



*Karl Schmidt-Rottluff:
Der Prinz von Theben (Else Lasker-Schüler)*

Abbildungsnachweis: Die Berliner Moderne 1885-1914. Hrsg. v. Jürgen Schutte u. Peter Sprengel. Stuttgart: Reclam, 1993. S. 368.

HEINZ POLITZER

ELSE LASKER-SCHÜLER

Als im Februar 1913 Felice Bauer Franz Kafka nach Else Lasker-Schüler fragte, erhielt sie die folgende Antwort: «Ich kann ihre Gedichte nicht leiden, ich fühle bei ihnen nichts als Langeweile über ihre Leere und Widerwillen wegen des künstlichen Aufwandes. Auch ihre Prosa ist mir lästig aus den gleichen Gründen, es arbeitet darin das wahllos zuckende Gehirn einer sich überspannenden Großstädterin ... ich stelle mir sie immer nur als eine Säuferin vor, die sich in der Nacht durch die Kaffeehäuser schleppt.» Es ist, als habe er, der nüchterne Clairvoyant, eine Szene vorausgeahnt, die sich kurz danach sozusagen unter seinen eigenen Fenstern abgespielt haben muß. Else Lasker-Schüler berichtet darüber an ihren Wiener «Dalai Lama», Karl Kraus: «Ich bin nun aus Prag wieder da. Saß dort 2 Stunden im Kerker wegen Störung in der Nacht. Was soll man anders in der Nacht tun? Ich hielt nur meinen 25 Begleitern aus einer tiefen Nische einer Kirche, die auf einen Platz blickte, eine Rede in arab. Sprache über mein Geschick.» Beide Äußerungen sind kennzeichnend für die Seelenlage des deutschen Judentums in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts: in Kafka war ein neuralgischer Punkt seines Selbsthasses berührt worden; er zeigte die Gnadenlosigkeit, mit der er immer wieder gewissen deutsch-jüdischen Dichtern seiner Zeit entgegentrat, Karl Kraus etwa, dessen Gedichte er ebenfalls «langweilig» fand. Im Fall von Else Lasker-Schüler wurde sein Unbehagen nicht geringer dadurch, daß es eine Frau war, die es erregt hatte. Was aber *ihre* «arab. Sprache» anlangt, so äußert sich hier ein ähnlicher Trieb, zu ihren Ursprüngen zurückzuschreiten, wie er Kafka, den unerbittlichen Kritiker ihrer Umtriebe, bewegte, als er sie verurteilte. Was jedoch für Kafka ein Kampf um die Ursprünge seiner Existenz - und um deren Wahrheit - darstellte, war für Else Lasker-Schüler zunächst ein Kampf um ihre Sprache, ihre Kunst. Keiner hat dies klarer gesehen als der «Dalai Lama», Karl Kraus, der 1927 schrieb: «Else Lasker-Schüler, deren ganzes Dichten eigentlich in dem Reim bestand, den ein Herz aus Schmerz gesogen hatte, ist aber auch der wahre Expressionist aller in der Natur vorhandenen Formen, welche durch andere zu ersetzen jene falschen Expressionisten am Werk sind, die zum Mißlingen des Ausdrucks leider die Korrumpierung des Sprachmittels für unerläßlich halten.» Die Frage ist nur, ob der Reim, den Else Lasker-Schüler suchte, so deutsch war wie jener von <Herz> auf < Schmerz > und ob die Rolle, welche die Dichterin im Expressionismus spielte, schwer genug wog, den Ausfall des Wiener Satirikers gegen die «falschen Expressionisten» zu rechtfertigen.

Else Lasker-Schüler hat lange nach den Quellen ihrer Kunst, nach ihren Ursprüngen gesucht. Noch 1920 charakterisierte sie sich selbst in Kurt Pinthus' *Menschheitsdämmerung*: «Ich bin in Theben (Ägypten) geboren, wenn ich in Elberfeld zur Welt kam im Rheinland.» Eine solche doppelte Herkunft war danach angetan, linguistische Schwierigkeiten zu erzeugen. Ihr Deutsch behielt bis zum Ende seinen rheinischen Einschlag, das «Wuppertaler Platt», besonders wenn sie sich in Erinnerungen verlor oder wenn sie sich erregte; in ihrem Schauspiel *Die Wupper* (1909) wendet sie den Dialekt in geradezu naturalistischer Manier zur Charakterisierung des Arbeitervolkes an, dem ihre Liebe gehörte und dem sie die Zauber ihrer Phantasie angedeihen ließ. Aber auch von ihrem «Arabisch» hat sie in frühen Jahren mancherlei Beispiele gegeben, so etwa in *Die Nächte der Tino von Bagdad* (1907): «Innahu gad maräh alleija alkahane fi sijab ...» 1925 heißt es dann ausführlicher in dem gegen ihre Verleger und die Verlegerschaft insgesamt gerichteten Pamphlet *Ich räume auf!*: «Die Gedichte meines ersten Buches: *Styx* ... dichtete ich zwischen 15 und 17 Jahren. Ich hatte damals meine Ursprache wiedergefunden, noch aus der Zeit Sauls, des Königlichen Wildjuden herstammend. Ich verstehe sie heute noch zu sprechen, die Sprache, die ich

wahrscheinlich im Traume einatmete ... Mein Gedicht Weltflucht dichtete ich u. a. in diesem mystischen Asiatisch ...

Elbanaff:

Min salihihi wali kinahu
Rahi hatiman
fi is bahi lahu fassun --
Min hagas assama anadir,
Wakan liachad abtal,
Latina almu lijádina binassre.
Wa min tab ihi
Anahu jatelahu
Wanu bilahum.
Assama ja saruh
fi es supi bila uni
El fidda alba hire
Wa wisuri-elbanaff!»

Immer schon haben junge Dichter davon geträumt, ein Idiom zu finden, in das sich das Unsagbare ohne Bindung an die Gesetze sprachlicher Logik fassen ließe. Selbst Stefan George hat seinem Gedicht «Ursprünge» aus dem *Siebenten Ring* zwei Zeilen einer solchen Jugend- und Traumsprache eingewirkt:

Süß und befeuernd wie Anikas choras
Über die hügel und inseln klang:
CO BESOSO PASOJE PTOROS
CO ES ON HAMA PASOJE BOAÑ.

Versuche sind unternommen worden, die Geheimschrift der Georgeschen Zeilen zu dechiffrieren; ob die Entschlüsselung geglückt ist, bedarf hier nicht der Untersuchung; daß sie unternommen werden konnte, beweist, daß Georges Geheimsprache nichts anderes ist «als Produkt einer Übersetzung, ausdrücklich gerade vom Beziehungssystem der Muttersprache bestimmt» (Richard Brinkmann). Aber auch mit den abstrakten Experimenten des Expressionismus, etwa Hugo Balls «Versen ohne Worte» oder der «absoluten Dichtung» Rudolf Blümmers, hat Else Lasker-Schülers phantastisches Arabisch wenig mehr als eine ungefähre Zeitgenossenschaft gemein. Den expressionistischen Abstraktionsversuchen ging es zuvörderst darum, die vorgegebenen Formen einer historisch gewordenen Sprache bewußt und programmatisch zu zersprengen; Else Lasker-Schüler trieb es, hinter die logischen Zwänge und Ängste der menschlichen Sprache als eines Verkehrsmittels zurückzudringen und die magische Beschwörungsformel wiederzuentdecken, vor der, nach einem Wort des Novalis, «das ganze verkehrte Wesen» fortfliegt. So sehr Blau ihre Lieblings- und Gleichnisfarbe war, so suchte sie doch dieses geheime Wort nicht im Land der blauen Blume, sondern in der Heimat ihres Glaubens. Von der «blauen Allmacht» spricht sie schon in einem frühen Gedicht aus *Der siebente Tag* (1905), wobei die Farbe die Omnipotenz Jehovahs, ihres Gottes, bedeutete. Dies war ein anderes Blau als das des «blauen Reiters», ihres Freundes Franz Marc, der den expressionistischen «Turm der blauen Pferde» gemalt und dem sie 1919 ihr Buch *Der Malik* gewidmet hat. Ein so spätes Gedicht wie «Mein blaues Klavier» macht es deutlich, daß sie mit der Farbe Blau zu ihren Ursprüngen zurückstrebte, daß es für sie beinahe ein Synonym für «hebräisch» war.

Solange sie ihr Problem formal, das heißt im Sprachlichen, zu lösen versuchte, blieb sie freilich ihrem eigenen Zwiespalt verhaftet. Zwar sind in dem somnambulen Wohlklang ihrer Wunschtraumsprache gelegentliche Anklänge an hebräische Wortwurzeln vernehmbar (etwa «liachad» und «lijádina» in «Elbanaff») - während das Wort «alkahane» eher an den Namen eines der Gäste aus dem Berliner «Café des Westens» erinnert -, was sie aber in diesen Versen zu sagen wünschte, war alles eher denn ursprünglich. Sie selbst hat das «mystische Arabisch» von «Elbanaff» auf deutsch wiedergegeben und den Inhalt des seltsamen Gebildes verraten:

Weltflucht:

Ich will in das Grenzenlose
Zu mir zurück,
Schon blüht die Herbstzeitlose —
Vielleicht ist es zu spät — zurück
Oh ich sterbe zwischen euch
Die ihr mich erstickt mit euch.
Fäden möchte ich um mich ziehen
Wirrwarr endend,
Verwirrend,
Zu entfliehen
Meinwärts.

Zunächst fällt es auch dem flüchtigen Blick auf, daß die Verdeutschung aus dem Jahre 1925 um zwei Zeilen kürzer ist als das «asiatische» Original, Zeilen, die freilich in der Buchfassung von *Styx* (1902) enthalten sind. Schwerer wiegt der Umstand, daß das Wort «Elbanaff» = «Weltflucht» am Ende der letzten Zeile wiederkehrt, offenbar als Verstärkung von «Wawisuri» = «Meinwärts». Ihre Phantasie war so ungebunden, ihr Temperament so achtlos, daß sie selbst in der Gegenüberstellung ihrer eigenen Texte souverän verfuhr. Die Wortbesessene war keine Philologin. Noch aufschlußreicher aber ist die Einsicht, daß, völlig unabhängig von der «mystisch-asiatischen» Sprache des Originals, sein Inhalt offenbar nichts anderes darstellt als den in der deutschen Lyrik seit der Jahrhundertwende zum Klischee gewordenen Rückzug des Dichters von der Wirklichkeit und seine Beschränkung auf ein massiv aufgewertetes Ich. Das erste und das letzte Wort des Gedichts, «Weltflucht» und «meinwärts», sind Schlüsselworte, während die poetischste Vokabel, die «Herbstzeitlose» der dritten Zeile, die in der *Styx*-Fassung zu einer «Herbstzeitlose / Meiner Seele» erweitert ist, sowohl in ihrer Spätstimmung (Herbst) wie in ihrer Absage an alles Säkulare (zeitlos) die Grundhaltung der ganzen lyrischen Aussage zusammenfaßt. Dies ist so «mystisch» und «asiatisch» wie das Café Kurfürstendamm in Berlin, das der Dichterin als «eine orientalische Tänzerin» erscheinen konnte: «Eine Bewegung ist in dem Café, es dreht sich geheimnisvoll wie der schimmernde Leib der Fatme. Verschleierte Herzen sind die sternenumhangenen, kleinen Nischen der Galerien ...» (*Mein Herz*, 1912) Die Verzauberung des Caféhauses ist von Peter Altenberg bis zu Alfred Polgar ein Motiv jener «Weltflucht» gewesen, von der auch «Elbanaff» handelt. (Wieweit eben dieses Café freilich auch Zentrum des Expressionismus und Aktivismus gewesen ist, vermag man etwa in Franz Werfels *Barbara oder die Frömmigkeit*, 1929, nachzulesen.) Für Else Lasker-Schüler aber war es ein Bazar der Träume. Zwar war sie klug genug zu wissen: «Heimlich halten wir alle das Café für den Teufel», jedoch auch ausreichend ironisch weise, um sogleich hinzuzufügen: «Aber ohne den Teufel ist doch nun mal nichts.» (*Mein Herz*) Und man dürfte Walter H. Sokel vorbehaltlos zustimmen, wenn er «die romantisch konventionellen Maskierungen» der Dichterin mit den «metaphorischen

Maskierungen», dem «echten verhüllenden Gleichnis» Trakls, Heyms und Kafkas vergleicht und feststellt, diese verhielten sich zu jenen «wie der nächtliche Traum zum Wunschtraum des Tages», fänden sich nicht schon in *Styx* Verse wie die von «Sulamith»:

O, ich lernte an Deinem süßen Munde
Zu viel der Seligkeiten kennen!
Schon fühl' ich die Lippen Gabriels
 Auf meinem Herzen brennen ...
Und die Nachtwolke trinkt
Meinen tiefen Cedertraum.
O, wie Dein Leben mir winkt!
 Und ich vergehe
Mit blühendem Herzeleid
Und verwehe im Weltraum,
 In Zeit,
 In Ewigkeit,
Und meine Seele verglüht in den Abendfarben
 Jerusalems.

Auch hier ist das Motiv der Weltflucht angeschlagen, aber die Flucht führt nicht mehr «meinwärts», sondern in eine Welt, die zugleich innerhalb und außerhalb, vor und hinter der Flüchtenden liegt. Walter Muschg hat dieses «Reden in Bildern» als «große Errungenschaft des Expressionismus» bezeichnet, aber weder Sprachform noch stofflicher Gehalt dieser Bilder sind völlig im Stil und in der Zeit des Expressionismus zuhause. Der Anruf der biblischen Namen beschwört eine Landschaft, in der noch das «Herzeleid» blüht wie in *Des Knaben Wunderhorn* oder in Gustav Mahlers *Liedern eines fahrenden Gesellen*. «Weltraum», «Zeit» und «Ewigkeit», diese übergroßen Vokabeln, verleihen in ihrer verblasenen Ornamentik dem Gedicht nicht Tiefe, sondern nehmen sie ihm. Trotzdem herrscht hier sowohl Zeit wie Ewigkeit, genauer gesagt, die Archetypik des Mythos, und zwar in jenem lyrischen Augenblick, da die Sulamith des Hohen Lieds die Lippen Gabriels auf den ihren spürt. Hier neigt sich ein Erzengel der Menschenfrau. In einem der Briefe an Karl Kraus spricht sie davon, «wie ich von Kind an den Engel Gabriel höre». Ob sie's will oder nicht, evoziert dieser Augenblick jene frühe Stelle der Schrift: «Da sahen die Kinder Gottes nach den Töchtern der Menschen, wie sie schön waren, und nahmen zu Weibern, welche sie wollten» (1. Mose 6, 2), Urgeschichte der Urgeschichte also. «Paradiesesheimweh» waltet und stiftet jene Abendfarben, in denen Jerusalem dämmt, die längst verlorene Stadt über allen Städten. Die Nachtwolke trinkt nicht nur ihren «tiefen Cedertraum», sondern erhöht ihn auch zu einer Konstellation von Worten, die gleichsam über den Herrschaftsbereich allen Worts hinausweisen, sei dieses nun hebräisch, mystisch-asiatisch oder deutsch. Gegenüber der Gewalt solcher Worte wird sie selbst nun wirklich zu einer Spätdichterin. «Ich weiß, ich bin im Kugelglas der Rest», wird sie bekennen; aber die Fülle der Gedichte war um sie, wenn sie die Augen aufschlug und Bilder sah, in denen sich dieses Kugelglas wieder zur Einheit wölbte.

1913 veröffentlichte sie ihre *Hebräischen Balladen*. Das «Hebräisch» dieser Balladen war wörtlich zu verstehen und bildete die Provokation und den Triumph der Gedichte, die in ihm abgefaßt waren. Die Provokation bestand darin, daß dies keine biblischen Balladen in deutscher Sprache waren, sondern daß für sie das Deutsch, in dem sie geschrieben sind, gleichbedeutend ist mit Hebräisch. So soll sie, als der palästinensische Dichter Kariw ihre Gedichte in die Sprache seines Landes übersetzen wollte, geantwortet haben: «Aber sie sind doch hebräisch geschrieben», worauf sie die Übersetzung untersagte. Tatsächlich kommt

außer den biblischen Namen mit ihrer evokatorischen Kraft in diesen Versen lediglich das hebräische Wort «Melech» = «König» (und etwa noch «Zebaoth») vor. Aber es ist vielleicht nicht ohne Bedeutung, daß die Farbe Blau, die sie als das Kolorit ihres Ursprungs liebte, in diesen Versen durchgehend fehlt, als wäre sie in sie eingegangen und bedürfte keiner Nennung mehr. So sind die *Hebräischen Balladen* nicht etwa jüdische Visionen in deutscher Sprache, wie etwa Heinrich Heines Gedicht von der «Prinzessin Sabbath» oder noch Richard Beer-Hofmanns biblische Dramen, die das Erbgut des Alten Testaments in Zeilen von goethischem Maß und Wohlstand aufbewahren. Es sind schlechthin Versuche, auf deutsch hebräisch zu dichten. Die Provokation bestand darin, daß dieses Unterfangen ebenso paradox wie hybrid war und sich nicht minder gegen das Alltagsdeutsch wandte wie gegen das Alltagshebräisch. Ihr Triumph jedoch war es, daß dieses Unterfangen zuweilen gelang:

Jakob war der Büffel seiner Herde.
Wenn er stampfte mit den Hufen,
Sprühte unter ihm die Erde.

Brüllend ließ er die gescheckten Brüder.
Rannte in den Urwald an die Flüsse,
Stillte dort das Blut der Affenbisse.

Durch die müden Schmerzen in den Knöcheln
Sank er vor dem Himmel fiebernd nieder,
Und sein Ochsgesicht erschuf das Lächeln.

Die Kühnheit dieser Verse besteht darin, daß in ihnen Else Lasker-Schüler noch hinter die biblischen Mythen zurückgeht und einen Zeitpunkt sucht, der vor dem Bericht des Alten Testaments liegt. Das Hebräische, in dem es gedichtet ist, liegt sozusagen *vor* der Sprache, so daß es sich in jeder Sprache ausdrücken konnte, auch der deutschen. Es ist ebenso möglich, daß ihr Sigmund Freuds Begriff der Urherde im Ohre lag (und sich in ihrer Phantasie in das Bild einer Urherde verwandelte), wie daß zu dem Urwald, den sie zeichnete, ein Gemälde des Zöllners Rousseau Modell gestanden ist. Was aber den Ausschlag gibt, ist, daß diese neun lässig gereimten Zeilen, deren jede sich in bedächtiger Steigerung um ein überraschendes Bild schließt, auf ihre Art so vollkommen sind wie ihr berühmtestes Gedicht «Ein alter Tibetteppich», von dem Karl Kraus 1910 gesagt hat, es gehöre für ihn «zu den entzückendsten und ergreifendsten [Gedichten], die ich je gelesen habe, und wenige von Goethe abwärts gibt es, in denen so wie in diesem Tibetteppich Sinn und Klang, Wort und Bild, Sprache und Seele verwoben sind». Mehr noch, der «Tibetteppich» ist, wie er sich selbst beschreibt, eine «Kostbarkeit». In der «Jakobs»-Ballade aber ist ein Äußerstes an zarter Primitivität erreicht. Zumal die beiden Schlußverse - das Niedersinken des Ochsen vor dem Himmel und das Lächeln, das sein Gesicht dabei erschafft -, besitzen etwas von der Archetypik von Träumen, die aus dem kollektiven Unbewußtsein der Menschheit aufsteigen. Daß diese Archetypik hebräisch ist, verbürgt wiederum das erste Wort des Gebildes - Jakob -: in ihm erklärt sich die Identität der Phantasie, die hier am Werke gewesen ist. Und wiederum gipfelt das Gedicht in seinen letzten Silben, in jenem Lächeln, zu dem sich ein Gesicht verklärt, das eben noch ausdrücklich das eines Ochsen gewesen ist und das doch Jakob zugehört, mit dem die Verse eingesetzt haben. Hier ist mitten im Prämythos ein mythischer Augenblick der Menschheitsgeschichte festgehalten: die Entstehung den Anfang des Lächelns, durch das sich der Mensch vom Tier, Jakob vom Büffel, unterscheidet. (Man vergleiche hiermit etwa Franz Werfels kosmisches Lied «Lächeln Atmen Schreiten» [*Einander*, 1915], in dem gleichfalls das Lächeln des Menschseins bildet.) Es gibt ähnlich archaische Bilder in den *Hebräischen*

Balladen, so wenn Abraham sich «in der Landschaft Eden / ... eine Stadt aus Erde und aus Blatt» baut, wenn Joseph Jakob im Gespräch mit Gott sieht und es heißt: «Sie trugen gleiche Barte, Schaum, von einer Eselin gemolken. / Und Joseph glaubte jedesmal — sein - - Vater blicke aus den Wolken...», oder wenn die Dichterin Gott selbst anruft:

Gott, ich liebe dich in deinem Rosenkleide,
Wenn du aus den Gärten trittst, Zebaath.

...

Du süßer Gott,
Du Gespiele Gott,
Deines Tores Gold schmilzt an meiner Sehnsucht,

wobei es ihr gelingt, den Herrn der Heerscharen (Zebaath) seiner militärischen Gewalt zu entkleiden und damit im Gedichte selbst den paradiesischen Zustand des Friedens wiederherzustellen. So krönen die letzten Zeilen das Gedicht: der Herr der Heerscharen ist zum Gespielen geworden, das verschlossene Tor des Himmels geschmolzen. (War ihr das lyrische Wunder bewußt, das hier gelungen war? Ihr Hebräisch blieb auch nach ihrer Ankunft im damaligen Palästina - 1937 - mehr als dürftig.) Die prämythische Geschlossenheit des «Jakob»-Gedichtes hat sie in den *Hebräischen Balladen* kaum wieder erreicht; die Richtung aber ist gegeben, in die sie blickte: «Gottosten». «Ich habe mich stets befließigt, nicht nach Gold aber nach Gott zu graben; manchmal stieß ich auf Himmel», schrieb sie in *Konzert* (1932), und ebenda: «Jahre las ich die Abende einsam in den Büchern, die im Jenseits gedruckt wurden. Nicht wie man Reihe auf Reihe zu lesen pflegt, aber über Wege schreitend mit den Menschen der Urerzählungen ... Mehr vermag der Bibelmensch dem Enkel nicht zu geben, als das Licht im Wort zu reichen ...»

Sind dies die Gespinnste, die, wie Franz Kafka meinte, das «wahllos zuckende Gehirn einer Großstädterin» ausgebrütet hatte? Sind es die Gesichte einer Begeisterten, die in legitimer Nachfolge von dem saitenspielenden David und von Jonathan sagen konnte: «In der Bibel stehn wir geschrieben / Buntumschlungen»? Sie war beides. Karl Kraus soll von ihr gesagt haben: «In ihr steckt ein Erzengel und ein Marktweib.» Sie war wohl ein später Abkömmling jenes biblischen Weibes von Endor, das eine Seherin war und zugleich eine Hexe. So werden wir annehmen dürfen, daß sie in ihren besten Gedichten ihr «Schreiben als Form des Gebets» (Kafka) verstand, und zwar in jenem Sinn der Zwiesprache mit einem überpersönlichen Du, von dem Martin Buber gesprochen hat. Ihre Sprachform ist in Parataxe und Alliteration der Verdeutschung nicht unverwandt, in der Buber und Rosenzweig das Deutsch der Bibel dem Hebräischen angeglichen haben. (Diese Verdeutschung wäre nun ihrerseits nicht möglich gewesen ohne die sprachlichen Lockerungen, die der Expressionismus hervorgerufen hatte.) Freilich brüstete sie sich, seit ihrer Schulzeit kein Buch mehr gelesen zu haben. Aber sie brauchte die Bücher nicht; ihre Lektüre bestand im Umgang mit den Männern, die diese Bücher geschrieben hatten. Und Else Lasker-Schüler liebte und kannte Martin Buber. Freilich nahm ihre erratische und gelegentlich böartige Natur an der Weisheit seines Gleichmaßes Anstoß. «Und Sie wollen der König der Juden sein?» soll sie Buber schon früh in einem Anfall von Auflehnung gefragt haben.

Soweit ich zu sehen vermag, hat sie den Namen Oskar Goldbergs nie erwähnt, der auf seine Weise die Grundmythen des Alten Testaments erforscht hatte, indem er - zu Recht oder zu Unrecht - die magischen Ursprünge des jüdischen Glaubens in der Prähistorie des Vorderen Orients aufzudecken versuchte. Es scheint mir jedoch ebenso wahrscheinlich, daß sie den jungen Goldberg gekannt wie daß sie seine *Wirklichkeit der Hebräer* (1925) nie aufgeschlagen hat. Der Titel dieser religionsgeschichtlichen Studie genügte ihr als Bestätigung. Thomas Mann hat Oskar Goldberg in der nicht eben allzu freundlich gezeich-

neten Maske des Privatgelehrten Dr. Chaim Breisach in *Doktor Faustus* (1947) geschildert. Wenn dieser Dr. Breisach ausruft: «Das Gebet ... ist die vulgarisierte und rationalistisch verwässerte Spielform von etwas Energischem, Aktivem und Starkem: der magischen Beschwörung, des Gotteszwanges», dann weist diese scharfsinnig-karikaturistische Verkürzung Goldbergscher Ansichten auch in die Richtung der Ursprünge, denen sich Else Lasker-Schüler in ihren Visionen zuwandte. Ihrer Intention nach ist die Bilderwelt dieser Dichterin der «magischen Beschwörung», dem «Gotteszwang» der prämosaischen Hebräer tiefer verpflichtet als den Versen und Gesichtern ihrer europäischen Vorbilder und Zeitgenossen. Was in ihr wirkte, war der Wille zu einem neuen Selbstverständnis des Judentums vor der gewalttätigen Zerspaltung der deutsch-jüdischen Symbiose. Wie stark diese Symbiose in ihr noch wirksam war, zumal wenn sie sich im Bereich des Religiösen vollzog, beweisen die vielen christlichen Motive in ihrer Lyrik und ihr Drama *Arthur Aronymus und seine Väter* (1932), in dem der katholische Bischof Matthias von Paderborn mit dem Großvater der Dichterin jüdische Ostern feiert. Clemens Heselhaus hat in ihren Versen «Kabbalistisch-Gnostisches» aufgespürt; Walter Muschg hat überzeugend auf ihre Verwandtschaft mit dem Maler Marc Chagall und seiner chassidischen Motivik hingewiesen; wobei freilich hinzuzufügen ist, daß sie, wenn auch auf ihre Weise, natürlich auch die *Chassidischen Bücher* Martin Bubers (1906 ff.) gekannt hat. West-östliche Märchenmotivik schießt bis ans Ende in ihre Verse ein. Man wird nicht fehlgehen, wenn man in der Buntheit der thematischen Textur einen Grund für die wechselnde Qualität ihrer Lyrik erblickt. Nur dort, wo ihre Gedichte zum Ton der «magischen Beschwörung» durchbrechen, berührte das Senkblei des Worts den Grund ihres Glaubens.

Der Fels wird morsch,
 Dem ich entspringe
 Und meine Gotteslieder singe ...
 Jäh stürz ich vom Weg
 Und riesele ganz in mir
 Fernab, allein über Klagegestein
 Dem Meer zu.
 Hab mich so abgeströmt
 Von meines Blutes
 Mostvergorenheit.
 Und immer, immer noch der Wiederhall
 In mir,
 Wenn schauerlich gen Ost
 Das morsche Felsgebein,
 Mein Volk,
 Zu Gott schreit.

«Ich bin nie mit anderen Menschen zu messen gewesen», hatte sie in *Mein Herz*, im Überschwang ihres Zivilisationsliteratentums, geschrieben, «ich konnte nur immer so sein, wie man zu mir herauf blickte, denn meine Stirne war der Nachthimmel.» Von früh an hatte sie mit Sternen gespielt; was jedoch ihren Blick trübte, war der Star. In der Landschaft dieses Gedichtes aber ist der Stern durch Stein ersetzt, und es ist wohl kein Zufall, daß dieser Stein ein Stein der Klage ist und auf «allein» und «Gebein» reimt. Was sie heraufbeschwört, ist die Mondgegend der Felshalden, welche die Hügel von Judäa um die steinerne Stadt Jerusalem bilden und welche der späte Freund der Dichterin, der Wiener Architekt Leopold Krakauer, in unvergeßlichen Rötelzeichnungen festgehalten hat. Diese Landschaft hat Else Lasker-Schüler gesehen, lang ehe sie sie betreten hatte. «Wer vermag mich zu entreißen dem uralten

Jehovagebein, dem unerschütterlichen Fels!» schreibt sie in einer Jugenderinnerung an den Versöhnungstag in ihrem Elternhaus (*Konzert*). Später dann setzt sie, wohl schon aus eigener Anschauung, hinzu: «Versteint ist unsere Heilige Stadt.» Gott und der Berg seines Tempels sind eins, die Urstätte, in der das Volk, das «morsche Felsgebein», zu dem Höchsten aufschreit, jenem «uralten Jehovagebein», das nun selbst brüchig geworden ist und kaum mehr zu tragen vermag, was mit einem letzten Rest von kindlichem Vertrauen und verzweifelter Hoffnung auf ihm zu ruhen trachtet.

Von solcher Fragwürdigkeit und zugleich von solcher des Abgrunds bewußter Festigkeit sind die magischen Beschwörungsformeln, die « Gotteslieder » dieser Dichterin. Ihr spätzeitlicher Charakter liegt klar zutage; aber immer noch bleibt dem Felsen, so verwittert er ist, das Zeichen des Ursprungs eingeprägt, jenes Ursprungs, dessen sich die Dichterin bewußt war, als sie ihre Balladen «hebräisch» nannte. Zeichen dieser Zugehörigkeit ist paradoxerweise der jähe Absturz von allem gangbaren Weg. Das Paradox löst sich aber unverzüglich, wenn dieser Absturz dem Abströmen «von meines Blutes / Mostvergorenheit» gleichgesetzt wird, den einzigen Zeilen des Gedichts, in denen noch einmal eine modische, eine, wenn man will, < expressionistische > Sprachfigur zu Wort gelangt. Hier aber gewinnt die Dichterin der hybriden «Unmeßbarkeit» ihrer Literatenzeit die einzige Dimension ab, die ihr angemessen ist: die Tiefe der Einsamkeit, in der sie, «fernab, allein über Klagegestein», durch das zerbröckelnde Knochenfeld einer gerade in ihrer Zerrissenheit mythischen Landschaft dem Ende, der Mündung, zuströmt und in diesem Verströmen sich und ihre «Gotteslieder» - diese hebräischen Balladen deutsch -auflöst. Das Bildmotiv des Wassers wird hier als Symbol des Lebens ausgedeutet wie in Goethes «Mahometsgesang» von 1772/73; die Chromatik der Zeilen aber widerspricht dem Vorbild wie die Nacht dem Licht, wie die völlige Ausgesetztheit und Unbehaustheit des Lasker-Schülerschen Volks der «freudebrausenden» Gemeinschaft von Goethes titanisch-universalen Versen entgegengesetzt ist. Hier wartet kein Erzeuger auf Brüder, Schätze, Kinder; kein Wort verrät, daß das «schauerliche» Gottesgeschrei des Volkes Jenen erreicht, dem die Lieder der Dichterin gelten. Denn diese Lieder steigen ebenso unbestimmt ins Dunkel wie der Lärm jenes «morschen Felsgebeins», das doch in ihren Seheraugen mit dem «Jhovagebein», der Emanation Gottes, identisch ist. In ihrer Verlorenheit stiftet sie den Zusammenhang mit den Verlorenen ihres Volkes und so mit diesem selbst.

Ihre Zeilen haben eine Kadenz, die an den Tonfall des Propheten Jeremias erinnert, und zugleich gemahnt deren Ende, die Selbstaufhebung des Gesangs, an die «gesteigerte Erlösung», in die sich Kafkas «Josefine, die Sängerin» aus dem *Hungerkünstler* (1924) verlieren wird «wie alle ihre Brüder». Wenn Kafkas Erzähler fragt, nachdem er vom Verstummen der Mäusesängerin berichtet hat: «War ihr wirkliches Pfeifen nennenswert lauter und lebendiger, als die Erinnerung daran sein wird? War es denn noch bei ihren Lebzeiten mehr als eine bloße Erinnerung? Hat nicht vielmehr das Volk in seiner Weisheit Josefinens Gesang, eben deshalb, weil er in dieser Art unverlierbar war, so hoch gestellt?», dann rührt er damit zugleich an die Problematik, die Else Lasker-Schüler ihrer Zeitgenossenschaft, zumal nach ihrem Eintreffen in Jerusalem, zu lösen aufgab. Selbst ihre Erscheinung und ihr Auftreten hatten etwas von Kafkas Mäusesängerin: «Schon steht sie da, das zarte Wesen, ... es ist, als hätte sie alle ihre Kraft im Gesang versammelt, als sei allem an ihr, was nicht dem Gesänge unmittelbar diene, jede Kraft, fast jede Lebensmöglichkeit entzogen, als sei sie entblößt, preisgegeben, nur dem Schütze guter Geister überantwortet, als könne sie, während sie so, sich völlig entzogen, im Gesänge wohnt, ein kalter Hauch im Vorüberwehn töten.» Und dennoch sang sie, im Ohr «immer, noch de[n] Widerhall», wobei die Stellung dieses Worts «Widerhall» in ihrem Gedicht aufs tiefstsinngigste die Frage offenläßt, ob das, was in ihr widerklingt, der Nachhall ihrer eigenen Lieder ist oder das Echo des Schreies, das ihr Volk

zu Gott angestimmt hat. In diesem Gedicht herrscht ein prekäres Gleichgewicht zwischen Eigenmächtigkeit und Hingabe, Selbstbespiegelung und einer Sehnsucht, die über alle Grenzen ihres Stamms, ihres Volkes hinaus an die Existenz des modernen Menschen schlechthin rührte. Und es lag an den Umständen ihrer Zeit, daß der Gotteszwang, unter dem sie ihre magischen Gebete sang, dem Zwang, dem ihr Volk vor und unter Hitler unterworfen war, erst im Unendlichen begegnen konnte. Es war die Unendlichkeit jener prämythischen Sphäre, der sie zustrebte.

Nach «Gottosten» gewandt, war Else Lasker-Schüler alles eher denn eine Neuromantikerin. War sie darum aber eine Expressionistin? Walter Muschg hat von ihr gesagt: «Der Sinn ihrer Gestalt ist, daß sie die Unvernunft der Dichtung verkörpert, die der Expressionismus wieder entdeckte. Sie ist der Widerspruch gegen die Phantasielosigkeit in Person. Der expressionistische Aufbruch erscheint in ihr als eine neue Freiheit der Phantasie.» Das mag wohl sein, ist aber ein wenig weit gefaßt, indem es die Bestimmung < Expressionismus >, gelte sie nun der Epoche oder ihrem Stil, allzu freigiebig mit Schöpfertum schlechthin gleichsetzt. Sicherlich aber schießt Muschg in seinem leidenschaftlichen Drang, sich anzueignen, was er liebt, übers Ziel hinaus, wenn er statuiert, ihre Phantasie sei kein «Geschenk des Morgenlandes», sondern ein Erbe der deutschen Romantik: «Am nächsten steht ihr Bettina Brentano, mit deren verhexter Mischlingsnatur sie sich erstaunlich berührt.» Bettinas Zauber liegt in ihrer Ungebundenheit; die Lasker-Schüler aber war selbst in ihren kühnsten Gebilden gebunden, rückgebunden. Wo Bettina «wie ein irrend Zauberlicht» schweifte, war die Lasker-Schüler stets auf der Suche:

Ich suche allerlanden eine Stadt,
Die einen Engel vor der Pforte hat.
Ich trage seinen großen Flügel
Gebrochen schwer am Schulterblatt
Und in der Stirne seinen Stern als Siegel.

Der Flügel ihrer Phantasie, deren religiösen Ursprung sie hier deutlich benennt, trägt nicht mehr; sie ist es, die an dem geknickten trägt. Die anatomisch genaue Lokalisierung der Bruchstelle, das Wort «Schulterblatt», deutet auf den unausgesprochenen Schmerz, den die Last ihr auferlegt. Der Stern, der ihr nicht etwa an der Stirne sitzt, sondern in ihr, wird zur Wunde, zum Mal einer Auserwählung, das ihrem Haupt eingegraben ist, als wäre Auserwählung Fluch. Nicht zufällig steht die nächste Zeile unter dem Zeichen Kains: «Und wandle immer in die Nacht ...» Die Figur des ewigen, ewig wandernden Juden ist vermutlich die letzte Mythe, die sich das Abendland ersonnen hat. (Man denke an James Joyces Leopold Bloom oder an den Landvermesser Kafkas.) Else Lasker-Schüler lebte die Archetypik dieser Figur. «Ich habe Liebe in die Welt gebracht», bekennt sie, um in der Formelhaftigkeit der Folgezeile: «Daß blau zu blühen jedes Herz vermag» das Bekenntnis in einen Zweifel zu ziehen, der nicht ihrer Liebe, wohl aber der Welt gilt, an die sie, die Hebräerin, sich verschwendet hat. Die Strophe schließt denn auch folgerichtig: « Und hab ein Leben müde mich gewacht, / In Gott gehüllt den dunklen Atemschlag.» Hier vollendet sich das Sinnbild des Juden als eines poète maudit zum Träger der prophetisch-dunklen Hoffnung, daß «... wenn der letzte Mensch die Welt vergießt, / Du mich nicht wieder aus der Allmacht läßt / Und sich ein neuer Erdball um mich schließt».

So kam es, daß ihre Suche auch dann kein Ende nahm, nachdem sie in die versteinte Stadt ihrer Träume heimgefunden hatte. Als wir sie kannten, war sie eine gebrochene, alte Frau, die aussah wie ein einsamer, exotischer Nachtvogel. Ein altersloses Gesicht trug an der Last seiner Augen. Ihre Lippen waren bitter; aber wenn sie lächelten, wirkten sie kindlich und unschuldig. Wie ein Gespenst ging sie durch die Straßen ihres Jerusalem, durch diese Stadt,

die sie liebte, weil sie ihr im Traum erschienen war, und die sie haßte, weil sie kein Traum war, sondern Wirklichkeit. «Es starren Gründe hart den Wanderer an -», heißt es nun, und: «Ich habe Angst, die ich nicht überwältigen kann.» Sie erfuhr das härteste Los der Verbannung: auch in der Heimat nicht Zuhause sein zu dürfen. Gelegentlich nannte sie das Land ihrer hebräischen Balladen, das Land Israel: Misrael. Und dennoch übertreibt Werner Kraft kaum, wenn er von ihren Jerusalemer Tagen sagt, man habe sie «herzlich aufgenommen, die Freunde, die ihre Dichtung zu würdigen wußten, die Gemeinschaft als solche, die mehr für sie getan hat, als wahrscheinlich irgend eine Gemeinschaft der Welt für eine gleich bedrohte Dichterexistenz getan hätte». Sie aber war ans Ende gekommen und sah es ein. Die ganze Ambivalenz ihres «Hebräertums» spricht aus den Zeilen, die sie ihrem Gedicht «Jerusalem» als Motto vorangesetzt hatte: «Gott baute aus Seinem Rückgrat: Palästina / aus einem einzigen Knochen: Jerusalem.» Das alte Bild vom «Jehovagebein» erscheint hier in einem aufschließenden Zwielficht: was sie und ihr Volk aufrecht hielt, erschreckte sie zugleich als ein Alptraum lebloser Starre. Gottesfurcht und Lebensangst verschwammen zu einer Art privater Eschatologie.

Sie wehrte sich gegen diese Angst, so gut sie konnte. Sie stritt gerne, besonders mit ihren Freunden; dann besaß sie den grausamen und scharfen Blick eines Kindes, das um die Sonderrechte seiner Kindlichkeit kämpft. Sie liebte, was unschuldig war und ihr nicht widersprach, vor allem die verhungerten und malträtierten Esel auf den Straßen der Stadt. «Die armen Esel *so oft* überlastet rechne ich Jerusalems Einwohnern zur *Sünde* an», heißt es in einer «Aufzeichnung» aus jener Zeit. Ihretwillen konnte sie mit den ebenso armen und ebenso malträtierten Eseltreibern handgreiflich werden und eine Vitalität an den Tag legen, die zu ihrer Zartheit und Hilflosigkeit in groteskem Widerspruch stand. Sie kannte diesen Widerspruch und erkannte sich in ihm. Kein Zweifel, sie spielte immer noch. Ihr Humor war wild und zuckte unbeherrscht zwischen Freiwilligkeit und Unfreiwilligkeit hin und her. Dann aber gab es Augenblicke, wo es Ernst wurde und ihre Sprache sich sogar in alltäglicher Konversation zu Bildern verdichtete, die nichts von ihrer Ursprünglichkeit verloren hatten. Sigismund von Radecki berichtet, sie habe als Kind einem Arzt, der sich über ihr Bett neigte, zugeflüstert: «Deine Haare sind so schwarz und dicht. / Sie locken sich, / Mich locken sie nicht.» Von der Art dieser kindlichen Sprache sind auch die Bilder, die sie noch in ihrem hohen Alter prägte. Aber sie prägte sie ja nicht, die Bilder prägten sich ihr in seltsamer Gleichnisschrift ein, wie einst das Sternensiegel ihrer Stirne. Das Wort von den «Siebensternenschuhen», in die die Greisin den Geliebten kleidete, daß sie ihn in der Nacht zu ihr trügen, die Fügung: «Wir wollen wie zwei seltene Tiere liebesruhen», oder jene andere, in der sie sich, «ein Bündel Wegerich», vor der Türe des Geliebten liegen sieht, wobei das verwelkte Kraut zur Wunderblume wird, deren Name aus den Schicksalssilben «Weg» und «er» und «ich» zusammengesetzt ist, - sie alle zeigen die Anschaulichkeit und Transparenz einer Sprache, deren sie auf der Lagerstatt des Alters ebenso fähig war wie im Fieberbett ihrer Kindheit. Ihre dichterischen Augenblicke blieben von den Spuren einer Präexistenz durchdrungen, wie sie Hugo von Hofmannsthal an sich erfahren haben muß, als er, ein halber Knabe noch, seinen «Traum von großer Magie» geträumt hatte. Mit der Magie dieser Wendungen, die im Grunde über alle Sprache hinauswiesen und vor ihr entsprungen zu sein schienen, bewahrte sie ihr mythisches, prämythisches Hebräertum in den reinsten deutschen Gedichten, die sich noch schreiben ließen.

In diesen Jahren verfaßte sie ein drittes Schauspiel, *Ich und Ich*, das bis heute nicht zur Gänze veröffentlicht ist, weil selbst der verständnisvollste ihrer Freunde, der Schauspieler Ernst Ginsberg, dieses Mysterium aus Sinn und Unsinn für den «Spiegel der jammervollsten Zerstörung und Auflösung» hielt. Aber die Erinnerung an einen Abend, an dem sie in der Jerusalemer Vereinigung, die sie gegründet und der sie den Namen «Der Kraal» gegeben hatte, weiß es anders. Sie las Teile des Dramas vor, in denen sich Entrückung und

Verrücktheit auf geradezu monumentale Weise mischten. Ihr Geist hatte sich nicht verloren; er war nur außer sich geraten wie in der Zeit ihrer großen Visionen. Sie war immer rücksichtslos gewesen, wenn sie mitteilen wollte, was sie gesehen hatte. Hier nun war diese Rücksichtslosigkeit ins Extrem gesteigert, rührte an die Grenze des Mittelbaren und überschritt sie immer wieder. Sie selbst war zur Metapher geworden, zum Sinnbild vollendeter Einsamkeit. Die Bruchstücke des Schauspiels, die Werner Kraft in seine Ausgabe der *Verse und Prosa aus dem Nachlaß* (1961) aufgenommen hat, widersprechen dieser Erinnerung nicht.

Ihre letzten Gedichte erschienen 1943 in Jerusalem mit dem Imprimatur «Printed in Palestine». Es war eine seltsame Veröffentlichung zu einer Zeit, da, nach dem unvergeßlichen Wort Paul Celans, «der Tod ... ein Meister aus Deutschland» war. Das Titelgedicht des Bandes, «Mein blaues Klavier», erweist, wie weit sie von aller Auflösung und Zerstörung entfernt war:

Ich habe zu Hause ein blaues Klavier
Und kenne doch keine Note.
Es steht im Dunkel der Kellertür,
Seitdem die Welt verrohete.

Es spielen Sternenhände vier
- die Mondfrau sang im Boote –
Nun tanzen die Ratten im Geklirr.

Zerbrochen ist die Klaviatur....
Ich beweine die blaue Tote.

Ach liebe Engel öffnet mir
- Ich aß vom bitteren Brote -
Mir lebend schon die Himmelstür –
Auch wider dem Verbote.

Die scheinbare Einfachheit der Verse ist ebenso irreführend wie ihre scheinbare Formlosigkeit. Hinter dem Titel, den Ludwig von Ficker als «ergreifend armselig» bezeichnet hat, verbirgt sich die Mythe von Orpheus. Diesem Orpheus ist aber nicht nur die Welt der Menschen abhanden gekommen, wie dem Sänger der Sonette Rainer Maria Rilkes, sondern auch die Sphäre seines eigenen Gesangs: «und kenne doch keine Note». Der Triumph ihrer *Hebräischen Balladen* ist zusammengebrochen, ihre Provokation verstummt. Dementsprechend ist die Sprache der Verse stammelnd, die Führung der Bilder sprunghaft. Zweimal ist die Gegenwart, in der die Worte gesprochen sind, durch Erinnerungen aufgehoben, die auch im Schriftbild als Parenthesen deutlich gemacht werden. Der erste dieser Einschübe (« - Die Mondfrau sang im Boote -») weist auf die Kinder- und Märchenzeit der Dichterin zurück, der zweite («- Ich aß vom bitteren Brote -») vertieft die persönliche Vergangenheit ins Archetypische, indem er an das Bibelwort anklingt, nach dem «Du im Schweiß deines Angesichts essen sollst, bis daß du wieder zu Erde werdest, davon, du genommen bist» (i. Mose 3, 19). Der Beitrag der Wirklichkeit zu dieser Entfremdung des Dichters von seinem Lied wird in einer Zeile abgetan («Seitdem die Welt verrohete»); die Konjunktion «seitdem» setzt die Leidensgeschichte des lyrischen Ichs (und immer noch seines Volkes) im Präsens einer Verfolgung und Verbannung fort, das kein Ende zu nehmen scheint. Diese Zeile ist jedoch die einzig bildlose des Gebildes; in ihrer Bildlosigkeit kommt sie einem Schlagwort aus Zeitungsdeutsch nahe. Wir glauben daraus schließen zu dürfen, daß

es nicht verrohte Welt ist, der die Dichterin die Hauptschuld zuschiebt daran, daß sie nun stumm geworden ist. Zwar steht das Klavier «zu Hause»; und daß es zum Gerumpel geworfen, ins «Dunkel der Kellertür» gestürzt worden ist, macht es mehr als deutlich, daß es Deutschland, zumindest die deutsche Sprache, ist, die dem Instrument als Heimat gedient hat. Wenn aber, wie wir gezeigt zu haben glauben, Blau die Sinnfarbe für alles ist, was Else Lasker-Schüler unter der Sehnsucht nach ihrer Urheimat und ihrer Ursprache, dem Hebräischen, verstand, dann ist der Grund für den katastrophalen Zustand ihres Instruments im Leitbild des Gedichtes selbst zu suchen, in diesem blauen Klavier, in ihrem Hebräisch deutsch. Damit aber gewinnt die Zeile «Ich beweine die blaue Tote» einen tiefen Doppelsinn. Ist diese Tote die Mondfrau, die ihrer Jugend «im Boote» sang? Der Reim, der die beiden Reihen zusammenschließt, kommt dieser Deutung entgegen. Oder ist es sie, die Dichterin selbst, die sich als «blaue Tote» beweint? Das hieße dann, daß sie, trotz aller ihrer Tränen, erst als Tote in jenes «Hebräerland» zu finden hoffte, dessen Bläue sich über ihren Gesichtern wölbte, «seitdem die Welt verrohte». Die letzte Strophe, das Gebet an die Engel, macht diese zweite Vermutung wahrscheinlich. Dann hätte sie um die Vergeblichkeit ihres Flehens, ihr «lebend schon die Himmelstür - / Auch wider dem Verbote» zu öffnen, gewußt. Immerhin dient es dem Gedicht, wenn auch nicht der Dichterin, als Trost, daß sich die schmerzliche Erinnerung ihrer Vergangenheit und das nicht minder peinigende Bewußtsein ihrer Gegenwart im Imperativ «Ach liebe Engel öffnet mir ...» in reine Zeitlosigkeit auflösen. «Nun tanzen Ratten im Geklirr» der Saiten, die sie selbst überspannt hatte. Auf seltsame Weise korrespondiert die hinter die Kellertür verschlagene Klaviatur, die zerbrochene Leier, mit dem Bild jenes Flügels, den, nach einem Bericht der Bettina Brentano, die Prinzessin von Homburg dem entrückten Hölderlin geschenkt hatte. «Da hat er die Saiten entzweigeschnitten, aber nicht alle, so daß mehrere Klaves klappen, da phantasiert er drauf; ach, ich möcht wohl hin, mir kommt dieser Wahnsinn so mild und so groß vor» (*Die Gündertode I*, 1840). Wir haben allmählich verstehen gelernt, daß der Wahnsinn des späten und spätesten Hölderlin der Entfremdung des Sängers von seinem Gesang entsprungen war. Ein ähnliches Geschehen waltete wohl über den letzten Schöpfungen der Lasker-Schüler. Und dennoch ist ihr Gedicht vom «Blauen Klavier» nicht zuletzt um seiner losen und doch streng durchgeführten Zweireimigkeit willen eine lyrische Gnade. Musik, von der jede Note unbekannt ist, singt sich aus.

Hierin ist sie wohl weniger eine Expressionistin als die Zeitgenossin Georg Trakls, der ihr seine Verse vom «Abendland» gewidmet hat: «Mond, als träte ein Totes / Aus blauer Höhle ...» Sein Blau war nicht ihr Blau, so wenig wie es das Blau Franz Marcs gewesen war. Und dennoch wird man Ludwig von Ficker beistimmen, wenn er Else Lasker-Schüler und Georg Trakl als Dichter ähnlichen Ranges und Gestalten von ähnlicher Tragik nebeneinander stellt: «Wenn man bedenkt, daß diese beiden ... in einer Welt des Abfalls von jeder religiösen Bindung ... Exponenten, tragische, einer substantiellen Rückbesinnung auf die religiösen Beweggründe ihrer Sendung als Seher und Dichter waren, dann bekommt ihr Existenzeinsatz im Verfallsbild ihrer Erscheinung, das einer Selbstaufopferung im Rahmen ihrer fraglosen und doch fragwürdigen Begabung gleichkommt, das Aussehen eines Lückenbüßertums von erhabener Repräsentanz; spüren wir doch, es ist dasselbe Firmament des unerforschlichen Ratschlusses Gottes, für das sie beide fielen und das sie noch als Aufgeopferte im Auge behielten, um es im Gleichnis ihrer Dichtung für uns andere, scheinbar Geborgene, deutlicher zu bewahren.»

Man konnte sagen, daß «Else Lasker-Schüler in der Reduktion der sprachlichen und. formalen Gestaltungsmittel den Jüngsten» der deutschen Dichtung vorangegangen sei (Fritz Martini). Auch dies ist eine Reklamation aus unglücklicher Liebe und scheint angesichts der Seelenlage, in der die Verse der Lasker-Schüler entstanden sind, zumindest zweifelhaft. Gewiß aber ist es, daß ihr Bild - das Bild des Juden als Dichter - weiterlebt und daß ihr Vers

den Ausspruch, seit Auschwitz sei es nicht mehr möglich, Gedichte zu schreiben, einer unstatthaften Leichtfertigkeit und Kurzschlüssigkeit überführt. Während die Gasöfen der Lager brannten, hat sie einen hebräisch-deutschen Orpheus gedichtet, der an sich selbst verstummt - in seinem letzten Lied. In diesem Sinn hat sie vor seinem Tod ein «Jüngster», Johannes Bobrowski, als «Schwester» und «Liebe» angesprochen. Sein Gedicht, das den Namen Else Lasker-Schüler als Titel trägt, so wie sie Namen von Freunden über ihre Verse zu setzen liebte, endet:

Liebe
(du sprichst aus dem Grab)
Liebe tritt, eine weiße
Gestalt,
aus der Mitte des Grauens.

Geboren am 11. Februar 1869 in Elberfeld als Kind des Handelsagenten, später Bankiers Aaron Schüler und der Weinhändlerstochter Jeanette Kissing. Sie heiratete Ende 1893 oder Anfang 1894 den Berliner Arzt Dr. Berthold Lasker. Um die Jahrhundertwende wurde die Ehe offiziell geschieden; ihre ersten Gedichte begannen zu erscheinen. Freundschaft mit Peter Hille, Alfred Döblin, Kurt Hiller, Franz Werfel, Karl Kraus und Georg Trakl. 1903 gab Herwarth Waiden seine Ehe mit der Dichterin bekannt. Auch diese Ehe wurde geschieden (1911). Ihre Arbeiten erschienen in den wichtigsten Anthologien und Zeitschriften der Zeit, unabhängig davon, ob diese sich für den Expressionismus erklärt hatten oder nicht. 1912 begann ihre Freundschaft mit dem Maler Franz Marc, die bis zum Tod des Malers vor Verdun (4. März 1916) andauerte. Liebe zu Gottfried Benn, die sich bald in Freundschaft löste. 1933 Flucht nach Zürich, 1937 Emigration nach Jerusalem, wo sie am 22. Januar 1945 an Angina pectoris starb.

WERKE: *Styx*, Gedichte, 1902; *Der siebente Tag*, Gedichte, 1905; *Das Peter Hille Buch*, Erzählung in Prosagedichten, 1906; *Die Nächte der Tino von Bagdad*, Märchenerzählung, 1907; *Die Wupper*, Schauspiel, 1909; *Meine Wunder*, Gedichte, 1911; *Mein Herz*, Briefroman, 1912; *Gesichte*, Essays, 1913; *Hebräische Balladen*, Lyrik, 1913; *Der Prinz von Theben*, Geschichtenband, 1914; *Gesamtausgabe in 10 Bänden*, 1919-20; *Der Malik. Ein Kaiserroman*, 1919; *Essays*, 1920; *Gesichte*, 1920; *Hebräische Balladen*, Gedichte, I. Teil, 1920; *Die Kuppel*, Gedichte, 2. Teil, 1920; *Der Wunderrabbiner von Barcelona*, Erzählung, 1921; *Theben*, Gedichte und Lithographien, 1923; *Ich räume auf! Meine Anklage gegen meine Verleger*, 1925; *Konzert*, Poesie und Prosa, 1932; *Arthur Aronymus*, Erzählung, 1932; *Arthur Aronymus und seine Väter*, Schauspiel, 1932; *Das Hebräerland*, Reisebuch, 1937; *Mein blaues Klavier*, Gedichte, 1943; *Else Lasker-Schüler. Eine Einführung*, 1951; *Dichtungen und Dokumente*, Anthologie m. Briefen und Zeugnissen, 1951; *Gedichte*, 1959; *Briefe an Karl Kraus*, 1959; *Verse und Prosa aus dem Nachlaß*, 1961; *Prosa und Schauspiele*, 1962; *Else Lasker-Schüler und Wuppertal*, 1962; *Sämtliche Gedichte*, 1966; *Lieber gestreifter Tiger*, Briefe, 1968.

SEKUNDÄRLITERATUR: Richard Weiss, «Else Lasker-Schüler», in: *Die Fackel*, 29. April 1911; Max Fischer, «Else Lasker-Schüler», in: *Das literarische Echo*, Oktober 1918; Gustav Krojanker, «Else Lasker-Schüler», in: G. K., *Juden in der Literatur*, 1922; Fanny Goldstein, «Der expressionistische Stilwille im Werk der Else Lasker-Schüler», Diss. Wien 1937; Werner Kraft, «Else Lasker-Schüler», in: *Neue Schweizerische Rundschau*, 1949; Heinz Politzer, «The Blue Piano of Else Lasker-Schüler», in: *Commentary*, 1950; Karl Joseph Hölting, «Untersuchungen zur Lyrik Else Lasker-Schülers», Diss. Bonn 1955; Georges Schiocker, «Else Lasker-Schüler», in: *Expressionismus*, hrsg. v. H. Friedmann und O. Mann, 1956; Marianne Kesting, «Zur Dichtung Else Lasker-Schülers», in: *Akzente*, 1956; Max Rychner, «Else Lasker-Schüler», in: M. R., *Ariadne*, 1957; E. Acker, «Untersuchung der Lyrik Else Lasker-Schülers», Diss. München 1957; Gottfried Benn, «Rede auf Else Lasker-Schüler», in: G. B., *Essays, Reden, Vorträge*, 1959; Sigrid Bauschinger, «Die Symbolik des Mütterlichen im Werk Else Lasker-Schülers», Diss. Frankfurt a. M. 1960; Walter Muschg, «Else Lasker-Schüler», in: W. M., *Von Trakl zu Brecht*, 1961; Clemens Heselhaus, «Else Lasker-Schülers literarisches Traumspiel», in: C. H., *Deutsche Lyrik der Moderne*, 1961; Volker Klotz, «Das blaue große Bilderbuch mit Sternen», in: V. K., *Kurze Kommentare zu Stücken und Gedichten*, 1962; Margarete Kupper, «Die Weltanschauung Else Lasker-Schülers in ihren poetischen Selbstzeugnissen», Diss. Würzburg 1963; Fritz Martini, «Else Lasker-Schüler: Dichtung und Glaube», in: *Der deutsche Expressionismus*, hrsg. von Hans Steffen, 1965; Ernst Ginsberg, «Else Lasker-Schüler», in: E. G., *Abschied*, 1965; Jürgen P. Wallmann, *Else Lasker-Schüler*, 1966; Gotthard Guder, *Else Lasker-Schüler*, 1966.

In: Rothe, Wolfgang. *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern—München: Francke, 1969. S. 215-231.