dem Schreiben zugesprochen werden. Als Denkmal wählt sie eine seit der Antike gebräuchliche steinerne Tafel, die selbst ein Schriftmedium ist, in das Hieroglyphen gehauen wurden. Intertextuell spielt die Schrift

---

[27] Siehe dazu auch Feßmann, Meike. Spielfiguren. Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors. Stuttgart 1992, insbes. S. 97ff.

[28] Karl Kraus trug am 15. Mai 1911 folgende Texte von Lasker-Schüler vor: Sterndeuterei, Unser Kriegslied, Weltende, Die Stimme Edens, Meine Mutter, Ein alter Tibetteppich, Streiter (vgl. KA 6, 548).

[29] Vgl. <http://www.renesim.com/edelsteine/malachit>, abgerufen am 21. Feb. 2013.

auf der Tafel insbesondere auf den Dekalog der göttlichen Gesetzestafeln an, die Mose auf dem Berg Sinai für das Volk Israel empfing. Da Lasker-Schüler dafür bekannt war, dass sie stets Geldsorgen hatte,[30] erscheint der Übertritt des bürgerlichen Bescheidenheitsgebots in dieser Anweisung komisch. Es liest sich wie die Parodie eines Dankesbriefes. Eine Komik versteckt sich auch darin, dass die Geldsumme für die Anschaffung einer solch kostbaren Gedenktafel das Vortragshonorar um ein Vielfaches überträfe. Mit der Anknüpfung an die göttlichen Tafeln als direkte Rede Gottes an sein Volk erinnert Lasker-Schüler auch hintergründig an ihr quasi religiöses Sendungsbewusstsein und eine von ihr „zur Schau getragene messianische Haltung“, auf welche Erika Klüsener (1996, S. 77) rekurriert und damit zu Recht eine Parallele zu Klopstocks Dichtertum zieht, wenn auch die Selbstironie Lasker-Schülers eine Differenz zu jenem vorführt. Für diese Verbindung zwischen dem Prophetisch-Erhabenem und dem Komödienhaften prägt Vivian Liska den Begriff des „schelmischen Erhabenen“,[31] welches in subversiver Weise der bürgerlichen Ordnung und deren patriarchalisch-autoritärem System den Kampf ansagt. Trotz Lasker-Schülers Verdeckung im komödienhaften Zug weist dies auf den hohen Wert, den sie ihrer Dichtkunst zuspricht.

Mit dem Satz „Ich habe Ihnen einen offenen Brief geschrieben für die Fackel aus Überzeugung –“ wird festgestellt, dass dem Gegenüber ein Beitrag für die Zeitschrift „Die Fackel“ vorliegt. Aus „Überzeugung“ zu schreiben, bezeichnet ein Schreiben, das sich inhaltlich auf eine Wichtigkeit und Gewissheit des Schreibenden bezieht. Der auf der Postkarte erwähnte „aus Überzeugung“ geschriebene, „offene Brief“ deutet zudem an, dass

---

[30] Nach der Trennung von Georg Levin schien Lasker-Schüler fast mittellos, und ihr Kreis von Freunden und Lesern begann eine Kollekte für sie. Im Jahre 1913 erschien ein entsprechender Appell in der Zeitschrift "Die Fackel" (vgl. Klüsener, Erika: Else Lasker-Schüler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (rororo) 8. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1996, S. 80 und 82).

[31] Liska, Vivian: Die Dichterin und das schelmische Erhabene. Else Lasker-Schülers Nächte Tino von Bagdads. Tübingen, Basel 1998, S. 164.

es neben der geschlossenen Form des Briefes noch eine andere Variante von Korrespondenz gibt, welche auf Veröffentlichung setzt. Es ist ein Brief, der ähnlich offen wie eine Flugschrift in der Presse publiziert wird mit dem Ziel, das Gegenüber öffentlich zu konfrontieren bzw. die Öffentlichkeit von etwas in Kenntnis zu setzen. Mit der auf der Postkarte darauf folgenden Festschreibung „denn ich bin der Prinz von Theben“ [32] konstruiert die Kartenschreiberin nun eine Identität und ruft die ethnokulturelle Konstitution einer Lasker-Schüler'schen Ich-Figuration auf. Neben verschiedenen anderen gab sich Lasker-Schüler den fantastischen Namen „Der Prinz von Theben“; dies wurde 1914 auch der Titel eines ihrer Bücher. Der erbliche Adelstitel ‚Prinz' markiert jemanden, der anscheinend einen hohen sozialen Status zwischen dem Hochadel und der höchsten Position im Reich innehat. Dieser Titel ist ein Versprechen von zukünftiger Macht, denn er ist nicht König, kann dies aber werden. Der Zuname „von Theben“ kann auf zweierlei Arten gelesen werden; zum einen betont er in Verbindung mit dem Titel „Prinz“ den Eigennamen als adelig. Andererseits kann er als Epitheton eine Verknüpfung mit einem Herkunftsort bezeichnen. Die Bezeichnung „Theben“ stammt aus dem Griechischen und bezieht sich auf die berühmte königliche Residenz im alten Ägypten. Der Name „Prinz von Theben“ klingt deutsch, deutet aber im ägyptischen Städtenamen ein märchenhaft-orientalisiertes Flair an. In Anbetracht der Titelform „Prinz“ erscheint Lasker-Schülers Geschlecht männlich, und „von Theben“ verweist auf eine Ethnizität vom königlich-ägyptischem Geblüt der Pharaonen, während sie im biographischen Diskurs gemeinhin als von jüdisch-bürgerlicher Herkunft

[32] Paul Scheerbart stellte Georg Levin 1904 sein Buch „Tarub, Bagdads berühmte Köchin“ von 1897 leihweise zur Verfügung (vgl. Hodonyi, Robert: Paul Scheerbart und Herwarth Waldens Zeitschrift Der Sturm. Zum Dialog der Künste in der Berliner Moderne um 1900. In: Bluhm, Lothar u. Andreas Meier (Hg.): Else Lasker-Schüler-Jahrbuch zur klassischen Moderne. Bd. 4, Trier 2009, S. 65-90; hier S. 73). Im Roman tritt ein Prinz von Bagdad auf, der eine Inspiration für Lasker-Schülers Ich-Figuration gewesen sein kann.

eingeordnet wird. Lasker-Schülers mythische Orientalik[33] der Ich-Figuration bietet so eine spannende Exotik, die Raum gibt, um Grenzen auf die Vorstellung eines idealen, nichtidentischen Anderen spielerisch zu öffnen.[34] Wenn hier eine Identität im Namen benannt wird, widerspricht dies dem entleerten Signifikanten „T.“ der Unterschrift. Er könnte nun als eine Abkürzung für die Herkunft aus der altägyptischen Stadt Theben, dem Mittelpunkt des Pharaonenreichs, dechiffriert werden, und als Modifikation auf Thebens Prinz verweisen (als ‚Thebaner/in’). Mit der Nennung des adligen Namens setzt ein Schwanken im Leseprozess ein, denn es stellt sich erneut die Frage des Absenders. Es bleibt ungewiss, wer eigentlich der Absender ist.

Kriegszeiten

Der in der Postkarte vom Mai 1911 benannte offene Brief wurde laut kritischer Werkausgabe nicht in Kraus’ Zeitschrift „Die Fackel“ veröffentlicht.[35] Doch existiert allerdings ein offener Brief Lasker-Schülers, der im Dezember 1911 in der Zeitschrift „Der Sturm“ innerhalb der „Briefe nach Norwegen“ veröffentlicht und von Kraus nachgedruckt wurde (vgl. KA 6, S.

---

[33] Exotismus wird nicht nur von Künstlern aus dem so genannten ‚Westen’ eingesetzt, sondern ist ein transkulturelles Phänomen der Abgrenzung. Im Unterschied zu Saids negativ besetztem Begriff des Orientalismus, der vor anderen besonders Frankreich und Groß Britannien zugesprochen wird (vgl. Said, Edward W.: Orientalism. Vintage Books, New York 1979, S. 5), verwende ich hier den Begriff „Orientalik“, um Lasker-Schülers bewusst eingesetzte und feiernde Anklänge an einen nicht existierenden, mythischen Orient zu bezeichnen, der u.a. Genuss und Sinnlichkeit wie auch Weissheit und verfeinerte Kultur ähnlich wie in Goethes „West-Östlichen Divan“ verknüpft.

[34] Es kann nicht eindeutig beantwortet werden, auf was sich hier die Konjunktion „denn“ bezieht. Schreibt die Kartenschreiberin einen offen Brief, weil sie „Prinz von Theben“ ist? Dies impliziert, dass des Öfteren offene Briefe von ihr geschrieben werden. Das ist tatsächlich der Fall, wenn man beispielsweise an den offenen Brief an ihren Münchner Verleger Heinrich F. Bachmaier (vgl. KA 3.1, S. 371) u.a. denkt. Oder der Grund des Schreibens liegt in der „Überzeugung“, was bedeuten würde, dass der „Prinz von Theben“ aufgrund seiner persönlichen Haltung für die Zeitschrift „Fackel“ solcherart Briefe schreibt. Auch dies erscheint zutreffend.

[35] Demnach ist der genannte offene Brief Lasker-Schülers nicht bekannt (vgl. KA 6, S. 554).

551).[36] Es wird sich also um diesen offenen Brief handeln, auf den dann die Bemerkung auf der Postkarte „Daß Sie mir nicht trauen, schmerzt mich“ zielt, denn sie legte nach ihren Worten bereits am 17. Mai 1911 an Kraus einen geschlossenen Brief für Kokoschka bei mit der Bitte, dass Kraus den Inhalt nicht lese (vgl. KA 6, S. 197). Das erwähnte Misstrauen des Postkartenempfängers kann dadurch begründet werden. Am gleichen Tag änderte sie ihre Meinung und erlaubte ihm in einem neuen Schreiben, ihn doch zu lesen. Auf der Postkarte vom 21. Mai erfolgt demnach die Aufforderung zum Drucken dieses offenen Briefes.

Nachdem das Misstrauen des Gegenübers als schmerzend erwähnt und abgewehrt wird, wird erneut auf Briefe verwiesen: „ich bewahre Briefe wie Allerheiligstes stets und schwinge sie selbst nicht wie Fahnen, auch in Kriegszeiten nicht.“ Die genannte Fahne, die hier nicht geschwungen wird, kann sich zum einen auf das allgemeine, quasi-heilige Symbol für militärische Ehre, Treue und Gemeinschaft (z.B. des Vaterlands) beziehen. Der von der Kartenschreiberin erwähnte „offene Brief“ wird wie etwas Kostbares, ja sogar Heiliges behandelt und nicht wie eine Fahne im Krieg offen vor sich her getragen. Mit anderen Worten wurde der vermeintlich „offene“ Brief dem Schreiben nicht offen beigelegt, sondern verschlossen weitergereicht. Mit der Postkarte erweist sich der so genannte ‚offene’ Brief Lasker-Schülers als ein geschlossener. Zum anderen kann das Vermeiden des ‚Fahnenschwenkens’ andeuten, dass diskret vorgegangen werden soll. Den Brief zuerst

[36] Lasker-Schüler war laut ihres Briefes vom 17. Mai 1911 wie der Maler Oskar Kokoschka der Meinung, dass Max Oppenheimer Kokoschka plagiiere. Kokoschka lebte nach seiner erfolgreichen Ausstellung in Berlin seit Mai 1910 ebendort (vgl. <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=724&language=german >, abgerufen am 10. April 2013). Seit dem 19. Mai 1911 fand in der Modernen Galerie von Heinrich Thannhauser in München eine Ausstellung der Werke Oppenheimers statt. Lasker-Schüler schrieb zuvor scherzend auf Platt an Kokoschka, dass er wohl Oppenheimer nach München geschickt hätte, um sie zu beobachten (Brief aus München vom 17. Mai 1911, vgl. KA 6, S. 197). Als Lasker-Schüler von dem Plan Kenntnis erhielt, dass in Berlin ebenfalls eine Ausstellung mit Oppenheimers Werken stattfinden sollte, versuchte sie diese mit einem offenen Brief zu verhindern, was jedoch nicht gelang (vgl. KA 6, S. 551).

verschlossen zuzuschicken begründete Lasker-Schüler damit, dieser „würde undankbar auf <Kraus> wirken müssen“ (KA 6, S. 197).[37] Zugleich lässt sich die Fahne als ein Gewebe der Textur begreifen, die als erster Abzug ohne Satzumbruch ‚Druckfahne’ genannt wird und noch zu korrigieren ist. Auch diese Fahne wird nicht in der Öffentlichkeit bewegt, sondern muss erst eine Korrektur erfahren. In dieser Lesart soll Kokoschka die Gelegenheit gegeben werden, den „offenen Brief“ vor der Veröffentlichung gegenzulesen.[38]

Die etwas überraschende Wortwahl „in Kriegszeiten“ kann sich 1911 nicht auf den Ersten Weltkrieg beziehen. Sie lässt vielmehr auf einen Konflikt schließen, der mit künstlerisch oder weltanschaulich anders ausgerichteten Personen ausgetragen wird. Norman Franke hat in seinem Beitrag über Lasker-Schüler und den Dichter Karl Wolfskehl zur Wortwahl in ihrem Roman „Der Malik“ von 1919 angemerkt, dass sie die persönliche Krise mit Wolfskehl „mit dem gleichen Wort belegt wie de<n> ‚Abendländischen Krieg’, welcher sich auf den empirischen Ersten Weltkrieg“[39] beziehe. Demnach bezeichnet Lasker-Schüler machtpolitische Zusammenstöße verschiedenster Art als Krieg. Weshalb verwendet sie die von Franke als unpassend angesehene Formulierung von den „Kriegszeiten“, wenn sie sich doch gegen den Krieg und die Politik Kaiser Wilhelms aussprach (u.a. im Anti-Kaiserroman „Der Malik“), und das verbindende spirituelle Element von christlicher und jüdischer

---

[37] Ihre Angst, Kraus „könnte beleidigt sein“ (KA 3.2, S. 140), hatte sie schon am 27. März 1910 auf einer anderen Postkarte an ihn geäußert. Ihre Befürchtung war nicht ungerechtfertigt, denn Georg Levin wird später von Kraus brieflich gebeten, darauf einzuwirken, dass Lasker-Schüler ihn nicht mehr öffentlich figuriere.

[38] Daneben besteht die Möglichkeit, dass die Postkartenschreiberin versucht war, in einer Ambivalenz zwischen Adoration und Angst, die Lothar Blum herausgearbeitet hat, auch einen kleinen Hieb gegen Kraus zu führen (so eventuell wegen vor dem Druck gemachter Korrekturen in ihren Texten, die ohne ihre Zustimmung erfolgten), trotz, oder weil sie zeitweise von ihm finanziell abhing. Vgl. dazu Bluhm, Lothar: Karl Kraus, der Dalai-Lama in Wien. Genese und Poetologie eines Kunstnamens bei Else Lasker-Schüler. In: Ders. (Hg.): Else Lasker-Schüler Jahrbuch zur Klassischen Moderne. Bd. 2, Trier 2003, S. 86-101; hier S. 91.

[39] Franke, Norman P.: Telegraphiere auch dem Erzengel Stefan George. Else Lasker-Schüler, Karl Wolfskehl und der George-Kreis. In: Bluhm, Lothar und Andreas Meier (Hg.): Else Lasker-Schüler-Jahrbuch zur klassischen Moderne. Bd. 3, Trier 2006, S. 26-48; hier S. 45.

Religion betonte? Welchen Kontext hat der Krieg in ihrer Kunst?

Eine Szenerie des Krieges zwischen christlichen und jüdischen Heeren lässt sich exemplarisch in der kleinen Erzählung „Der Kreuzfahrer“ des Buchs „Der Prinz von Theben“ vom Juli 1914 betrachten. Diese kann als Kulturkritik gelesen werden, sie referiert jedoch nicht auf die historische Julikrise und wurde bereits im Oktober des Vorjahres fertiggestellt. Dort wird der Krieg spielerisch verknüpft mit dem Motiv einer unmöglichen Liebe zwischen zwei Kriegern feindlicher Lager, der Icherzählerin als „Allah’s Kriegerin“ (KA 3.1, S. 407) im heiligen Kriegskleid und der Figuration des „junge<n> Kaiser<s> Conradin in der Helmhaube und dem Kreuz“ (ibid., S. 406), welcher in Alliteration zum Namen des römischen Kaisers Konstantin, dem synkretistisch römisch-christlichen Begründer Konstantinopels, auf eine Figuration Gottfried Benns[40] anspielt. Legt man das Augenmerk auf die Ausstattung der Icherzählerin, so zeigt sich, dass die Ethnizität dieser Figur sich nicht als jüdische darstellt, sondern diese mit einem muslimischen Symbol, dem Requisit ‚Krummdolch’, ausgestattet wurde und so auf eine andere Ethnizität verschoben wird. Dabei erscheinen die beiden feindlichen Kriegslager zuerst in einem mythischen Kampf zwischen der so genannten ‚abendländischen’ und ‚morgenländischen’ Tradition, aber zudem auch als Transposition des Kampfes zwischen zwei Lagern von Kunst und Kultur, hier beispielsweise der textuellen Artistik Benns im so genannten ‚Frühexpressionismus’, welche enthüllend und analytisch obduzierend vorgeht, und der keiner Schule zuzuordnenden, subtil intertextuellen Kunst Lasker-Schülers. In der kleinen Erzählung „Der Kreuzfahrer“ ist die Icherzählerin als „eine Prinzessin von Bagdad“ (KA 3.1, S. 405) im Kampf um ihre Hauptstadt – lesbar nicht allein als das Bagdad des 13. Jahrhunderts, sondern als Verweis auf eine Stadt mit dem gleichen Initial, das wilhelminische Berlin – dazu gezwungen, dem Gegner schließlich das Herz zu durchbohren:

[40] Das Kreuz weist nicht nur auf das Leiden, sondern zugleich auf seine Herkunft: Benns Vater war Pastor, vgl. Lenning, Walter: Gottfried Benn. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 19. Aufl., Hamburg 1997, S. 7.

„Der naht in der vordersten Reihe des Feindes. Das heilige Kriegskleid umhüllt mich, wie eine erstickende Sonne, meine Arme beginnen zu vertrocknen, und mein Atem qualmt in den Augen meiner Krieger ...“ (KA 3.1, S. 408).

Das Durchbohren des Herzens des Gegenübers kann nur als eine verweisende Lücke im abbrechenden Text in drei anspielenden Auslassungspunkten beschrieben werden, die anstelle des Unsagbaren stehen. Die Icherzählerin bricht ihm im doppelten Sinne des Wortes das Herz, als Liebende und als kriegerische Dichterin. Wenn die Icherzählerin während des Abtötens des Herzens ein rätselhaftes „heiliges Kriegskleid“ trägt, welches sie „wie eine erstickende Sonne“ umhüllt, ihre Arme zu vertrocknen beginnen und der Atem vor Hitze qualmt, verweist die Metaphorik des Verbrennens und Austrocknens in der kosmisch-dichterischen Erleuchtung mit der Folge einer Körperlosigkeit auf den Verdichtungsprozess und das Schreiben selbst, das mit Leiden verknüpft ist.[41] Das Adjektiv ‚heilig’ wird von Lasker-Schüler oft als Auszeichnung für einen auserwählten Dichter verwendet, wie z.B. für Johannes Holzmann als „heiligen Feldherrn“. Das geheimnisvolle „heilige Kriegskleid“, in das die Icherzählerin nur scheinbar in einer Schutzfunktion gehüllt ist, wirkt in diesem Kontext als begründende Ausstattung ihrer Auserwähltheit als Dichterin. Wie der Tropus der Sonne andeutet, quält und erleuchtet diese zugleich. Der Krieg, der zuerst auf einen Kampf zwischen Traditionen bzw. religiösen Normen und Werten von Okzident versus Orient dichotomisch bezogen erscheint, kann nun als Im-Kampf-Liegen einer von Gott auserwählten Künstlerin gegen die soziale Einengung durch den Konservativismus im wilhelminischen Deutschland gelesen werden. Die Intensität, die sich in ihrem Wort von den „Kriegszeiten“ ausdrückt, lässt die Ernsthaftigkeit aufscheinen, mit der sie ihre Dichtung bedenkt. Lasker-Schülers persönlicher Kampf gegen das Plagiieren des ehemaligen Freundes Oppenheimer erscheint so auf der Postkarte als „Kriegszeit“ und zeichnet die Kunst mit

[41] Vgl. Leipelt-Tsai, a.a.O., S. 348.

höchster Wichtigkeit aus.

Nach der erneuten Aufforderung zum Abdruck des offenen Briefes wird die Adressierung erneut ins Schwanken gebracht. Anstatt den Empfänger wieder mit dem Namen der Spielfigur „Herzog“ oder mit seinem bürgerlichen Namen zu adressieren, geht die Anrede über zu einem anderen Herrscher: „Drucken Sie den offenen Brief von mir, verehrtester Dalai Lama“. Die Nennung einer weiteren Figuration, die ebenfalls Karl Kraus bezeichnen soll, betont in der herausgehobenen Funktion des Oberhauptes des tibetanischen Lamaismus nun ein Desinteresse den weltlichen Dingen gegenüber. Die Festlegung der Identität des Empfängers wird so durch Verdopplung unterlaufen. Ohne höfliches Bitten wird an den Wert des Briefes appelliert, indem eine Partizipkonstruktion ohne Komma folgt: „nur an den Wert des Briefes denkend an die Dichtung des Briefes denkend“. Die Zuordnung bleibt grammatikalisch uneindeutig. Es bleibt ambiguos, wer nur an den Wert des Briefes denkt respektive denken soll, der Absender oder der Empfänger, und ebenso, was eigentlich diesen Wert des Briefes ausmacht und ob der Brief allgemein bzw. welcher Brief genau gemeint ist. Zum einen kann es bedeuten, der Absender, i.e. die Ich-Figuration(en) von Lasker-Schüler, denkt nur an den Wert des offenen Briefes in dem Versuch, Oppenheimers Ausstellung zu verhindern. Zum anderen deutet es darauf, dass der Empfänger, d.h. eine der Figurationen von Kraus, nur an einen bestimmten Wert des offenen Briefes denkt und ihn trotz Misstrauens drucken lässt. Der nachfolgende Gedankenstrich lässt die Gedanken weiter schweifen. So könnte „die Dichtung des Briefes“ auch ein Hinweis auf den Wert von Lasker-Schülers privaten Briefen sein, da diese in ihrer spielerischen Verfremdung auch als eine Form von Dichtung anzusehen sind.

An die Dichtung des Briefes zu denken, kann vor allem auch auf das Genre des Briefromans verweisen. Denn die Erwähnung von der Dichtung des Briefes bringt eine scheinbar völlig andere Briefkultur ins Spiel, die kanonisiert als literarisch angesehen wird.

Man denkt dabei sofort an Lasker-Schülers 1911 in der Zeitschrift „Der Sturm“ veröffentlichte, ironisch-verspielte „Briefe nach Norwegen“, in denen Text und eigenhändige Zeichnungen eng verwoben aufeinander verweisen.[42] Darin treibt sie u.a. selbstironisch ihr Spiel mit ihrem eigenen Liebesleid nach der Trennung von Levin und verballhornt so auch den bekanntesten Roman dieses Genres, Goethes „Leiden des jungen Werthers“, welcher ebenfalls ein Liebesleid verarbeitet, wenn auch in anderer Konstellation. Wenn für die literarischen „Briefe nach Norwegen“ die Beurteilung von Sigrid Bauschinger gilt: „Keineswegs sind die Briefe authentische Mitteilungen über bestimmte Personen zu bestimmten Zeiten an bestimmten Orten“,[43] so erscheinen zudem auch in Lasker-Schülers privater Korrespondenz Szenen, in denen Freunde, Feinde und bekannte Personen der Kunst- und Literatenszene als Figurationen verwandelt und anverwandelt werden. Selbst die (scheinbar) persönliche(re) Korrespondenz Lasker-Schülers mit ihrem Spiel von literarischen ‚Bildern’ bringt eine Intermedialität ähnlich hervor, wie es der vollständige lange Titel ihres Briefromans „Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen“ vorweist. Ihr Inszenieren macht dabei nicht vor persönlichen Konflikten Halt. Alles in ein Spiel zu bringen, erscheint als oberstes Ziel ihrer Dichtung, zu der in einem fließenden Übergang von öffentlich zu privat auch ihre Briefe gehören. Lasker-Schüler gehörte demnach zu den Künstlern und Literaten, die mit Kunst und Wort „Thaten taten“, also nicht nur künstlerisch arbeiten, sondern auch tatkräftig etwas bewirken wollen.[44]

---

[42] Als Briefroman „Mein Herz“ 1912 veröffentlicht, werden diese mit einer Adressierung an Noch-Ehemann Levin (der zu besagter Zeit z.T. in Berlin war, vgl. KA 3.1, S. 188 u. KA 3.2, S. 191) und seinen Freund Curt Neimann gerahmt. Sie sind weniger persönliche als vielmehr literarische Briefe und beschreiben fantastische Realitäten, wurden aber teilweise vom Lesepublikum und sogar von Kraus nicht als solche erkannt.

[43] Bauschinger, Sigrid: Else Lasker-Schüler. Biographie. Göttingen 2004, S. 174.

[44] Als Freundin von Kraus handelt Lasker Schüler aus ihrer Überzeugung heraus und lässt sich auch nicht durch seine Bitten von ihrer Kunstauffassung abbringen. Das formuliert sie in einem undatierten Brief an ihn: „Jedenfalls liebe ich nach meiner Sehnsucht die Leute alle zu kleiden, damit ein Spiel zu Stande kommt. (...) Spielen ist alles. Sie Minister, der am aller Entzücktesten wären, würden Sie wirklich die Spiele erleben, die ich

Die Drohung „Tod den Literaten, die nie Thaten taten“ ist wörtlich eine Todesdrohung, und deutet auf eine Gruppe von Personen, die allein literarische Werke produzieren, aber ansonsten untätig bleiben. Dies kann nicht nur auf die Kunstauffassung bezogen, sondern z.B. auch als Hinweis auf die nicht geleistete Hilfestellung anderer für den Dichter Holzmann gelesen werden.[45] Beim Plagiatsfall durch Oppenheimer sah Lasker-Schüler es als notwendig an, für das Recht auf Schutz von künstlerischer Leistung zu kämpfen. Mit dem erfolgreichen Abdruck dieses offenen Briefes[46] zählt sie, um mit den Worten der Postkarte zu sprechen, zu den Literaten, die „Thaten taten“. In Lasker-Schülers „Briefen nach Norwegen“ werden literarische Briefe mit einer ironisch poetisierten Geschichte verknüpft und zeigen eine Grenzaufhebung zwischen Figurationen und realen Menschen, die stets in Versuchung führt, Lasker-Schülers Spiel im offenen/geschlossen Brief mit einer

---

noch spielen könnte, beklagen sich über endlich, endlichen Frühling in der Dichtung (...) Ich hoffe, Sie freuen sich darüber, dass Sie so anständige nicht aus ihrer Empfindung aus ihrer Kunstrichtung sich bringende Freunde haben“ (KA 3.2, S. 215). Dieser Auszug liest sich wie eine Erläuterung für Lasker-Schülers Verwendung von Kraus als Vorbild für eine ihrer Figurationen.

[45] Seit 1907 war Johannes Holzmann in Russland zu 15 Jahren Zwangsarbeit verurteilt worden. Lasker-Schüler besuchte ihn Ende 1913 und versuchte, etwas für seine Rettung zu tun.

[46] In den meist undatierten „Briefen nach Norwegen“ findet sich eine Datierung unter dem folgenden literarischen Brief: „Abbé Maler Oppenheimer muß heute meine Zeilen empfangen haben: Lieber Max Oppenheimer. Ihre ostentative Kleidung hat mir Freude gemacht dem eingefleischten Publikum gegenüber. Es lag nicht nur Mut, auch Geschmack darin. Ich ging doppelt gerne mit Ihnen nach München in Ihre Bilderausstellung, aber es hingen nicht Ihre Bilder an den Wänden, sondern lauter Oskar Kokoschkas. Und da mußten Sie gerade mich mitnehmen, die Ihr Original kennt. Hielten Sie mich für so kritiklos – oder gehören Sie zu den Menschen, die Worte, Gebärden des Zweiten anzunehmen pflegen, darin sie verliebt sind? Sie sind, nehme ich an, in Kokoschka verliebt und Ihre Bilder sind abgepflückte Werke, darum fehlt ihnen die Wurzel. (...) Man kopiert doch ehrlich in den Museen die alten Meister und setzt nicht seinen Namen darunter. Kokoschka ist ein alter Meister, später geboren, ein furchtbares Wunder. Und ich kenne keine Rücksicht in Ewigkeitsdingen. Sie sollten auch pietätvoller der Zeit gegenüber sein. Bin Ihnen sonst ehrenwörtlich wie immer gut gesinnt, Max Oppenheimer, lieber Abbé, 7. Dezember 1911, Else Lasker-Schüler“ (KA 3.1, S. 218f.). Dieser Brief wurde von Kraus mit begleitenden Worten in der „Fackel“, Jg. 13, Nr. 339/340 vom 30. Dezember 1911 abgedruckt (vgl. KA 3.2, S. 214f.). Oppenheimers schwarzer Herrenrock wird hier verspottet und der angeblich gemeinsame Besuch der Ausstellung als Kritik an Oppenheimers Plagiat öffentlich in Szene gesetzt.

autobiographischen Lesart zu verknüpfen. Sie lässt dabei aber das Stichwort „Krieg“ in einen Kontext setzen: Es bezeichnet keinen ethnischen Krieg, vielmehr erweist sich Lasker-Schüler darin als rücksichtslose ‚Kriegerin’ in den Dingen der Kunst. Der Buchstabe „T.“ erscheint so als ein „*nom de guerre* im besten Sinn des Wortes“,[47] wenn Lasker-Schüler mit dem Mittel des avantgardistischen Schreibens einen Krieg gegen das patriarchisch-hierarchische System und die bürgerliche Ordnung im wilhelminischen Deutschland führt.

Als Postskriptum findet sich unter dem singulären „T.“: „Ich lebe von Bananen, ich bin ganz klein und fange an zu zahnen.“ (KA 6, S. 199). Wenn jemand Bananen zu seinem Grundnahrungsmittel macht, so deutet das auf eine Person aus einem warmen exotischen Land, in dem Bananen wachsen, wie z.B. aus Afrika oder Südamerika. Gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts war der Import von Bananen – meist über Hamburg – nach Deutschland sprunghaft angestiegen.[48] Zu dieser Zeit war sie vielen unbekannt und teilweise unverkäuflich (ibid.); dies änderte sich ab 1911, als die Nachfrage danach stieg, d.h. zur Zeit von Lasker-Schülers Postkarte. Mit der Nennung dieser exotischen Südfrucht wird so eine ganz moderne Lexik verwendet. Von exotischen Früchten zu leben weist auf Lasker-Schülers Strategie, Exotismen einzusetzen, und diese Früchte der Tropen sind zugleich auch die Früchte der rhetorischen Kunst, was auf die Dichtung weist. Mit dem Reim der Worte „Bananen“ – „zahnen“ wird das für sie typische Motiv des „Sich-Kleinmachens“[49] verknüpft: Der Satz „ich bin ganz klein und fange an zu zahnen“ deutet auf die Vorstellung, dass dem Ich wie einem Kleinkind schmerzhaft Zähne wachsen und es darum weiche

---

[47] Stockhorst, Stefanie: Auf der Suche nach der verlorenen Identität. In: Becker, Sabina (Hg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Reiner Marx. Bd. 6, München 2001, S. 165-179; hier S. 176.

[48] Vgl. Wilke, Kerstin „Die deutsche Banane“. Wirtschafts- und Kulturgeschichte der Banane im deutschen Reich 1900-1939. Hannover 2004 (elektronisches Medium), S. 68 <http://edok01.tib.uni-hannover.de/edoks/e01dh04/390270482.pdf>; abgerufen am 4. März 2013.

[49] In dem Kleingemacht-Sein kann auch eine Enttäuschung durch den Kartenempfänger angedeutet sein, so z.B. auch in ihrer Erzählung „Lasker-Schüler contra B. und Genossen“ (KA 3.1, S. 271).

Bananen isst. Die sprachspielerische Beschreibung dieser figurativen Mikrologisierung deutet zum einen im Infantilen auf ein scherzhaft-entwaffnendes Spiel Lasker-Schülers mit ihrer Kindlichkeit und Schutzbedürftigkeit. Die Verspieltheit, die ebenfalls mit Kleinheit und Kindlichkeit assoziiert werden kann, knüpft an ihr Konzept des (Sprach-)Spiels an, in dem Zeit und Raum als narrative Ordnungsmuster außer Kraft gesetzt werden.[50] In der Form der Kleinheit schwinden Distanz und Differenz, was ein Potential von Beunruhigung generiert, die „eine anarchische Position" verrät.[51] Die Wortwahl des Zahnens erweist, dass die sonst friedliebende Dichterin Zähne ‚bekommen' und diese auch zeigen kann. Das Kriegerische wird so erneut im Modus der Ironie hervorgehoben.

Verwicklungen einer Tänzerin

Die Verflüchtigung der Repräsentation im Initial „T." erinnert auch an den Namensverlust in Lasker-Schülers kleiner Erzählung „Der Khedive" (KA 3.1, S. 78) der Prosasammlung „Die Nächte Tino von Bagdads" von 1907 (KA 3.1, S. 67ff.). Darin trägt die Protagonistin zu Beginn den Namen „Tino", aber wie in ihrem Traum angekündigt, wird ihr Name beim morgendlichen Erwachen von allen vergessen. Das geheimnisvolle Initial „T." auf der Postkarte weist so eine Spur zur frühen Ich-Figuration Tino. Handelt es sich bei dem Absender demnach um die Ich-Figuration dieser Prosasammlung, zumal Ricarda Dick schreibt, die Postkarte zeige „das einzige wirkliche Selbstporträt (...) unterzeichnet von ‚T.' wie Tino"?[52] Entspricht diese Figuration der Zeichnung auf der Postkarte?

Der Name „Tino" klingt wie ein italienischer Männername, scheinbar eine Kurzform für Constantino. Wenn die Figur aus Italien zu stammen scheint, so verweist der Zuname

---

[50] Vgl. zu Lasker-Schülers Konzept des Spiels, das Uneindeutigkeit erzeugt, u.a. Feßmann, a.a.O., S. 160ff.

[51] Vgl. Henke, Silvia: Fehl am Platz. Studien zu einem kleinen Drama von Alfred Jarry, Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer und Djuna Barnes. Würzburg 1997, S. 98f.

[52] Dick, Ricarda: Else Lasker-Schüler als Künstlerin. In: Dies.: Die Bilder, a.a.O., S. 117-158; hier S. 127.

„von Bagdad“ im Buchtitel doch auf den Nahen Osten. Er kann als Ortsangabe eine Herkunft aus der Stadt Bagdad bezeichnen, aber auch als adeliger Familienname gelesen werden. Der Zuname erinnert zudem daran, dass diese Stadt zur Zeit Lasker-Schülers „eine kosmopolitische und multinationale Stadt“[53] mit osmanischer Verfassung war. Zugleich lässt der Name im Kontext mit dem Stichwort „Nächte“ die mythische Orientalik einer Scheherazade aus „Tausendundeiner Nacht“[54] anklingen. Dies wird auch durch das Titelbild der späteren Ausgabe bei Paul Cassierer angedeutet,[55] wo der leicht abgewandelte Buchtitel mit einer eigenhändigen Zeichnung Lasker-Schülers konstelliert ist. Sie ist noch in einem anderen Stil gezeichnet als ihre späteren Bilder von der Figuration „Jussuf“. Mit den elongierten Körperformen scheint sie deutlicher von Jugendstil und Symbolismus beeinflusst.[56] Stellt diese „mit flüchtigem Strich“[57] gezeichnete kleine Einbandillustration Tino dar? In einem sich beinahe auflösenden Umriss ist eine schmale menschliche Gestalt mit sehr langem Haar in einem flatternden langen Gewand mit einer tuchartigen Kopfbedeckung erkennbar. Ihre Haltung zeigt eine in Windungen sich drehende arabeske Figur. Sie verführt dazu, eine schwingende Bewegung des Tanzens in einer grenzauflösend scheinenden ekstatischen Versenkung zu assoziieren. Kleidung und Körper der Tänzerin spielen mit verschiedenen Andeutungen: Das angedeutete Kopftuch auf den langen Locken

---

[53] Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Bagdad#Geschichte>, abgerufen am 17. März 2013.

[54] Lasker-Schüler schreibt in der kleinen Erzählung „Der Kreuzfahrer“ im Band „Der Prinz von Theben“: „Sie glauben, ich bin aus Tausend und einer Nacht.“ (KA 3.1, S. 407).

[55] Vgl. die Zeichnung in Dick, Die Bilder, a.a.O., S. 273, Nr. i76, ohne Titel.

[56] Ähnliche Proportionen in den gezeichneten Figuren zeigen um die Jahrhundertwende z.B. die synkretistisch keltische und japanische Elemente verbindende „Glasgow School“ sowie Aubrey Beardsleys Illustrationen zu Thomas Malorys „Le Morte d’Arthur“ von 1894; siehe Beardsley, Aubrey: Isolde. Illustration. In: Pan. Berlin 1899/1900, Bd. 5, zwischen S. 260 u. 261, <http://de.wikipedia.org/wiki/Aubrey_Beardsley>, abgerufen am 17. März 2013.

[57] Klüsener, Erika: Aufatmen im Bilde – Else Lasker-Schüler als Zeichnerin. In: Jahn, Hajo (Hg.): Jeder Vers ein Leopardenbiss. 9. Almanach aus Anlass des 20jährigen Bestehens der Else-Lasker-Schüler Gesellschaft. Wuppertal 2011, S. 180-189; hier S. 185.

lässt vor allem an das Klischee einer sogenannten ‚Zigeunerin' oder einer Person aus dem Mittelmeergebiet denken. Der hohe Kragen dagegen passt eher in die progressive Moderne Berlins und ähnelt der persönlichen Kleidung Lasker-Schülers zu jener Zeit, vielleicht eine Reminiszenz an den ‚Dichterkragen' Lord Byrons. Der Fußumriss erinnert in seiner vorn aufgebogenen, spitz zulaufenden Form an eine Art Schnabelschuh, den man unter der Bezeichnung ‚orientalischer Pantoffel' kennt. Es bleibt aber unerfindlich, welche Ehnizität der Tänzerin zugesprochen werden kann.

Infolge der strategischen Positionierung des Buchtitels neben dieser Zeichnung vermutet man auf den ersten Blick, dass die Tänzerin Tino von Bagdad darstellen soll. So identifiziert Erika Klüsener die Figur der Tänzerin als „die der tanzenden Tino".[58] Doch wie in der Forschung herausgearbeitet wurde,[59] ist Lasker-Schülers Dichterfiguration Tino bereits aus der patriarchalischen Ordnung ausgetreten und stellt eine Suspension des Geschlechts dar. Doch Haartracht und Frauenkleidung der gezeichneten Figur auf dem Buchdeckel deuten auf Weiblichkeit. Eine Verschiebung bezüglich der Geschlechtlichkeit liest sich auf dem Buchdeckel nur sprachlich im Vornamen „Tino", nicht aber in der Zeichnung der Tänzerin. Demnach stellt die Tänzerin nicht Tino dar. Vielmehr erweist die Zeichnung eine Verschiebung auf der ethnischen Ebene zu einer exotisch-mythischen Ethnizität zwischen einer Romni und einer Osmanin. In diesem nicht existierenden ethnischen Dazwischenraum liegt eine Gemeinsamkeit zum Namen im Titel, wenn italienische und persische Ethnizität in einer mythischen Orientalik verknüpft werden. Ethnizität zeigt sich hier als ein überschreitendes „Darüberhinaus", eine Hybridität jenseits binärer Teilung, die mit Bhabha

---

[58] Klüsener beschreibt sie wie folgt: „Sie ist gekennzeichnet durch einen flüchtigen Strich, der nicht auf die Schaffung einer statischen Kontur aus ist, sondern die Unmöglichkeit ausdrückt, den Tanz in einem momentanen Still zu erfassen, da er sich stets verändernde Bewegung ist. Die Tänzerin schaut den Betrachter an, den Kopf leicht nach rechts geneigt in die Richtung beider Arme (...)", Klüsener, Aufatmen im Bilde, a.a.O., S. 185.

[59] Vgl. Schuller, „Ich bin Wasser ...", a.a.O., S. 120ff.

als in einem „Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen“ (S. 5) befindlich bezeichnet werden kann.

Die Zeichnung der Tänzerin verführt dazu eine Verbindung der Icherzählerin mit der Saloméfigur[60] in Lasker-Schülers kleiner Erzählung „Ached Bey“ zu knüpfen.[61] Diese semantisch immer mehr disseminierende Verwicklung verweist als rhetorisch-tropische Figur auf das Kreisen des Tanzens zurück und macht vor allem das Diffizile des Leseprozesses explizit, wenn Lasker-Schülers Kunst vielschichtige semantische Verknüpfungen und Überschneidungen zu lesen gibt. Jennifer Redmann liest den Tanz der Schalôme als zum hysterischen Diskurs gehörig.[62] Im Rückblick auf die in Lasker-Schülers Essay „Sterndeuterei“ erwähnte „Gottesdrehung“ Marias (KA 3.1, S. 163) – ein Erleiden des Durchschreitens von Gott – kann das Winden der gezeichneten Tänzerin als eine Figur des

---

[60] Die Zeichnung der Tänzerin liest Hallensleben (Hallensleben, Markus: Else Lasker-Schüler: Avantgardismus und Kunstinszenierung. Tübingen und Basel 2000, S. 51) als Figur der Salomé: „Die Salomé Lasker-Schülers tanzt als Ich-Erzählerin in Text und Bild“, d.h. diese erscheine auf dem Titelbild als auch in den kleinen Erzählungen, insbesondere in „Ached Bey“. Diese Erzählung beginnt jedoch mit den Worten „Ached Bey ist der Kalif und ich bin Tino – Prinzesssin“ (KA 3.1, S. 72), also einer Hervorhebung der Namen, unter denen sich namentlich keine Salomé findet. Zugleich liest Hallensleben den Tanz der Ich-Erzählerin in „Ached Bey“ richtig als „symbolischen Opfertanz“ (ibid., S. 53), spricht an gleicher Stelle aber bezüglich der Ich-Erzählerin im Text auch von einer „tanzende<n> Tino“. Im Buch „Der Prinz von Theben“ von 1914 differenziert Lasker-Schüler deutlicher zwischen dem sprechenden Ich und der Figuration der Salomé, indem eine andere Figuration diesen Namen trägt, z.B. in der Erzählung „Ein Brief meiner Base Schalôme“ (KA 3.1, S. 169), als Emirstochter Schalôme in „Der Fakir“ (ibid., S. 112) und abgewandelt als „Schlôme“ in der Geschichte „Der Amokläufer“ (KA 3.1, S. 129ff.). In Lasker-Schülers persönlichen Briefen hingegen erscheint ihre Freundin Kete Parsenow als Figuration „Schalôme“ (vgl. KA 6, S. 197). Doch bleibt die Identität der neben dem Buchtitel gezeichneten Tänzerin letztlich rätselhaft, auch wenn zugleich laut Hallensleben die Tänzerin „offensichtlich“ (ibid., S. 53) ein Porträt der Ausdruckstänzerin Charlotte Bara darstellt.

[61] Die erotische Figur der Salomé in Heinrich Heines Gedicht „Ali Bey“ von 1839 muss Lasker-Schüler beeindruckt haben (vgl. Uerlings, Herbert: Ethnizität und Geschlecht in Else Lasker-Schülers ‚orientalischen’ Erzählungen, Zu „Der Amokläufer“ („Tschandragupta“) und „Ached Bey“. In: Bluhm, Lothar und Andreas Meier (Hg.): Else Lasker-Schüler-Jahrbuch zur klassischen Moderne. Bd. 2, Trier 2003, S. 6-26; hier S. 15).

[62] Vgl. Redmann, Jennifer: Else Lasker-Schüler: Writing Hysteria. In: Women in German Yearbook (serial online). Bd. 18, Univ. of Nebraska, 2002, S. 202-224; hier S. 208.

Verdichtungsprozesses gelesen werden.[63] Im Unterschied zum hysterischen Leiden wie auch zum beschriebenen Leiden im Schreibprozess ist auf der Einbandillustration allerdings eine unbeschwerte Leichtigkeit angedeutet. Das Kreisen des Tanzens gibt zudem einen Wink auf die poetologische Strategie des Buches wie auf Lasker-Schülers Dichtung allgemein. Es ist ein mythisierendes Überlagern von verschiedensten dichterischen Bildern ohne Erklärung und Plausibilisierung,[64] das in einer Art Montagetechnik exzentrisch entgrenzend im Modus der andauernden Kreisbewegung zirkuliert. Die Tänzerin wird zu einer Allegorie transformiert, einer Leerstelle, die eine Bedeutung verkörpert, ohne sie zu repräsentieren. Das Allegorische stellt vor, was es nicht ist, oder mit anderen Worten, die Gedankenfigur der Allegorie sagt stets etwas anderes, verweist stets auf etwas anderes, als sie ist.[65]

Im Zusammenspiel dieser Korrespondenzen wird deutlich, dass die Zeichnung der Einbandillustration weniger auf die Ich-Figuration Tino verweist, sondern sich die Repräsentation der Tänzerin vielmehr in einer Mehrdeutigkeit verflüchtigt. Die Spur, die die Tänzerin exemplarisch als Figuration des/r Tino erweisen sollte, verliert sich so im Zusammenspiel der ambivalenten Facetten. Die Zeichnung auf dem Einband zeigt im doppelten Sinne eine verführerische Strategie des Verschleierns: Zum einen die Strategie der Kontextualisierung von rätselhaftem Titel und ebensolcher Zeichnung zur Konstruierung einer orientalisierten Figuration, welche in einer Pluralisierung verschiedener ethnischer Referenzspuren die Ethnizität in der Schwebe hält und zum anderen eine Verführung, die Lesergemeinde zum Kauf des Buches anzuregen. Lasker-Schüler scheint ihre Leser zu necken und initiiert ein verwirrendes Spiel mit der Ethnizität.

---

[63] Vgl. Leipelt-Tsai, a.a.O., S. 348.

[64] Vgl. auch Hermann, Iris: Raum - Körper - Schrift: Mythopoetische Verfahrensweisen in der Prosa Else Lasker-Schülers. Igel Verlag, Hamburg 2009, S. 134.

[65] Vgl. Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt/Main 1995, S. 201.

Schärpe und ‚Kimono-Kaftan'

Die Tänzerin hat sich zwar nicht als Tino erwiesen, mit der Tänzerin wurde aber Lasker-Schülers Zeichen- und Schreibstrategie der Dissemination vorgeführt. In der Konstellation mit der gezeichneten Figur auf der Postkarte vom Mai 1911 fällt auf, dass beide Figuren in dynamischen Linien elongiert gezeichnet und mit fließend wirkenden Gewändern bekleidet sind. Der Umriss der Figur auf der Postkarte weist ebenfalls schmale, extra lange Proportionen vor, die typisch für den Jugendstil sind. Im Unterschied zu dem lang flutenden Haar der Tänzerin trägt die Figur auf der Postkarte kurz geschnittenes, schwarzes Haar, das auf der Seite gleich lang herabfällt wie bei einem Pagenkopf. Der Stil erinnert an eine Frisur, die den mittelalterlichen Rittern als Knappen dienende adlige Männer im Alter von ca. 14-21 Jahren auszeichnete:[66] Glattes, gerade geschnittenes kurzes Haar mit einem ‚Pony' über der Stirn. Solch ein Haarstil war seit seit ca. 1910[67] auch für Lasker-Schülers extravagantes Bühnenimage typisch. Kurzes Haar war zur damaligen Zeit eine Seltenheit bei Frauen.[68] Auf der Postkarte vom Mai 1911 erscheint der Kopf gesenkt (vgl. KA 6, S. 199) im Linksprofil, wobei die Figur jedoch nicht auf den Boden schaut, sondern den Betrachter

---

[66] Lasker-Schülers Frisur spielte mit den stereotypen Genderkonstrukten und war dazu geeignet, eine auf die Zukunft ausgerichtete Jugendlichkeit ohne Festlegung auf Geschlechtlichkeit zu assoziieren.

[67] Auch das hellere Haar der Selbstfiguration in Lasker-Schülers frühester Collage „Die lyrischen Mißgeburt" (s. Dick, Die Bilder, a.a.O., S. 197) ist 1900 bereits als Pagenkopf dargestellt, obwohl die Fotos von ihr von 1902, 1906 und 1909 (s. Bauschinger, a.a.O., S. 80, 119 und 143) alle noch langes Haar zeigen.

[68] Frauen trugen ab den 1880er Jahren Frisuren mit leicht gewellten Haaren, die über die Ohren zum Hinterkopf geführt wurden und dort in einem Knoten endeten. Die Gestalt der Lasker-Schüler im Cafe des Westens wirkte damals sehr auffallend (vgl. Schmid-Ospach, Michael: Elisabeth Lasker-Schüler. Eine Biographie. In: Ders.: Mein Herz – Niemandem. Ein Else Lasker-Schüler Almanach. Gemeinsam herausgegeben mit der Else Lasker-Schüler Gesellschaft u. der Stadtbibliothek Wuppertal. Wuppertal 1993, S. 7-39; hier S. 22). Damit gehörte Lasker-Schüler zu den Trendsettern. Ab ca. 1918 kamen Pagenschnitte allgemein in Mode, die auf die boomende Filmindustrie und eine Begeisterung für die altägyptische Kultur zurückgeführt werden (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Frisur#Jugendstil_.281890.E2.80.931910.29>, abgerufen am 22. März 2013). Kurzhaarschnitte bei Frauen wurden dann ungeachtet der Gesellschaftsschicht als Zeichen der Gleichberechtigung angesehen.

anzublicken scheint. Die Figur wird von Ricarda Dick mit den Worten „mit einem absurd kleinen Kopf und übergroßen Händen“[69] beschrieben. In der Jugendstilmalerei erscheinen zu dieser Zeit Köpfe teilweise klein gezeichnet und die Kleidung erhält einen größeren Anteil an Aufmerksamkeit, z.B. in Beardsleys Figur „Isolde“ 1899 in der Berliner Zeitschrift „Pan“. Doch der Kopf der Figur auf Lasker-Schülers Postkarte wirkt im Vergleich mit der Breite der Schultern tatsächlich proportional zu klein. Die Mikrologie des gezeichneten Kopfes lässt nur schwer Ausdruck auf dem Gesicht erkennen, er erscheint aber kongruent zu dem Postskriptum „ich bin ganz klein“.

Die Kleidung der Figur auf der Postkarte besteht aus einem kaftanähnlichen Obergewand über einem langen Rock und darunter einem dunkleren Oberteil mit angedeutetem Kragen. Das Obergewand ist aber nach oben hin schräg geschnitten wie ein Kimono. Dabei ist nicht zu erkennen, ob es übereinander gewickelt ist, weil eine breite Schärpe rechts den möglichen Übergang verdeckt. Bei traditioneller japanischer Kleidung wäre der Gürtel aber um einen Kimono gewickelt und geknotet und würde nicht zu einer Seite hängen. Die Kleidung auf der Postkarte vereinigt verschiedene ethnische Stile zu einer Art ‚Kimono-Kaftan’. Sie deutet wenig Bewegung an, erscheint jedoch fließend, insbesondere durch die Linien der langen, um den Leib gebundenen Schärpe, die auf der rechten Seite herabhängt und durch ihren großen Zipfel den auslaufenden, überlangen rechten Arm betont. Die Schärpe lässt eine exotische Andersheit assoziieren, denn Schärpen sind traditionell Auszeichnungen, die besonders in Ländern wie Indien, Pakistan und Griechenland getragen wurden. Eine Schärpe ist zudem ein Abzeichen von kriegsführenden Parteien, was darauf deutet, dass die gezeichnete Figur für etwas kämpft. In Friedenszeiten wurden Schärpen bis 1914 von Offizieren der kaiserlichen deutschen und

[69] Dick, Else Lasker-Schüler als Künstlerin, a.a.O., S. 127.

österreichisch-ungarischen Armeen getragen und markierten deren Rangstufe.[70] Die gezeichnete Figur wird so mit der Schärpe als ein anerkannter Kämpfer von hohem Rang ausgezeichnet, der sich im Frieden befindet.

Trotz der Nähe zum Militär wird man in westlichen Kulturen auf den ersten Blick dazu verführt, der Figur ihrer langen Kleidung wegen eine Weiblichkeit zuzusprechen. In japanischem Kontext kann die Figur mit den breiten Schultern und den schmalen Hüften ebenso männlich konnotiert werden. Es bleibt unklar, welcher Ehnizität die Figur zugehört, denn es wird mit verschiedensten Andeutungen gespielt: Kaftane wurden von osmanischen Sultanen getragen, waren aber auch bei osteuropäischen Juden bekannt.[71] Glattes kurzes schwarzes Haar und der Kimonoschnitt deuten auf einen Japaner. Diese Einflüsse des Japonismus als exotisierendem Stil, der mit fremden Elementen Faszination und Bedrohung gleichzeitig koppelt, fanden sich in dieser Zeit auch anderswo in der Malerei.[72] In jedem Fall assoziiert die orientalisierte Kleidung eine Herkunft jenseits dessen, was im deutschen Alltag getragen wurde.

Die Proportionen der Figur auf der Postkarte unterscheiden sich von der Tänzerin durch ihre „übergroßen Hände“, worauf neben Dick auch die Kritische Ausgabe (KA 6, S.

---

[70] Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Sash>, abgerufen am 11. April 2013. Das Offizierskorps der Reichswehr war dem Reichspräsidenten unmittelbar unterstellt, war zu mehr als der Hälfte von Adel und wurde in der Weimarer Republik als besondere gesellschaftliche Elite angesehen; vgl. Das Deutsche Offizierskorps von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkrieges, <http://www.student-online.net/Publikationen/430/Deutsches_Offizierskorps.doc>, abgerufen am 11. April 2013, S. 17.

[71] Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Kaftan>, abgerufen am 09. April 2013.

[72] So z.B. bei van Gogh, Gustav Klimt, Paul Klee, August Macke, in der Gruppe „Der Blaue Reiter sowie bei Emil Orlik, der Japan bereist hatte und seit 1906 als Professor der Staatlichen Lehranstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums auch im Romanischen Café verkehrte, wo Else Lasker-Schüler sich häufig aufhielt. Vgl. Zentrum Paul Klee, <http://www.zpk.org/de/ausstellungen/aktuell/vom-japonismus-zu-zen-paul-klee-und-der-ferne-osten-494.html > sowie < http://de.wikipedia.org/wiki/Emil_Orlik >, beide abgerufen am 13. April 2013.

199) hinweist. Die Hand rechts ist besonders groß und bedrohlich. Es gibt unendlich viele Möglichkeiten, eine Hand zu gebrauchen. Im Unterschied zu kleinen Händen deuten übergroße Hände einen Machtanspruch an. Eine Weise, mit der Hand zu arbeiten, ist die Federführung, die das Wort in der manuellen Handschrift hervorbringt und machtvoll anordnen kann.[73] Bei genauerem Blick auf die mikrologische Zeichnung ist zu bemerken, dass es nicht allein übergroße Hände sind, die zu sehen gegeben werden, sondern auch die Fingernägel proportional zu lang und zu groß erscheinen. Die Hände sind mit langen Krallen bewehrt, d.h. hier werden sprichwörtlich „die Krallen gezeigt". Die idiomatische Wendung umschreibt, dass jemand „mit Nachdruck die Bereitschaft zur Gegenwehr"[74] demonstriert, und vergleicht das menschliche Verhalten mit dem Verhalten von angreifenden Katzen. Wenn die menschlichen Hände nicht nur eine Übergröße besitzen, sondern auch lange Krallen tragen, wandeln sich die Hände zu tierischen Klauen. ‚Klaue' ist die Bezeichnung für das Ende tierischer Gliedmaßen; als Beispielsatz findet sich im Bedeutungswörterbuch: „Der Tiger schlug seine Klauen in das Fleisch des erbeuteten Tieres".[75] Übertragen auf den Postkartentext verweist dies auf eine eher bestialische, erbarmungslose Vorgehensweise bei einem Angriff. Die Zeichnung soll – wie auch schon das Stichwort „Krieg"– den Empfänger aggressiv provozieren und schockieren. Des Weiteren kann die Klaue pejorativ umgangssprachlich ebenfalls für die „Art, wie man schreibt" (ibid., S. 373) und die

---

[73] Auch in der Eingangssequenz von „Ached Bey" findet sich die Rede von der großen Hand, die Tinos Oheim zugeschrieben wird (vgl. KA, 3.1, S. 73), welcher dadurch im Besitz der totbringenden Schriftzeichen ist. Schuller liest diese „Rede von der großen Hand" als phallisches Zeichen des Herrschers und Metapher des Machtinstruments Schrift (Schuller, Marianne: Maskeraden. Schrift, Bild und die Frage des Geschlechts in der frühen Prosa Else Lasker-Schülers. In: Krause, Christine, Sylvia Mayer, Margret Schuchard u. Agnes Speck (Hg.): Zwischen Schrift und Bild. Entwürfe des Weiblichen in literarischer Verfahrensweise. Heidelberg 1994, S. 41-55; hier S. 50f.).

[74] Vgl. Redewendungen. Duden Bd. 11. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Mannheim 2008, S. 446.

[75] Vgl. Das Bedeutungswörterbuch. Duden Band 10. Mannheim 1970, S. 373.

Handschrift selbst stehen. In diesem Fall ist es ein Wink auf die eigene Schreibweise Lasker-Schülers,[76] die sich in selbstironischer Weise über ihr Schreiben als auch in mehrfacher Hinsicht über ihre Schlagkräftigkeit[77] lustig macht. Kann die Zeichnung auf der Postkarte ein „wirkliches“ Selbstporträt der Dichterin sein, wie Ricarda Dick erhofft? Lasker-Schüler trug zeitweise provokativ eine kriegerisch aussehende Uniformjacke, ihr „schneidig Husarenjacket“[78]und eine Schärpe über der Schulter,[79] doch sicher keine solchen Klauen und keinen verkleinerten Kopf. Der geschrumpfte Kopf verkörpert vielmehr das tropische Bild einer Ironie, die sich ähnlich der so genannten ‚sokratischen Ironie' verstellt und klein macht. Die hier angedeutete Strategie wird von Lasker-Schüler häufiger verwendet.[80]

Lasker-Schülers mikrologische Zeichnung zeigt als Grundlage seiner formalen Struktur eine Freiheit von Formzwang und setzt in einem offenen Spielraum des Dazwischen ein emblematisches Körperkonstrukt in Szene. Das Bild auf der Postkarte zeigt eine neuartige satirische Verkehrung, welche in einer physischen Transgression die Opposition zwischen Mensch und Tier aufzulösen beginnt. Der gesenkte Kopf ist dabei zugleich ein

---

[76] In ihrem Essay „Handschrift“ schreibt Lasker-Schüler: „Ungemein sympathisch berührt mich die sogenannte Tatze, die Schrift der Knaben wenn sie den Aufsatz ins Diarium schreiben.“ (KA 3.1, S. 159). Mit dieser rätselhaften, knäblichen „Tatze“, die etwas ins Notizbuch kritzelt, ist auch die Figur auf der Postkarte ausgestattet.

[77] Else Lasker-Schüler war auch dafür bekannt, dass sie Ohrfeigen verteilen konnte (vgl. Klüsener, Else Lasker-Schüler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, a.a.O., S. 54).

[78] Aus der Zeit des Ersten Weltkriegs ist ein Foto von Lasker-Schüler in provokativ kriegerisch aussehender Uniform überliefert und am 14. Juli 1936 schreibt sie aus Ascona, dass sie ihr „schneidig Husarenjacket“ (KA 9, S. 379) und alles, was sie zu ihren Vortägen trägt, auch dort bei sich habe.

[79] Else Lasker-Schüler trug in München während des Ersten Weltkriegs eine breite Schärpe (vgl. Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Franz Marc – Else Lasker-Schüler. Karten und Briefe. 5. Aufl., München 1996, S. 117).

[80] Lasker-Schüler stellt sich z.B. in ihren komischen Ich-Figurationen dumm, um den oder die sich überlegen wähnenden Adressaten zu belehren oder zum Nachdenken zu bringen. Überdeutliche Ironiesignale finden sich in der Figuration des Clowns „Aujust“ (KA 6, 192f.) und der selbstironisch ungebildet erscheinenden, Platt sprechenden „Amanda“ (vgl. KA 3.2, S. 255), nach einem bekannten Spottlied über eine ledige junge Mutter.

ironisch-spöttischer Verweis auf das Leiden an der Melancholie, die das trauernde Ich in ein liminales Stadium setzt. Die Kleinheit des Kopfes korrespondiert auf dem umseitigen Postkartentext mit dem tropische Früchte essenden Ich in der Figur des Kleinen als grotesk-komisches Element. Die ästhetische Schönheit der menschlichen Hände wird durch tierische Klauen ersetzt, die Gliedmaßen elongiert und der Kopf wird, kolonial gelesen, zu einer Art ‚Schrumpfkopf'. Das macht die gezeichnete Figur nicht zu einem Selbstporträt, vielmehr zu einer Chimäre, die große Widersprüche in sich vereinigt. Sie kann mit Bhabhas Perspektive des Zwischenräumlichen als entortetes, so genanntes ‚koloniales' Subjekt[81] gelesen werden, das mehrere Plätze gleichzeitig besetzt und „dem im wortwörtlichen Sinn schwer ein Platz zuzuweisen ist" (Bhabha, S. 92). Die Monstrosität lässt eine Reminiszenz an das Titelkupfer des Frontispitz des pikaresken Schelmenromans „Abentheuerlicher Simplicissimus Teutsch" von Grimmelshausen[82] anklingen und verweist demnach auf eine ‚satyrische' Befreiung von striktem ästhetischem Regelzwang. Durch die Vorgabe eines monströsen Zustands, der gegen den etablierten klassizistischen Diskurs mit seiner (quasi Schiller'schen) bürgerlich-akademische Ästhetik des moralisch Guten steht, findet eine Annäherung an das Genre der Groteske im volkstümlich-karnevalistischen Empfinden[83] statt, in dem die kulturelle Ordnung aufgehoben wird. Es zeigt den Beginn einer ästhetischen Emanzipation gegen das vorherrschende, von der konventionellen Moral und Schönheit

---

[81] Darunter versteht Bhabha nicht nur Subjekte, die kolonialisiert wurden, sondern auch andere liminale Gruppen, z.B. Migranten und Minoritäten.

[82] Die barocke allegorische Figur darauf zeigt einen missgestalteten Satyr, der disparat aus verschiedensten menschlichen und tierischen Körperteilen konstruiert ist. Der derart monströse Satyr ist eine Anspielung auf das Genre der Satire, und erinnert zugleich an das Fabelwesen, das Horaz zu Beginn seiner „Ars Poetica" schildert: Die Chimäre des Horaz verkörperte den Verstoß gegen das klassizistische Kunstreglement. Das emblematische Titelkupfer missachtet die klassischen Kunstregeln und ironisiert durch Wechselhaftigkeit (vgl. Meid, Volker: Grimmelshausen. Epoche – Werk – Wirkung. München 1984, S. 106f.).

[83] Im Unterschied zum Romantisch-Grotesken geht es hier im Sinne Bachtins um das Karnevalistisch-Groteske (vgl. Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969, S. 24ff.).

geprägte Kunstverständnis. In der Verschränkung von Mensch und Tier wird ein neuer ästhetischer Code demonstriert, der das expressionistische Merkmal der „Ästhetik des Hässlichen“ vorbereitet, und zugleich die Möglichkeit von Repräsentation zerstreut und untergräbt. Anstatt Idyllisierung oder idealisierende Verklärung des Objekts wird das ausgegrenzte Andere in der Form von Uneinheitlichkeit, unbestimmter ethnischer Fremdheit und Unheimlichkeit dargestellt. Es macht deutlich, dass Lasker-Schüler sich eine künstlerische Autonomie verschafft hat.

In der provokativ-ironischen Zeichnung exponiert Else Lasker-Schüler verwandelte Anteile ihrer selbst in einer neuen, hybriden Form als depersonalisierte Ich-Figuration, die die Ästhetik des Jugendstils mit dem neuen Pathos des Expressionismus stört und subvertiert. Im Kontext mit dem melancholisch gesenkten Kopf wird hier mit dem Stilmittel der Groteske eine Allegorie der Ich-Figuration als Dichterin lesbar. Damit erweist sich die Zeichnung als raffinierte Figuration einer bereits Figurierten. Das heißt, es wird kein Individuum dargestellt, kein eigenes Ich oder Selbst, und es wird auch keine mehr oder weniger eindeutige Ethnizität zu sehen gegeben, sondern eine Monstrosität, der Sinn verliehen werden muss, und die im Unterschied zum darunter handschriftlich vermerkten Stich-Wort „Krieg“ mit einer Schärpe zur Kennzeichnung des noch vorhandenen Friedenszustandes umwickelt ist. Die allegorische Entgrenzung der differentiellen Beziehung zwischen Gezeigtem und Gemeinten lässt sich so ebenfalls im bildnerischen Modus der mikrologischen Form aufzeigen.

Rückblick

Postkarten können als hervorragendes Beispiel der kleinen Form betrachtet werden. Die Kleinheit und räumliche Begrenztheit der Postkarte zwingt den Kartenschreiber zur textlichen Lakonik. Lasker-Schülers Postkarte ist keine Ansichtskarte, verschränkt auf der

Karte aber visuell Bild und Text, und verleiht der Nachricht damit eine zusätzliche Ebene der Bedeutung. Mit dem damals neuen Medium erweitert sie die Grenzen des Kunstbegriffs. Es lässt sich eine mediale Verschlüsselung von Bild und Text lesen. Mit der Postkarte kann so an erstaunlich viele Referenzspuren in persönlichen bzw. literarischen Texten Lasker-Schülers angeknüpft werden, in denen Techniken der semantischen Dissemination (z.B. in der Anrede) verwendet werden. Die Sendung der Postkarte Lasker-Schülers erweist sich zwar nicht als völlig ohne Eigennamen,[84] aber in der Mehrdeutigkeit von Empfänger- und Absendername doch als schwankend. Ferner macht Lasker-Schülers Postkarte Ethnizität zum Thema. Dabei konstruiert ihr Spiel mit verschiedensten kulturellen Bezügen im Leseprozess einen mythisch-fantastisch erscheinenden ‚Orient' aus fremden Elementen, der als imaginärer Ort niemals war bzw. sein kann. Ethnizität erscheint damit bei ihr als poetologisch-piktoral codiert bzw. rhetorisch verfasst und disseminiert. In den Verweisungen von Bild und Text aufeinander sowie im Aufschreiben und Eingehen der lakonischen Stichworte in die mikrologische Zeichnung wird das Bild integraler Bestandteil des Kommunikats.

Im Unterschied zur herkömmlichen Geschichte der Medien steht die Postkarte Lasker-Schülers nicht für einen vermeintlichen Verfall der Briefkultur in dieser Zeit, sondern deutet in der Vielfalt ihrer Korrespondenz eine Bewahrung verschiedener Subgenres von Briefen an. Die Postkarte Lasker-Schülers stellt am Beispiel des geschlossenen ‚offenen Briefs' sogar eine gesteigerte Wertschätzung von Briefen dar („wie Allerheiligstes") und weist vor, dass sie keine schabloniert empfundene Textgestaltung (z.B. mit Urlaubsgrüßen) beinhalten muss. Vielmehr jongliert ihre Postkartenrhetorik raffiniert und kunstfertig. Sie erweist sich als eine Ergänzung zur Kultur des Schreibens, und indem Lasker-Schüler die

[84] So Weigel zu Jaques Derridas Theorie der Sendung, „in der das Feld der Adresse unlesbar bleibt, ohne Eigennamen, so daß es darin primär um die Adressierung (...) nicht aber um die Bestimmung eines Adressaten geht"; vgl. Weigel, Sigrid: Flaschenpost und Postkarte. Vorwort. In: Dies. (Hg.): Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus. Köln 1995, S. 1-6; hier S. 2.

Postkarte vom Alltags- zum Kunstgegenstand erhebt, als neuartigen Beitrag zur bildnerischen Kunst.

Die gebrochene Form von Ästhetik, die in ihrer Hybridität sogar an barocke Vorgänger erinnert, zeigt, dass hinter dieser nur scheinbaren Kontingenz eine Strategie der Ersetzung und „kulturellen Übersetzung“ in einen neuen Stil liegt. Die geheimnisvolle Chimäre auf Lasker-Schülers mikrologischer Zeichnung ist keine Repräsentation ihres individuellen Körpers, sondern in mehrfacher Weise mit einem tropischen Bild verflochten. Durch die orientalisierte Bekleidung der Figur liest sich in der Relation *pars pro toto* ein Verweis auf die Tropen des Orients. Zugleich ist die tropische Kleidung auch synekdochisch ein Bild für den Tropus als solchen, d.h. für das sprachliche Stilmittel der Rhetorik, i.e. ein Hinweis auf eine Figuration des dichterischen Schreibens, die damit letztlich für den Dichter als solchen steht. Es wird deutlich, dass die Zeichnung auf der Postkarte keinen Zugang zu den persönlichen Eigenheiten der Künstlerin ermöglicht, sondern allein Spuren legt. Die Zeichnung bildet auch nicht die darunter geschriebenen enigmatischen Stichworte ab, sondern bringt ein ambivalent oszillierendes Bilderrätsel hervor. Es wird darin kein Modus der Abbildlichkeit verwendet, sondern es sind Verweise, die Bild und Schrift miteinander verknüpfen, diese sich durchdringen lassen und so ein anderes Bild jenseits des Papiers entstehen lassen: Sie geben Ort in einem poetologisch-piktographischen Raum des Imaginären. Mit der satirischen (oder ‚Satyrischen’) Ironie, die in der Zeichnung und im Postkartentext verwendet wird, demaskiert Lasker-Schüler die Konventionen von Kunst und Dichtung. Die allegorisch-kryptische Chiffre gibt, während sie bildlich einen „Krieg“ gegen Plagiarismus ankündigt, als melancholische(r) Dichter(in) mit schlagkräftiger Klaue zu sehen.

Im Anschluss an Homi K. Bhabha kann hier mit der Denkfigur der

„Mimikry“ operiert werden. In der Ökonomie des kolonialen Diskurses repräsentiert die Mimikry – im Bedürfnis nach einer Stasis der Identität und einer Veränderung zugleich – „einen *ironischen* Kompromiß“.[85] Nach Bhabha (vgl. ibid.) zerstört das fremde Element die Sinnstrukturen und Referenzen des (vermeintlichen) Originals sowie der Kommunikation, und zwar nicht durch Negation des (vermeintlichen) Originals, sondern durch eine Verhandlung der Disjunktion in der Kultur. Lasker-Schülers Zeichnung auf der Postkarte arbeitet mit Exotismus und tierischer Monstrosität, beides fremde Elemente, welche die Sinnstrukturen unterlaufen. Bekannte Referenzen werden laufend aufgerufen und zerstört, und erzeugen so Sinn-Stasis und Sinn-Veränderung zugleich. Die von Bhabha erwähnte „Verdoppelung der Identität“ (ibid., S. 75) wird bei Lasker-Schüler mit ihrem Spiel verschiedener Ich-Figurationen und sogar verschiedener Figurationen für den Postkartenempfänger Kraus sogar zu einer Pluralisierung der Identät: Die Lasker-Schüler’sche Kunst spielt mit verschiedenen ethnischen Identitätsmerkmalen und zeigt nicht(s) eindeutig. Dadurch kann eine bestimmte Ethnizität nicht festgeschrieben werden, sondern sie ist um eine Ambivalenz herum konstruiert, in der die Mimikry beständig „ihr eigenes Gleiten, ihren Überschuß, ihre Differenz“ (ibid., S. 162) produziert, wie hier bei der „kulturellen Übertragung“ in Form einer (im Unterschied zu Said positiv aufgefassten) Orientalisierung in Wort und Bild von den verschiedensten ethnischen Kontexten (Kulturen der Ägypter, Perser, Araber, Juden, Türken, Japaner, Roma, Tibeter, usf.) verdeutlicht wurde. Es geht deshalb nicht um das vordergründig Sichtbare, d.h. die Zeichnung Lasker-Schülers ist keine Nachahmung der tatsächlichen Person, sondern enthüllt in der Konfrontation mit der Andersheit ein „Zwischenräumliches“ (ibid. 340), das im Element des Fremden aufklafft. Im Prozess des Klaffens wird eine Strategie der Verdopplung des Subjekts sichtbar, die bei Lasker-Schüler im Unterschied zu Bhabhas Konzept zu mehr als einer Doppelung, d.h. zu

[85] Bhabha, a.a.O., S. 126.

einer Pluralisierung führt. Die Instabilität von Identität wird so zum Element der Verknüpfung. Mit Bhabha liest sich Lasker-Schülers Diskurs als eine Form des „kolonialen Diskurses“ der Minoritäten (ibid., S. 126), der unvermeidlich mit einer Unbestimmtheit behaftet ist. Else Lasker-Schüler kann eine dreifache Liminalität zugeordnet werden, als Künstler/in, als Frau im Patriarchat und als Jüdin in einer ethnischen Minderheit. Diese Randständigkeit lässt in der Mimikry eine mehrfache Artikulation ins Spiel bringen: Eine komplexe Strategie der Re-Formierung, Regulierung und Disziplin, die sich – indem sie die Macht visualisiert – den Anderen aneignet und zugleich nicht aneignet (vgl. ibid., S. 359). Damit wird Lasker-Schülers Diskurs zur Bedrohung für die Normalisierung von Konzepten und Wissen, und so auch von disziplinären Mächten. Lasker-Schüler führt ein parodistisches ‚cross-dressing’ nicht allein in Bezug auf Geschlecht vor, sondern auch in Bezug auf Ethnizität, und erweist so die Fiktion der Einheit von Ethnizität. Im Grenzüberschreiten und der Selbstermächtigung geht es symbolisch um Macht. Ihre Gegenbilder wirken als Subversion von Nation, Gesellschaftsordnung und Autorität des Kaisers.

附錄三 **Attachment 3 (picture by Else Lasker-Schüler)**

The right of this copy of a picture of the postcard from Else Lasker-Schüler to Karl Kraus, 05/21/1911 was purchased from:

Mag.a Kyra Waldner
Handschriftensammlung
Wienbibliothek im Rathaus
Stiege 8, Hochparterre, 107d
A 1082 Wien
Tel. 0043 (1) 4000-84945
Email: kyra.waldner@wienbibliothek.at

Königreich Bayern
Postkarte
WIENER STADTBIBLIOTHEK
Wien
Dominikaner Bastey 22.
11
21.5.11.5 6 N.
Melancholie – Krieg

I am really sorry if this report about my travel to search for books and papers in German libraries is belated! I was not aware that I have to write it. I did not receive research money from NSC ever before, so I had not have experience. Also, the computer system of NSC did not specify that I need to write such a report. Even when I was told that this report was missing and I have to write it, at first, I could not find the place where to put it on the NSC webpage.

赴國外差旅報告

Travel Report for August 2012

(About the start of the NSC research plan on ethnicity in paintings and texts of Else Lasker-Schüler in summer 2012)

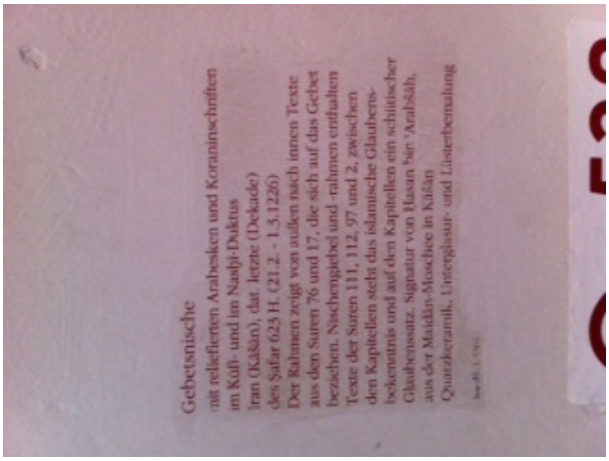
On July 5th, 2012, at 23:10 h, I left Taiwan by airplane. On July 6th, 2012, at 10:40 h, I arrived in Amsterdam, Europe, and changed planes to Hanover, Germany. I needed ca. 22 hours to travel from Taiwan to Germany, which is no fun but extremely exhausting.

Immediately after the 2012 summer semester's work, I wanted to collect my research material early in order to get started with my research before I have to prepare the teaching material for the classes that I have to teach at NCCU. I bought my airplane tickets early online, because in the time of the semester break most of the cheap seats are usually sold out already for a long time, so it is not easy to get airplane seats for my travel. I did not want to take the risk of not getting any flight at all since this would endanger my research. At that time, I did not know that **I could not use my airplane tickets for my NSC plan at all,** even only for my travel back in August, This is because not only the order but **my payment was finalized before I started traveling**.

Since any NSC research plan starts not until August 1st, I will not write much about my work beforehand. Before August 1st, 2012, I already had worked in the libraries of my old *alma mater*, the University of Braunschweig, Germany, because I can get free access to the computer system of that university. When I am present there at the library, I am able to log into the catalogue "GVK" (i.e. "Gemeinsamer Verbund Katalog" http://gso.gbv.de/login/LNG=DU/COOKIE/REQUEST?DB=2.2&REDIRECT=http%3A%2F%2Fgso.gbv.de%2FDB%3D2.2%2FLNG%3DDU%2F) that shows many libraries' catalogues and helps planning my travels and answers important questions (e.g. Which library has or has not what book? Where in Germany is this book available?). Living expenses are cheaper there, and I can do this there without changing my status: I am not a member of any German

university anymore and my registered domicile is in Taiwan, not in Germany, so I am not allowed to borrow books from libraries in Germany. Already before August 1st, 2012, I traveled to Berlin, Germany and was staying at the Hotel “Holiday Inn Garden Court Berlin Kurfürstendamm”. For 1 day of using ‘Highspeed Wireless Network’ in that Hotel one must pay EUR 12,50.

I had visited the Pergamon Museum in Berlin for the first time in my life to see especially the reconstruction of the Ishtar Gate and the exhibition about Persian art, Islamic art, and Egyptian art, **in order to see what the painter and writer Else Lasker-Schüler had seen before from the “Orient” when she herself lived in Berlin 100 years earlier in the last century**.



Else Lasker-Schüler was known to visit the museums and got inspired by visual art. This was very important for her paintings and drawings. At that time I did not know if I would work and write about the colors of her paintings. Since it had to do with my research, I made some photos in the Museum (please see some examples above).

I also went to different libraries of different universities in Berlin, e.g. the library for the **Philological faculty of the Freie Universität** (http://www.fu-berlin.de/en/sites/philbib/) and the **Jakob-und-Wilhelm-Grimm Library of the Humboldt University** (http://www.ub.hu-berlin.de/en/locations/jacob-und-wilhelm-grimm-zentrum).

(For the amount of time that can be calculated for my NSC plan: Exactly on August 1st, 2012, I only had one day left before I left Berlin.)

Then I worked and read material to find out what exists, and to find out if I need some more. I traveled to another library of the city of Braunschweig, the HBK, to copy a book that is out of print, since it was borrowed by another person in Berlin so I was not able to get a look at it. And again, I had to travel to my *alma mater*, the University of Braunschweig, Germany (http://www.biblio.tu-bs.de/datenbanken/kataloge.html), to go back to the catalogue "GVK" to see where it is possibly available because that HBK library was closed when I got there. From August 8th, 2012, to August 10th, 2012, I traveled to Hamburg, Germany (please see below the attachment 2), and stayed at the "Hotel-Pension Fink Rothenbaumchaussee 73" in order to collect more material. I went to:

the Martha Muchow Library (http://www.uni-hamburg.de/fachbereiche-einrichtungen/fak_4/bibliothek/ my photo should be a proof because it is impossible that there is anywhere else another one exactly like this photo I shot),

the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (http://www.sub.uni-hamburg.de/recherche/kataloge/campus-katalog-beluga.html), and the Library of the Institute of Germanistik II of the Universität Hamburg (http://www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/bibliothek.html). Then I was extremely exhausted and had to take a rest (I am female and almost 50 years old). I traveled back to Taiwan, starting in the morning of August 10th, 2012. On August 10th, 2012, at 14:40 h, I left Germany by airplane. On August 11th, 2012, at 14:45 h, I arrived in Taiwan again.

My NSC expenses for traveling abroad collecting research materials were not as much as expected since I only could get some money back but nothing for the airplane ticket. For the exact calculation according to the official NCCU list for 'life expenses', **please see below the overview written in Chinese** by my former student assistant Ms. Ivy Huang. (For the **records and all the copies that were already submitted to the NCCU administration**, please refer to Mr. Liou, Tel. 02-29393091 # 66890).

Attachment 1

生活費

柏林(Berlin) 220
漢堡(Hamburg) 208
漢諾威(Hannover) 150

101 年
2012
Aug 1 柏林 (Berlin) 220 美元
Aug 2-5 漢諾威 (Hannover) 600 美元
Aug 6-7 漢堡(Hamburg) 416 美元
Aug 8-10 漢諾威(Hannover) 450 美元
Aug 11 漢諾威(Hannover) 150/0.3 = 45 美元

生活費 **1.731** 美元 = 50.926 TW$

交通費(火車票)
Aug 6 12.20/4 = 3.05 歐元
Aug 7 12.20/4 = 3.05 歐元
Aug 6/7 68.00 歐元 (Aug 6-7 優惠來回票) 到漢堡(Hamburg)

從 Salzgitter 過 Braunschweig 火車站到漢諾威機場 (Hannover airport)正常票價
Aug 10 19.50 歐元 (正常票價)
Aug 10 12.20/4 = 3.05 歐元

96.65 EUR
= 3.726 TW$

54.652

Attachment 2

FAHRTENKARTE
Preisstufe 2 Gültig lt. Tarif
Gültig 90 Minuten nach Entwertung
BRAUNSCHWEIG ZONE 040 07 12 18 55 2.Klasse
83047856-77 1/4 von ***12,20 EUR
016938692 10.07.12

DB BAHN

...dungen nach Ihren Angaben erstellt.

Angaben ohne Gewähr

SZ ab 9^34 -> BS 9^51

VON Braunschweig Hbf			NACH Hamburg Dammtor			
BAHNHOF/HALTESTELLE	DATUM		UHR	GLEIS	PRODUKT	BEMERKUNGEN
Braunschweig Hbf	06.08	ab	10:20	5	RE 4846	1) 2) 3)
Hannover Hbf		an	11:05	12		
Hannover Hbf		ab	11:20	7	ICE 772	4)
Hamburg Dammtor		an	12:41	3		

Mo 06.08.12 Dauer: 2:21h, nicht täglich, 28. Jul bis 31. Aug 2012, 26. Nov bis 8. Dez 2012
über: BS*LEHR*(H*WUNS*NI*ROW/CE*UE)*HAR*HH

VON Hamburg Dammtor			NACH Braunschweig Hbf			
BAHNHOF/HALTESTELLE	DATUM		UHR	GLEIS	PRODUKT	BEMERKUNGEN
Hamburg Dammtor	07.08	ab	16:17	4	ICE 671	4)
Hannover Hbf		an	17:38	4		
Hannover Hbf		ab	17:55	9	RE 4883	1) 2) 3)
Braunschweig Hbf		an	18:41	5 Gleis?		

Di 07.08.12 Dauer: 2:24h, nicht täglich, 28. Jul bis 31. Aug 2012, 26. Nov bis 8. Dez 2012 -> ab BS 13.03 -> SZ an 13.19
über: HH*HAR*(UE*CE/ROW*NI*WUNS*H)*LEHR*BS

Wichtiger Hinweis: Angaben zu örtlichen Besonderheiten (z.B. Gleise) können sich kurzfristig ändern. Achten Sie bitte auf Informationen im Zug sowie auf die Lautsprecheransagen auf dem Bahnsteig.

1 Erwachsene(r), 0 Kind(er)

Preis: 2. Klasse	68,00 €	Sparpreis
Preis: 2. Klasse	100,00 €	Normalpreis
Preis: 1. Klasse	128,00 €	Sparpreis

Gesamtpreis für Hin- und Rückfahrt, Sparangebote nur begrenzt verfügbar.

BEMERKUNGEN

1) Fahrradmitnahme begrenzt möglich
2) Anmeldung der Fahrzeuggebundenen Einstiegshilfe unter 01805-512512 *
3) (*14 ct/Min. aus dem Festnetz, Tarif bei Mobilfunk max. 42 ct/Min.)
4) Bordrestaurant

DB ICE Fahrkarte
CIV 1080 SPARPREIS 優惠票價
UMTAUSCH/ERSTATTUNG 15 EURO;AB 1.GELTUNGSTAG AUSGESCHLOSSEN
GILT NUR FÜR EINGETRAGENE ZÜGE / TAGE / ZEITEN (ZUGBINDUNG)
Gültigkeit ab: 06.08.12
成人 1 Erwachsener

		VON				Klasse Class
ICE	06.08.12 (D)	Braunschweig	->NACH 去	06.08.12	N-SP4034	2
ICE	07.08.12 (D)	Hamburg	->Hamburg 漢堡	07.08.12	H-SP5524	
			->Braunschweig (D)			

H: NV* H-Hbf 11:20 ICE772 R: HH-Damm 16:17 ICE671/H-Hbf* NV

NV = NAHVERKEHRSZÜGE 9000 ZUG/NACH
FERNVERKEHRSZÜGEN; JE 0800 GÜLTIG
MAX. 1 TAG BIS FOLGETAG 10 UHR
941882420 MWST ID: ***68,00 19,0% =**10,86
487738576
87135163-97 00772 BARZAHLUNG 310094040 Salzgitter Bad 28.07.12 10:36
9637 07.08.0800 53 32 00
優惠 票價 Preis EUR ***68,00

My report about the Symposium at University of Paderborn

Monika Leipelt-Tsai (蔡莫妮)

I was really lucky to have had two female part-time students' assistants for my NSC plan, because before I left for Germany, one of them just stayed in Chiayi and did not help me with the file for my PowerPoint presentation in Germany like she was supposed to. Since I still had to teach, this made the timing for my preparations extremely difficult.

I left Taiwan at midnight on April 22nd, 2013, with KLM flights that both had some hours of delay (!) Thank god that I booked a flight before the day of the speech; otherwise I would not have been able to give the speech. I arrived at the hotel in Paderborn, Germany, (without any dinner) at the night before I had to hold my 1 hour-speech on April 24, 2013.

On April 24-26, 2013, the University of Paderborn, Germany, held its International Symposium "Internationales Symposium Pragmatik und Ästhetik des Kleinen. Literarische, visuelle und mediale Mikroformate im 20. und 21. Jahrhundert" (i.e. in English "Pragmatics and Aesthetics of the Small. Literary, Visual and Media Microformats in the 20th and 21 Century"). This event was hosted by Professor Dr. Claudia Öhlschläger, Institute for German studies and Comparative Literature, University Paderborn, as well as Professor Dr. Sabiene Autsch, Institute for Art/Music/Textile, University Paderborn. The symposium was supported by the University of Paderborn, and the Universitätsgesellschaft Paderborn e.V., Germany.

The symposium in Paderborn brought together about 40 international professors and researchers who discussed the fundamental aspects of pragmatics and aesthetics of microformats in literature, arts and media. The discussions aimed to identify what different kind of small forms can be thought/written/shown, and to discuss what and how this can be thought of in theoretical terms. How and to what extent is this form different, what is likely its impact on other forms, etc. Following the introduction at 8:30 h by four female professors of Paderborn University (Claudia Öhlschläger, Sabiene Autsch, Merle Tönnies, and Christina Bartz), on every day of the three symposium days starting at 9:00 h until the evening eight speeches were presented (except on the first day, one speech from the US did not take place). It was very interesting, but at the same time extremely exhausting to listen to all of the speeches. In the morning we had to stand up very early to get breakfast before getting on the public bus to the university. At noon we had to eat at the students' restaurant (students'

“Mensa”) because there was nothing else nearby. In the evenings I was always so tired that I had to go to bed immediately without any dinner.

The language of the interdisciplinary symposium was German. The speakers came from many different universities in Germany, three from Switzerland, one from Italy and one from Taiwan. I cannot summarizes the many discussions (22, and the concluding remarks) that took place, because they are too many (narration, materiality, condensation, etc).

In the center of the symposium were literary, artistic and media formats of the small, which gain significance parallel to the rapidly accelerating lifetime at the beginning of the 20th Century. It can be observed that literature, art and (popular) media of the 20th and 21 Century react to the dynamics of networking and interaction processes and the resulting limitation of attention and time resources with the 'Communicative Imperative' of brevity. So they are at the forefront of a transformation process of time experience that takes its start in the 19th Century and has come to a climax in the present age of globalization, turbo capitalism and the Internet

Information and communication formats of the small are to be found in narrative and visual, such as object-oriented and installationed microformats, which are the result of previous practices of microanalysis, such are present as the destruction of large units of meaning, the focusing on details, or the reorganization of fragments. Such microformats, as far as they have the temporal quality of brevity, respond to the experience of time scarcity, on the desire for capturing the object without conditions, and the distribution of knowledge in complex world; but rarely do they become indicators of an increasing need for deceleration: they suspend the moment in the time of passing, they focus the attention on the materiality and appearance of the fugitive, ephemeral and draw attention to detail, to the seemingly irrelevant, trivial, and marginal. Because the small appears always only in relation to the great as small, the quality of the small size is difficult to define, it has 'many faces'.

In what ways can microformats let us experience the relevance of transience action and volatility in space? How do they sharpen and raise awareness of an as yet unforeseen change in the reconstitution and reorganization of cultural knowledge? In what ways seems just the small lie in the great scale? And, what significance has the little when establishing norms and values, and when shaping identity and collective memories? From the perspective of historical experience it is especially the small, everyday stories (oral history) by which the individual produces a relationship between a present and a past, and tries to situate oneself in his respective 'home time' ('Zeitheimat').

The exact topics of the speeches can be found in the program that I have attached. The topics of the first and second day were most interesting for my background and research interests. However, the greatest impact on me had the discussion after my speech.

I presented my speech in Paderborn, Germany, on Wednesday, April 24nd 2013, at 14:30-15:30 h, with the topic "Ethnizität in mikrologischen Formen von Bildern und Texten Else Lasker-Schülers" (i.e. in English: Ethnicity in micrological Forms of Pictures and Texts of Else Lasker-Schüler). My speech had to be shortened a little in order to have time for the discussion with the scientific audience. The following discussion was most of the time very subject-related and fair. Some of the questions were too media related and did not really concern my research issue; but I found one of these questions extremely important for my topic. This alone was worth the strenuous trip and listening hours! The question was concerned with Edward Said's Orientalism and came from Prof. Renate Brosch, an Anglicist professor from Stuttgart. She did not understand the German verb "orientalisieren" because she thinks it is a negative notion. I had to think very hard when replying, and I had to admit that her critique – though not correct because it did not fit to Lasker-Schüler's case - was very interesting. She was very surprised that an author could celebrate the Orientalism because she thought of it as a negative notion only, but, that is exactly what Lasker-Schüler does in her paintings and writing. After the discussion, it suddenly became clear to me that Lasker-Schüler is undermining the notion of Orientalism of Said, and that I had to go further in that direction, read more of Said's books, and think about that in relation to the paintings and writing of Lasker-Schüler, and add this to my research.

Kontakt:
Prof. Dr. Sabiene Autsch
Institut für Kunst/Musik/Textil
05251/60-2985
sabiene.autsch@upb.de

Prof. Dr. Claudia Öhlschläger
Institut für Germanistik und
Vergleichende Literaturwissenschaft
05251/60-3212
claudia.oehlschlaeger@upb.de

Mit freundlicher Unterstützung der

Universitätsgesellschaft Paderborn e.V.

UNIVERSITÄT PADERBORN
Die Universität der Informationsgesellschaft

Internationales Symposion

Pragmatik und Ästhetik des Kleinen. Literarische, visuelle und mediale Mikroformate im 20. und 21. Jahrhundert

Bilder: © Claus Goedicke

Universität Paderborn,
24.4.2013 - 26.4.2013

Universität Paderborn, 24.4.2013 - 26.4.2013, Raum P1.3.01

Mittwoch, den 24. April 2013

8.30h-9.00h: Begrüßung und Einführung
Claudia Öhlschläger, Sabiene Autsch, Merle Tönnies, Christina Bartz (Paderborn):
Das Kleine denken/schreiben/zeigen.

9.00h-10.00h
Maren Jäger (Mainz):
Die Kürzemaxime im 21. Jahrhundert vor dem Hintergrund der antiken und (früh) neuzeitlichen brevitas-Diskussion

10.00h – 11.00h
Andreas Käuser (Siegen):
Zur Modernität kleiner Prosaformen

11.00h-11.30h Kaffeepause

11.30h-12.30h
Serena Grazzini (Pisa):
Kabarettistische Kleinkunst in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts

12.30h-13.30h
Christa Baumberger (Bern):
Emmy Hennings als Feuilletonistin der Zwanziger und Dreißiger Jahre

13.30h-14.30h Mittagspause

14.30h-15.30h
Monika Leipelt-Tsai (Taiwan):
Mikrologische Formen von Bildern und Texten Else Lasker-Schülers

15.30h-16.30h
Silke Horstkotte (Leipzig):
„Augenblicksbeobachtungen": Wahrnehmungen beim frühen Kafka

16.30h-17.00h Kaffeepause

17.00h-18.00h
Robert McCulloch (Baltimore, USA):
Robert Walsers literarische Kurzformen

18.00h-20.00h Abendessen

20.30h Abendvortrag

Renate Brosch (Stuttgart):
Visualität der Short Story

Donnerstag, den 25. April 2013

9.00h-10.00h
Cornelia Blasberg (Münster):
Spannungsverhältnisse. Kleine Formen in großen

10.00h-11.00h
Jens Birkmeyer (Münster):
Kürze als Kritik der Zeit. Verdichtung und Verknappung in Alexander Kluges Erzählungen

11.00h-11.30h Kaffeepause

11.30h-12.30h
Matthias Thiele (Braunschweig):
Notizen

12.30h-13.30h
Johannes Süßmann (Paderborn):
Das Geschichtsfeuilleton in Deutschland und Frankreich (Friedrich Sieburg und Thédore Gosselin)

13.30h-14.30h Mittagspause

14.30h-15.30h
Jens Schröter (Siegen):
Sehr kurze Bewegungsbilder. Zur Geschichte und Theorie einer kleinen Form

15.30h-16.30h
Matthias Brütsch (Zürich):
Auf den Punkt gebracht. Formen der Verdichtung und Pointierung im Kurz- und Kürzestfilm

16.30h-17.00h Kaffeepause

17.00h-18.00h
Alexander Schlicker (München):
(Spiel)Filme/Trailer/Credits: Filmische Mikrostrukturen in medientheoretischer Perspektive

18.00h-19.00h
Christoph Jacke (Paderborn):
Verknappung, Vereinfachung und Konzentration in popkulturellen Formaten am Beispiel von Musik-Clips

19.00h Abendessen

Freitag, den 26. April 2013

9.00h-10.00h
Gunnar Schmidt (Trier):
Miniaturen in der Medienkunst (Bill Viola, Tony Oursler)

10.00h-11.00h
Jutta Ströter-Bender (Paderborn):
Historische Architekturmodelle: Materialität und ästhetische Präsenz

11.00h- 11.30h Kaffeepause

11.30h-12.30h
Lisa Gotto (Köln):
Über/Schreiben. Zur Vervielfältigungsform der Tipp Experience

12.30h-13.30h
Joseph Imorde (Siegen):
Nippes. Beheimatung in Kleiner Form

13.30h- 14.00h Mittagsimbiss

14.00h-15.00h
Therese Weber (Basel):
Kleinste Einheit der Form - Papierfaser

15.00h-16.00h
Michael Niehaus (Dortmund):
Mikro-Narration und Serialität im frühen Comic Strip

16.00h-16.30h Kaffeepause

16.30h -17.30h
Harald Lemke (Lüneburg):
Zur Ästhetik der Molekularküche. Gestaltungsprozesse im Nanobereich

17.30h-18.00h
Abschließende Überlegungen und Ausblicke

國科會補助計畫衍生研發成果推廣資料表

日期:2013/07/15

國科會補助計畫	計畫名稱: 艾爾澤.拉斯克-舒勒爾:詩意的文本與畫中的種族議題
	計畫主持人: 蔡莫妮
	計畫編號: 101-2410-H-004-195- 學門領域: 德國文學

無研發成果推廣資料

101 年度專題研究計畫研究成果彙整表

計畫主持人：蔡莫妮	計畫編號：101-2410-H-004-195-
計畫名稱：艾爾澤.拉斯克-舒勒爾:詩意的文本與畫中的種族議題	

成果項目			量化			單位	備註（質化說明：如數個計畫共同成果、成果列為該期刊之封面故事...等）
			實際已達成數（被接受或已發表）	預期總達成數(含實際已達成數)	本計畫實際貢獻百分比		
國內	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	0	0	100%		
		專書	0	0	100%		
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力（本國籍）	碩士生	0	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		
國外	論文著作	期刊論文	0	2	100%	篇	我必須等待審查結果才能知道論文是否通過
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	0	0	100%		
		專書	0	0	100%	章/本	
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力（外國籍）	碩士生	0	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		

其他成果 (無法以量化表達之成果如辦理學術活動、獲得獎項、重要國際合作、研究成果國際影響力及其他協助產業技術發展之具體效益事項等，請以文字敘述填列。)	我於今年度出國，參加四月二十四日在德國 Paderborn 大學舉辦的國際研討會《語用學和小巧的美學。20 及 21 世紀的文學，視覺和媒體微格》中，並且在此研討會中擔任一小時演講的講者，主題是 Ethnizitaet in mikrologischen Formen von Bildern und Texten Else Lasker-Schuelers. ’ Pragmatik und Aesthetik des Kleinen. Literarische, visuelle und mediale Mikroformate im 20. und 21. Jahrhundert.’ Internationales Symposium, Universitaet Paderborn 艾爾澤. 拉斯克- 舒勒爾 微觀種族的圖片和文本。

	成果項目	量化	名稱或內容性質簡述
科教處計畫加填項目	測驗工具(含質性與量性)	0	
	課程/模組	0	
	電腦及網路系統或工具	0	
	教材	0	
	舉辦之活動/競賽	0	
	研討會/工作坊	0	
	電子報、網站	0	
	計畫成果推廣之參與（閱聽）人數	0	

國科會補助專題研究計畫成果報告自評表

請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況、研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）、是否適合在學術期刊發表或申請專利、主要發現或其他有關價值等，作一綜合評估。

1. 請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況作一綜合評估

■達成目標

□未達成目標（請說明，以 100 字為限）

□實驗失敗

□因故實驗中斷

□其他原因

說明：

2. 研究成果在學術期刊發表或申請專利等情形：

論文：□已發表 ■未發表之文稿 □撰寫中 □無

專利：□已獲得 □申請中 ■無

技轉：□已技轉 □洽談中 ■無

其他：（以 100 字為限）

3. 請依學術成就、技術創新、社會影響等方面，評估研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）（以 500 字為限）

到目前為止，這份計畫之研究’’’’ 艾爾澤.拉斯克-舒勒爾:詩意的文本與畫中的種族議題’’’’，研究中心在於艾爾澤.拉斯克-舒勒爾的圖像以及種族以題的討論，此類研究仍尚未被任何學者出版過，之前的研究僅止於作品中關於性別的討論，最初，我的計畫範圍太大，而我需要將之縮小，以達到聚焦的目的。艾爾澤.拉斯克-舒勒爾有許多繪畫作品，我藉由繪畫和文學作品之間的對應關係來檢視關於微小的藝術表現形式，如此便能理解視覺化和脈絡化的策略運用，此外，人物的種族多樣性在拉斯克 – 舒勒爾的圖畫中也是一項重點，拉斯克 – 舒勒的種族概念，是其重要的角色自我配置和藝術生產。

所以我研究的主要工作是集中檢視當時相當風行的明信片，拉斯克 – 舒勒將普及的明信片從微小之物提升至藝術的層次，她使用特別的寫作技巧’創作出一種含糊不清且充滿異國神秘色彩的東方種族意識，拉斯克 – 舒勒運用她創作的圖像解構種族，打破種族間的界線。明信片這種微物的形式讓圖像跟文字有對話的空間，它們必須同時被讀，而圖像更成為連接明信片閱讀的媒介。另外，她的作品展現出一種隨機性，看次缺乏邏輯，事實上卻是被當作一種翻譯的策略(根據霍米巴巴的理論)，這些作品沒有明確代表任何意義，而是融合了許多東方的比喻。