

DIE MUSIKALITÄT
IN DER LYRIK
ELSE LASKER-
SCHÜLERS

Von Karl Bellenberg

Einführung

Else Lasker-Schüler wird in ihrer Prosa, ihren Dramen und vor allem ihrer Lyrik seit langem als die bedeutendste deutsche Dichterin des 20. Jahrhunderts angesehen, die bereits heute umfänglicher in Anthologien – die einen gewissen Gradmesser für Qualität und Kanonisierung in der Philologie darstellen – vertreten ist als die bedeutendste Dichterin des 19. Jahrhunderts, Annette von Droste-Hülshoff.¹

Ihre Schriften waren zunächst verstreut und unvollständig zugänglich, bis die Kritische Ausgabe (=KA) ab 1996 die gesamten Werke und Briefe in elf Bänden herausbrachte unter Leitung von Itta Shedletzky, Norbert Oellers und Heinz Rölleke und in Begleitung durch die Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft.

Nicht anders erging es dem bildkünstlerischen Werk der Lasker-Schüler, das weit verstreut und zum Teil verschollen ist. Zu Else Lasker-Schülers Lebzeiten durchaus beachtet und gewürdigt, führte es bis vor wenigen Jahren eine Randständigkeit und war auch der Fachwelt nur partiell zugänglich, bis die Else-Lasker-Schüler-Spezialistin Ricarda Dick nach jahrelanger Forschungsarbeit und

1 Braam, Hans und Lutz Hagedstedt (2013): Die Rückkehr der ‚Verscheuchten‘. Die Kanonisierung von Else Lasker-Schüler in deutschen Lyrikanthologien. In: Was tun Sie da in ... Wien? Hrsg. von Hajo Jahn. Else-Lasker-Schüler- Almanach 10. Wuppertal: Hammer, S. 365–415. ISBN: 978-3-779-50481-8.

Quellensuche 2010 einen Gesamtkatalog aller erstmals gesicherten und erschlossenen bildkünstlerischen Werke der Öffentlichkeit vorlegte und zugleich eine bisher im Umfang nicht dagewesene Ausstellung von zum Teil unbekanntem Werken zunächst im Jüdischen Museum Frankfurt und anschließend Anfang 2011 im Hamburger Bahnhof Berlin kuratierte. Ausstellung und Katalog fanden allergrößte Beachtung. Der Katalog gilt zudem als Standardwerk zum bildkünstlerischen Schaffen Else Lasker-Schülers.

Seitdem ist die Doppelbegabung Else Lasker-Schülers als Dichterin und Zeichnerin unstrittig. Die Ausstellung im Von-der-Heydt-Museum Wuppertal (06. 10. 2019 bis 16. 02. 2020) setzt anlässlich des 150. Geburtsjahres von Else Lasker-Schüler nochmals ein großartiges und beeindruckendes Zeichen zu diesem bildkünstlerischen Werk sowie dessen künstlerischen Umfeld, wie die Gruppen *Der Blaue Reiter* und *Die Brücke*.

Was bislang nur vereinzelt Gegenstand der Erörterung sowohl im wissenschaftlichen Diskurs als auch in publizistisch-feuilletonistischen Abhandlungen war, ist die Musikalität in der Sprache Else Lasker-Schülers, die sich vor allem in ihrer Lyrik zeigt. Im Folgenden unseres Essays soll neben Beispielen zur Lyrik von Else Lasker-Schüler allgemein unser Augenmerk auf den musikalischen und speziell klanglichen Aspekten liegen.

Dass diese wichtigen Aspekte bislang so unzureichend gewürdigt waren, liegt vor allem daran, dass Dichtkunst, bildende Kunst und Musik als die drei großen Kunstbereiche seit langem je ihre ganz eigenen Sprach-, Form- und Gestaltungsmittel ausprägten und jede für sich bis heute alle Eigenständigkeit beansprucht und ausweist. Entsprechendes gilt für das Fachvokabular jeder dieser Künste, das es schwer macht, dass ein Philologe sich über bildende Kunst oder Musik verbreitet oder ein Musikwissenschaftler sich über Werke der Malerei oder Bildhauerei äußert.

Gleichwohl sind in der Ausführung selbst die drei Künste ja oft eng verzahnt. So kennen wir die Kombination von Wort und Bild im Emblem oder die bildhafte Darstellung bedeutender Verstorbener zusammen mit ihren Grabinschriften als Epitaph. Die wohl bekannteste Verknüpfung von Literatur, insbesondere von Dichtung und Musik aber ist neben der Oper das Lied, im Volkslied wie im Kunstlied.

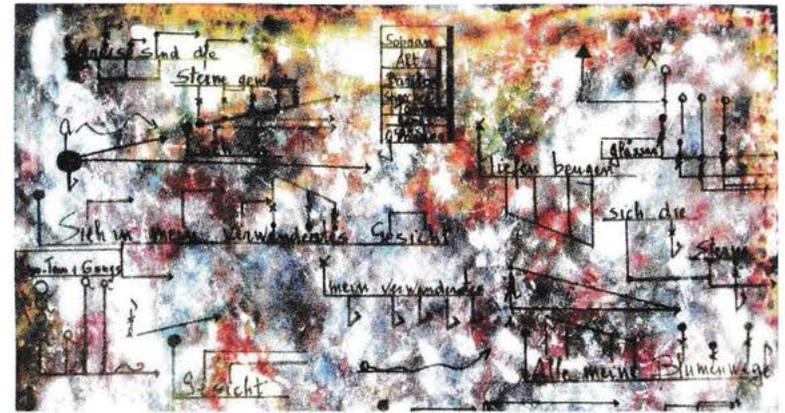
Zwischen bildender Kunst und Musik sind die Verbindungen



Böcklin – Toteninsel

meist so, dass Musik sich am Bild entzünden kann. Eines der bekanntesten Beispiele ist der Zyklus *Bilder einer Ausstellung* (1874) von Modest Mussorski, den dieser nach Gemälden einer Gedächtnisausstellung zu dem Maler Viktor Hartmann schrieb. Ein anderes Beispiel sind die zahlreichen Vertonungen zu Arnold Böcklins *Die Toteninsel* von 1880, von denen die Sinfonischen Dichtungen von Sergej Rachmaninow und Max Reger wohl die bekanntesten sind. Im umgekehrten Fall – Musik in der Malerei – finden wir seit der Renaissance zahlreiche Beispiele, in denen Musiknotate Teile von Bildern sind. Gemeinsam ist all diesen Verbindungen von Musik und bildkünstlerischen Werken, dass das eine nicht integraler Bestandteil des anderen ist: Musiknotate im Bild klingen nicht; Bildvertonungen zeigen – bei aller Programmatik – eben nicht das Bild selbst. Ein wesentlicher Grund liegt in ihrer unterschiedlichen Existenz in Raum und Zeit, nämlich darin, dass bildkünstlerische Werke auf den Raum angewiesen und in ihrer Konsistenz in diesem stabil sind; klingende Musik hingegen in der Flüchtigkeit ihres Geschehens in der Zeit abläuft.

Es wurde verschiedentlich versucht, diese prinzipielle ‚Dimensionsunverträglichkeit‘ oder auch Inkommensurabilität zwischen Räumlichkeit und Zeitablauf aufzulösen, indem beides, Raum und Zeit, Bestandteil eines Gesamtkunstwerks werden. Im Zyklus *Greise sind die Sterne geworden*, eine moderne Passion von 1997 des jüdischen Komponisten Leon Schidlowsky, etwa finden



Leon Schidlowsky, Else Lasker-Schüler Grafik

die Elemente Bild, Text, Musik und theatralischer Ausdruck in einem komplexen Gesamtkunstwerk zusammen. Das Bild selbst beinhaltet hier den lyrischen Text und grafische Kurzschriften zur gestalterischen Performance auf der Bühne, d. h. zu Gesang und Körpersprache. Die gestalterische Ausformung auf der Bühne gehört explizit mit zum Gesamtkunstwerk. Der Zuschauer bzw. Zuhörer erlebt zugleich das Bild als Bühnenbild, die Lyrik im Bild sowie den mit lyrischem Text und bildnerischen Farben einhergehenden Gesang und die Gestik.

Bereits die Vorstufe solcher Gesamtkunstwerke, gemeint ist die Grafische Notation, zielt in diese Richtung: Das Kunstwerk ist neben seiner grafischen Ästhetik zugleich Darstellung klanglicher Abläufe einer Komposition in der Zeit.

Während diese und ähnliche Versuche, bildende Kunst und Musik miteinander zu verschränken, sich nicht wirklich als Gattung zu etablieren vermochten, hat die Verbindung von Literatur und Musik lange Tradition in der Kulturgeschichte der Völker. Beide finden in ihrer Performance und Rezeption statt im Ablauf der Zeit. Und so ist ihre Verschränkung etwa im Lied eine ganz natürliche.

Wie ist nun aus heutiger Sicht die Beziehung Else Lasker-Schülers zur Schwesterkunst Musik zu sehen, die sie als Mehrfachbegabung selbst zwar nicht abdeckte, deren Elemente – Melos, Klang und



Der erste Komponist
Herwarth Walden –
Bronzenbüste von
William Wauer

Rhythmus – sie dagegen vor allem in ihrer lyrischen Sprache sehr wohl einzusetzen wusste? Aus ihren Essays und Briefen lässt sich ableiten, welchen Zugang sie zur Musik hatte und welches Verständnis sie ihr entgegenbrachte.

Else Lasker-Schüler selbst war Vertonungen ihrer Werke gegenüber sehr aufgeschlossen, im Gegensatz zu manch anderem Dichter, wie etwa Goethe, Heine und Rilke. Dies dürfte zu einem nicht geringen Teil der Tatsache geschuldet sein, dass sie in zweiter Ehe mit Herwarth Walden verheiratet war, der sich über seinen Lehrer Conrad Ansoerge als Liszt-Schüler als veritabler Pianist, aber in seinen jungen Jahren auch als Komponist vor allem von Gesangsliteratur auswies, bis er jedoch bald in den 1910er-Jahren das Komponieren zu Gunsten seiner verlegerischen und galleristischen Tätigkeiten aufgab. Es ist sicher eine zulässige Annahme, dass Else Lasker-Schüler und Herwarth Walden wie über Lyrik und das Dichten, so auch über Musik und das Komponieren gesprochen haben, auch wenn sie in einem Brief an Jethro Bithell (7. 5. 1910) bekennt:

„... wir können gar nicht zusammen sprechen oder nur von Redaktionssachen; aber seine Musik ist hervorragend, ich verstehe sie besser als sein Wort“.² Auch aus weiteren Briefen Else Lasker-Schülers wissen wir, wie sehr sie vom kompositorischen Können ihres Mannes überzeugt war, aber auch,

2 KA06-Br. 351.

dass sie Dankbarkeit und Stolz für Vertonungen durch andere Komponisten empfand. Schönberg wurde von ihr gar um eine Filmmusik zu ihrem Schauspiel Arthur Aronymus und seine Väter aufgefordert und war grundsätzlich auch dazu bereit.³ Neben Walden und Schönberg hatte Else Lasker-Schüler noch zu etlichen anderen Komponisten und Musikern Kontakt. Die meisten von ihnen haben Gedichte von ihr vertont.

Alle Äußerungen aber zur Musik, seien sie in ihren Werken oder ihren Briefen, zeigen, dass Else Lasker-Schüler für die Schwesterkunst Musik zwar ausgesprochen sensibel und aufgeschlossen war, aber ein tiefergehender musikalischer Sachverstand nicht zu erkennen ist. Die zwei ersten Zeilen ihres berühmten Gedichtes *Mein blaues Klavier* – „Ich habe zuhause ein blaues Klavier / und kenne doch keine Noten“ – haben in diesem Sinne durchaus Realitätsbezug. Auch finden sich in einem kleinen Prosastück über die mit ihr befreundete Mäzenin und Komponistin Lily Reiff folgende Zeilen:

Ich bin keine Musikkritikerin; von Tonfiguren und Violschlüssel verstehe ich gar nichts; ich vernehme die Musik eigentlich ohne Ohr, wie eine Pflanze. Und zu kritisieren scheint mir lehrerhaft, denn Musik dringt in meine Poren, ergreift nicht nur meine Seele, auch meinen Körper.⁴

Viel ist in ihrer Lyrik von Musik, Ton, Klang, Rhythmus und Instrumenten zu finden. Auch ist bezeichnend, wie sie die dichterische Sprache der Musik verwandt sieht:

... und wenn mir ein Dichter gegenüber sitzt, wird unser Sprechen ein[!] Melodie. Am liebsten sind mir die Harfen, ich denke dann an den großen, heiligen Fluß und vor der Posaune fallen die Thore meines Herz[!].⁵

3 Vgl. KA10-Br. 155 sowie KA10-K 155.6: Brief Schönbergs an Else Lasker-Schüler vom 3.10.1937 und Else Lasker-Schüler an Emil Raas v. 1.11.1937, KA10-Br. 155.

4 KA04, S. 224.16ff.

5 KA06-Br. 173. Brief an Karl Kraus vom 17.08.1909.

Wir wollen uns jedoch zunächst ausführlich mit der Frage befassen, inwieweit die lyrische Sprache der Dichterin musikalisch ist, woran dies aufgezeigt und schließlich hörbar gemacht werden kann. In so mancher Sekundärliteratur finden sich Hinweise zur Musikalität der Lyrik Else Lasker-Schülers; wenig ist dort konkret, das meiste nur allgemein bejahend aber nicht begründend. Es soll daher im Folgenden der Versuch unternommen werden, Antworten unter verschiedenen Ansätzen zu geben.

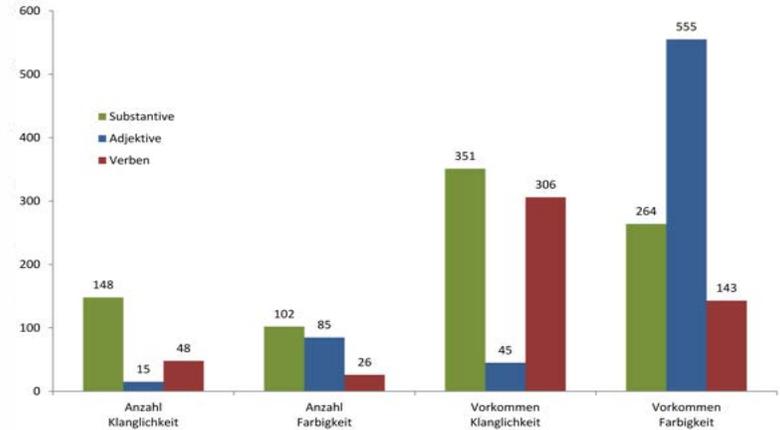
Wortfeld-Untersuchungen

Der erste Ansatz ist der der statistischen Wortfeld-Untersuchung; einfacher ausgedrückt ist es die Frage: Mit welchem Vokabular arbeitet Else Lasker-Schüler in ihren Gedichten, wenn sie Klang und Farbe beschreibt? Wie ist das Vokabular strukturiert, wie prägt es seinerseits die Sprache?

Es werden die Metaphorik und – soweit bekannt erstmalig – Wortfeldkomplexe der Klanglichkeit und Farbigkeit der Sprache untersucht, letztere auf Basis der in der Kritischen Ausgabe Bd. 2 vorgelegten Konkordanzliste⁶ der im Gedichte-Corpus verwendeten Wörter. Betrachtet werden dabei die im Deutschen wichtigsten Wortklassen – Substantive, Verben und Adjektive – mit ihren je unterschiedlichen Charakteristika. Diese Wortfelder – und daraus begründen sich diese Überlegungen – scheinen wesentliche ‚Triggerpunkte‘ zu sein für das besondere Ansprechen der Komponisten auf diese Wortfelder und dass sie mit ihnen den Eindruck von Farbigkeit, Dynamik und Musikalität der Sprache Else Lasker-Schülers verbinden. Es mag auch sein, dass dem im Künstlerischen eine allgemeine Neigung zur Synästhesie⁷ zwischen Wort und Musik zugrunde liegt. Das Überwiegen einer bestimmten Klasse markiert den jeweiligen Sprachstil. Eine grobe Einteilung und Charakteristik

6 Vgl. KA1.2, S. 440ff.

7 Unter Synästhesie versteht man die Kopplung zweier oder mehrerer physisch getrennter Modalitäten der Wahrnehmung, etwa die beim Hören von Tönen zusätzlich im Gehirn auftretende Wahrnehmung von Farben. Diese gekoppelte Wahrnehmung ist reproduzierbar und – wie angenommen wird – vererbbar. Diesem Phänomen unterlagen bekanntermaßen Messiaen und Skrjabin.



hilft, das Wesentliche zu benennen. Die Häufung von Substantiven etwa findet sich im „hölzern“ wirkenden Amtsdeutsch (Nominalstil), das reiche Vorkommen von Verben (Verbalstil) zeichnet die deutsche Umgangssprache aus und schließlich schmücken Adjektive die Sprache, lassen sie plastischer und farbenreich erscheinen. Dieser letztere Stil ist u. a. der der Literatursprache, insbesondere der Lyrik. Für unsere Überlegung reichen einfache Charakteristika, um ihre Wirkung in Else Lasker-Schülers Lyrik zu beschreiben. Ein wesentliches Charakteristikum von Verben ist ihr dynamisches Element (Tätigkeit, Bewegung, Geschehen) und ihr zeitlicher Aspekt. In der im Deutschen umfangreichsten Wortklasse, dem Nomen, dem Substantiv, werden typischerweise Konkreta und weniger Abstracta benannt. Mit ihr verknüpft ist das Prinzip der Reihung, dessen Kennzeichen die Armut an Verben ist. Sie bildet auch – anders als Verben – für sich keine Sinnzusammenhänge, ist aber die Wortklasse mit dem größten Vermögen, Metaphern zu bilden, was für die Lyrik Else Lasker-Schülers von größter Bedeutung ist. Schließlich hat auch die Wortklasse der Adjektive in der Lyrik Else Lasker-Schülers eine wichtige Bedeutung. In ihrer beschreibenden Art wirken sie als sogenannte Modifikatoren der Substantive in aller Regel abschwächend oder verstärkend, oft auch vergleichend. Von dieser letzten Eigenschaft, dem Vergleich, macht Else Lasker-Schüler sehr häufig Gebrauch.

Von den über 6000 Wortgrundformen der besagten Konkordanzliste entfallen insgesamt mehr als 400 (7%) auf die Wortfeldkomplexe

der Klanglichkeit und Farbigkeit. Dies kann als ein erstes Indiz für die Bedeutung dieser beiden Feldkomplexe in der Lyrik Else Lasker-Schülers gewertet werden. Beim Wortfeldkomplex ‚Farbigkeit‘ mit 213 Grundformen ergibt sich dies ganz logisch aus der Tatsache, dass Else Lasker-Schüler als Doppelbegabung neben der Schriftstellerei und Dichtung auch ein umfangreiches Werk von Bildern schuf und die Kraft ihrer lyrischen Bilder in wesentlichen Teilen der differenzierten Imagination von Farben und Formen entspringt.⁸ Wenn immer wieder auch die Musikalität in der Lyrik Else Lasker-Schülers in der Sekundärliteratur angesprochen wird, obschon meist nur in Hinweisen, so findet sich das Faktum, dass der Wortfeldkomplex ‚Klanglichkeit‘ mit 211 Grundformen gleich groß ist wie der der ‚Farbigkeit‘, als Beleg sowohl für ebendiese ausdifferenzierte Begrifflichkeit im Musikalischen als auch für das Melos ihrer Lyrik. Melos ist hier im umfassenden Sinne verstanden als das, was aus Harmonie, Rhythmus und Sprache besteht, durchaus aber auch im engeren Sinn sich im Klang der Phoneme und ihrer lyrisch geformten Abfolge bei Lasker-Schüler bildet. Aus beiden Feldkomplexen zusammen erwächst bei ihr der „orientalisierende Metaphernschmuck“,⁹ der das Verschieben von Realität in ein Kaleidoskop von schwebenden Bildern bewirkt und Sprache zum Klingen bringt.

Betrachten wir alle aus der Konkordanzliste extrahierten Begriffe zur Klanglichkeit und diejenigen zur Farbigkeit als Grundgesamtheit zunächst in ihrer Anzahl als Substantive, Adjektive und Verben, so zeigt sich eine Verteilung gemäß den beiden linken

8 Die bislang umfassendste Zusammenschau der Bilder von Else Lasker-Schüler hat, wie erwähnt, Ricarda Dick 2010 als Katalog zur Ausstellung „Else Lasker-Schüler. Die Bilder“ vorgelegt. Dick und Schmetterling 2010; der anlässlich der Ausstellung zum 150. Geburtsjahr der Dichterin herausgebrachte Katalog des von der Heydt-Museums Else Lasker-Schüler „Prinz Jussuf von Theben und die Avantgarde“ umfasst nicht nur ihre Bilder (unter Weglassung der textbegleitenden Ikonographien), sondern schließt auch bildkünstlerische Werke ihres Umfeldes, u. a. Der Blaue Reiter und Die Brücke mit ein. Birthälmer, Antje, Hrsg. (2019): Else Lasker-Schüler „Prinz Jussuf von Theben“ und die Avantgarde. Katalog zur Ausstellung des Von der Heydt-Museums Wuppertal vom 06.10.2019 bis 16.02.2020. [Wuppertal]. 287 S. ISBN: 9783892021018.

9 Siehe auch Heselhaus 1962, S. 214 und 226.

Trillingssäulen. Dies lässt den Schluss zu, dass der dynamische Teil des Vokabulars, die Verben, im lyrischen Sprachraum ‚Klang‘ bei Else Lasker-Schüler deutlich stärker ausgeprägt ist als in dem der ‚Farbe‘. Dies scheint zu korrelieren mit der Vorstellung vom Klang als Phänomen der Dynamik, also dem, was in der Zeit abläuft. Zugleich überwiegt im Bereich ‚Farbigkeit‘ die Anzahl der Adjektive im Wortschatz der Lasker-Schüler. Dies wundert nicht. Der deutlich höhere Anteil an Adjektiven im Sprachraum ‚Farbigkeit‘ zeigt eben zeitstabilere, statischere und deskriptive Elemente an, die diesem Raum zugewiesen sind. Formen und Farben sind angesiedelt im Substantivischen und vor allem im Adjektivischen.

Betrachten wir nicht nur die Anzahl der Begriffe aus der Konkordanzliste, also quasi den Wortschatz Else Lasker-Schülers in beiden Wortkomplexen, sondern die Häufigkeit ihrer Verwendung über alle Gedichte hinweg: In den rechten beiden Trillingssäulen ist das Gesagte noch deutlicher ausgeprägt. Im Wortfeld Klanglichkeit ist die Säule ‚Verben‘ gegenüber der der ‚Adjektive‘ deutlich dominant; im Wortfeld ‚Farbigkeit‘ ist es genau umgekehrt.

Diese sprachlichen Befunde konnten prinzipiell erwartet werden. Allerdings ist ihre starke Ausprägung denn doch ungewöhnlich und zeigt deutlich das feine Sprachgespür für ‚agierende‘ Texte, die Klangliches thematisieren und auf der anderen Seite für mehr ‚deskriptive‘ Texte, die auf Farben und Formen fokussiert sind.

Damit sind Klang- und Farbenreichtum der lyrischen Sprache erstmalig durch sprachanalytische Wortfelduntersuchungen bei Lasker-Schüler untermauert.

Ein weiterer Aspekt ist die ungewöhnliche Kombination von Substantiven und Verben bei Else Lasker-Schüler. Es handelt sich dabei nicht um Wortneuschöpfungen, also Neologismen, sondern um ungewöhnliche Kombinationen, die ungewöhnliche Bilder oder Sprachklänge schaffen. Dies wird am Verb ‚singen‘ verdeutlicht, das mit Substantiven auf sonderliche Weise kombiniert wird. Es singen *Nachtviolen*, *Rosen*, *Blütendolden*, aber auch Abstracta wie *Blutschande*, *Tag*, *Ferne* und *Sehnsucht*.¹⁰

10 Dazu vgl. die Gedichtzeilen KA01-GNr. 7.7, KA01-GNr. 12.6, KA01-GNr. 27.9, KA01-GNr. 19.24, KA01-GNr. 32.4, KA01-GNr. 35.3 und KA01-GNr. 51.15.

Damit geht eine Personifizierung dieser Begriffe einher. So wird das Konkretum oder Abstractum lebendig und greifbar, wird aus seinen ursprünglichen Verhältnissen gelöst und in neue Sinnzusammenhänge gestellt und zugleich durch diese Verschiebung metaphorisiert. Wenn diese personale Tätigkeit des Singens diesen Substantiven beigegeben wird, so geht damit deren Personifizierung einher.

Was bedeutet das konkret? Wenn es z. B. im Gedicht *Mutter* heißt „Ein weißer Stern singt ein Totenlied / In der Julinacht“,¹¹ so mag in Verbindung mit dem „Kindesweh“ dieser singende Stern in der Kindvorstellung eine personifizierte Stellvertreterfunktion für die heimgegangene Mutter sein. Dieses Bild wird durch einen musikalischen Zusatz „wie Sterbegeläut“ dann noch erweitert und intensiviert.

Derartige Verschiebungen von Bedeutungen sind nicht nur zahlreich bei Else Lasker-Schüler anzutreffen, sondern machen in ihrer Besonderheit, ja oft Einzigartigkeit den Reiz ihrer lyrischen Sprache aus und eröffnen in ihrer ‚Unbestimmtheit‘ der Bedeutung den Komponisten Freiräume zur musikalischen Gestaltung.

Wir haben gesehen, wie der Sprachschatz von Farbigkeit und Klanglichkeit in der Lyrik von Else Lasker-Schüler beschaffen ist und welche charakteristischen Unterschiede sich dabei ergeben.

Wortneuschöpfungen der Lasker-Schüler – „ein musikalischer Orient“

Kommen wir zu den Wortneuschöpfungen, die für die Sprache der Lasker-Schüler so überaus bedeutend und charakteristisch sind und sie als außergewöhnlich erscheinen lassen. Neologismen sind definitionsgemäß Wortbildungen, die bis zu ihrem ersten Auftreten und noch danach nicht Bestandteil des allgemeinen Sprachschatzes sind und die aus bestehenden Wörtern abgeleitet sind. Wortneuschöpfungen tragen stets einen ‚Überraschungseffekt‘ in sich, der die dynamisch-aktive Sprachwahrnehmung kurzzeitig hemmt, da sie zwischen den lexikalischen Wörtern (Lexemen) und den Nichtwörtern angesiedelt sind. Zugleich geht damit eine erhöhte mentale Aufmerksamkeit einher. Neologismen

11 KA01-GNr. 36.

ziehen also die Aufmerksamkeit auf sich und erhöhen die psychologische Gespanntheit.

Die Kühnheit, die mancher Metapher zugesprochen wird, liegt oftmals begründet in der Außergewöhnlichkeit ihrer Wortneuschöpfung. Dabei spielt eine spezielle Form, nämlich die Metapher als verkürzter Vergleich (mit zu erschließendem *tertium comparationis*) eine wichtige Rolle. Wenn es etwa im Gedicht *Vollmond*¹² heißt: „Schlummernde Töne sind die Augen des Tages“, so haben wir es mit einer Dreierschachtelung von Metaphern zu tun: Schlummer- (Schweigen)-Töne, Augen-(sichtbar)-Tag und Töne-(Wahrnehmung)-[wie] Augen. Das *tertium comparationis*, das den zu vergleichenden Begriffen Gemeinsame, ist jeweils in Klammern gesetzt; die Verkürzung ist durch das [wie] aufgelöst. Es geht an dieser Stelle um die Form. Gleichwohl ist die obige Metaphorik „unanschaulich“, was verstärkt wird durch die irritierende Zuordnung des ‚Schlummern‘ zu Töne statt zu Auge. Dieser zweite Vers des Gedichtes korrespondiert bildlich mit dem vorletzten Vers – „Immer senken sich meine Lider“ –, ohne dass die Dunkelheit der Metaphern dadurch erhellt würde. Es geht nämlich mehr um Emotionen, die durch Klang und Bild geweckt werden. Die Metaphorik Else Lasker-Schülers ist insbesondere eine orientalische Spielart. Und in dieser fällt uns Westeuropäern schwerer, ihre Lyrik zu erfassen. Sie ist von anderer Struktur. Es ist nicht das aus der altgriechischen Kultur (Aristoteles) kommende, uns geläufige Spiel mit bildlichen Ähnlichkeiten und Übertragungen zweier verglichener Objekte, etwa ‚Feuer der Liebe‘ oder ‚arm wie eine Kirchenmaus‘, das also Gemeinsamkeiten offenlegen will, sondern im Gegenteil eine kunstvolle, orientalisch-blumenreiche Umschreibung und Ausschmückung des betreffenden Objektes. *Das Hohelied Salomos* ist eines der wunderschönen Beispiele solch orientalischer Metaphorik.

12 KA01-GNr. 102.2.

DAS HOHELIED SALOMOS

[...]

*Ein Lustgarten sprosst aus dir,
Granatbäume mit köstlichen Früchten,
Hennadolden, Nardenblüten,
Narde, Krokus, Gewürzrohr und Zimt,
alle Weihrauchbäume, Myrrhe und Aloe,
allerbester Balsam:*

*Die Quelle des Gartens bist du,
ein Brunnen lebendigen Wassers
Wasser vom Libanon.¹³*

[...]

Bei Else Lasker-Schüler sieht das im Stil sehr ähnlich aus und hätte gar ein Teil aus dem *Hohelied Salomos* sein können. In ihrem homoerotischen Gedicht (man mag kaum glauben, dass dies von einer Frau geschrieben ist) heißt es:

DAVID UND JONATHAN [2]

*O Jonathan, ich blasse hin in deinem Schoß,
Mein Herz fällt feierlich in dunklen Falten,
In meiner Schläfe pflege du den Mond,
Des Sternes Gold sollst du erhalten,
Du bist mein Himmel mein, du Liebgenoß.*

[...]

*O Jonathan, du Blut der süßen Feige,
Duftendes Gehang an meinem Zweige,
Du Ring in meiner Lippe Haut.¹⁴*

[...]

Diese orientalisches-blumenreichen Wortverzerrungen lassen viele Gedichte Lasker-Schülers exotisch erscheinen und sich in ihrer Bildlichkeit schwer erfassen. Dies ist die jüdische Dichterin. Auf diese sprachliche Besonderheit Else Lasker-Schüler'scher Bilder verweist bereits M. Wiener 1922:

¹³ Das Hohelied Salomos; Vers 4.12-15.

¹⁴ KA01-GNr. 276.

*Das abendländische Gleichnis erklärt, rationalisiert, wie sonst
alle westliche
Geistestätigkeit; das morgenländische verbüllt persönliches
Geheimnis.¹⁵*

Wortneuschöpfungen spielen sich im Deutschen vor allem im Substantivischen ab und sind dort sehr produktiv. Hier macht Else Lasker-Schüler keine Ausnahme. Im Feldkomplex ‚Klanglichkeit‘ sind dies insbesondere Komposita auf Lied: *Sturm-, Bogen-, Feuer-, Strahlen- und Ticktack-Lied*; dann auch *Liebesouvertüre, Liebespsalm, Knittelode, Kriegsballade, Wandeltanz und Weltscherzo* ...¹⁶

Der letztgenannte Neologismus sei näher betrachtet: Er ist eine Schöpfung Else Lasker-Schülers, der sich als Unterüberschrift und zweites Motto des Gedichtes *Im Anfang* (KA01-GNr. 96) findet, das auch den Zyklus der *Hebräischen Balladen* beschließt. Die Überschrift selbst verweist auf den gleichlautenden Beginn der Genesis,¹⁷ aber der Gedichtinhalt erzählt – ganz kindlich in Sprachstil und Phantasie – von der Gottgeborgenheit des lyrischen Ichs als „Gottes Schlingel“. *Weltscherzo* steht als Motto gedanklich sehr prägnant über jeder Zeile des Gedichts, dessen vorherrschender Ton neckend, irritierend in den Bildern und Geschehnissen, zeitweilig dämonisch, im ganzen heiter und spielerisch ist; alles auch Charaktere des vorromantischen Scherzos in der Musik. Das Erstglied „Welt“ des Kompositums scheint auf das Allwirkende des ‚leichtfüßigen‘ Schöpfungsaktes zu verweisen. Das Kompositum zeichnet so auf knappstem Raum und in der kühn-metaphorischen Verschiebung von ‚Paradies‘ das Thema und Kolorit des Gedichtes.

Benn formuliert in seiner 1951er Rede über *Probleme der Lyrik* zum Phänomen der Wortneuschöpfung:

¹⁵ Wiener, Meir (1922): Else Lasker-Schüler. In: Juden in der deutschen Literatur. Hrsg. von Gustav Krojanker. Berlin:Welt-Verlag, S. 180.

¹⁶ gl. die Gedichtzeilen in KA01-GNr. 123.3, KA01-GNr. 341.2, KA01-GNr. 58.1, KA01-GNr. 452.2, KA01-GNr. 57.13, KA01-GNr. 75.8, KA01-GNr. 113.1 und KA01-GNr. 262.1); dann auch KA01-GNr. 339.6, KA01-GNr. 159.9, KA01-GNr. 362.2, KA01-GNr. 241.6, KA01-GNr. 130.10 und KA01-GNr. 96.1.

¹⁷ Bereshit barah Elohim = Im Anfang erschuf Gott.

Immer wartet es [das lyrische Ich – Anm. d. Verf.] auf seine Stunde, in der es sich für Augenblicke erwärmt, wartet auf seine südlichen Komplexe mit ihrem „Wallungswert“, nämlich Rauschwert, in dem die Zusammenhangsdurchstoßung, das heißt die Wirklichkeitszertrümmerung, vollzogen werden kann, die Freiheit schafft für das Gedicht – durch Worte.¹⁸

Das meint Dekonstruktion konventioneller Zusammenhänge, in denen das Wort steht, um dadurch Freiheit zu schaffen für neue Kontexte und Bedeutungen, in die das Wort im Gedicht neu gesetzt wird. *Weltscherzo* ist eine solche Durchstoßung, *Liebesouvertüre* eine ebensolche. Diese Neuschöpfung kommt im Gedichte-Corpus an zwei Stellen vor, im Gedicht *Ouvertüre* (KA01-GNr. 339.6) und in *Das war ein Amüsemang!!!* (KA01-GNr. 431.16). Im zweiten Gedicht wird das Wort quasi im Kontext einer Ulkiade verwendet: Schachfiguren singen dort auf dem Spielbrett eine Liebesouvertüre und tanzen Menuett. Es handelt sich bei diesem Gedicht aus dem Nachlass um unveröffentlichte *Tagebuchzeilen aus Zürich* (KA04, S. 401.8ff) in verklärten Bildern aus Kindertagen.

Ganz anders gestaltet sich die Verwendung des Wortes im Gedicht *Ouvertüre*. Der synonyme lexikalische Begriff steht in der ersten Verszeile „Wir trennten uns im Vorspiele der Liebe“ und der Abbruch dieses Vorspiels wird im äußerlichen Bild von Stadtgetriebe, Septembertrübe und (kitschigem) „schluchzenden Akkord“ fortgeschrieben. – Doch die eigentliche, innere Bedeutung der Begegnung ist für das lyrische Ich eine völlig andere, wie es in der zweiten Strophe aufscheint:

*Doch in der kurzen Liebesouvertüre,
Entschwanden wir von dieser Erde fort,
Durch Paradiese bis zur Himmelstüre,
Und es bedurfte nicht der ewigen Liebesschwüre,
Und nicht der Küsse blauer Zaubermord.*

Die Ouvertüre, der selbstständige, instrumentale Prolog einer Oper, stellt seit Glucks *Alceste* eine programmatische Einleitung zum

folgenden Geschehen dar. Zuweilen bestehen die Ouvertüren aus einer Sammlung der schönsten Melodien der Oper, so etwa in Verdis *La forza del destino* (Die Macht des Schicksals).

Bezogen auf die Vorstellung der thematischen Vorwegnahme späteren Geschehens bekommt Else Lasker-Schülers Neuschöpfung der Liebesouvertüre eine Bedeutung, die mehr ist als der lexikalische Begriff vom Vorspiel der Liebe. Und genau dies ist in der zweiten Strophe angestimmt: Die Entrückung von der Erde, das Singularetantum ‚Paradies‘ erhält gar einen Plural, Wort- und Sprachlosigkeit im tiefen Erleben – keine (falschen) Liebesschwüre, keine (unechten) Küsse, all das Paradiesische wird bereits in der Ouvertüre aufgerufen als Merkmal tiefsten Liebeserlebnisses. Das Vorspiel erhält somit eine Aufwertung, eine metaphorische Verschiebung hin zum Paradiesischen – zumindest für das lyrische Ich.

Es konnte in den Wortfeldern ‚Klanglichkeit‘ und ‚Farbigkeit‘ beispielhaft aufgezeigt werden, wie ausdifferenziert die lyrische Sprache Else Lasker-Schülers ist und auf welche Weise Metaphern – auch im weiteren Sinn der Allegorie – von Else Lasker-Schüler gebildet werden, und zwar auf eine z. T. kühne, bis dahin und auch bei späteren Dichtern nicht dagewesene Art und Weise.

Die neuartigen Wortkompositionen scheinen geradezu spielerisch ihrer Lyrik zu erwachsen und sind doch aufs Präziseste gesetzt, um das bildlich, klanglich, rhythmisch und farbig auszudrücken, was sonst in unlyrischen Paraphrasen hätte gesagt werden müssen. Das, so scheint es, ist geradezu ein Markenzeichen ihrer Lyrik und ein Kern für die musikalische Faszination und Inspiration, die Komponisten in dieser Lyrik wohl erfahren mögen.

Eine Eigenschaft von sprachlicher Komposition soll schließlich noch skizziert werden, die außerhalb des bisher Dargelegten liegt, für die das Potential von Faszination und Inspiration ebenfalls gilt. Es ist ein bei Else Lasker-Schüler typisches poetisches Verfahren, bestimmte Wörter oder Phrasen, die im Allgemeinen der physikalischen Welt angehören, d. h. real existieren, in einem poetischen Bild zu verknüpfen mit Wörtern oder Phrasen, die dem Bereich der Ideen, des Psychischen und Metaphysischen angehören. Es entstehen so im Prozess des Verschiebens von Wortbedeutungen

¹⁸ Benn, Gottfried (1968): Probleme der Lyrik. In: Gesammelte Werke in acht Bänden. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Bd. 4. Wiesbaden: Limes, S. 1076.

Bilder und Allegorien, die das Physikalische mit dem Nimbus des Metaphysischen umgeben und erhöhen sowie umgekehrt psychische und metaphysische Inhalte von Bewusstem oder Unbewusstem in der Verknüpfung mit dem Physischen erfahrbar zu machen suchen. Ein Gedicht, in dem diese Art zu komponieren in jeder Strophe erscheint, hat den Titel *Dem Barbaren* (KA01-GNr. 179)

*Auf deines Leibes Steppe
Pflanze ich Cedern und Mandelbäume (vv. 3-4)*

Steppe als metaphysischer Ort von Unbehaustheit und Kargheit wird in direkte Beziehung zum (physischen) Leib des lyrischen Du gesetzt. Die Verwandlung dieser Allegorie geschieht im aktiven Prozess des Pflanzens als Bild des Leben-Spendens (einen Baum pflanzen). Gewählt aber werden Zedern und Mandelbäume, die im Orientalischen verortet sind, zugleich aber auch symbolisch stehen für die göttliche Allgewalt und den Glauben, das Erwachen und die Erlösung. – Ein Weiteres:

*Deine diamantnen Träume
Schneiden meine Adern auf. (vv. 11-12)*

Die physische Gewalt des Adern-Aufschneidens, die auch tödlich ausgehen kann, wird mit dem psychischen Unbewussten der Träume verknüpft, die Psyche des Du hat unmittelbare Lebensgefahr für das Ich zur Folge. Der Diamant als ambivalentes Symbol von vollkommener Reinheit, Reichtum und Ewigkeit, und zugleich (unbezwingbarer) Härte verleiht den Träumen eine ganz eigene, wirkungsverstärkende Eigenschaft.

Wir können das bisher Erläuterte wie folgt zusammenfassen. Die Wortfelder ‚Farbigkeit‘ und ‚Klanglichkeit‘ stellen im lyrischen Wortschatz der Lasker-Schüler zwei wirkmächtige Komplexe dar, bei denen jeder seine eigene Prägung hat und in der bevorzugten Wortart Adjektiv bzw. Verb die Eigenart von Farbigkeit bzw. Klang markiert. – Anders ausgedrückt: Else Lasker-Schüler unterscheidet in ihrer lyrischen Sprache sehr genau den bildkünstlerischen Ausdruck und den musikalischen. Hinzu kommen die Besonderheiten der ‚orientalischen‘ Wortneuschöpfungen und Bedeutungs-

verschiebungen, die die Lyrik von Else Lasker-Schüler in besonderer Weise auszeichnen. Insofern konnten wir auf der sprachlichen Ebene von Wortschatz und Metaphern die Musikalität ihrer Lyrik verdeutlichen.

Der Klang der Sprache

Die Klänge der Sprache, genauer die Phoneme als kleinste Bedeutungsunterscheidende Einheiten sprachlicher Laute, sind charakterisiert durch bestimmte Parameter, nämlich Tonhöhe, Frequenzzusammensetzung (Klang), Lautstärke (Intensität, Energieinhalt) und Dauer jedes einzelnen Phonems. Die Phoneme bilden zwei Klassen, die ‚Vokale‘ und die ‚Konsonante‘. In ihrer Abfolge unterliegen sie in der Sprache festen Regeln, nach denen sie zusammengesetzt werden und Wörter bilden können in: Blut, Flut, Glut – oder auch nicht: *Dlut, *Jlut, *Rlut.

Im Weiteren sollen uns diese Regeln nicht interessieren. Phoneme sind in ihren gerade genannten Parametern zu vergleichen mit Tönen der Musik, die sich unter den gleichen Parametern zusammensetzen können zu einem musikalischen Motiv.

Durch dieses Zusammenspiel formen sich nicht nur die Wörter, sondern entstehen ihre Klänge. Dies ist an und für sich nichts Besonderes und fällt in der Alltagssprache nicht auf. In der Lyrik aber schon. Bereits die Endreime eines Gedichtes lassen aufhorchen; und sind es Endreime mit letzter betonter Silbe sprechen wir von stumpfem Reim. Im anderen Fall ist der Reim klingend. Schon diese Begriffe charakterisieren eine grundsätzliche Klangqualität im Gedicht, ohne über den Bedeutungsinhalt der Verse etwas auszusagen.

Mancher Wortklang unterstützt den Wortsinn, mancher unterstützt ihn überhaupt nicht. ‚Seele‘ [ˈze:lə]¹⁹ unterstützt im Wortklang die begriffliche Eigenschaft von Körperlosigkeit oder auch ihre Ortsungebundenheit. Die Aussprache mit weichem (aveolarfrikativem) Anlaut [z], gefolgt von langem [e:] und wieder weichem Aproximant [l] und endend auf unbetontem, flüchtigen

19 Die in eckigen Klammern [] stehenden Zeichen sind Zeichen des phonetischen Alphabets, mit deren Hilfe die Laute einer Sprache exakt beschrieben werden.

Endungs-[ə] hat im Gesamtverlauf des Wortes keine klanglichen Härten. Anders das weitgehend gleichbedeutende Wort ‚Psyche‘ [ˈpsy:çə]: ein stimmloser Plosiv, ein scharfer Frikativ, ein sehr enger Vokal [y:] und wieder ein Frikativ; ein Wort, das alle Weichheit vermissen lässt.

Ähnliches gilt für Begriffe wie ‚Vater‘ und ‚Mutter‘, abstammend vom lateinischen ‚pater‘ und ‚mater‘. Beide sind mit harten Plosiven [p, t] und Nasal [m] wenig klangreich. ‚Papa‘ und vor allem ‚Mama‘ mit stimmhaftem [m] und klangvollem [a] klingen aus Kindersprache dagegen anders und weich.

An diesen wenigen Beispielen sollte gezeigt werden, dass neben der reinen Begrifflichkeit der Klang der Worte diesen oft eine eigene Prägung verleiht. Dies macht sich Else Lasker-Schüler vielfältig und auf bemerkenswerte Weise zu eigen. Der Begriff ‚Seele‘ z.B. steht im Vokabular ihrer Lyrik an vierthäufigster Stelle (136 mal) hinter ‚Herz‘, ‚Nacht‘ und ‚Gott‘; ‚Psyche‘ dagegen kommt nur ein einziges Mal vor.

Else Lasker-Schüler vermag mit Wörtern, ja mit Versen und ganzen Gedichten in der gezielten Wahl und Abfolge der Wörter Klänge hervorzurufen, die gerade an das Orchestrieren von Partituren beim Komponisten erinnern. Dadurch verleiht sie ihren Versen (zusätzlichen) Klang.

Wir wollen dies an zwei ihrer berühmten Gedicht verdeutlichen. *Ein alter Tibetteppich* ist so ein Klangwunder; *Das Lied meines Lebens*, das vom Scheitern am Leben handelt, ist dagegen beileibe kein Lied, eher ein gescheitertes, dass auch im Nicht-Klang seiner Wörter dieses Scheitern orchestriert.

Ein alter Tibetteppich

Das Gedicht *Ein alter Tibetteppich* und meine Interpretation dazu finden sich bereits im 10. Else Lasker-Schüler-Almanach (2013) *Was tun Sie da ... in Wien?* (2013), S. 325ff.

EIN ALTER TIBETTEPPICH²⁰

- 1 Deine Seele, die die meine liebet
- 2 Ist verwirkt mit ihr im Teppichtibet
- 3 Strahl in Strahl, verliebte Farben,
- 4 Sterne, die sich himmellang umwarben.
- 5 Unsere Füße ruhen auf der Kostbarkeit
- 6 Maschentausedabertausendweit.
- 7 Süßer Lamasohn auf Moschuspflanzentron
- 8 Wie lange küsst dein Mund den meinen wohl
- 9 Und Wang dieWange buntgeknüpfte Zeiten schon.

Ich zeige darin eine klanglichen Abfolge von Konsonanten und insbesondere von Vokalen, wie Else Lasker-Schüler auch auf der ‚Mikroebene‘ ihrer lyrischen Sprache, den Lauten, Klangkomposition betreibt. An dieser Stelle sei verkürzt nur hingewiesen, dass von ganz hellen Klängen in *e*- und *i*-Vokalen in der Überschrift und in den ersten beiden Versen – „Ein alter Tibetteppich / Deine Seele, die die meine liebet / Ist verwirkt mit ihr im Teppichtibet“ umorchestriert wird auf etwas tiefere Klänge vor allem im *a*-Vokalbereich, der Verse 3 und 4: „Strahl in Strahl, verliebte Farben, / Sterne, die sich himmellang umwarben“. Noch tiefer instrumentiert Else Lasker-Schüler auf den Vokalen *a*, *u* und *ü* der folgenden vv. 5 und 6: „Unsere Füße ruhen auf der Kostbarkeit. / Maschentausedabertausendweit“. Und die tiefsten Vokale *a*, *o*, und *u* dunkeln in die letzten Verse ab in den tiefsten Klangregistern, etwa im Wort „Moschuspflanzentron“ und „bundgeknüpft“ ganz in der mystischen Verliebtheit.

Das alles geschieht zudem ja nicht als Klangkonstrukt, wie wir es später im Dada antreffen, sondern fügt sich wie eine gekonnte Orchestrierung in der Musik dem Ganzen von Form, Klang und Inhalt harmonisch zusammen, als sei es das Leichteste von der Welt.

Der Lautsinn von Wörtern wird durch Assonanzen erst erschlossen und gefördert und bildet in diesem Gedicht so manche (Teppich-)Verknüpfung. *Deine – meine, die – die* verknüpfen Seele und Liebe; *Strahl – Strahl – Farben, Sterne – Strahl, Farben – warben, himmel – lang*, diese Assonanzen „weben“ an den Bildern ebenso wie das unendlich lange *a*-Wort *maschentausedabertausendweit*.

²⁰ KA01-GNr. 172.



Der berühmteste Komponist –
Paul Hindemith © Wikipedia

Auch spüren wir hier den Schalk, der in einigen Gedichten Else Lasker-Schülers wie diesem unvermittelt aufblitzt. Nämlich die achte Verszeile wird von ihr quasi hineingemogelt, passt nicht in den symmetrischen Versbau, ist im Reim falsch, eine so genannte Waise, Trochäus wird zum Jambus. So betont Else Lasker-Schüler ihren „Dauerbrennerkuss“!

Wenn für Else Lasker-Schüler „verzaubert“ als charakterisierend für ein vollkommenes Gedicht steht, dann ist *Ein alter Tibetteppich* eine solche dichterische Verzauberung.

Es mag sein, dass ein so bekanntes Gedicht, u. a. aufgeführt in 20 Anthologien, welches, wie gezeigt, zudem soviel eigene Musik in sich trägt, Komponisten eher davon abhält, das Ihre noch dazu zu tun.

Das Lied meines Lebens

Das dieses Orchestrieren in Klängen nicht etwa Zufall eines (gnädigen) Schöpfungs Augenblickes ist, sondern höchste Dichtkunst, zeigt sich an einem klanglichen Gegenstück zum *Tibetteppich*, nämlich dem Gedicht *Das Lied meines Lebens*. Hören wir vielleicht zunächst nur auf die Klänge der Wörter, etwa „Gesicht“, „Geschwister“ und „Greise“.

DAS LIED MEINES LEBENS²¹

- 1 Sieh in mein verwandertes Gesicht.
- 2 Tiefer beugen sich die Sterne
- 3 Sieh in mein verwandertes Gesicht.

- 4 Alle meine Blumenwege
- 5 Führen auf dunkle Gewässer,
- 6 Geschwister, die sich tödlich stritten.

²¹ KA01-GNr. 148.

- 7 Greise sind die Sterne geworden
- 8 Sieh in mein verwandertes Gesicht.

Das Gedicht selbst steht ganz am Ende der Erzählungen *Die Nächte Tino von Bagdads*, die 1907 in Druck erschienen. Das Gedicht aber war wohl schon zwei Jahre vorher verfasst worden.²²

Der Tenor des Gedichtes – so unendlich und ohne Ausblick depressiv lebensresümierend von einer nicht einmal vierzigjährigen Dichterin geschrieben – lässt irritiert und erschreckt aufhorchen. Im Leben der Dichterin 1905 und in den Folgejahren lassen sich zunächst keine großen belastenden Momente ausmachen, die diesen Tenor hätten auslösen können, im Gegenteil: Der zweite Gedichtband *Der siebente Tag* erscheint. 1906 erscheint zudem mit viel Herzblut geschrieben *Das Peter Hille-Buch*. Und sie bekommt in der Öffentlichkeit und der Presse immer größere Anerkennung.²³ Der Schlüssel zur Situation liegt wohl im Prosawerk *Die Nächte Tino von Bagdads* selbst. Das Werk „gibt in verschlüsselter Form die Erlebnisse während des Auseinanderbrechens der ersten Ehe Else Lasker-Schülers wieder“.²⁴ Diese Ehe mit Berthold Lasker wird aufgrund der wenigen Äußerungen der Dichterin als für sie sehr belastend und seelisch einengend sowie zum Seitensprung verleitend angesehen. Etliche Gedichte aus dieser Zeit neben dem in Rede stehenden zeugen davon, wie z. B. dieses:²⁵

DIR

*Drum wein ich,
Dass bei deinem Kuß
Ich so nichts empfinde
Und ins Leere versinken muß.
[..]*

²² Vgl. KA01-K 148 und KA01-K 148.H1.

²³ Vgl. Klüsener, Erika Emma und Friedrich Pfäfflin, Hrsg. (1995): Else Lasker-Schüler. 1869–1945. Ausstellung zum 50. Todestag von Else Lasker-Schüler. 2. durchges. u. erg. Aufl. Bd. 71/1995. Marbacher Magazin. Marbach am Neckar: Deutsche Schillerges. ISBN: 978-3-929-14626-4., S. 48–54.

²⁴ Ebd., S. 53f.

²⁵ KA01-GNr. 82.

Mit dem noch im Stil des Naturalismus verankerten Prolog-Gedicht *Mein Lied*,²⁶ in dem so überschwänglich das lyrische Ich „ein spielender Herzschemel, Erde“ ist, beginnen die Erzählungen von *Tino* (alias Else Lasker-Schüler) und enden nach der Befestigung der Ich-Bestimmung der Dichterin: „Ich bin die Prinzessin von Bagdad und wandle in der Großmondzeit durch helle Rosengärten um heimliche Brunnen.“²⁷ – Hille hatte ihr schon 1899 den Namen *Tino* gegeben – mit diesem so tief depressiven Gedicht.

Die Aufforderung der ersten Verszeile an das lyrische Du oder den Leser ist der Dichterin so wichtig, dass sie sie dreimal ausspricht, nochmals in v. 3 und am Gedichtende. Mit solchen Wiederholungen geht Else Lasker-Schüler im gesamten Werk i. d. R. äußerst sparsam um. Umso größeres Gewicht fällt dieser hier zu. Das lyrische Du bzw. der Leser soll hinsehen, soll begreifen. Doch was nur begreifen? Denn der Grund des Leidens und der Depression bleibt ja verdeckt, erschließt sich womöglich nur, wie Klüesener wohl treffend feststellt, indirekt als Leiden an der verflochtenen Ehe. Genannt werden nur die fiktiv das Leid mittragenden ‚Zeugen‘, die Sterne und Blumenwege.

Die im Bild so starke Wortneuschöpfung „verwandert“ trägt in sich das Wort wandern, das vor allem in der Romantik vielschichtig konnotiert ist. Das zentrale Motiv des Wanderns schließt dort sowohl positive wie negative Aspekte ein, also Freiheit, Naturverbundenheit, Erleben von Gott in seiner Schöpfung, auf der anderen Seite Einsamkeit des Wanderers, Heimatlosigkeit, Isolation, Kälte und Todessehnsucht, wie sie Franz Schubert in seiner *Winterreise* (D 911) besingt.

Hier tritt das Wandern als Adjektiv der Eigenschaft auf in attributiver Stellung zu „Gesicht“ und mit der Vorsilbe „ver“, „verwandert“. Die Adjektivierung erfolgt vom Perfekt-Tempus des Verbs, stellt also einen Vergangenheitsbezug bzw. eine Finalität dar; das Wandern hat einen Abschluss gefunden. Die Vorsilbe „ver“ ist allerdings keine reguläre für das Verb „wandern“. Mehrere generelle Bedeutungen dieser Vorsilbe erschließen dennoch mögliche semantische Inhalte für den Neologismus „verwandert“: Die Be-

schreibung eines Fehlverhaltens wie „ich habe mich verlaufen“ als einer Negativmarkierung; im Sinne von Verschiebung „ich habe mich verändert“ oder einer Eigenschaft oder Form der seelischen Veränderung oder gar Zerstörung „ich bin verstört“ zeigen solche Bedeutungsinhalte auf. Neologismen spielen zudem mit dem Phänomen der Assonanz, die ihrerseits weitere Bedeutungsmöglichkeiten erschließt. Zu „verwandert“ ist etwa die starke Assonanz „verwandelt“ zu nennen.

Dies alles mitlesend erscheint die Neuschöpfung doch weniger neu als irgendwie vertraut, als meinte sie ein vom Schicksal gezeichnetes Gesicht, und den Menschen dahinter womöglich ohne wirkliches Ziel mehr vor Augen und am Lebensende stehend. So erhält auch die merkwürdige Geste des Beugens im zweiten Vers – Sterne stehen ja für den Beobachter an und für sich unbeweglich am Himmel – stärkere Kontur. Das Bild „Stern“ ist in der Konkordanzliste der KA als siebthäufigstes Substantiv (125 Vorkommen) aufgeführt²⁸ und ist bei Lasker-Schüler in der Regel mit eindrücklichen Eigenschaften von Kindheit, Schicksal, Gottnähe, Verliebtheit, Inspiration, transzendentaler Heimat der Dichter, aber auch Erlöschen des Lebenslichtes und bösen Sternen verknüpft.

In Verbindung mit dem spiegelgleichen Vers 7 liest man „Tiefer beugen sich die Greise“. Die Sterne treten in personifizierter Form auf. Die Geste des Beugens kann als eine dem Greisenalter allenthalben inhärente körperliche Eigenschaft, doch auch aus Gram sich beugen gelesen werden, als erkannten die Sterne empathisch schon das menschliche Schicksal und Leid, während die Empathie des angesprochenen Du durch die Aufforderung „Sieh!“ noch erst erhofft wird.

Die zweite Strophe erscheint in ihrem Sinngehalt zunächst dunkel und wird auch wohl nicht ganz erhellt werden können. Dichterisch wird mit Bildern gespielt, die gegeneinander stehen: ‚Blumenwege‘ vs. ‚dunkle Gewässer‘, ‚Geschwister‘ vs. ‚tötlicher[!] Streit‘. Die Blumenwege stehen mit dem positiv konnotierten Wandern in Beziehung und solange ein Weg ist, solange ist auch eine *r e c h t e* Richtung. Aber das Schicksal lässt die Blumenwege, die bei Lasker-Schüler im übertragenen Sinne auch für Verse eines Dichters stehen und ein ganz aus dem Jugendstil erwachsendes Bild sind, in dunkle

26 KA01-GNr. 139.

27 KA03, S. 97.9f.

28 Vgl. KA01, S. 444.7.

Gewässer führen. Das trägt etwas Unheimliches, Tückisches in sich.²⁹ Die „dunklen Gewässer“ korrespondieren antithetisch mit den (klaren) „Bäche[n] der Wälder“ des Prolog-Gedichtes *Mein Lied*.³⁰ Ein andermal sind die Wege „blütenlos“³¹ und in *Giselheer dem Heiden* heißt es für uns aufschlussreich:

In meine Dunkelheit
Wagt sich kein Hirte.
Meine Augen zeigen nicht den Weg
Wie die Sterne.
[...]³²

Wenn in der Allegorie die „Blumenwege“ auf „dunkle Gewässer“ führen – und zwar alle! – so ist hiermit offenbar Lasker-Schülers Empfindung eines allumfassenden dichterischen Scheiterns bildlich beschworen. Poesie verläuft (verwandert) sich ins Fatum, das sich der Einflussnahme des Menschen entzieht, ihn aber gleichwohl in Bann schlägt, vom Schicksal geschlagen.



54 Els Liedvertonungen –
Christian Immo Schneider

„Weg“ und „Wasser“ spielen als Bilder auch in dem berühmten Gedicht *Mein Volk* eine ähnliche Rolle: „Jäh stürz ich vom Weg / und riesele [...] dem Meer zu“. Hier ist es ebenfalls ein Scheitern, ein Wegführen aus der Lebensmitte. Und außerdem ist Gott ferne an den dunklen Gewässern, er kommt – ansonsten bei Lasker-Schüler von zentraler Bedeutung – im ‚Lied des Lebens‘ nicht vor.

29 Ganz ähnliche Bilder verwendet Else Lasker-Schüler im Gedicht Rast (KAoI-GNr. 174): ›Wandern‹ und ›sich beugende und Blüten streuende Zedern‹; der Tenor aber ist dort im Wesentlichen Zielgerichtetheit und nicht wie hier das Enden eines Weges.

30 Vgl. Liska, Vivian (1998): Die Dichterin und das schelmische Erhabene: Else Lasker-Schülers »Die Nächte Tino von Bagdads«. Tübingen: Francke. ISBN: 978-3-772-02181-7, S. 159.

31 KAoI-GNr. 72.8.

32 KAoI-GNr. 204.3–6.

Der sechste Vers ist wohl der ‚unwegsamste‘ in unserem Gedicht. Syntaktisch ist er an das Bild der Verse vier und fünf gekoppelt durch Komma getrennt, als sei er als Apposition dessen nähere Erläuterung. „Blumenwege“ und „dunkle Gewässer“ stünden dann als Geschwister in Beziehung. Das Streiten aber liegt in der Vergangenheit (stritten) und ließe den Schluss zu, dass dieses Streiten ein Ende gefunden habe. Also ein tödlicher Kampf, der im Dichterleben bzw. im lyrischen Ich früher einmal stattgefunden hätte. Die Geschwister könnten so als Metapher zweier sich widerstrebender Eigenschaften des lyrischen Ich verstanden werden, die sich unversöhnlich gegeneinander zeigen, – Tod bringend.

Schließlich soll die Überschrift des Gedichtes in den Blick genommen werden. Ist dieses Gedicht ein Lied, wie es im Titel heißt? Es will scheinen, eher nicht! Vieles spricht gegen ein Lied: keine Reime, unterschiedlich lange Verse, Wechsel des Versmaßes ab Vers fünf. Das alles spricht gegen Lied und Gesang. Vor allem aber ist es der Klang des Gedichtes, der Klang der Wörter, also die wenig liedhaften phonologischen Auffälligkeiten: viele frikative und plosive Konsonante u. a. im Zentralwort „Gesicht“, „dunkle Gewässer“, ein Klangchaos, der gesamte Vers 6 nur Plosiv- und Zischlaute, wie auch das letzte Wort „Gesicht“ im Klang alles andere als schön ist. Ebenso auffällig die Orchestrierung mit Vokalen. Wir haben hier keine wohltuenden, geradezu einschmeichelden Klangabstufungen wie im Tibetteppich. Wenige offene oder halboffene Vokale von *a* und *o*; stattdessen das sehr häufig wiederkehrende, vorne geschlossene *i*. Auch in dieser chaotischen Klangführung kommt die Zerrissenheit in der lyrischen Aussage auf ihre unmusikalische Weise zum Ausdruck. Der Klang des Gedichtes ist somit eher spitz, wenig liedhaft-weich und wenig geschmeidig. Die Verse stehen für ein „verwandertes“ Leben und dieses Lied ist – passend dazu – ein klingliches Scheitern am Lied.

Weltflucht – Elbanaf, ein onomatopoetischer Vergleich

Wenn nur der Klang der Wörter noch Geltung hat, die Wörter aber keinen lexikalischen Sinn aufweisen, also nur Signifikanten sind, so haben wir es formal mit sinnfreien Lautgedichten zu tun, wie sie etwa im Dada gebräuchlich waren, z.B. bei Hugo Balls *Karawane* (1917).

Else Lasker-Schüler verfasst 1925 zu ihrem Gedicht *Weltflucht* von 1902 eine solche Lautgedicht-Variante, die jedoch – wie sofort klar wird – nichts mit Dada zu tun hat. Sie beschreibt diese Sprache folgendermaßen:

Die Gedichte meines ersten Buches: *Styx*, das im Verlag Axel Juncker erschien, 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. Sie dürfte Sie interessieren zu hören. Mein Gedicht *Weltflucht* dichtete ich u. a. in diesem mystischen Asiatisch.³³

Es ist also nicht Dada, der u. a. sinnentleerte Gedichte schaffen wollte, sondern – nach Else Lasker-Schüler – ihre Ursprache. Mit ein bisschen Fantasie können wir fast Zeile für Zeile diesem Gedicht *Weltflucht* sein Ursprachen-Pendant *Elbanaff* zuordnen, wie es diese Gegenüberstellung versucht:

WELTFLUCHT

1 Ich will in das Grenzenlose
2 Zu mir zurück,
3 Schon blüht die Herbstzeitlose – –
4 Vielleicht ist es zu spät – zurück!
5 Oh ich sterbe zwischen euch.
6 Die ihr mich erstickt mit euch.

7 Fäden möchte ich um mich ziehen

8 Wirrwarr endend,
9 Verwirrend,
10 Zu entfliehen
11 Meinwärts.

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!

Worum geht es? Wir betrachten zunächst das Gedicht *Weltflucht*. In ihm beschreibt die Dichterin ihre Flucht aus der Welt der Bourgeoisie, wie sie vor allem in der wilhelminischen Ära so ausgeprägt war, u. a. mit all ihrer verlogenen Moral.

Die Fluchtrichtung wird am Gedichtanfang genannt, nämlich „zu mir zurück“ und noch eindringlicher in der genialen Wortschöpfung am Gedichtende: „Meinwärts“. Und der Fluchtpunkt ist nicht ein in sich gekehrtes Ego, ist zwar ein Rückzug, aber ein Rückzug „in das Grenzenlose“ des eigenen Ichs. Diese innere Welt der Omnipotenz steht in scharfem Kontrast zur Außenwelt, die in der Gedichtmitte artikuliert wird als eine das lyrische Ich erstickende, nicht atmungsfähige und Tod bringende Welt. Die Zeilen 3 bis 5 des Gedichtes beschreiben die Gefahr von Seelenherbst und Seelentod und stellen die Frage, ob es noch ein Entrinnen gibt.

Die zweite Gedichthälfte nennt die Möglichkeit, diesem Seelentod zu entrinnen: „Fäden um mich ziehen“, Einspinnen in einen Kokon, wie die Larve eines Schmetterlings, völlig abgeschieden von der Außenwelt sich in der eigenen, grenzenlosen Welt zu entwickeln zu einem Schmetterling des kommenden Frühjahrs. Auch dieser im Bild mitgedachte Schmetterling steht für eine erdlosgelöste Freiheit und die unbegrenzte Leichtigkeit des Seins. – Flucht wird damit zum Akt der Befreiung! Das Oxymoron aus den gegensätzlichen Bildern von „Wirrwarr endend / beirrend / Euch verwirrend“ verkehrt zugleich auch die Befindlichkeiten der beiden Welten: die ach so geordnete Spießbürgerlichkeit gerät ins Irre, während das an dieser Welt ersterbende lyrische Ich seine Verwirrung enden kann in der vollständigen Besinnung und Bestimmung auf sich selbst. Die totale Absage an die bürgerliche Welt und die totale Zielsetzung auf die mystische *restitutio at integrum*, auf die vollständige Wiederherstellung der Unversehrtheit, ist gleichzeitig verbunden mit einem stummen Schrei der Existenzbedrohung. In diesem Sinne kann dieses 1902 geschriebene Gedicht in seiner Radikalität als einer der ganz frühen Wegbereiter des Expressionismus gelesen werden. – Soweit zum Verständnis des Gedichtes *Weltflucht*.

Was macht nun Else Lasker-Schüler mit der Ursprachen-Variante von *Weltflucht*? Sie zeichnet lautmalerisch in *Elbanaff* die gefühlsmäßigen Momente aus *Weltflucht* nach, ja mehr noch bildet sie ursprachliche

33 KA4.1, S. 58.

Klangsynonyme zu den Reizworten der lexikalischen Fassung. Die Sinnzertrümmerung scheint mithin zugleich die radikalste Absage Else Lasker-Schülers an die bourgeoise Welt darzustellen.

Es sei betont, dass die folgenden Ausführungen sehr spekulativ sind und beliebig angreifbar. Gleichwohl soll damit gezeigt und unterstrichen werden, wie sehr Else Lasker-Schüler mit dem Klang der Worte arbeitet und Gefühle durch Klang artikuliert und auf den Rezipienten, uns Leser, überträgt, auch und gerade ohne Bindung an Begriffe und damit im wahrsten Sinne universell. Dass sie sich dabei Archetypen als unbewusster Wirkmechanismen bedient, macht den Reiz der *Elbanaff*-Verse aus und reizte zu den nachfolgenden Zeilen.

Auffällig sind die Entsprechungen in Klang und Klangverlauf beider Gedichte. Das wird erst richtig bewusst, wenn man das Gedicht *Elbanaff* mehrfach hintereinander mit möglichst großer Geste laut vorgetragen hat:

- Vers 1: *Ich will in das – Min salihibi wa...*; Häufung des Vokals *i* und Übergang zu *a*.
- Vers 3: *fi is* mag einen Anklang an *finis est* (lat. es ist das Ende) darstellen. Dies würde korrespondieren mit dem Blühen der toxischen Herbstzeitlosen (Erstickungstod!) als Metapher.
- Vers 8: *fi es* eine assonante Stelle, die eine Sinnentsprechung in *endend* hätte, ähnlich Vers 3.
- Vers 5: *abtal* das in der ersten Silbe „ab“ die Bedeutung von „weg“ aufruft und „tal“ von „hinab“ assoziieren mag. Beide sehr kurzen Silben sind plosiv und erzeugen eine gewisse Unerbittlichkeit. Dies würde sich mit „sterben“ assoziieren lassen, „hinab in den Orkus“.
- Vers 6: *Wa min tab ibi* ist klangsynonym zu *ihr mich erstickt*: *tab* ein offenes Ausatmen auf *a* zwischen zwei Plosiven *t* und *b*, man spreche das einmal laut! Der Vokal *a*, ‚erstickt‘ dazwischen. Ansonsten finden sich in Vers 6 nahezu nur einsilbige Wörter, die zudem fast alle aus dem spitzen Vokal *i* und Frikativen bzw. Plosiven bestehen. Ein insistierendes Staccato.
- Vers 7: er setzt den Kontrapunkt zu Vers 6: es sind in beiden Versionen Wortdehnungen mit weiblichen, unbetonten Endungen, die die Fortführung des Trochäus aus Vers 6 nicht zulassen. Das Bild des sich in einen Kokon einwickelnden lyrischen

Ichs wird sowohl klanglich durch die langen Umlaute *ä* und *ö*, die Zischlaute auf *ch* und das Verb „ziehen“ gebildet, als auch durch die Vortragsweise, die man im Musikalischen mit *legato* bezeichnen würde.

- Sehr bemerkenswert sind die entsprechenden Zeilen 7a–7c in *Elbanaff* mit der besonders langen Klangphrase, die durch die Reihung der Langsilbe *abu* bzw. *anu* erzeugt wird. Fast alle Silben sind von weichem Klang. Durch die fünffache Wiederholung tritt gewissermaßen eine Kreisbewegung ein. Dies steht in auffälliger Übereinstimmung mit dem Bild *Fäden möchte ich um mich ziehen* eines weichen Kokons, der Geborgenheit und Abgeschlossenheit von der Außenwelt schaffen kann.
- Vers 8: *endend* und *fi es* scheinen sich hier wie in v. 3 zu entsprechen.
- Vers 9: Auch mit *Verwirrend* und *fidda ... hire* erzeugen kurze, harte Silben in ihrer Gepresstheit so etwas wie Hatz, Gejagtsein und Flucht und da ist viel Klangähnlichkeit, besonders in *wirrend* und *hire*.
- Vers 11: Bemerkenswert auch der Schluss „elbanaff!“, der auf die Überschrift wörtlich verweist. Hier wird – wie auch im Wort „Welt-flucht“ – onomatopoetisch durch weite, weiche Doppelsilbe *elba* und Nasal mit scharfem Frikativ *naff* das Bild „Flucht“ verklunglicht. Selbst Flucht kann man lautmalerisch mit langem *ū* und langem Zischlaut *ch*, aber abgehacktem Endungs-Plosiv *t* exaltiert rezitieren und hätte dann ein klangliches Synonym zu *naff*.

Mit dieser – noch einmal sei es gesagt – ‚spekulativen‘ Gegenüberstellung soll verdeutlicht werden, wie sehr Lasker-Schüler den Klang von Silbe, Wort und Vers lautmalerisch differenziert beherrscht, dass – auch ohne Kenntnis des ursprünglichen Gedichts – Emotionen beim gekonnten Rezitieren und empfindsamen Hören evoked werden können, die auch die elementaren Grundmuster der deutschen Gedichtversion ausmachen. Wenn Lasker-Schüler in Zusammenhang mit *Elbanaff* auf ihre Ursprache verweist, so verweist sie eben auf das Elementare von sprachlichen Umlauten, die eines (lexikalischen) Sinnes des Gesprochenen eben nicht bedürfen. Die Unmittelbarkeit aber des Wortklanges und seine Emotionalität vermögen eine geradezu zwingende intuitive Verständlichkeit



Ein Engel – Sofia Asgatovna
Gubaidulina

dieser Dichtung zu schaffen, wie es auf ähnliche Weise ja stets die Musik tut.

Man ist bei diesem Umsetzungsprozess „Weltflucht – Elbanaff“ erinnert an die Vorstellung Robert Schumanns, der meinte, dass eine Liedvertonung letztlich nicht mehr ihres Textes bedarf, sondern der Dichter, hört er denn nur die Musik ohne Text zum ersten Male, im Idealfall besten musikalischen Ausdrucks sein Gedicht wieder und erneut der Komposition würde unterlegen wollen.

Resümee

Fassen wir zusammen: Die Musikalität in der lyrischen Sprache Else Lasker-Schülers zeigt sich auf vielfältige Weisen, von denen wir die wesentlichen diskutiert haben.

- Das Vokabular der Lasker-Schüler ist voll von Begriffen aus Malerei und Musik; jedoch differenziert, nämlich hier Adverbentstark, deskriptiv, dort Verb-betont, das zeitliche Moment von Musik markierend.
- Die Metaphorik der Lasker-Schüler ist oft orientalisches und dunkel, sodass nicht der Sinn, sondern der Klang und die Atmosphäre im Vordergrund stehen, um Emotionen zu erzeugen.
- Wortneuschöpfungen (Neologismen) erzeugen Spannung bei ihrer Wahrnehmung und wirken – neben ihrer oft sprachlichen Kühnheit – in dieser Spannung wie in der Musik die Pausen.
- Der Klang der Sprache wird von Lasker-Schüler sehr bewusst und gezielt eingesetzt. Konsonanten und Vokale sind Geräusche und Töne, die Lasker-Schüler einsetzt wie Komponisten ihre Instrumente. Sie orchestriert ihre Lyrik! Wir zeigten dies an den so unterschiedlichen Gedichten *Ein alter Tibetteppich* und *Das Lied meines Lebens*; zuletzt auch im direkten, spekulativen Klangvergleich von *Weltflucht* und *Elbanaff*.

So zeigt sich eindrücklich, dass Else Lasker-Schüler nicht nur im Dichterisch-Schriftstellerischen und im Bildkünstlerischen beeindruckende

ckende Werke geschaffen hat, sondern – obwohl sie als musikalisch nicht geschult gilt – ihre Lyrik auch von großer Musikalität zeugt.

Es nimmt daher nicht wunder, dass Komponisten auf der ganzen Welt genau davon so stark angesprochen sind. – Darüber gibt meine Arbeit *Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten*³⁴ detailliert Auskunft, in der erstmalig mehr als 1800 Vertonungen von mehr als 400 Komponistinnen und Komponisten aufgeführt sind und 30 Komponistenporträts mit Werkanalysen das Zusammenkommen von Lyrik der Dichterin und Musik zu Gesamtkunstwerken zum Thema haben.



Karl Bellenberg,

geboren 1944 in Heggen, aufgewachsen in Essen, dort 1966 Abitur am Helmholtz-Gymnasium. 1966 Toningenieur-Studium, R.-Schumann-Konservatorium, Düsseldorf, Studienwechsel zur Elektrotechnik, Fachr. Nachrichtentechnik, RWTH Aachen mit Abschluss Dipl. Ing. (1972).

In verschiedenen Positionen der Schwerindustrie, des internationalen Anlagenbaus und der Elektroindustrie tätig, Hauptabteilungsleiter mit Prokura; Mitglied in verschiedenen Normengremien. Private Musikausbildung Klavier, Orgel und Komposition. 1967 kurzzeitige Mitarbeit am Studio für Elektronische Musik, WDR Köln. 2008–2013 Studium der Musikwissenschaft und Germanistik, Köln. 2019 Promotion über „Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten“.



Priv. Promotionsfeier 31.08.2019:
v.l.n.r. Dr. Karl Bellenberg; Prof.
Dr. Norbert Öllers; Dr. Marlies
Öllers; Dr. Susanne Steinbeck;
Prof. Dr. Wolfram Steinbeck

34 Bellenberg, Karl (2019): *Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten*. Zugl. Diss. Univ. zu Köln 2019. 1. Aufl. Berlin: wvb Wissenschaftlicher Verlag Berlin. ISBN: 978-3-96138-132-6.