

KÖRPER – IDENTITÄT – SPRACHE

Überlegungen zur Lyrik Else Lasker-Schülers und Mascha Kalékos

CORINNA SCHLICHT
UNIVERSITÄT DUISBURG-ESSEN

Abstract – The texts by both authors discussed here are read as lyrical reflections of self-designs. Both writers subvert the prevailing (discourse) order with their very own styles. Kaléko’s reflections on the present examine identity formation in the field of *class* as well as *gender* and *race*, whereby Kaléko puts a strong focus on social differences. All three areas converge in the body and are expressed in poetry. As well as in Else Lasker-Schüler’s texts the question of identity is one that is reflected upon as an interweaving and overlapping of various factors of exclusion as described in the intersectionality research. Above all, the connection between cultural gender narratives and female sexuality are mentioned many times. The body, as will be discussed in this essay, is the place where – if you want – conflict and constitution of identity will happen in the lyrical texts of both writers.

Keywords: identity; gender; Lasker-Schüler; Kaléko; cultural narratives.

1. Zur Einführung

Auf den ersten Blick verbindet die Schriftstellerinnen Else Lasker-Schüler, Jahrgang 1869, und Mascha Kaléko, Jahrgang 1907, kaum etwas, sind sie doch vom Lebensalter her eine Generation voneinander entfernt, was sich auch auf ihre recht verschiedene literarische Sozialisation niederschlägt. Einige wenige biographische Gemeinsamkeiten lassen sich dennoch ausmachen, dass es sich nämlich um zwei jüdische Frauen handelt, die beide in den 1920er und 30er Jahren in Berlin gelebt und gewirkt haben; so verkehrten sie beide im Berliner Künstlerlokal, dem Romanischen Café, in dem sie sich auch begegnet sind. Aufgrund der Bedrohung durch den Nationalsozialismus und im Zuge der staatlichen Sanktionen gegen ihre Kunst flohen Lasker-Schüler 1933 und Kaléko 1938 aus Deutschland und führten fortan ein Leben im Exil. Für die Dichterinnen bedeutete dies einen schmerzhaften Einschnitt, denn sowohl Lasker-Schüler als auch Kaléko litten unter dem Heimatverlust und den vielfältigen Fremdheitserfahrungen an ihren Exilorten New York und Jerusalem.

Kaléko ist 1938 mit ihrem zweiten Mann Chemjo Vinaver nach New

York geflohen, wo sie bis 1959 geblieben sind, um dann nach Jerusalem umzusiedeln, wo Kaléko 1975 zwei Jahre nach dem Tod ihres Mannes gestorben ist. Lasker-Schülers Weg führte sie 1933 von Zürich und Ascona nach Jerusalem, wo sie 1945 verstorben ist. Beide Autorinnen teilen neben der Exilerfahrung zudem das Schicksal, dass sie ihre Söhne früh verloren haben; 1927 erliegt Lasker-Schülers Sohn Paul mit 28 Jahren einer Tuberkuloseerkrankung und 1968 stirbt Steven Vinaver nach schwerer Krankheit im Alter von 32 Jahren. Soweit die lebensgeschichtlichen Gemeinsamkeiten, die für das schriftstellerische Werk erst gefunden werden müssten.

Während die rund 40 Jahre ältere Lasker-Schüler stilistisch aus der Jahrhundertwendeliteratur kommt und die Avantgarde-Bewegung des Expressionismus prägt, zeichnet sich Kalékos Lyrik durch den Stil der Neuen Sachlichkeit sowie der so genannten Gebrauchslirik aus. Doch zeigt sich, dass beide Schriftstellerinnen in ihren Gedichten auf je unterschiedliche Weise danach fragen, wie sich Lebens- und Selbstentwürfe unter den Vorzeichen von Armut (*class*), Herkunft (*race, religion*) und Geschlecht (*gender*) gestalten. Es scheint mir daher fruchtbar zu sein, diese so unterschiedlichen Texte nach ihren ästhetischen Strategien zur Darstellung von Identitätsbrüchen und -bemühungen zu befragen.

Lasker-Schüler wird von Norbert Oellers attestiert, dass sich ihr Werk durch „ihre jüdische Selbstwahrnehmung“ (Oellers 1999, S. 14) auszeichne. Birgit Lermen und Magda Motté verstehen ihre Lyrik geradezu als „wichtigen Beitrag [...] zur deutschen Literatur“, weil sie „das Problem der jüdischen Selbstorientierung, der Selbstfindung und Selbstdarstellung thematisiert“ (Lermen, Motté 2010, S. 15). Kaléko wird von Julia Meyer im Titel ihrer Monographie zitiert: „Zwei Seelen wohnen, ach, in mir zur Miete“, womit „die jüdische Dichterin [...] die Janusköpfigkeit ihrer Autorschaft“ beschreibe (Meyer 2018, S. 11). In ihren Gedichten sei „ein jüdischer Subtext [...] stets lesbar“ (Meyer 2018, S. 12). Wie bei Lasker-Schüler findet sich in der Rezeption von Kalékos Gedichten nicht nur in dieser Hinsicht ein Schwerpunkt auf ihrer Biographie: „Die lyrischen Texte der¹ Kaléko sind weitgehend Dokumente der Selbstdarstellung“, so konstatiert Inge Scholz (2012, S. 6). Die für die Lasker-Schüler-Rezeption zum Topos gewordene Interpretationsperspektive, dass „die Dichtung ihr Leben und ihr Leben Dichtung war“ (Klüsener 1998, S. 7), soll hier jedoch nicht reproduziert

¹ Es sei erlaubt, kritisch anzumerken, dass Inge Scholz mit der durchgängigen Kennzeichnung des Namens mit einem Artikel einen patriarchalen Literaturdiskurs affirmiert: „Der‘ Autor ist männlich: wir sagen Goethe, Kleist, Brecht, aber ‚die‘ Günderrode, ‚die‘ Seghers, ‚die‘ Steffin und bezeichnen damit, indem wir bei einem weiblichen Autor auf das Geschlecht explizit hinweisen, den Sonderfall, die Ausnahme“ (Hilzinger 2010, S. 76).

werden. Auch für Kalékos Texte wird keine den Spuren der Biographie folgende Interpretation unternommen.

In der Analyse der Texte möchte ich vielmehr literarische Repräsentationen unterschiedlicher identitätsbestimmender Kategorien in ihrer Reziprozität in den Blick nehmen, und zwar so, wie sie sich auf der Textebene zeigen. Sowohl im Genre der Liebeslyrik als auch in den Texten, die soziale Beziehungen oder Fragen der Herkunft verhandeln, wird die Problematik von Identitätsentwürfen aufgeworfen, indem es um die soziale Bezogenheit des Subjekts wie auch um Selbstdefinition geht. Dabei sind die Sprache und der Ton, den die beiden Autorinnen wählen, grundverschieden. Kalékos Biographin spricht von „satirischer Schärfe und leiser Wehmut“ im Ton (Rosenkranz 2012, S. 7) und über Lasker-Schülers Gedichtsammlung *Styx* sagt Andreas Kilcher, dass sich ihre Texte durch „eine deutliche, emotional wie körperlich nachgerade exhibitionistische Sprache“ (2010, S. 17) auszeichnen. Es geht daher nicht darum, eine stilistische Schnittmenge zwischen dem Werk Lasker-Schülers und dem Kalékos zu finden, im Gegenteil, die unterschiedlichen ästhetischen Strategien werden hier im Sinne eines Spektrums möglicher literarischer Verfahren verstanden, um Alteritätserlebnisse und Sehnsucht nach Ichentfaltung zum Ausdruck zu bringen. Der Körper, so wird zu erörtern sein, ist in den lyrischen Texten beider Schriftstellerinnen der – wenn man so will – Austragungsort von Identitätskonflikt und Identitätskonstitution.

2. Ästhetische Strategien der Selbstbeschreibung

2.1. Selbstbefragung und Blick nach innen: Die Textwelten Else Lasker-Schülers

2.1.1. Identität als schicksalhafte Lebensenergie

Seit ihrem ersten Lyrikband *Styx* von 1902 bis hin zu ihren im Exil entstandenen Gedichten zeichnet sich Else Lasker-Schülers avantgardistisches Werk durch eindrucksvolle Klangformationen und eine hohe Bildintensität aus; ihre Lyrik ist „weitgehend expressiv und orientalistisch überbordend, aber ebenso auch tief religiös, verinnerlicht, ja auch mit depressiven Zügen behaftet, immer aber in ihren Grundaussagen ‚grenzenlos‘“ (Bellenberg 2019, S. 4). Im Kontext von Impressionismus, Symbolismus und Expressionismus entstehen Texte, die stilistisch „eigenständig wie einzigartig und keiner bestimmten Stilrichtung zuzuordnen [sind]“ (Lermen, Motté 2010, S. 10). „Ihre neuromantischen Anfänge hat die Dichterin ebenso überwunden wie die sprachlichen Einflüsse Nietzsches und des Jugendstils. Den Expressionisten hat sie starke Impulse gegeben, ohne sich zu ihnen zählen zu lassen“ – so das

Resümee der Biographin Sigrid Bauschinger (1989, S. 13). Im Zentrum von Lasker-Schülers Poesie stehen existentielle, mystische, radikale Fragen eines Dichter-Ich, das in den Gedichten (wie auch in ihren Prosaarbeiten) als lebenshungriges, auf sich geworfenes Individuum spricht, klagt und sich sehnt – nach Zugehörigkeit sowie nach Selbstentfaltung. Dabei erschuf Lasker-Schüler eine Persona, in der die reale Person und die literarische Figur miteinander verschmelzen. Im Kostüm von Tino von Bagdad oder Prinz Jussuf von Theben tritt sie in der Öffentlichkeit auf und „inszeniert sich selbst als ihre geschaffenen Figuren“ (Bellenberg 2019, S. 4). Gekoppelt ist die Innerlichkeit ihrer Texte häufig mit der Adressierung eines Du. Wolfgang Braungart spricht in dem Zusammenhang von „gerichtete[n] Gedicht[en]. Dieser Gestus kennzeichnet Lasker-Schülers Lyrik überhaupt“ (Braungart 2010, S. 99). Else Lasker-Schülers Gedichte sind lyrische Selbstbefragungen, die häufig in der gnostischen Erkenntnis von der Göttlichkeit des eigenen Selbst münden. Der Blick nach innen führt zu dem von aller äußeren Wirklichkeit gelösten Zustand, der das Dichten überhaupt erst ermöglicht; in dieser Hinsicht ist etwa Lasker-Schülers einstrophiges Gedicht *Weltflucht* von 1902 zu lesen.

Weltflucht²
 Ich will in das Grenzenlose
 Zu mir zurück,
 Schon blüht die Herbstzeitlose
 Meiner Seele,
 Vielleicht – ist's schon zu spät zurück!
 O, ich sterbe unter Euch!
 Da Ihr mich erstickt mit Euch.
 Fäden möchte ich um mich ziehn –
 Wirrwarr endend!
 Beirrend,
 Euch verwirrend,
 Um zu entfliehn
 Meinwärts!

Die Eingangsverse „Ich will in das Grenzenlose/Zu mir zurück“ (1/2) lesen Birgit Lermen und Magda Motté als „Flucht vor der Zeit wie von einem durch die Begrenzungen ‚definierten‘ Ort“ (Lermen, Motté 2010, S. 11). Dass hiermit aber zugleich auf eine „göttliche Fülle“ (Lermen, Motté 2010, S. 11), angespielt würde, wie sie Goethe in seinem Gedicht *Eins und Alles* ausmalt, erschließt sich mir nicht. Auch verträgt sich der in Goethes Gedicht

² Alle Gedichte werden unter Angabe von Strophe und Vers nach folgender Werkausgabe zitiert: Lasker-Schüler E. [1966] 1997, *Gesammelte Werke. Band 1. Die Gedichte 1902-1943*, hrsg. von F. Kemp, Suhrkamp, Frankfurt/Main.

vorfindliche Gedanke: „Sich aufzugeben ist Genuß“ (Goethe 1981, S. 386; I, 6) nicht mit dem im letzten Vers artikulierten „Meinwärts“-Streben des lyrischen Ich. Das Ich in „Weltflucht“ will sich zuallererst finden und sucht Sicherheit in sich. So macht das Gedicht die Opposition von Ich und Ihr/Euch auf. Der Welt zu entfliehen, heißt also nicht göttliche Inspiration oder „die Weltseele“ (Goethe 1981, S. 387; II, 1), wie es bei Goethe heißt, zu suchen, sondern einen Raum zu eröffnen, in dem das Ich ohne (nicht genauer benannte) lebensbedrohliche Bedrängnis ist: „O, ich sterbe unter Euch!/Da Ihr mich erstickt mit Euch.“ (6/7) Somit erscheint das Grenzenlose als eine Sphäre, in der das Ich befreit von äußeren Einschränkungen und Ansprüchen, „um zu entfliehen“ (12), „Meinwärts!“ (13) zieht, wie es als einziges Wort im letzten eingerückten Vers mit einem Ausrufezeichen exponiert heißt.

Diese emphatische Lobpreisung der Weltflucht verweist auf das sich im 18. Jahrhundert entwickelnde Konzept des Individualismus. Insofern wäre tatsächlich ein Text von Goethe für die Interpretation von Lasker-Schülers Gedicht einschlägig, und zwar sein Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*. In ihm fühlt sich die Titelfigur ähnlich wie Lasker-Schülers lyrisches Ich von der Außenwelt eingeschränkt, und auch seine Strategie mit dieser Bedrängnis umzugehen, heißt Flucht aus der Welt in die eigene Gedanken- und Vorstellungswelt: „Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!“ (Goethe 1981, S. 13). Die Gegenspieler des sich aus sich selbst schöpfenden Ich sind bei Goethe die bürgerlich-kapitalistischen Ordnungs- und Moralhüter, die bei Lasker-Schüler – liest man ihren Text in der Kontinuität eines nach Autonomie strebenden antibürgerlichen Narrativs – als ‚Ihr‘ angesprochen und als Instanzen begrenzender Normen entlarvt werden. Die Individualitätsentfaltung bedarf bei Lasker-Schüler der geistigen wie auch – im Unterschied zu Werthers Identitätskonflikt – der körperlichen Autonomie, denn es gilt dem massiven Lähmungsgefühl zu entkommen, welches die von Konventionen geleitete Interaktion mit dem sozialen Umfeld erzeugt. Dieses Streben nach Selbstentfaltung bildet die Grundmelodie zahlreicher literarischer Texte Lasker-Schülers. Wie dieser Grundton ausdifferenziert und variiert wird, zeigen die folgenden Gedichtanalysen.

In „Mein Tanzlied“, ebenfalls aus dem Band *Styx*, zeigt sich eine für Lasker-Schülers Lyrik typische enthusiastische Selbstbeschreibung des lyrischen Ich bereits in den ersten Versen:

Aus mir braust finst`re Tanzmusik,
Meine Seele kracht in tausend Stücken!
Der Teufel holt sich mein Mißgeschick,
Um es ans brandige Herz zu drücken.

Die Rosen fliegen mir aus dem Haar
Und mein Leben saust nach allen Seiten,
So tanz ich schon seit tausend Jahr,

Seit meinen ersten Ewigkeiten.

Die „Bewegung [...] setzt zentrifugal ein“ (Rakoczy 2008, S. 73); die Verben ‚brausen‘ und ‚krachen‘ deuten zusammen mit dem Ausrufezeichen in ihrer „Drastik von Wahrnehmung und Empfindung“ (Elit 2008, S. 159) auf den in den folgenden Jahren aufkommenden Expressionismus hin. Das Ich, das hier sein Innerstes beschreibt, exponiert die Rauheit, die sich in der Finsternis der Tanzmusik ausdrückt. Diese „Bewegung von Innen nach Außen“ gleicht mit dem Bild der krachenden Seele „einem Gewaltakt“ (Rakoczy 2008, S. 73). Zugleich liest sich der Tanz als antibürgerlicher Modus des Lebensrhythmus, ohne dass diese Außenreferenz expliziert würde. Die Identität wird durch die aus dem Inneren kraftvoll hervordringende düstere Musik gebildet. Die Hyperbel der 1000 Stücke weist auf die Stärke der inneren Kraft hin, die da waltet. Interessant ist der grammatische Anschluss, wenn nicht davon die Rede ist, dass die Seele in Stücke, sondern in *Stücken* kracht. Damit ist das Verb doppeldeutig als Zerlegung wie auch als Lärm der Seele zu deuten.

Tanz und Ekstase³ sind eng miteinander verknüpft, wobei die eigene Existenz als fatal und dämonisch beschrieben wird: „Der Teufel holt sich mein Missgeschick“ (I, 3). Auffällig ist der Singular, denn dadurch wird die ganze Existenz in einem Wortspiel aus Schicksal/Geschick/Missgeschick als Unglücksfall ausgewiesen, der vom Teufel geholt wird, „[u]m es ans brandige Herz zu drücken“ (I, 4). ‚Missgeschick‘ bildet durch das Kreuzreimschema das Echo auf das Lexem ‚Tanzmusik‘. Dies liest sich als jener „[e]kstatische Ausdruck“ und „als Pathos“, welches „die Erkennungszeichen des Expressionismus“ (Hiebel 2016, S. 447) sind. Der Schrei als „sein prototypisches Symptom“ (Hiebel 2016, S. 447) ist in den Gedichten dieser Künstlerin zuhauf präsent. Ohne Beschönigung werden Lust und Schmerz ausgerufen, womit sich Lasker-Schülers Stimme deutlich von der lakonischen, z.T. resignativen Melancholie Kalékos unterscheidet.

Yasmine Inauen liest Lasker-Schülers „Tanzlied“ im Kontext des Derwisch-Tanzes und spricht von einer Besessenheit des lyrischen Ich, das dem eigenen Tanzverlangen nicht widerstehen könne und so die Seele schutzlos dem Teufel preisgibt (vgl. Inauen 1999, S. 216). Dies erscheint im Kontext bürgerlich-christlicher Kontexte durchaus plausibel, doch legt das Gedicht selbst diesen Kontext nicht zwingend nahe, denn von Seelenrettung ist im Gedicht gar nicht die Rede. Vielmehr erweist sich die ekstatische Grunderfahrung nicht als Klage, sondern als eine Art Selbstbilanz. Die von Inauen konstatierte „Angst um das Seelenheil“ (Inauen 1999, S. 216) ist mit dem Wortlaut des Gedichts somit nicht zu belegen. Löst man das Gedicht aus

³ Karolina Raskoczy zieht hier sowohl Verbindungen zu schamanischen Ritualen als auch zum Orpheus-Mythos (vgl. Raskoczy 2008, S. 73).

dem religiösen Zusammenhang und rezipiert es stattdessen im zeitgenössischen Kontext mit der viel rezipierten Lebensphilosophie Nietzsches, kann der dionysische Tanzrausch sogar als durchaus erstrebenswerte Grenzüberschreitung interpretiert werden. In *Also sprach Zarathustra* wird entsprechend im Kapitel „Das andere Tanzlied“ das Leben selbst angesungen: „Ich fürchte dich Nahe, ich liebe dich Ferne; deine Flucht lockt mich, dein Suchen stockt mich: – ich leide, aber was litt ich um dich nicht gerne!“ (Nietzsche 1993, S. 282-283). Das Leben als Leben provoziert den Tänzer Zarathustra, weswegen er es schließlich als „Hexe“ (Nietzsche 1993, S. 284) beschimpft und seinerseits zum Tanz auffordert: „Nach dem Takt meiner Peitsche sollst du mir tanzen und schrein!“ (Nietzsche 1993, S. 284) Doch das Leben fordert Zarathustra zu unbedingter Lebensliebe auf. Das Kapitel endet mit einem Abzählreim von „Eins!“ bis „Zwölf!“, worin das Leben im Rhythmus von Werden und Vergehen, von Wonne und Lust beschrieben wird. Am Ende dieses Liedes steht die Einsicht: „Doch alle Lust will Ewigkeit –//Elf!// – will tiefe, tiefe Ewigkeit!//Zwölf!“ (Nietzsche 1993, S. 286), wie es später auch im „Nachtwandlerlied“ formuliert wird⁴. Der Abzählreim endet mit der Aussage, dass „Lust – tiefer noch als Herzeleid“ (Nietzsche 1993, S. 286) wirke.

Die zweite Strophe bei Lasker-Schüler expliziert den Tanz als stürmische Bewegung. Die Geschwindigkeit nimmt dem Ich zwar die Kontrolle über den eigenen Lebensrhythmus und definiert das Selbst als ruhelos und uneins, doch werden nur äußere Attribute wie die Rosen, die als Haarschmuck dienen, von der kraftvollen Tanzbewegung tangiert. Der parataktische Stil des zweistrophigen, unregelmäßig rhythmisierten und mit einem Kreuzreim gebundenen Gedichts lässt die einzelnen Aspekte der Identitätsbeschreibung wie die Aufzählung von Tatsachen erscheinen. Nur die Verbindung der Seele mit dem Teufel wird mit dem Finalsatz logisch als Zweckbeziehung beschrieben und auch die zweite Strophe schließt mit einer Modalbestimmung, die wie ein Fazit klingt: „So tanz’ ich“ (II, 3), das wiederum mit zwei Zeitangaben näher erläutert wird: „seit tausend Jahr,/Seit meiner ersten Ewigkeiten“ (II, 3/4). Hervorstechend ist hier der Plural, dass es sich nämlich um Ewigkeiten handelt, die zudem als zählbare Unaufhörlichkeiten erlebt werden. Es handelt sich demnach nicht um einen temporären Zustand, sondern um die innere physische Kraft, die das Ich tanzen lässt. Sie gehört quasi schicksalhaft, weil überzeitlich zum Wesen des lyrischen Ich. Keine Außenwelt mit ihren sozialen Bedingungen, sondern die

⁴ Dort heißt es: „Saget ihr jemals Ja zu Einer Lust? Oh, meine Freunde, so sagtet ihr Ja auch zu allem Wehe. Alle Dinge sind verkettet, verfädelte, verliebt [...] Denn alle Lust will sich selber, drum will sie auch Herzeleid! Oh Glück, oh Schmerz! Oh brich, Herz! Ihr höheren Menschen, lernt es doch, Lust will aller Dinge Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit“ (Nietzsche 1993, S. 402-403. Hervorhebungen im Original).

Innenschau bringt diese Selbsterkenntnis zu Tage, welche die Identität als eine dem Körper innewohnende das Subjekt determinierende Eigenheit definiert. Dieses Zeitverständnis alludiert Nietzsches zyklisches Zeitkonzept, wie er es in *Also sprach Zarathustra* als die Grundlage höchster Lebensbejahung entwickelt hat. Rakoczy hebt hervor: „Der „Ort der Bewegung in ‚Mein Tanzlied‘ ist die Psyche [...]. Tanz verweist als Chiffre auf innere, subjektiv erlebte Bewegung, nicht auf Bewegung des Körpers“ (2008, S. 74). Dem ist zuzustimmen, dennoch kann konstatiert werden, dass Lasker-Schüler eben Körperbilder wählt, um den inneren Identitätskonflikt zu veranschaulichen. Psychische Prozesse erweisen sich somit als körperlich wahrnehmbare, quasi somatische Erfahrungen.

2.1.2. Körperidentität und Lust am anderen

Magnus Klaue liest Lasker-Schülers Werk „als emphatische[n] Versuch, das ‚Alleinsein‘ zu überwinden“ (Klaue 2011, S. 9); in der Lyrik zeigt sich dies u.a. an der „Form poetischer Dialogizität“ (Klaue 2011, S. 9). Der Wechselgesang zwischen adressiertem Du und sich selbst wahrnehmendem Ich ist für die Identitätsproblematik höchst aufschlussreich, denn die Ich-Bildung bedarf des Echos des mehr oder weniger konkreten Anderen. Zugleich drückt sich in der Selbstbeobachtung in exponierter Form die Leidenschaft des sich als begehrend oder sehnd konstituierenden Ich aus.

In „Höre!“, einem Gedicht, das Gottfried Benn gewidmet ist, findet sich die Adressierung prominent im Titel als Imperativ platziert. Das lyrische Ich definiert sich über das Du, das wiederum durch das Ich in doppelter Hinsicht umrissen wird: „Ich bin dein Wegrand.“ (III, 1)⁵ Am Wegrand des Du lauert das Ich eifersüchtig und Sorge tragend, dass keine andere Person die Zweisamkeit stört: „Die dich streift/Stürzt ab“ (III, 2/3). Die Denkfigur in dem Gedicht ist demnach jene, dass eigene erotische Erfahrungen auf dem geliebten Körper Spuren hinterlassen. Die physische Erfahrung des Orgasmus (Schauern) bleibt jedoch nicht beim eigenen Selbst, sondern geht auf den, mit dem diese Erfahrung gemacht worden ist, über und verbleibt dort, sodass eine andere Sexualpartnerin diese Körperspuren entwenden kann: „Die dich umarmt,/ Stiehlt mir von meinen Schauern,/ die ich um deine Glieder malte“ (II, 1-3). Die im Eifersuchtssujet üblichen Formulierung, dass einem Menschen der*die Geliebte weggenommen wird, übersetzt Lasker-Schüler ins konkrete Körpererleben. Insofern liest sich die im Titel formulierte Aufforderung „Höre!“ wie ein Flehen, mit der im übrigen Geschlechterstereotype umgekehrt werden, wenn der männliche Körper zum Objekt der Begierde wird, um dessen Besitz gestritten wird. Ziel der Anrede

⁵ Auf die Antwortgedichte Benns soll hier nicht eingegangen werden.

ist die Verbundenheit im Gefühl: „Fühlst du mein Lebtum/ Überall/ Wie ferner Saum?“ (IV, 1-3); es geht also um die Konturierung des Selbst, dessen Saum sich durch das lyrische Ich bildet, sowie mit dem Neologismus ‚Lebtum‘ um die Totalität, mit dem das Ich das eigene Lebensgefühl auf das Du ausrichtet. Mit dem Leben ist wiederum der Körper angesprochen, der auch hier wie in vielen anderen Gedichten Lasker-Schülers explizit und zentral mit dem Selbstsein verknüpft ist.

Auf eben solche Weise wird die Ichfindung im Du in dem Gedicht *Heimlich zur Nacht*, einem Gedicht das Hans Adalbert von Maltzahn gewidmet und das in *Die Nächte des Tino von Bagdad* aus dem Jahr 1907, übrigens dem Geburtsjahr Mascha Kalékos, veröffentlicht worden ist, gestaltet:

Ich habe dich gewählt
Unter allen Sternen

Und bin wach – eine lauschende Blume
Im summenden Laub.

Unsere Lippen wollen Honig bereiten,
Unsere schimmernden Nächte sind aufgeblüht.

An dem seligen Glanz deines Leibes
Zündet mein Herz seine Himmel an –

Alle meine Träume hängen an deinem Golde,
Ich habe dich gewählt unter allen Sternen.

In Abwandlung des romantischen Motivs des Seelenbunds liegt bei Lasker-Schüler der Fokus auf dem Lustmoment. Das ungereimte und unregelmäßig rhythmisierte Gedicht besteht aus fünf Distichen. Es beginnt und endet mit der Bekundung „Ich habe dich gewählt/ Unter allen Sternen.“ Doch wird das Titelmotiv der Nacht hier nicht mit Schlaf und Traum assoziiert, sondern die Sternenwahl führt zu Wachheit und Lauschen, wie es im zweiten Distichon heißt. Gleich doppelt wird die Wahl des begehrten Du syntaktisch mit der Wachheit verknüpft; zum einen werden die Verse mit der Konjunktion ‚und‘ verbunden, zum anderen fungiert das Personalpronomen ich, mit dem das Gedicht beginnt, auch als Subjekt des zweiten Distichons. Zu wählen und wach zu sein führt zur Erotik, um die es im Wesentlichen in dem Gedicht geht. In den Distichen III und IV feiert das lyrische Ich zwar, wie es im Titel heißt „heimlich“, aber zugleich explizit das gegenseitige körperliche Verlangen, das eng mit einer Willensbekundung verbunden ist, die eingangs und syntaktisch variiert im letzten Vers als Wahlakt beschrieben ist. Dass Lasker-Schüler die konkrete physische Erfahrung mit ihrem Gedicht besingt, wird zudem in den Bildern von Honiglippen und aufgeblühten Nächten

sinnfällig. Das Ich findet sich im Du, denn erst durch die Körpererfahrung mit dem*der Geliebten zündet das Herz, als dem Sitz der Lebenskraft, seine Himmel an, d.h., es eröffnet sich eine neue Dimension der Selbstentfaltung: „Alle meine Träume hängen an deinem Golde“ (V, 1).

2.1.3. Selbstwahrnehmung weiblicher Lust

Geradezu sakralisiert wird das körperliche Begehren in Gedichten, die mit dem biblischen Paradieskonzept spielen, indem nicht Götterwille und menschlicher Gehorsam, sondern Erotik als ‚natürliches‘ Phänomen gefeiert werden. In der Anthologie *Der siebente Tag* aus dem Jahr 1907⁶ findet sich das Gedicht *Eva*, bestehend aus drei Quartetten, die ungereimt und unregelmäßig rhythmisiert sind. Es beginnt mit der Erfahrung einer körperlichen Hinwendung: „Du hast deinen Kopf tief über mich gesenkt,/ Deinen Kopf mit den goldenen Lenzhaaren,/ Und deine Lippen sind von rosiger Seidenweichheit,/ Wie die Blüten der Bäume Edens waren.“ (I, 1-4).

In dieser ersten Strophe sind der Körper und die Körperbewegung eines Du als Allusion auf das Paradies wie in einem Gemälde als Szene eingefroren. Das Ich benennt, was es sieht, wenn der Kopf des Geliebten nah über ihm schwebt. Dass es sich um einen erotisch unerfahrenen Mann handelt, wird im Laufe des Gedichts erst durch den indirekten Vergleich mit dem biblischen Adam deutlich. Die Sinnlichkeit, die sich mit Haaren und Lippen und den Attributen Gold und Rosenfarben sowie Sanftheit einstellt, wird durch den direkten Vergleich mit Eden als eine Art elysische Erfahrung legitimiert. In der zweiten Strophe heißt es: „Und die keimende Liebe ist meine Seele./ O, meine Seele ist das vertriebene Sehnen,/ Du zitterst vor Ahnungen,/ Weißt nicht, warum deine Träume stöhnen.“ (II, 1-4). Als Anspielung auf die Vertreibung aus dem Paradies wird die Seele des lyrischen Ich, die aus der Liebe zum Du keimt, gleichsam als liebeserfüllt definiert, denn das Sehnen (und nicht etwa die Liebe bzw. die Erotik) ist vertrieben. Die männliche Zuwendung vollzieht sich im Zustand sexueller Unerfahrenheit,⁷ die sich in dem Jahreszeitenbild des Frühlings, der „Lenzhaare“ (I, 2) sowie dem Hinweis auf das Lebensalter: „du bist so blutjung, so adamjung“ (III, 3) sowie mit der Bemerkung, dass dieser Adam sein Zittern und Stöhnen noch gar nicht recht zu deuten vermag, ausgedrückt findet. Der letzte Vers bildet eine Klammer zum Eingangsvers „Du hast deinen Kopf tief über mich gesenkt –“, wobei der Gedankenstrich den Geschlechtsakt andeutet, der jedoch als intimer Akt exklusiv bleibt.

⁶ Die Anthologie enthält gleich zwei Eva-Gedichte; vgl. auch „Evas Lied“. Der Titel der Sammlung spielt auf die biblische Schöpfungsgeschichte an.

⁷ Damit kehrt Lasker-Schüler zeitgenössische Geschlechternarrative um, in denen Jungfräulichkeit und sexuelle Unerfahrenheit der Frau zugewiesen wird.

Zugleich handelt es sich nicht um einen irgendwie verführten Adam; Lasker-Schüler überschreibt dieses misogynen Weiblichkeitsnarrativ von der Urschuld Evas dadurch, dass Adams Begehren aus sich selbst entsteht. Zudem ist er der Agierende, soweit das Gedicht überhaupt Handlungen benennt: Er beugt seinen Kopf über das lyrische Ich, das im Spiel der biblischen Assoziationen die Position der Eva einnimmt. Während Eva Adams Verlangen nur beobachtet, sind es sein Stöhnen und seine Träume, die diese Urszene definieren. Keiner der beiden verführt oder wird verführt. Lasker-Schüler setzt dem Verführungstopos ein Konzept von Begehren gegenüber, bei welchem der Mensch sein unwillkürlich entstehendes Verlangen ohne moralisches Infragestellen dieser körperlichen Regungen entdeckt. Eva ist in diesem heterosexuellen Liebesspiel schon eine Wissende: „Und ich liege schwer auf deinem Leben,/ Eine tausendstämmige Erinnerung“ (III, 1/2). Ich lese dies so, dass das lyrische Ich zum einen bereits sexuell erfahren ist und dass es zugleich auf die Geschlechternarrative, die sich aus dem biblischen Sündenfall entwickelt haben, rekurriert, die als Konventionen von (biblischem) Stamm zum nächsten weitergegeben worden sind und in denen Sexualität als Sünde und weibliche Lust als Ursünde diffamiert worden sind. All dessen ist sich das lyrische Ich bewusst. So zeigen Lasker-Schülers „biblische [...] Nachdichtungen, dass ihre Erlösungsvision eine radikale Infragestellung eben jener patriarchalen Vorstellungen und ihrer Korrelate enthält“ (Liska 2011, S. 98).

Lasker-Schülers Ich reflektiert diese Problematik und bannt das Lustempfinden in ihrem Gedicht, bevor eine Verurteilung körperlichen Verlangens (vermutlich) einsetzen wird. Dass die Erotik ohne Scham und ohne bürgerliche Prüderie konzeptualisiert wird, kann als entlarvender Kommentar zum christlichen Narrativ vom Sündenfall gelesen werden. Es handelt sich somit um eine „Kontrafaktur der Schöpfungsgeschichte“ (Liska 2011, S. 92) und zugleich um die Subvertierung des abwertenden Verführungsnarrativs, wie es um 1900 in dem Typus der *Femme fatale* vielfach literarisch ausgestaltet worden ist (vgl. Stein 2006, S. 53-60).

Für den Zusammenhang von weiblicher Lust und Identitätsproblematik einschlägig ist gleichfalls das elf-strophige Gedicht *Die Stimme Edens* von 1917, das „[d]em lieben Fritz Wolff, dem Zeichner der Generäle und seiner Malerin mit vieler Liebe“ zugeeignet ist. Hier wird die biblische Eva von einer unbestimmten Sprecherposition aus zum Geständnis ihres Selbstbestimmungsdrangs aufgefordert: „Wilder, Eva, bekenne schweifender“ (I, 1) und: „Wilder, Eva, bekenne reißender,/ Den Tag, den du Gott abrangst,/ Da du zu früh das Licht sahst/Und in den blinden Kelch der Scham sankst.“ (II, 1-4) Der Appell „Wilder, Eva, bekenne“ wird in den ersten beiden Strophen anaphorisch wiederholt. Dieses als Motto fungierende

Geheiß zur Selbstoffenbarung wird zum einen syntaktisch durch die Inversion, zum anderen durch Komparativ und Imperativ verstärkt; auch die Wahl der Lexik, die auf der einen Seite die Religionspraxis des Glaubensbekenntnisses alludiert und auf der anderen Seite dieses verkehrt, weil nicht Demut und Gottesfurcht, sondern Leidenschaft und Selbstbezogenheit den Modus der Offenbarung darstellt. Auch die Variation der Attribute zum jeweiligen Versende hin: „schweifender“ (I, 1) und „reißender“ (II, 1) untermauern, dass das hier geforderte Selbstbekenntnis der Eva einem kraftvollen Befreiungsschlag gegen den leitenden Schöpfungsdiskurs gleichkommt.

So muss denn auch der Gedichttitel verstanden werden, dass Lasker-Schüler jener Stimme Edens Gehör verschafft, die im herrschenden Diskurs zum Schweigen gebracht worden ist, und das ist die Stimme der Frau. In dieser Hinsicht kann auch dieses Gedicht als ein Beitrag zum Genderdiskurs im frühen 20. Jahrhundert verstanden werden, in dem nicht die soziale Wirklichkeit abgebildet, sondern in dem die kulturell tradierten und längst manifest gewordenen Geschlechternarrative subvertiert werden. Die im bürgerlichen Kontext sonst negativ konnotierte ‚Wildheit‘ dient als affirmative Wesensbeschreibung Evas. Das Gedicht folgt in seiner Form dieser Eva adressierenden Ungebundenheit, weder Metrum noch Reim noch Strophenform folgen einem konventionellen Muster, sondern sind ‚wild‘.

Im Wesentlichen geht es in dem Gedicht um die Selbstbehauptung eines Weiblichkeitskonzepts, das sich gegen die traditionelle Definition des Eva-Typus richtet. Wie oben zitiert, werden in dem der alttestamentarischen Rezeption folgenden bürgerlichen Geschlechternarrativ ausgehend von der biblischen Eva der Weiblichkeit die Merkmale Verführung (des Mannes), Schuld und als Strafe Scham zugewiesen (vgl. Schirmer 1988; Becker-Cantarino 1989). Dem gegenüber skizziert Lasker-Schüler einen weiblichen Identitätsentwurf, der sowohl Eva als auch die Schlange positiv wertet: „Deine Sehnsucht war die Schlange,/Ihre Stimme wand sich über deine Lippe“ (I, 2/3). Bevor dem biblischen Text folgend Gott über Eva (und Adam) nach dem Sündenfall richtet, bannt Lasker-Schülers Gedicht den „Tag, den du Gott abrangst“ (II, 2). Das heißt, sie schenkt Eva Zeit, und zwar von einer doppelten Beobachtungsposition aus. Die Sprecherposition weiß um den dominanten patriarchalen Diskurs, in dem Eva als Sünderin für ihr Wollen und ihr Verhalten bestraft wird. Daraus kann das Gedicht Eva (und damit Weiblichkeit schlechthin) nicht befreien. Was Literatur aber leisten kann, ist diese Doppelperspektive einzunehmen und zu zeigen, was im Diskurs tabuisiert wird. Entsprechend ist davon die Rede, dass Eva nach Gottes Intervention „in den blinden Kelch der Scham sank [...]“ (II, 4). Der Urzustand Eva und damit der Urzustand von Weiblichkeit ist jedoch der der „Sehnsucht“ (I, 2), der mit einem „Tausendherz“ (IV, 5). Eva – so der Appell

– soll die Augen so lange vor dem göttlichen Licht der Scham geschlossen halten, bis sie diesen freien Moment ganz ausgekostet hat: „Du bist schön .../ Singe, singe, horch, den Rauscheton“ (VI, 2/3). Wenn Eva diesem Ruf folgt, wird aus ihr „sich selbst schaffend/Gottseele...“ (III, 5/6) strömen. Dieser Aufforderungscharakter bestimmt das gesamte Gedicht, entsprechend häufen sich Imperative: „Singe, Eva“ (V, 1), „Löse die düstere Tränenschnur,/Die sich um den Nacken der Welt legt“ (V, 3/4), „Birg dich tief in das Auge der Nacht“ (VIII, 2), „Blühe aus“ (X, 3). Gottes Eingriff, so wie ihn die Bibel erzählt, entspricht demnach dem kulturell normativen Angriff auf einen zuallererst kreatürlichen und damit positiv gesetzten Identitätswurf der Frau.

2.2. Selbstbefragung und Blick nach außen. Die Textwelten Mascha Kalékos

2.2.1. Soziale Bedingungen des Selbstentwurfs: Alteritätserfahrungen

Mascha Kalékos Lyrik hat – neben der häufig vorgetragenen Nähe zu Heinrich Heine – einige Übereinstimmungen mit der Lyrik ihres Zeitgenossen Erich Kästners, „mit dem sie bis ins Detail formale Ähnlichkeiten verbinden [...]. Bei beiden zeigte sich übereinstimmend die Absicht: Die Literatur soll eine breite Öffentlichkeit erreichen, indem sie die aktuellen Probleme der Gesellschaft thematisiert und sich der Umgangssprache in ihrer Darstellungsform bedient“ (Scholz 2013, S. 9). Julia Meyer betont auch die Nähe zur Lyrik Kurt Tucholskys; es gibt „vor allem Ähnlichkeiten in der Literarisierung von Mündlichkeit“ (Meyer 2018, S. 111). Der Hinweis auf die Alltagssprache der sogenannten Gebrauchslyrik findet sich in nahezu allen Forschungsbeiträgen zu Kaléko, doch scheint mir der Hinweis auf die scheinbare Einfachheit der Sprache, die ihre oft in Zeitschriften wie *Der Querschnitt*, *Die Welt am Montag*, der *Vossischen Zeitung* oder dem *Berliner Tageblatt* (erst)publizierten Gedichte auszeichne, zu kurz gegriffen. Auch Hans Richard Brittnacher (2006, S. 119) macht diesen Punkt stark:

Kalékos Gedichte bedürfen kaum der Interpretation, sie mystifizieren nichts, sie meinen, was sie sagen. Ihr Hintersinn ergibt sich nicht aus dem gesuchten Vokabular, sondern aus der Sache selbst. Nicht Sentimentalität oder Pathos, sondern Präzision sichern diesen lyrischen Momentaufnahmen ihren besonderen Reiz als Poesie der Großstadt, wo der Alltag des modernen Lebens zu sich selbst gefunden hat.

Das heißt, in Kalékos Texten finden sich Berliner Mundart, Jargon-Terminologie, konzeptuelle Mündlichkeit, eine meist einfache Syntax, keine symbolistische Ästhetik und häufig die Form der Volkslied-Strophe. Aber die

in ihnen verwendete Stillage folgt keinem bloßen mimetischen Prinzip, sondern die Lexeme werden sprachkritisch in ihrer zeitgenössischen Verwendung reflektiert, d. h., Kalékos Gedichten wohnt oft wie bei Lasker-Schüler eine zweite Beobachtungsebene innen, nämlich die der Poetin Kaléko, die ihre Gegenwart beobachtet und den Zeitgenossen auf den Mund schaut. Somit ist der Blick nach außen, der nach den sozialen Bedingungen und Möglichkeiten eines Selbstentwurfs (vgl. Schlicht 2020) fragt, einer, der die Narrative und Diskurse seiner Zeit nicht einfach echot, sondern wie bei Lasker-Schüler auch als Narrative kritisch reflektiert.⁸

Die Fremdheitserfahrung des (exilierten) Ich wird in der 1968 erschienenen Anthologie *Das himmelblaue Poesie-Album der Mascha Kaléko* an verschiedenen Stellen reflektiert, ebenso die Position als Dichterin. So definiert sich die Autorin unter dem Titel *Kein Neutöner* als Dichterin, die sich keiner literarischen Gruppierung zurechnet („Gehöre keiner Schule an“; II, 1)⁹ und im (weiblichen) „Topos der Bescheidenheit“ (Böning 2013, S. 44) als „arme[n] Großstadtspatz/im Wald der deutschen Dichtung“ (II, 4) bezeichnet. In den Schlussversen reflektiert das lyrische Ich die eigene Rezeption, wenn es heißt: „Zwar liest man meine Verse gern,/ doch werden sie – verstanden!“ (III, 3-4). Das durch den Gedankenstrich abgehobene und das Ausrufungszeichen betonte Partizip liest sich doppeldeutig, als Anspielung auf ein vermeintliches literarisches Manko, dass nämlich Literatur, die verständlich ist, als banal gilt, weil sie von geringerer Literarizität zeuge. Zum anderen liest es sich, wenn man den Gedankenstrich als Auslassung deutet, als gegenteilig, dass die Verse eben nicht verstanden bzw. falsch eingeschätzt werden. Die im Titel genannten Neutöner sind eine Anspielung auf die zeitgenössische Lyrik der späten 1960er Jahre. Insofern ist das Verstandenwerden eine Auszeichnung gegenüber einer als „hermetisch und unverständlich“ (Rosenkranz 2013, S. 115) empfundenen Gegenwartslyrik, von der Kalékos lyrisches Ich bewusst abrückt (vgl. Pankau 2010, S. 87).

Die Alteritätserfahrung des Ich konzentriert sich in dem aus derselben Anthologie stammenden zweistrophigen Gedicht *Kein Kinderlied* in dem

⁸ Dies lässt sich mit einem intersektionalen Ansatz gut diskutieren. Vornehmlich auf den Überlegungen der US-amerikanischen Juristin Kimberlé Crenshaw basierend geht es der Intersektionalitätsforschung ja darum, dass „soziale Kategorien wie Gender, Ethnizität, Nation oder Klasse nicht isoliert voneinander [...], sondern in ihren ‚Verwobenheiten‘ oder ‚Überkreuzungen‘ (intersections) analysiert“ (Walgenbach 2012, S. 81) werden.

⁹ Alle Gedichte werden unter Angabe von Strophe und Vers nach folgender Werkausgabe zitiert: Kaléko M. 2013, *Sämtliche Werke und Briefe. Band 1. Werke*, hrsg. von J. Rosenkranz, dtv, München.

Neologismus „Nirgendland“,¹⁰ das „die Verlorenheit des Menschen in der Welt“ (Scholz 2013, S. 23) zum Ausdruck bringt:

Wohin ich immer reise,
ich fahr nach Nirgendland.
Die Koffer voll von Sehnsucht,
die Hände voll von Tand.
So einsam wie der Wüstenwind.
So heimatlos wie Sand:
Wohin ich immer reise,
ich komm nach Nirgendland.

Die Wälder sind verschwunden,
die Häuser sind verbrannt.
Hab keinen mehr gefunden.
Hat keiner mich erkannt.
Und als der fremde Vogel schrie:
bin ich davongerannt.
Wohin ich immer reise,
ich komm nach Nirgendland.

In dem „Mittel der poetischen Wiederholung“ – beide Strophen schließen mit dem Vers „Ich komm nach Nirgendland“ (I, 8; II, 8) und in der ersten Strophe findet sich der Aussagesatz variiert „Ich fahr nach Nirgendland“ (I, 2) – sieht Ingeborg Scholz eine „Steigerung des Unheimlichen“ (Scholz 2013, S. 23). Es ist dies aber kein Unheimliches im Sinne Freuds, sondern ein Gefühl buchstäblichen Unbehaustseins in der Welt, wie es sich in der zweiten Strophe expliziert findet. Neben Negationen (2x kein), negativen Verben (verschwinden, verbrennen) fällt das Adjektiv ‚fremd‘ auf, das in dem Vers: „Und als der fremde Vogel schrie“ (II, 5) zusammen mit dem lärmenden Tier einen Kontrapunkt zu gängigen vor allem in romantischen Natur- und Reisebildern zuhauf gepriesenen fröhlich und anheimelnd erscheinenden Vogelgesängen bildet.

Das frühe Gedicht *Interview mit mir selbst*, das intertextuell auf Kurt Tucholskys Gedicht *Interview mit sich selbst* (vgl. Meyer 2018, S. 110) anspielt, passt ebenfalls zu den bisherigen Überlegungen, insofern es die Alterität schon im ersten Vers benennt: „Ich bin als Emigrantenkind geboren“ (I, 1). Meyer liest das Gedicht so, dass „sich Kaléko dem Berliner Publikum als *Enfant Terrible* aus der Provinz vor[stellt]“ (Meyer 2018, S. 101). In 5-hebigen Jamben werden in sieben Quartetten mit wechselndem Reimschema (Kreuz- und umarmender Reim wechseln sich strophenweise ab) zunächst aus einer Kinderperspektive Sozialisationserlebnisse chronologisch aber in

¹⁰Das „Nirgendland“ korrespondiert mit dem „Meinwärts“ bei Lasker-Schüler (s.o.).

Zeitsprüngen aneinandergereiht. Mit der Interviewform, die das Gedicht im Übrigen gar nicht simuliert, denn es fehlen durchgängig die Fragen an die*den Interviewten, knüpft Kaléko locker an den „neusachlichen Duktus der Gebrauchslyrik“ (Meyer 2018, S. 101) an. Dieser Blickpunkt entlarvt mit Kinderaugen die Welt der Erwachsenen in ihrer Pathologie: Während die Geburtsstadt als klein und „klatschbefliss[en]“ (I, 2) gekennzeichnet wird, ist die Irrenanstalt groß (I, 3). Die letzten beiden Strophen sind dem erwachsenen Ich gewidmet und erkunden das Gewordensein.

Die Bilanz des sich selbst interviewenden Ich ist einigermaßen ernüchternd. Während bei Lasker-Schüler Sehnsüchte und Gefühlsintensität sprachlich kraftvoll und symbolisch eigen vorgetragen den Kern der lyrischen Selbstreflexion ausmachen, fällt bei Kaléko die zurückgenommene, prosaische und lakonische Darstellungsweise auf. Brittnacher beschreibt diese „neue Form der Poesie“ der Neuen Sachlichkeit so, dass sie „alles Prätentiose¹¹ buchstäblich aus der Literatur exorziert [habe]“ (Brittnacher 2006, S. 117). Beide Dichterinnen sprechen in ihren Gedichten häufig aus der Position des Mangels, doch lesen sich die jeweiligen Strategien im Umgang mit dem als prekär erfahrenen Spielraum zur Selbstverwirklichung wie die entgegengesetzten Enden auf einer Skala. Dort, wo bei Lasker-Schüler das Ich Sturm läuft, ist die Haltung zum eignen Verlangen bei Kaléko gedämpft: „An stillen Regentagen aber warte/Ich manchmal auf das sogenannte Glück“ (VII, 3/4). Zwar ist das Ich nicht gänzlich resigniert und hält noch beizeiten Ausschau, doch wonach, das ist wenig optimistisch, weil das Glück selbst als „sogenannte[s]“ in Frage gestellt wird.

Zum einen wird die Schreibe mit unbefriedigenden und noch dazu wenig lukrativen Brotjobs (vgl. Balint *et. al.* 2021)¹² kontrastiert: „Acht Stunden bin ich dienstlich angestellt/ Und tue eine schlechtbezahlte Pflicht.“ (VI, 1/2) Zum anderen goutiert das soziale Umfeld des dichtenden Ich die Tätigkeit als Literatin nicht: „Am Abend schrieb ich manchmal ein Gedicht./ Mein Vater meint, das habe noch gefehlt.“ (VI, 3/4) ‚Pflicht‘ und ‚Gedicht‘

¹¹Nun kann man trefflich darüber streiten, ob der Stil Lasker-Schülers objektiv als prätentios anzusehen ist. Vielleicht kann man sagen, dass mit der neuen Sachlichkeit eine grundsätzliche Skepsis gegenüber einem erhabenen Tonfall, wie er Ästhetizismus, Symbolismus und mitunter auch Expressionismus eignet, verbunden ist.

¹²„Die Arbeit, mit der Autor:innen ihr Brot verdienen, wovon sie leben, ist nicht zwingend diejenige, mit der sie sich identifizieren. Wenn Marx in seinen *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* Arbeit als fundamentales anthropologisches Prinzip der ‚Selbsterzeugung des Menschen‘ hervorhebt, macht er deutlich, dass ‚die Arbeit‘, was immer das sein soll, punktuelle Selbstverwirklichungs- und Sinngebungsmomente personaler Identität vereinigt und damit als Garant von Kontinuität im Lebensprozess dient. Dieses sinnstiftende Identitätsmoment der Arbeit mit den nicht selten prekären Lebensbedingungen von Schriftsteller:innen zusammenzudenken, [...] macht die Brisanz der Frage nach Brotjobs bzw. Einnahmequellen verständlich.“ (Balint *et.al.* 2021, S. 8).

bilden als Reimpaar das Echo der Gegensätze. Wie manchmal auf Glück gewartet wird, wird auch nur manchmal ein Gedicht geschrieben. Beide Tätigkeiten gehören in den Bereich freier Gedanken- und vielleicht auch Herzensbildung, wobei beide dem Zeitregime der Erwerbsarbeit unterliegen.

Es treten übrigens durchweg nur männliche Personen auf, die jeweils institutionell legitimiert agieren und das Kind bzw. das erwachsene Ich, dessen Geschlecht nicht expliziert wird,¹³ anweisen oder maßregeln: „Herr [...] Rektor May“ (II, 2), „Zwei Oberlehrer“ (IV, 1), „der Lehrer“ (V, 1), „Mein Vater“ (VI, 4). Neben diesem Genderaspekt wird durch die beiden Hinweise auf erstens das eigene Identitätsbild als „Emigrantenkind“ sowie zweitens in der späteren Gedichtfassung die Kontrastierung von Schulstoff und NS-Ideologie („Ein Volk ‚Die Arier‘ ham wir nicht gehabt“; IV, 4) die Diskriminierungskategorie *race* reflektiert. Diese beiden die eigene Identitätsbildung beeinflussenden Elemente werden um die Kategorie *class* erweitert, wenn das Ich die prekäre berufliche Situation benennt.

2.2.2. Melancholie – Liebe – Resignation

Am Beispiel des Gedichts „Großstadtliebe“ aus dem Jahr 1930, später in die Gedichtsammlung *Das lyrische Stenogrammheft. Verse vom Alltag*¹⁴ aufgenommen, soll der auch für Kalékos Liebeslyrik typische zurückgenommene, ironische Grundton aufgezeigt werden. „Man lernt sich irgendwo ganz flüchtig kennen/ Und gibt sich irgendwann ein Rendezvous.“ (I, 1/2), so beginnt das Gedicht, und es fällt sogleich das Indefinitpronomen anstelle des lyrischen Ich auf. Das Unpersönliche derartigen Liebeserlebens setzt sich im Gedicht durch den gehäuften Gebrauch von Adverbien mit dem Präfix ‚irgend‘ fort, sodass diese Art der Liebe zufällig, vage und flüchtig erscheint.

Auch entzaubern ganz praktische Aspekte jede romantische oder auch nur leidenschaftliche Vorstellung einer Liebesbeziehung, wenn es etwa heißt: „Man trifft sich im Gewühl der Großstadtstraßen./ Zu Hause geht es nicht. Man wohnt möbliert“ (III, 1/2). Der Umstand, dass es den Liebenden schlicht an freier Zeit und einem Ort fehlt, an dem Intimität ausgelebt werden könnte, verschiebt den lustvollen, physischen Aspekt von Liebe auf die Ebene konkreter Machbarkeit. Entsprechend heißt es auch an anderer Stelle: „Man küßt sich dann und wann auf stillen Bänken,/ – Beziehungsweise auf dem

¹³ Erst in der zweiten Gedichtfassung aus dem Jahr 1945, die in der Gedichtsammlung *Verse für Zeitgenossen* publiziert wurde, gibt sich in dem hinzugefügten *Post Scriptum* das lyrische Ich als weibliche Stimme erkennen, wenn es von sich selbst als Mutter spricht.

¹⁴ Es ist bemerkenswert, dass Kaléko 1933 noch bei Rowohlt veröffentlichen konnte und dass der Gedichtband bis 1936 trotz ihres Ausschlusses aus der Reichsschrifttumskammer mehrere Auflagen erreichte.

Paddelboot./ Erotik muß auf Sonntag sich beschränken./...“ (IV, 1-3). Für Scholz bleibt damit alles „in der kühlen Atmosphäre des Kategorischen und Eingeschränkten, in welchem Zusammenhang Kalékos Lieblingswort ‚beziehungsweise‘ im Text erscheint“ (Scholz 2012, S. 34). Doch scheint mir kühl nicht die treffende Formulierung zu sein. Diese Liebe ist ja nicht kalt, sondern sexuell aufgeladen. Der Gedankenstrich vor dem ‚beziehungsweise‘ markiert das Begehren, welches auf dem Paddelboot vor den Augen anderer verborgen ausgelebt wird. Auch folgen auf die Rede von der Sonntagserotik drei Auslassungspunkte, die wie der Gedankenstrich körperliche Intimität andeuten. Dass der private Raum für das Ausleben von Sinnlichkeit fehlt, liegt an den sozio-ökonomischen Verhältnissen. Die Frage: „... Wer denkt daran, an später noch zu denken?“ (IV, 4) deutet zudem auf leidenschaftliche Sorglosigkeit hin. Die hier lieben, leben ihre Lust aus, sie denken nicht an Heirat, Geschlechtskrankheiten, Schwangerschaft – all dies lässt sich mit dem Hinweis auf ein Später assoziieren – sie wissen aber um die Limitiertheit ihrer Zweisamkeit. Während also Kaléko in ihren ironischen Gedichten die praktischen Möglichkeiten des Beisammenseins abmisst, erkunden Laskerschülers pathetische Gedichte die Intensität der Gefühle und des Verlangens.

Es gibt auch bei Kaléko Momente des Subversiven der Liebe. Die zwei Großstadtliebenden behaupten sich nämlich gegen moralische und sozialregulative Kräfte ihrer Umgebung: „– Vorbei am Klatsch der Tanten und der Basen/Geht man zu zweien still und unberührt“ (III, 4/5). So wie gegenseitige Berührungen in der Öffentlichkeit vermieden werden, so blendet das Gedicht die körperliche Ebene der Liebenden aus. Das gesellschaftliche Tabu gegenüber körperlicher Lust und dem Sprechen darüber findet seine Entsprechung auf der Textebene, wobei der Text nicht „still“ ist wie die dargestellten Liebenden, sondern der das Tabu offenlegt, wobei Kalékos Formulierungen doppeldeutig sind, denn „unberührt“ sind die Liebenden sowohl vom Klatsch als auch voneinander.

Liebe wird bei Kaléko (im Unterschied zu den Textwelten Laskerschülers) endlich gedacht; und das Ende einer solchen Großstadtliebe erweist sich als ebenso „flüchtig“ (I, 1) wie ihr Beginn. Man kann diese Konstellation soziologisch interpretieren und „Großstadtliebe“ im Kontext anderer Berlin-Gedichte Kalékos als „geschäftig-kühle Selbstdarstellung der unglücklich Liebenden“ (Brittnacher 2006, S. 121) interpretieren, wobei diese Selbstdarstellung „eine Verletzlichkeit [verbirgt], die sie [die Liebenden] sich selbst noch weniger als den anderen eingestehen wollen“ (Brittnacher 2006, S. 121). Man könnte auch von einem Liebeskonzept mit Handbremse¹⁵ sprechen, denn die, welche in Kalékos Gedichten lieben, bleiben gefasst und

¹⁵ Pankau spricht von einer „Schwundstufe“, in der die „romantische Liebesvorstellung“ in Kalékos lyrischen Textwelten noch nachhallt (vgl. 2010, S. 93).

lösen sich nicht im Begehren auf. Insofern lässt sich Kalékos Liebeslyrik als skeptische Erwiderung auf Lasker-Schülers vor Leidenschaft brennende Verse lesen. Für den Aspekt der Identitätsbildung relevant zeigt sich bei beiden, wie sich im Kontext des Liebesdiskurses Selbstentwürfe gestalten. Dabei wird in Lasker-Schülers Lyrik aus dem unmittelbaren Körper(verlangen) heraus gesprochen und so der Selbstentwurf entwickelt, während in der Lyrik Kalékos dieses körperliche Wollen gar nicht (erst) thematisiert wird, sondern es überwiegt eine reflektierte Distanz. Der Selbstentwurf ist bei Kaléko nicht an den inneren Drang zu etwas gebunden, sondern an die sozialen Bedingungen und Möglichkeiten des Ich.

Ostner spricht davon, dass „Skepsis gegenüber großen Gefühlen [Kalékos] Gedichte durchziehen“ (1997, S. 193), doch – und das ist entscheidend für die vorliegende Argumentation – „Kaléko [...] ergreift die Partei derjenigen, auf die sich diese [kalten, C.S.] Blicke richten“ (1997, S. 202). Zu ihnen gehört auch der*die Empfänger*in des Telegramms, mit dem das Liebesende mitgeteilt wird: „Hat man genug von Weekendfahrt und Küssen,/ Läßt mans einander durch die Reichspost wissen/Per Stenographenschrift ein Wörtchen: ‚aus‘!“ (V, 3-5). Nicht nur das Medium ist unpersönlich, weil die Botschaft weder physisch direkt noch durch die eigene Handschrift eines Briefs verkündet wird. Das Telegramm enthält also nur das an die Bedienung eines Automaten erinnernde (vgl. Scholz 2013, S. 34) Adverb ‚aus‘. Das Gedicht bildet dieses Liebeskonzept aber nicht einfach nur ab, sondern Kaléko reflektiert es, indem der letzte Vers mit einem Ausrufungszeichen endet, das hinter dem Anführungszeichen steht, also nicht Teil des Telegramms, dafür aber Teil des Gedichts ist. Der Nachdruck, den das Satzzeichen ausdrückt, gilt also dem Vorgang selber, und zwar in einer selbstreflexiven Weise, so dass das Gedicht sowohl den Typus der Großstadtliebe illustriert als auch von der Position lyrischer Beobachtung aus einen Standpunkt außerhalb dieses Liebeskonzepts mitdenkt.

2.2.3. Identität – Körper – Ökonomie

Am Beispiel des Gedichts „Kassen-Patienten“ kann man erkennen, wie genau Kaléko die sozialen Verhältnisse ihrer Zeit wahrnimmt und Probleme antizipiert, die sich etwa mit dem Ausbau der Sozialversicherung ergeben. So kann das Gedicht als „eine lebenslaufsoziologische Miniatur, indem es in Wortwahl, Bau und Rhythmus den durchschnittlichen Lebenslauf [...] als ‚Kassenpatienten-Karriere‘ auf den Punkt bringt“ (Ostner 1997, S. 195), verstanden werden. Nicht das Individualerlebnis steht im Fokus, sondern die strukturellen Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn – im Plural – „Kassen-Patienten“ erkranken und eine Arztpraxis aufsuchen: „Sie brüten stumpf auf Wartezimmerbänken“ (I, 1) und „hoffen nicht“ (I, 3) und „blättern stumm in welken ‚Illustrierten‘“ (III, 1), denn sie „schleppen alle an dem gleichen

Kummer./ Und fühl'n sich alle gleich als bloße Nummer.“ (IV, 3/4) Dieser anonymen Trostlosigkeit stehen der „weiße Kittel“ und die „gold'ne Brille“ (V, 1) des Arztes gegenüber, der mitleidlos und letztlich ohne profunde Diagnose zum nächsten Patienten übergeht. Der kranke Körper wird in seiner Physis gar nicht wahrgenommen, entsprechend werden weder Krankheiten noch körperliche Symptome benannt. Das Gedicht bildet somit den oberflächlichen Blick des Arztes auf die Patienten ab. Mit dem Ausruf „Der Nächste! Wer ist dran?“ (V, 5) werden die Patienten „von einem arroganten Arzt mechanisch abgefertigt“ (Pankau 2010, S. 95), d. h., das Gedicht pointiert ein Fließband-Bild von der medizinischen Versorgung in der Weimarer Republik.

Kaléko folgt einem mimetischen Prinzip, das als „dichte Beschreibungen typischer Zeiterscheinungen am Ende der Weimarer Republik“ (Ostner 1997, S. 202) erfasst werden kann. Ihre „Gedichte sind reduziert auf private Schicksale, aber in der indirekten Form zeigen sie teilweise sehr präzise soziale Probleme“ – so Pankau (2010, S. 89). Doch will sie „kein verwundetes, irritiertes und irrendes Ich durch ihre Dichtung retten“ (Ostner 1997, S. 202). Kaléko – so die These Ostners – leistet mit ihren mimetischen Gedichten das, was Siegfried Kracauer vom *Künstler in dieser Zeit* (1925) fordert, nämlich nicht seriell Abbilder der Wirklichkeit zu entwerfen (wie in der populären Reportageform), sondern als „Mosaik“ ein „Bild des Lebens“ zu verfertigen, wobei unter Mosaik eine „bewußte theoriegeleitete Zusammenstellung, eine Konstruktion“ (1997, S. 204) verstanden wird, so Ostners überzeugende Analyse. Man muss ihr aber wohl nicht darin folgen, dass Kalékos Gedichte deshalb „intuitiv“ (Ostner 1997, S. 203) entstanden seien und nicht auf „Diagnose“ (Ostner 1997, S. 203) abzielten, nur weil sie nicht erkennbar auf einem soziologischen Theoriegebäude aufbauen. Für Lyrik (wie überhaupt für Kunst) gelten andere Maßstäbe als für einen soziologischen Fachbeitrag, wenn eine Autorin ihr zeitgenössisches Umfeld und die sozialen Lebensbedingungen analysiert und dies eben mit poetischen Mitteln tut. Gerade die Fülle an Angestelltenportraits lassen sich als eine bewusste und nicht intuitive Reflexion strukturell erwachsener Identitätskrisen lesen. Auf dem Feld der Literatur und mit den spezifischen Mitteln der Lyrik entstehen so Zeitdiagnosen, die auch ohne Theoreme eine Durchdringung gesellschaftlicher Zustände zustande bringen und die zugleich das konkrete Individuum in seinen sozialen Bedingtheiten erfassen. Zu den poetischen Mitteln Kalékos gehört auch der dem Mosaik-Begriff Kracauers innewohnende Perspektivwechsel auf das je zu zeigende Phänomen wie etwa oben ausgeführt die Situation von Kassenpatienten im Krankheitsfall.

Im Gedicht *Nekrolog auf ein Jahr*, das hier abschließend diskutiert werden soll, parallelisiert Kaléko das kalendarische Jahresende mit einer

Geschäftsbilanz. So wie Lasker-Schüler immer wieder zeitgenössische Geschlechternarrative in den Blick nimmt und diese subvertiert, so wendet sich Kaléko geradezu leitmotivisch den sozialen Folgen der kapitalistischen Gesellschaftsordnung zu. Wie die anderen Gedichte aus ihrer ersten Lyriksammlung *Das lyrische Stenogrammheft* ist auch „Nekrolog auf ein Jahr“ in einem lakonisch pointierten Ton gehalten. Der Abgesang auf ein Jahr versammelt Bilder persönlicher Fehlschläge, die sich vor allem auf finanzielle Schwierigkeiten beziehen. Brittnacher fasst Kalékos lyrisches Statement zum Zustand der Weimarer Republik wie folgt zusammen: „Kalékos Verse erzählen von der Lebenslüge einer Kultur [...]. Der scheinbar prosperierende Kapitalismus, das Paradies der Waren und die üppigen Offerten der Kultur überspielen die traurige Erfahrung realer Armut“ (2006, S. 125).

Das Gedicht hat keine eindeutige Sprecherposition, sondern adressiert mal ein Du, das sowohl als inneres Zwiegespräch mit sich selbst als auch als Kommunikation mit einer anderen Person gelesen werden kann, mal lässt das Indefinitpronomen ‚man‘ wie auch das Personalpronomen ‚wir‘ das Geschilderte verallgemeinernd wirken. Mit der ersten Person Plural ordnet sich die Sprechinstanz des Gedichts den Unterprivilegierten zu: „– Das Glück gleicht eleganten Luxuszügen/Und wir der Kleinbahn ohne Aufenthalt...“ (II, 3/4) Auffällig ist die Oppositionsbildung aus denjenigen, die unter den ökonomischen Ungleichheiten ihrer konkreten Zeit leiden und den wenigen Privilegierten, die sich an „Wintersportgebiet[en]“ (III, 1) erfreuen können, während für die anderen gilt: „– Wer Hunger hat, schwärmt selten für Natur.“ (III, 2) Die offenkundigen sozialen Unterschiede prägen das Bild, das Kaléko von der Weimarer Republik in antithetisch aufgebauten Versen entwirft: oder: „– Was wir im letzten Jahr in Blei gegossen,/Das sah verdammt nach Pleite-Geier aus.“ (IV, 3/4) Weiter heißt es: „Das Geld regiert. Wer hat es nicht erfahren,/ Daß Menschenliebe wenig Zinsen trägt.“ (V, 1/2) Die Mehrdeutigkeit, die sich durch den Zeilensprung ergibt, evoziert die Ironie, mit der die Sprechinstanz die soziale Realität des soeben vergangenen Jahres betrachtet. Die Verallgemeinerung der rhetorischen Frage: „Wer hat es nicht erfahren“ schließt semantisch an die Aussage, dass das Geld regiere, an. Zugleich verknüpft das Enjambement die ebenfalls als faktisch gesetzte Aussage, dass dies hinlänglich bekannt sei, mit dem Ergänzungssatz, der die ökonomischen Ungleichheiten auf das Feld ideeller Werte wie Liebe und Freundschaft überträgt. Die Menschenliebe, von der hier die Rede ist, alludiert Konzepte wie Nächstenliebe oder Menschenrechte, also religiöse und humanistische Werte, die aber innerhalb einer kapitalistischen Logik keine (Zins-)Erträge akkumulieren und daher gesellschaftlich und auch

zwischenmenschlich ohne Belang sind.¹⁶ Ähnliche Denkbilder finden sich in der dritten Strophe: „[...] Und manches Innenleben/Bedarf jetzt fristgemäß der Inventur –.“ (III, 3/4), ebenso in der sechsten Strophe: „Die Freundschaft welkt im Rechnen mit Prozenten.“ (VI, 1). Denjenigen, die – wie es oben heißt – in Luxuszügen sitzen können und sich beim Wintersport amüsieren, steht „[e]in braver Mann“ (V, 3) gegenüber, der „höchstens *Worte* sparen [kann]“ (ebd., Hervorhebung im Original). Mit dem Zusatz „...Wenn er die Silben hübsch beiseitelegt.“ (V, 4) erweitert sich die Oppositionsbildung aus Besitzenden und Armen um die Ebene der Politik, denn die gesparten Worte und das Beiseitelegen von Silben sind ein ironischer Hinweis auf die mangelnde öffentliche Debatte über die soziale Schere. Sich Worte zu sparen als Redewendung zeugt von einer resignativen Haltung, die im Gedicht plausibilisiert wird; „(Minister formen meist den Vogel Strauß...)“ (IV, 2). Die politisch Verantwortlichen ignorieren die offenkundigen Probleme; ironischerweise steht diese Gegenwartsbeobachtung in Klammern, d.h. die Minister sind nur noch einer Randbemerkung wert, denn das Geld und nicht die Politik regiert. So resümiert die Sprecherinstanz: „Du stehst allein. – Und die dir helfen könnten,/ Die sagen höchstens: ‚... rufen Sie mal an!‘“ (VI, 3/4).

Kalékos Gedicht deutet nur an, von wem Hilfe zu erwarten wäre; seien es Beamte, die auf dem *Reichsamt für Arbeitsvermittlung* tätig oder die für die Umsetzung der *Reichsfürsorgepflichtverordnung* verantwortlich sind, seien es potentielle Arbeitgeber. Durch die förmliche Anrede ist klar, dass hier nicht private Netzwerke, sondern strukturelle Machtverhältnisse gemeint sind, denen der*die Einzelne in seiner*ihrer existentiellen Not ausgeliefert ist.

Dass die ökonomischen Verhältnisse identitätsbildend wirken, ist deutlich geworden. Der Körperzustand (krank/gesund, hungrig/satt, vom Arbeitstrott gefangen/in Freizeit agierend, etc.) und die Einkommensverhältnisse wirken sich – das illustrieren Kalékos Gedichte – ganz unmittelbar auf die Bedingungen und Möglichkeiten des Individuums auf die Identitätsbildung aus.

3. Körper – Identität – Sprache. Ein Fazit

Die hier diskutierten Gedichte beider Autorinnen lassen sich als literarische Reflexionen von Selbstentwürfen lesen. Beide Autorinnen, ob nüchtern beobachtend lakonisch (Kaléko) oder expressiv bildgewaltig (Lasker-

¹⁶Bei Lasker-Schüler, die Zeit ihres Lebens bettelarm war, hat diese biographische Erfahrung jedoch nicht zu einer solchen sozialkritischen Analyse in ihren Gedichten geführt.

Schüler), subvertieren die zeitgenössische (Diskurs-)Ordnung mit ihrem je anderen Stil als Form einer „poetische[n] Alterität“ (Uerlings 2006, S. 15). Kalékos ironische Gegenwartsreflexionen untersuchen Identitätsbildung sowohl im Genre der Liebeslyrik als auch in den zahlreichen Gedichten, welche die Arbeitswelt und die sozial-ökonomischen Lebensbedingungen ihrer Entstehungszeit darstellen, auf dem Feld des Sozialen. Die Sprecherposition ist die der kritischen Beobachtung, wobei der Fokus nicht nach innen, sondern überwiegend nach außen gerichtet ist, sodass die Gedichte einem realistisch-mimetischen Prinzip folgen. Dieser Realismus führt zu einer selbstlimitierenden Wahrnehmung, die die sozialen Einschränkungen von Selbstentwürfen ins Zentrum setzt. Auch in Else Lasker-Schülers Texten ist die Identitätsfrage eine, die als Verschränkung und Überlagerung verschiedener Ausgrenzungsfaktoren, wie sie in der Intersektionalitätsforschung beschrieben werden, reflektiert wird; vor allem der Zusammenhang von kulturellen Geschlechternarrativen und weiblicher Sexualität wird vielfach erörtert. Ihre lyrische Antwort auf diese Narrative ist das Pathos, das sich als Akt der Selbstbehauptung liest. Anders als bei Kaléko führt die Wahrnehmung äußerer Einschränkungen nämlich zu einem klagenden Aufschrei oder zum enthusiastischen Ausdruck von Sinnlichkeit. Indem sich laut Kalékos Gesellschaftsanalyse Wünsche als Wünsche nicht frei entfalten können, sondern durch den Filter der Realisierbarkeit laufen, wodurch sie an Potentialität einbüßen, wirken sie in gewisser Weise blutleer. Die lyrischen Betrachtungen Kalékos erscheinen dadurch wie auf Diät gesetzt von aller Lebensintensität und damit auch dem Körper entrückt. Demgegenüber artikuliert Lasker-Schüler in ihren Gedichten den Hunger auf das Leben ebenso wie auch physisch greifbaren Schmerz.

Beide Lyrikerinnen kennen als jüdische Frauen im Berlin zu Beginn des 20. Jahrhunderts die sozialen Koordinaten und Einschränkungen ihres bürgerlich-kapitalistischen, zum Teil antisemitischen und misogynen, gesellschaftlichen Umfelds, doch ziehen sie unterschiedliche literarische Konsequenzen daraus. Während Lasker-Schüler in ihrer Lyrik zentral den Drang nach Selbstentfaltung sowie die Körperautonomie von Frauen fokussiert und dies im Gewand sprachlicher Entfesselung (klagend, beschwörend, pathetisch) gestaltet, setzt die jüngere Kaléko subtil und ironisch den Wunsch nach körperlichem Wohl unter den Bedingungen von Armut, Arbeitskraft und Alltagsorgen ins Zentrum. Das Streben nach individueller Selbstentfaltung und dem im emphatischen Sinne (neuen) Menschsein wird bei Lasker-Schüler in einer Melange aus Nietzsches Lebensphilosophie und expressionistischer Emphase in zahlreichen Varianten erschrieben, unterdessen wird es bei Kaléko von den sozialen Lebensbedingungen überlagert.

Bionote: Corinna Schlicht wurde mit ihrer Arbeit „Selbstentwürfe. Literarische Reflexionen der Bedingungen und Möglichkeiten ein Selbst auszubilden“ 2017 an der Universität Duisburg-Essen habilitiert, veröffentlicht als Buch unter dem Titel „Selbstentwürfe. Kulturelle Narrative des Selbst in der deutschsprachigen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2020). Sie promovierte 2003 in Germanistik über die pragerdeutsche Journalistin und Schriftstellerin Lenka Reinerová an der Mercator-Universität Duisburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert; Gender Studies, Literatur und Politik, Identitätsnarrative. Nähere Informationen zu ihren Publikationen finden Sie unter: <https://www.uni-due.de/germanistik/schlicht/publikationen.shtml>.

Adresse der Beiträgerin: corinna.schlicht@uni-due.de

Literatur

- Balint I., Dathe J., Schadt K. und Wenzel C. 2021 (Hrsg.), *Brotjobs & Literatur*, Verbrecher Verlag, Berlin.
- Bauschinger S. 1989, „Else Lasker-Schüler“, in *Deutsche Dichter. Band 7: Vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Reclam, Stuttgart, S. 9-14.
- Becker-Cantarino B. 1989, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*, dtv, München.
- Bellenberg K. 2019, *Else Lasker-Schüler, ihre Lyrik und ihre Komponisten*, wvb, Berlin.
- Böning S. 2013, *Weiblichkeit, weibliche Autorschaft und Nationalcharakter. Die frühe Wahrnehmung Mme de Staëls in Deutschland (1788–1818)*, in „Digitale Bibliothek Thüringen“ Jena. https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00023095 (25.2.2022).
- Braungart W. 2010, „Höre! – Fühlst du nicht?“, in Lermen, B. und Motté, M. (Hrsg.), *Interpretationen. Gedichte von Else Lasker-Schüler*, Reclam, Stuttgart, S. 99-111.
- Brittnacher H.R. 2006, „Auf meinem Herzen geh ich durch die Straßen“. *Die Berliner Lyrik Mascha Kalékos*, in Harder M. und Hille A. (Hrsg.), „Weltfabrik Berlin“. *Eine Metropole als Sujet der Literatur. Studien zu Literatur und Landeskunde*, Königshausen & Neumann, Würzburg, S. 115-128.
- Freud S. 1940, *Das Unheimliche*, in Ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Freud u. a. Bd. XII., S. Fischer, London u. a., S. 229-268.
- Goethe J.W. von 1981, „Eins und Alles“, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hrsg. von E. Trunz, Bd. 1, Beck, München, S. 386-387.
- Goethe J.W. von 1981, *Die Leiden des jungen Werther*, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. von E. Trunz, Bd. 6, Beck, München.
- Hilzinger S. 2010, *Exilliteratur, Geschlechterforschung und die Entdeckung einer Autorin: Margarete Steffin*, in Schlicht C. (Hrsg.), *Gender Studies in den Geisteswissenschaften. Beiträge aus den Literatur-, Film- und Sprachwissenschaften*, UVVR, Duisburg, S. 75-88.
- Inauen Y. 1999, *Verwandelte Körper, verwandeltes Ich. Tanzgedichte von Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar, Nelly Sachs und Christine Lavant*, in *Lyrik des 20. Jahrhunderts*, München, Edition text+kritik [Sonderband], S. 213-230.
- Kaléko M. 2013, *Sämtliche Werke und Briefe. Band 1. Werke*, hrsg. von J. Rosenkranz, dtv, München.
- Kilcher A. 2010, *Else Lasker-Schülers ‚Nervus Erotis‘ und die Erotisierung der Literatur um 1900*, in Lermen B. und Motté M. (Hrsg.) 2010, S. 16-30.
- Klüsener E. 1998, *Else Lasker-Schüler. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*,rororo, Reinbek bei Hamburg.
- Kracauer S. [1925] 1992, „Der Künstler in dieser Zeit“, in Ders., *Der verbotene Blick. Beobachtungen – Analysen – Kritiken*, Reclam, Leipzig, S. 130-140.
- Lasker-Schüler E. [1966] 1997, *Gesammelte Werke. Band 1. Die Gedichte 1902-1943*, hrsg. von F. Kemp, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Lermen B. und Motté, M. 2010, *Einleitung*, in Dies. (Hrsg.), *Interpretationen. Gedichte von Else Lasker-Schüler*, Reclam, Stuttgart, S. 7-15.
- Liska V. 2011, *Fremde Gemeinschaft. Deutsch-jüdische Literatur der Moderne*, Wallstein, Göttingen.
- Meyer J. 2013, „Zwei Seelen wohnen, ach, in mir zur Miete“. *Mascha Kaléko. Inszenierung von Autorschaft*, Thelem, Dresden 2019.

- Nietzsche F.W. ³1993, *Also sprach Zarathustra – Ein Buch für Alle und Keinen*, in *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli und M. Mantinari, dtv/de Gruyter, München.
- Oellers N. 1999, *Die Verscheuchte. Else Lasker-Schüler (1869-195)*, in Ders. (Hg.), *Manche Worte strahlen. Deutsch-jüdische Dichterinnen des 20. Jahrhunderts*, Altius-Verlag, Erkelenz, S. 9-24.
- Ostner I. ²2013, „Mascha Kaléko: Gedichte“, in Barner W. (Hg.), *Querlektüren. Weltliteratur zwischen den Disziplinen*, Wallstein, Göttingen 1997, S. 187-208.
- Pankau J.G. 2010, *Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit*, WBG, Darmstadt.
- Rakoczy K. 2008, *Bewegung im Text. Tanz in den Gedichten von Rilke, Lasker-Schüler und Wigmann*, in Poppe S. und Seiler S. (Hg.), *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Erich Schmidt, Berlin, S. 67-83.
- Rosenkranz J.² 2013 (Hg.), *Mascha Kaléko. Sämtliche Werke und Briefe. Band IV: Kommentar*, dtv, München.
- Schirmer E. 1988, *Eva – Maria. Rollenbilder von Männern und Frauen*, Burckhardthaus-Laetare, Offenbach/M.
- Schlicht C. 2020, *Selbstentwürfe. Kulturelle Narrative des Selbst in der deutschsprachigen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Wilhelm Fink, Paderborn.
- Scholz I. 2013, „KEIN NEUTÖNER“ – MASCHA KALÉKO. *Motivik und Darstellungsform in einer Auswahl ihrer Gedichte*, Bernstein-Verlag, Bonn.
- Stein R. 2006, *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*, Böhlau, Köln.
- Uerlings H. 2006, „Ich bin von niedriger Rasse“. *(Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur*, Böhlau, Köln.
- Walgenbach K. 2012, „Intersektionalität als Analyseperspektive heterogener Stadträume“, in Scambor E. und Zimmer F. (Hg.), *Die intersektionelle Stadt. Geschlechterforschung und Medien an den Achsen der Ungleichheit*, transcript, Bielefeld, S. 81-92.