Sand in den Schuhen Kommender

Gertrud Kolmars Werk im Dialog

Herausgegeben von
Chryssoula Kambas
und Marion Brandt

Wallstein

Sand in den Schuhen Kommender
Gertrud Kolmars Werk im Dialog

Sand in den Schuhen Kommender

Gertrud Kolmars Werk im Dialog

Herausgegeben von
Chryssoula Kambas und
Marion Brandt

in Zusammenarbeit mit
Johanna Woltmann und
Regina Nörtemann

WALLSTEIN VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2012
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlag: Marion Wiebel
Umschlagfoto: Gertrud Kolmars Bücherschrank © Till Bartels
Druck und Verarbeitung: Friedrich Pustet, Regensburg

ISBN (print): 978-3-8353-1031-5
ISBN (eBook, pdf): 978-3-8353-2251-6

Inhalt

Vorwort 7

Regina Nörtemann
Über das Vermögen von Kunst und Sprache.
Ein Überblick über das Werk von Gertrud Kolmar 11

I. Dialoge, Überlieferung

Kerstin Schoor
Jüdisches religionsgeschichtliches Denken in poetischen Texten
jüdischer Autoren im nationalsozialistischen Deutschland.
Martin Buber und Gertrud Kolmar 33

Carola Daffner
Gertrud Kolmars Poetik in ihren Briefen 51

Regina Nörtemann
Welten und Weltorgel. Zum Dialog in Gedichten zwischen der
jüdisch-deutschen Schriftstellerin Gertrud Kolmar und dem
deutsch-nationalen Dichter Karl Josef Keller 65

Marion Brandt
Fährten der Fahrenden.
Spuren der Lektüre Gertrud Kolmars im Werk von Nelly Sachs . . . 79

Alfred Gong
Die Dichterin Gertrud Kolmar 91

Natalia Shchyhlevska
Die nichtpublizierte Rezension Alfred Gongs zu
Das lyrische Werk (1955) von Gertrud Kolmar 99

Johanna Woltmann
Überleben im Werk. Die Rettung der Dichtungen Gertrud Kolmars 109

II. Tat- und Bildorte

Claudia Steinkämper
Die jüdische Mutter von Gertrud Kolmar
im Kontext der Lustmord-Literatur 1919-1932 121

Ourania Sideri
Allegorie und Wahrheit in *Die jüdische Mutter* 143

Barbara Breysach
Gertrud Kolmar in Berlin – Berlin in Gertrud Kolmars Werk 161

III. Geschichtsstoff, Mythologie

Chryssoula Kambas
Napoleon und Marie. Gertrud Kolmars Verhältnis zu Polen 177

Grazia Berger
»Sag an, wenn jener Schreckenszeit Gestalten /
Bluthochzeit wieder in den Gassen halten«
Gertrud Kolmars literarische Quellen in *Das Bildnis Robespierres* . . . 195

Daniel Hoffmann
Das törichte Opfer
Gertrud Kolmars *Nacht* als heidnisch-jüdisches Mysterienspiel 213

Annette Bühler-Dietrich
»Ich bin doch für ein Opfer schön genug?«
Gertrud Kolmars Drama *Nacht* und Hebbels *Judith* 225

IV. Zeit, Sprache, Übersetzung

Sibylla Hausmann
Vergangenheit und Gegenwart »im Buch und Bilde«. Zeitstrukturen
und Bildbezüge in *Das Preußische Wappenbuch* von Gertrud Kolmar 239

Vera Viehöver
»Altfränkisch duftend wie Levkojenblüten«.
Gertrud Kolmars wunderbares Verbarium 251

Philip Kuhn with Ruth von Zimmermann
On Translating *Welten* 265

Über die Autoren 276

Vorwort

Die Beiträge des vorliegenden Bandes zu Gertrud Kolmar berühren, jeweils unterschiedlich, das Ineinandergreifen von Dialog und Überlieferung. Sie zeigen, daß die Phase einer rein immanenten Werkexegese mittlerweile einer früheren Stufe der Rezeption angehört. Es dominieren intertextuelle Fragestellungen und konstruktive Kontexterschließungen. Rekonstruktion, Rezeptionsgeschichte und Hermeneutik sind die maßgeblichen methodischen Selbstverpflichtungen der Autoren.

Thematisch begegnet der Dialog als Gespräch der Dichterin, etwa in ihrer Rezeption wissenschaftlicher Schriften oder literarischer Vorbilder. Weiter als Kontakt mit Menschen aus ihrem Umkreis, so in Briefen oder Erinnerungen an sie. Dialog ist auch das Gespräch der früheren Zeitgenossen mit ihr oder über die Dichterin. Schließlich werden die Träger der Überlieferung – Archiv, Papier, Manuskript – beachtet, und die Personen, die an Sammlung und frühen Drucklegungen beteiligt waren, meist frühere Gesprächspartner, erfahren eine Würdigung.

Angesichts Gertrud Kolmars letzter Lebensjahre und ihres Todes steht die Auseinandersetzung mit ihrem Werk zwangsläufig in der Perspektive des Erinnerns an die Shoah. In der Terminologie der Gedächtnistheorie gesagt, führen die nachkommenden Generationen, und heute insbesondere die junge Generation, die kaum noch mit Zeugen der Zeit in ein Gespräch kommen kann, auch einen Dialog mit dem Werk von Gertrud Kolmar als einem Zeugnis der Selbstwehr gegen die Verfolgung. Ihr Werk gehört zum kulturellen Gedächtnis (A. Assmann) an den Zivilisationsbruch 1933/45 im deutschsprachigen 20. Jahrhundert. Kulturelles Gedächtnis meint die medial-materielle Stabilisierung des historischen Erinnerns. In Form der Dichtung und Literatur bedarf es allerdings seinerseits, mit der Generationenentfernung von Werk und Kontext, einer neu aufgenommenen Lektüre, die in kritischer Befragung der Texte eine lebendige literarische Überlieferung gegen eingespielte Gedächtnis-Rituale setzen kann.

Der Titel des Bandes ist angeregt vom Schlußvers des Gedichts »Die Fahrende« aus dem Zyklus *Weibliches Bildnis*, der etwa Ende 1932 abgeschlossen war. Er birgt eine poetologische Reflexion. »Nackte, kämpfende Arme pflüg' ich durch tiefe Seen, / In mein leuchtendes Auge zieh' ich den Himmel ein. / Irgendwann wird es Zeit, still am Weiser zu stehen, / Schmalen Vorrat zu sichten, zögernd heimzugehen, / Nichts als Sand in den Schuhen Kommender zu sein.« (LW 2, S. 93) Das Rollen-Ich changiert zwischen sportlichem Aktivismus und schließlicher Einkehr in Selbstbesinnung. Vernehmbar ist eine beiden Seiten des Lebens, der körperlichen und der geistig-seelischen, bejahend zugewandte Sprecherin. Die Schlußreflexion auf

die Zeit nach ihrem Leben hält den materiellen Rest fest, der dauern wird und Einfluß nehmen wird – etwas Unbedeutendes, eine Störung, etwas, das fortgetragen wird. Die Überlieferung als solche ist angesprochen, keineswegs resignativ, doch illusionslos hinsichtlich der Vergänglichkeit.

Die Themen des vorliegenden Bandes verdanken sich sämtlich einer neuen Überlieferungsgrundlage, wie sie in der kommentierten kritischen Werkausgabe von Regina Nörtemann vorliegt. Mit dem *Lyrischen Werk* und mit *Dramen*[1] hat sie nachhaltig den zuvor erreichten Stand von Editionspraxis und Forschung gebündelt. Erstmals finden sich Textbasis und Anordnung der Gedichte überprüfbar gemäß den von Gertrud Kolmar abgeschlossenen Manuskripten publiziert, und dem Leser ist nun der Überblick über den Werkprozeß ein einfaches. Der reichhaltige, gleicherweise sachbezogen und knapp gehaltene Kommentarteil bietet zahlreiche Anhaltspunkte zu weiterem Erforschen, zu Stoffgeschichte, Rezeption, Wirkung, zu Intertextualitäten und zu Kontexten. Er enthält aussagekräftiges Bildmaterial und Hinweise auf weitere Medien.

Damit sind die Mythen der Kolmar-Forschung, die Gudrun Fischer (1998) – wenn auch nicht immer gerecht urteilend – in ihrer kritischen Untersuchung von Überlieferung und Rezeption aufzeigte, von der Grundlage her revidiert. Was im übrigen nicht heißt, daß diese Mythen auch für alle Leser aus der Welt geschaffen sind, die sich seither zu Leben und Werk der Autorin geäußert haben.

In unserem Band erarbeiten Regina Nörtemann, Carola Daffner, Marion Brandt, Natalia Shchyhlevska im Anschluß an Alfred Gong, Grazia Berger, Daniel Hoffmann und Annette Bühler-Dietrich vorwiegend intertextuelle Bezüge im Sinne des »Dialogs« mit Gertrud Kolmar. Fragen nach Kontexten sowie auch der Rezeption gehen Kerstin Schoor, Claudia Steinkämper, Chryssoula Kambas sowie auch Regina Nörtemann in ihrem den Rubriken vorausstehenden Beitrag nach. Wer sich die Titel im einzelnen durchliest, wird schnell bemerken, daß einige Beiträge beides verbinden oder auch vorwiegend der Rezeptionsgeschichte verpflichtet sind.

Die Folge der Beiträge in Rubriken verläuft quer zum Versuch der obigen Einteilung nach thematischer Gewichtung. Teil I versammelt Beiträge, die Berührungen Gertrud Kolmars mit literarischen Zeitgenossen und Vorbildern nachgehen, und solche, die sie umgekehrt als Vorbild oder Ansprechpartnerin von Dichtern zeigen. Unter II sind die Themen zum erlebten und literarischen Raum, zu medialen sowie sprachlich-rhetorischen Bildbezügen im Epochenkontext gebündelt. Teil III enthält die Beiträge, die sich auf Ge-

1 Göttingen 2003 und 2005. Unser Band verwendet in den Anmerkungen für *Das lyrische Werk* im weiteren einheitlich die Sigle LW und für *Dramen* die Sigle D, für die revidierte Ausgabe von *Die jüdische Mutter* (Göttingen 1999 u.w. Auflagen) JM.

schichtsstoffe beziehen, welche in der Regel durch Kolmar Mythisierungen erfahren; IV die zu Sprache und Übersetzung.

Unser Band legt überwiegend Ausarbeitungen von Vorträgen vor, die im März 2010 auf einer Gertrud-Kolmar-Tagung in Weimar gehalten wurden. Sie sind für den Druck entscheidend überarbeitet, zum Teil grundlegend revidiert worden. Basis dafür war ein Konzept, über das sich Herausgeberinnen und Autoren nach der Tagung neu verständigten. Die Weimarer Tagung war von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert worden. Als Herausgeberinnen danken wir, auch im Namen der Autorinnen und Autoren, den Förderern und Organisatoren für die Möglichkeit der gemeinsamen Begegnung und Aussprache.

Darüber hinaus möchten wir insbesondere Johanna Woltmann und Regina Nörtemann für ihre zahlreichen kundigen Hinweise auf Personen sowie zu einzelnen Werk- und Editionsfragen sehr herzlich danken. Zu Fragen der Herausgabe waren sie stets ansprechbar. Beide haben uns während der Herausgebertätigkeit selbstlos unterstützt und bestärkt. Dem Wallstein Verlag danken wir für die gute, stets erfreuliche Zusammenarbeit.

Allen Autorinnen und Autoren sei an dieser Stelle für ihre intensive Arbeit Dank gesagt, ohne die dieses Buch nicht wäre.

Osnabrück und Danzig, den 11.9.11

Chryssoula Kambas,
Marion Brandt

Über das Vermögen von Kunst und Sprache

Ein Überblick über das Werk von Gertrud Kolmar

Regina Nörtemann

Der folgende Beitrag betrachtet die lyrischen, die dramatischen und die erzählerischen Werke von Gertrud Kolmar im Gesamtkontext ihres künstlerischen Schaffens und stellt Bezüge und Korrespondenzen zwischen den Texten verschiedener Genres her. Es geht insgesamt um den Stellenwert und das Vermögen von Kunst und von Sprache im Zusammenhang mit persönlichen, gesellschaftlichen, politischen und ästhetischen Fragen, Belangen und Entwicklungen sowie deren Verwobenheit.

Gertrud Kolmar hat sich selbst als Dichterin und nicht als Schriftstellerin begriffen, wie aus einem Brief an die Schwester Hilde vom 23. Juli 1941 hervorgeht: »Ich bin eine Dichterin, ja das weiß ich; aber eine Schriftstellerin möchte ich niemals sein.«[1]

Dennoch legt sie zu Beginn der Erzählung *Susanna*, die zwischen dem 29. Dezember 1939 und dem 13. Februar 1940, also anderthalb Jahre früher entstanden ist, der Erzählerin (Erzieherin wie sie selbst) die Worte in den Mund:

> Ich bin keine Dichterin, nein. Wenn ich eine Dichterin wäre, würde ich eine Geschichte schreiben. Eine schöne Erzählung würde ich schreiben mit Anfang und Ende aus dem, was ich weiß. Aber das kann ich nicht. Ich bin keine Künstlerin. Nur eine alte Erzieherin mit grauendem Scheitel, zermürbter Stirn und Tränensäcken unter den müden Augen. *Ihre* Stirn war so glatt und schimmernd wie Kugeln von Elfenbein …[2]

Zu fragen ist, ob in der Erzählung *Susanna* nicht der Tod der Künstlerin abgehandelt wird, während die Erzieherin übrigbleibt, ob die junge Frau geopfert wird, während die ältere, deren Schicksal allerdings ungewiß ist, überlebt.

Wie ich bereits an anderer Stelle[3] dargestellt habe, vollzieht sich die Entwicklung von Gertrud Kolmars lyrischem Werk in fünf großen Abschnit-

1 Gertrud Kolmar, Briefe, hg. von Johanna Woltmann, Göttingen 1997, S. 94.

2 Gertrud Kolmar, Susanna. Erzählung, Frankfurt a. M. 1995, S. 7. Leider ist diese Ausgabe unzuverlässig, wie Lucia Hubig und Reiner Marx in ihrem Aufsatz »Jüdische Selbstvergewisserung unter nationalsozialistischer Verfolgung. Zur Erzählung *Susanna*« gezeigt haben, in: Karin Lorenz-Lindemann (Hg.), Widerstehen im Wort. Studien zu den Dichtungen Gertrud Kolmars, Göttingen 1996, S. 128-142, hier S. 128.

3 Hier und im folgenden greife ich teilweise auf Ausführungen aus meinem Nachwort in LW 3, S. 325-395 zurück.

ten, unterbrochen von einer markanten Zäsur zwischen Anfang und Ende der zwanziger Jahre. Die Prosatexte und dramatischen Arbeiten lassen sich mühelos in diese fünf Schaffensperioden einordnen, wie ich im folgenden zeigen werde.

1) Schon die erste Buchveröffentlichung mit dem Titel *Gedichte*, die im Herbst 1917 erschien, zeigt die Neigung der Autorin zum Schreiben in Zyklen, obwohl hier die Überschriften *Mutter und Kind*, *Mann und Weib* und *Zeit und Ewigkeit* eher inhaltliche Sammelbezeichnungen für relativ inhomogenes Gedichtmaterial sind, das nicht von vornherein als zu Zyklen gehörig geplant worden zu sein scheint. Die volks- und kinderliedhaften, z.T. balladesken Gedichte orientieren sich an der Tradition des 19. Jahrhunderts und nehmen höchstens Tendenzen der Jahrhundertwende auf. Der Inhalt ist in großen Teilen als trivial zu bezeichnen, wenn auch schon Motive der späteren Gedichte anklingen. Wenn Eigenes angesprochen wird, dann geht es in konventionellen Formeln auf. Ein Beispiel[4]:

»Ein Liedlein vom Schwamm«
(Zu singen, während das Kind gewaschen wird)

Kindelein und Krötelein
Gingen einst spazieren;
Kindelein ging auf zwei Bein'n,
Krötelein auf vieren.

Kindelein zählt schon zwei Jahr',
Krötelein kaum eines;
Kindelein hat Strubbelhaar,
Krötelein hat keines.

Kindelein und Krötelein,
Beide Nackedeichen;
Krötelein trinkt Gänsewein,
Kindelein ißt 's Eichen.

Kindlein geht zur sieb'nten Stund'
In sein warmes Kißchen,
Sagt zum Krötlein: »Bleib'gesund!«
Streichelt es ein bißchen.

Krötlein geht zur sieb'nten Stund'
In sein kaltes Flüßchen,
Hüpft dem Kindlein an den Mund –
Hu! Welch nasses Küßchen!

4 LW 1, S. 16.

2) In den drei sogenannten frühen Zyklen, die um 1920 entstanden sind, ergibt sich die Zyklusstruktur durch den Tagebuchcharakter: Neben Gebeten und Gedichten über Kinder werden überwiegend Beziehungen zu Männern reflektiert. Auch wenn sie sich formal wenig von den 1917 veröffentlichten Gedichten unterscheiden, ist den um 1920 entstandenen Zyklen im Gegensatz zu diesen die Entdeckung des Eigenen, des Ich gemeinsam. Sie schreiben eine Art Geschichte der Gefühle, wobei von einem Zyklus zum nächsten eine zunehmende Abkehr vom Epigonalen, eine deutliche Entwicklung hin zum Originellen/Individuellen zu beobachten ist. Als Beispiel mag das Gedicht »Das große Feuerwerk«[5] dienen, das Walter Benjamin 1928 in die Osterbeilage der literarischen Welt aufnahm.

»Das große Feuerwerk«

Das große Feuerwerk ist nun verpufft.
Und, tausend losgespritzte Fünkchen, hängen
Noch kleine Sterne in des Dunkels Fängen.
Die Nacht ist lang.

Ich lehn' am Baum und sinn' am Himmel hin
Und sehe wieder dünnen Sprühgoldregen
Dem Teich enttanzen, sich vertropfend legen.
Die Nacht ist lang.

Weiß ist mein Hut, mein Kleid ist leicht; mich friert.
Bleich blühten Chrysantemen ob den Wellen,
Zerrieselten in sieben ros'ge Quellen.
Die Nacht ist lang.

Ich such' die Bank und warte, hart geduckt.
Es duckte sich die Schlange, pfiff im Sprunge
Und zischte rasend auf mit glüher Zunge.
Die Nacht ist lang.

Ich wärme meine starren Hände nicht.
Aus Schwarz und Schimmer stieg ein Palmenfächer,
Der zückte Silberspeere auf die Dächer.
Die Nacht ist lang.

Mein Auge schläfert, aber unterm Lid
Kreist noch das Sonnenrad mit leisem Singen,
Und grüne Ringe gehn aus roten Ringen.
Die Nacht ist lang.

5 LW 1, S. 179-180.

Das große Feuerwerk ist längst verpufft.
Zwölf Schläge tut es irgendwo im Weiten –
Ich geh' wohl heim, weil so die Füße schreiten.
Du kommst nicht mehr.

In den vermutlich um die Jahreswende 1920/1921 entstandenen Gedichten um Napoleon und Maria Walewska möchte ich eine Abkehr vom Biographischen durch die Verwendung eines historischen Stoffs postulieren. Der ausgesprochene Zykluscharakter ergibt sich durch die chronologische Folge der durch Quellen überlieferten Ereignisse. Er stellt, wie schon die frühen Zyklen I-III, die Geschichte einer Liebe teils in Balladenform, teils in tagebuchartigen Bekenntnissen aus der Ich-Perspektive dar, diesmal aber aus der Sicht der jungen Maria Walewska.[6]

»Irgendwo in Rußland«

Irgendwo in Rußland ist meine Seele.

Irgendwo in Rußland
Schickt der Sturm den Schnee in seinen Mantel,
Weint ein Glöckchen
Am Hals des Schlittenpferdes.
Das ist meine Seele.
Irgendwo in Rußland
Fliegt ein Rabe über weiße, weiße Felder,
Schleppt mein Adler
Mühsam die gebroch'ne Schwinge.
Hinter seinem Keuchen
Rieselt über weiße Felder
Eine lange Spur von Blut. –

3) Die großen Zyklen *Das preußische Wappenbuch*, *Weibliches Bildnis*, *Tierträume*, *Mein Kind* und *Bild der Rose*, die – nach der bereits erwähnten längeren Schaffenspause – in den Jahren zwischen 1927 und 1932 entstanden sein dürften, stehen weiterhin in Rhythmik, Motivik und Bildlichkeit in der Tradition der deutschen Volkslieder sowie der Lyrik des 19. Jahrhunderts, aber sie sind ebenso von der modernen französischen Lyrik, insbesondere derjenigen Leconte de Lisles, Baudelaires, Valérys, und vom Expressionismus beeinflußt. Darüber hinaus aber zeigen sie eine Überwindung der Ich-Bezogenheit: Sie enthalten Dinggedichte, Landschafts- und Naturlyrik,

6 LW 1, S. 228. Vgl. hierzu den Aufsatz von Chryssoula Kambas, Geschichtsballade oder »stummes Spiel der Blicke«? Zu Gertrud Kolmars Zyklus *Napoleon und Marie*, in: Srdan Bogosavljević und Winfried Woesler (Hg.), Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert, Bern u.a. 2009, S. 85-108, sowie ihren Beitrag im vorliegenden Band.

die die schon in den früheren Zyklen angeschlagenen Themen auf einer anderen poetologischen Ebene wiederaufgreifen und variierend intensivieren und verallgemeinern. Der Zyklus charakter ergibt sich aus der Beschaffenheit des Materials, das hier bearbeitet wird: Konkrete Alltagsgegenstände wie die Wappenbildchen, die den Packungen der Kaffeefirma Hag beigelegt waren und die der Bruder der Dichterin sammelte, Menschen- und Tiergestalten, die beobachtet, geträumt, phantasiert und erinnert werden, nicht zuletzt der eigene Rosengarten, die Geflügelzucht und die märkische Landschaft in und um Finkenkrug.

Der Roman *Die jüdische Mutter*, 1930 entstanden, in engem zeitlichen Zusammenhang mit dem Tod der Mutter, zeigt, was die Motivik angeht, große Verwandtschaft mit den zwischen 1927 und 1932 entstandenen Gedichten: Die Hummeln als Seele von gestorbenen Kindern finden sich hier ebenso wie Kröten, Rosen, ein Barsoi und Naturbeschreibungen. Von diesen Motiven werden quasi lyrische Passagen in der Prosa des Romans getragen.

Auf ein Beispiel möchte ich näher eingehen: Im Zyklus *Bild der Rose*, insbesondere in dem Gedicht »Die Rose des Kondors«, gibt es einen deutlichen Bezug zum Roman *Die jüdische Mutter*, nicht nur im Hinblick darauf, daß das Attribut der mißbrauchten und toten Tochter eine gelbe Rose (Melody) ist.

Zunächst Grundsätzliches zum Gedichtzyklus: Jedes Gedicht benennt unter dem Titel eine Rosenart, die sozusagen Modell gestanden hat. Ich habe nun im Rahmen meiner Recherchen den Katalog der Firma gefunden, bei der die Familie Chodziesner Rosen bestellt haben muß. Der Katalog der Firma Kordes Söhne von 1926 enthält die Beschreibungen aller Rosen aus Gertrud Kolmars Rosenzyklus. Zur Rose, die das Vorbild für »Die Rose des Kondors« war, die Rose mit dem Namen »Wilhelm Kordes« (von Kordes Söhne 1922 gezüchtet), heißt es dort:

> Dies ist die schönste Rose, die bisher in den Handel gebracht wurde. Unter den vielen Farbenschönheiten reicht keine an diese herrliche Neuheit heran. Die Blume ist gefüllt, hochedel in Form und Haltung und steht auf schönen steifen Stielen, ist kapuzinerbraunrot auf goldgelbem Grunde, im Verblühen immer mehr in goldgelb mit rot gestreift übergehend. Die Pflanze ist wüchsig und äusserst dankbar blühend. Für alle Zwecke verwendbar.

Gertrud Kolmars Gedicht »Die Rose des Kondors / Wilhelm Kordes«[7] antwortet direkt auf diesen Text:

> Nein, das ist keine Rose: ist der Fetzen,
> Der Gurgellappen, feurig, wüst und nackt,

7 LW 2, S. 332.

Des wunderbaren Vogels, der gezackt
Herniederplumpt mit schwarzmetallnen Schätzen

Und vor der Gaffer Neugier und Entsetzen
Verruchtes Aas, der Geier, kröpft und hackt,
Dann unbehilflich schwer den Felsen packt,
Das Kunstgebirg, das zwischen Gitternetzen

Ihm Menschen hingebrockt und eingestopft.
O, könnt' er seinen großen Mantel breiten,
Er würde sich von euch mit Ekel kehren

Und wortelos verschweben durch die Zeiten.
Von seinen müden Flügelsäumen tropft
Ergraut, verwelkt der Schnee der Kordilleren.

Zu diesem Gedicht gibt es sozusagen eine Prosavariante in *Die jüdische Mutter*: Anna Wolg geht einem ungleichen Paar in den Zoologischen Garten nach, einem älteren Mann und einem jungen Mädchen, in dem sie ihre Tochter in späteren Jahren sieht. Sie verfolgt es eine Weile, um sich schließlich von ihm ab- und dem Kondor zuzuwenden: [8]

> Zu den großen Vögeln mit scharfen Fängen, die der Mensch, wenn sie Lebendes schlagen, Räuber, und nehmen sie Totes, unedel schilt. Den Kondor wollte sie grüßen. Denn sie liebte den wunderbaren Vogel, der von allen in höchste Einsamkeit dringt, in eisesklare, schweigenste Luft, den Vogel der Sonnenmeere. Der eine Schwingspitze nach Ecuador, die andere gen Feuerland stößt, in dessen Krallen Chile zerbröselt, dem immer noch Schnee der Kordilleren auf schwarzem Gefieder taut. Er war gefangen hier, arm und fremd, und hockte, im kleinen rötlichen Blick die frostige Trübseligkeit des Verbannten. Des Welkenden. Sie fand ihn nicht mehr. Er kauerte wohl in der Felsenhöhle, reglos im Finstern; er schlief.

In diesem Abschnitt wird, obwohl er nicht zu sehen ist, sondern nur durch seine Vorstellung evoziert wird, der Kondor präsent wie in dem Gedicht »Rose des Kondors«. In beiden Texten ist dieser Vogel gefangen, in beiden wird seine Gefangenschaft bedauert. Während er aber in dem Gedicht angeschaut, begafft werden kann, ist er im Prosatext den Blicken entzogen, allerdings nicht, weil er sich davongemacht hätte, sondern weil er sich noch tiefer in sein Gefängnis zurückgezogen hat.

Die zentrale Stelle im Roman, der Besuch bei der Wahrsagerin, arbeitet wie das *Preußische Wappenbuch* mit Emblemen. Die beiden Bilder auf der runden Tafel mit den Tierkreiszeichen, nämlich Zwillinge, Schütze und Waage, die Martha Wolg auswählt, werden von der Wahrsagerin als Alle-

8 JM, S. 118.

gorien für Martha Wolgs Situation interpretiert. Zuerst entscheidet sie sich für die Darstellung der Zwillingskinder, die sowohl den Wunsch nach einem zweiten Kind symbolisiert als auch die eigene Verbundenheit mit dem gestorbenen Kind. »Ihnen in Ihrem Kind«, sagt die Wahrsagerin dazu. Die Bilder vom goldenen Krieger mit Bogen und Pfeil und der Waage hingegen verweisen auf das Unrecht, das ihr angetan wurde, und auf den Wunsch nach Rache. »Es hat Ihnen jemand Unrecht getan, Ihnen in Ihrem Kinde – ein Mann vermutlich – und Sie wollen sich – Sie wollen Vergeltung haben.«[9]

Hier wird im Gegensatz zu den rätselhaften Gedichten des *Preußischen Wappenbuchs* die Deutung gleich mitgeliefert.

Sie ließe sich – eine kleine psychologische Spekulation am Rande – auch auf den biographischen Kontext beziehen, insofern als hier nicht nur die Trauer über das abgetriebene Kind verarbeitet wird, sondern auch eine Anklage gegen die Mutter erhoben wird, die gerade gestorben ist und einen selbst umgebracht hat, vielleicht indem sie zur Abtreibung riet – hier wäre das Sie-selbst-in-ihrem-Kind verdoppelt –, vielleicht auch, indem sie das innere Bild der Tochter mit in den Tod nahm.

Im folgenden wird es um Gedichte gehen, die in den Jahren 1933/1934 entstanden sind. Daß Gertrud Kolmar sich hier wie in vielen Gedichten als ausgesprochene Kennerin der Literatur zur Französischen Revolution erweist, erleichtert mir den Übergang zur Darstellung der letzten beiden Abschnitte in der Entwicklung des lyrischen Werks von Gertrud Kolmar.

4) Der Zyklus *Das Wort der Stummen*,[10] 1933 entstanden, und der Zyklus *Robespierre*, vermutlich 1934 entstanden, sind die einzigen Zyklen im Werk Gertrud Kolmars mit explizit politischen Gedichten. Aber auch in den scheinbar unpolitischen Gedichten aus dieser Zeit sind häufig politische Implikationen enthalten. Während allerdings Gedichte aus dem Zyklus *Das Wort der Stummen*, insbesondere diejenigen mit brechtisch anmutendem Ton, direkt auf die politische Situation und ihre Auswirkungen auf das Alltagsleben Bezug nehmen, stehen ihre Arbeiten über Robespierre in der in den zwanziger Jahren vor allem in der französischen Linken begonnenen Auseinandersetzung mit dem Problem des »terreur« in der Französischen Revolution.

Von allen Gedichten des Zyklus *Das Wort der Stummen* – und dies ist eine Besonderheit im Werk Gertrud Kolmars – ist das genaue Entstehungsdatum überliefert. Die Gedichte entstanden zwischen dem 18. August und dem 25. Oktober 1933, also zur Zeit des Reichstagsbrandprozesses. Es lassen sich direkte Bezüge zwischen Tagesereignissen und den Gedichten feststellen. Dazu einige Beispiele, im Nachwort meiner Edition sind weitere angeführt.

9 JM, S. 103.

10 Vgl. hierzu Marion Brandt, Schweigen ist ein Ort der Antwort. Eine Analyse des Gedichtzyklus »Das Wort der Stummen« von Gertrud Kolmar, Berlin 1993.

Ende August, Anfang September wurde Gertrud Kolmars Cousin Georg Benjamin, der am 12. April 1933 wegen illegaler Tätigkeit für die KPD in »Schutzhaft« genommen worden und seit Ende April in der Strafanstalt Plötzensee inhaftiert war, in das KZ Sonnenburg überführt. Am 17. September, als Gertrud Kolmar das – später von ihr zugunsten des Gedichts »Die Gefangenen« verworfene – Gedicht »Im Lager« schreibt, steht im »Berliner Tageblatt« eine halbseitige Reportage mit dem Titel »Im Konzentrationslager«. Der Verfasser, so wird angemerkt, »Herr C. D. Fraser, Vertreter einer grossen Gruppe englischer Zeitungen, hat die Gelegenheit gehabt, das deutsche Konzentrationslager in Sonnenburg zu besichtigen.«[11] Der Artikel berichtet, daß sich in Sonnenburg »1200 politische Schutzhäftlinge« befänden, die zum Großteil »Kommunisten und Gegner der nationalsozialistischen Regierung Hitlers« seien. Er beschreibt die Unterbringung der Gefangenen in Einzel- und Gemeinschaftszellen, die hygienischen Verhältnisse, Küche und Krankenstation. Das einzige, was er zu bemängeln hat, ist, daß nicht jeder Gefangene Arbeit habe.

> In dem grossen Hof befanden sich bei meiner Anwesenheit einige hundert Leute, einige davon marschierten mit Gesang, während sich ein anderer Teil mit Spielen unterhielt. Alle waren sie ganz bei der Sache, die sie sehr zu lieben schienen. »Wie ist ihr Name?« fragte ich einen […]. – »von Ossietzky.« Der Kommandant erklärte mir, dieser Mann war früher der Herausgeber der »Weltbühne.« »Ich bin kein Kommunist,« erklärte mir der Gefangene. »Ich bin ein Sozialdemokrat und habe meine Meinung nicht geändert.« Viele der anderen Gefangenen jedoch gaben zu, daß ihre frühere kommunistische Idee vollkommen falsch war, und dass, wenn sie jetzt frei kommen, sie sich nicht mehr mit Politik befassen werden.

Was ihn jedoch am meisten überrascht habe, sei der »Umstand, dass zwischen der Wache und den Gefangenen ein sehr freundlicher Ton herrschte und sich die Häftlinge selbst kontrollierten. Scharfe Disziplin – ja. Doch keine Angst – kein Terror.«

Fraser zeigt sich zum Schluß seines Artikels

> stark beeindruckt. Nicht nur über das dort herrschende Regime, sondern auch über die Leute unter diesem Regime, Leute, die einen ganz bemerkenswert guten Eindruck machten. Manche Leute sagten mir ganz offen, unter den Augen der Wächter, dass sie Kommunisten seien. Ich glaube, dass (sic!) ist der beste Beweis, dass alles Gerede von Terror in den Konzentrationslagern leeres Gerede ist.

11 Die folgenden Zitate sind ebenfalls diesem Artikel aus dem »Berliner Tageblatt« vom 17. September 1933 entnommen.

Gertrud Kolmars Gedicht »Im Lager«[12] liest zwischen den Zeilen:

Die hier umhergehn, sind nur Leiber
Und haben keine Seele mehr,
Sind Namen nur im Buch der Schreiber,
Gefangne: Männer, Knaben, Weiber.
Und ihre Augen starren leer (schwer)
[…]
Sie tragen Ohren noch und hören
Doch nimmermehr den eignen Schrei.
Die Kerker drücken ein / zu, zerstören:
Kein Herz, kein Herz mehr zum Empören!
[…]
Nur Angst, nur Schauder in den Mienen,
Wenn nachts ein Schuß das Opfer greift …
Und keinem ist der Mann erschienen,
Der schweigend mitten unter ihnen
Ein schweres / kahles Kreuz zur Richtstatt schleift. –

Die bitteren Anspielungen auf Christentum und die christliche Kirche in einigen Gedichten hängen vermutlich mit Berichten über die Kollaboration der evangelischen Kirche mit den Nationalsozialisten zusammen, die in der Berufung Ludwig Müllers zum evangelischen Reichsbischof Ende September kulminierte.

Das Gedicht »Die Kröte«[13] schrieb Gertrud Kolmar an dem Tag, als in den Zeitungen ausführlich über das provozierende Verhalten des kommunistischen Mitangeklagten Dimitrow, der das Fragerecht im Reichstagsbrandprozeß mißbraucht habe, berichtet wurde. Dem Artikel im »Berliner Tageblatt« ist ein Foto von Dimitrow beigegeben, der mit gespreizten Händen auf den Tisch faßt und aus etwas hervorquellenden Augen direkt in die Kamera schaut. Daß hier ein Zusammenhang bestehen könnte, erhält weitere Plausibiliät durch die Tatsache, daß in dem Gedicht »Marat« aus dem *Robespierre*-Zyklus ebenfalls die Gleichung Revolutionär und Kröte aufgemacht wird.

»Die Kröte» Den 12. Okt. 1933

Ein blaues Dämmer sinkt mit triefender Feuchte;
Es schleppt einen breiten rosiggoldenen Saum.
Schwarz steilt eine Pappel auf in das weiche Geleuchte,
Und milde Birken verzittern zu fahlerem Schaum.

12 LW 2, S. 387.
13 LW 2, S. 358-359.

Wie Totenhaupt kollert so dumpf ein Apfel zur Furche,
Und knisternd verflackert mählich das herbstbraune Blatt.
Mit Lichtchen gespenstert ferne die düsternde Stadt.
Weißer Wiesennebel braut Lurche.

Ich bin die Kröte.
Und ich liebe die Gestirne der Nacht.
Abends hohe Röte
Schwelt in purpurne Teiche, kaum entfacht.
Unter der Regentonne
Morschen Brettern hock' ich duckig und dick;
Auf das Verenden der Sonne
Lauert mein schmerzlicher Mondenblick.

Ich bin die Kröte.
Und ich liebe das Gewisper der Nacht.
Eine feine Flöte
Ist im schwebenden Schilf, in den Seggen erwacht,
Eine zarte Geige
Flirrt und fiedelt am Felderrain.
Ich horch' und schweige,
Zerr' mich an fingrigem Bein

Unter fauler Planke
Aus Morastigem Glied um Glied,
Wie versunkner Gedanke
Aus dem Wust, aus dem Schlamm sich zieht.
Durch Gekräut, um Kiesel
Hüpf' ich als dunkler, bescheidener Sinn;
Tauiges Laubgeriesel,
Schwarzgrüner Efeu spült mich dahin.

Ich atme, schwimme
In einer tiefen, beruhigten Pracht,
Demütige Stimme
Unter dem Vogelgefieder der Nacht.
Komm denn und töte!
Mag ich nur ekles Geziefer dir sein:
Ich bin die Kröte
Und trage den Edelstein …

Dem Gedicht »Anno Domini 1933«[14] mag eine Beobachtung aus dem Straßenleben zugrunde liegen. Dieses Gedicht wurde bisher aufgrund eines Le-

14 LW 2, S. 369-370.

sefehlers in den früheren Ausgaben mehrfach irreführend interpretiert. Es heißt in Vers 8 nicht »Sein Kind«, sondern »Ein Kind«. Gertrud Kolmar meint hier also nicht ein jüdisches, sondern ein deutsches Kind, das Opfer der Nazipropaganda wird. Der hier anklagt, setzt sich also für die Kinder seiner Peiniger und Mörder ein, nicht für die eigenen.

»Anno Domini 1933« Den 16. Okt. 1933

Er hielt an einer Straßenecke.
Bald wuchs um ihn die Menschenhecke.

Sein Bart war schwarz, sein Haar war schlicht.
Ein großes östliches Gesicht,

Doch schwer und wie erschöpft von Leid.
Ein härenes verschollnes Kleid.

Er sprach und rührte mit der Hand
Ein Kind, das arm und frostig stand:

»Ihr macht es krank, ihr schafft es blaß;
Wie Aussatz schmückt es euer Haß,

Ihr lehrt es stammeln euren Fluch,
Ihr schnürt sein Haupt ins Fahnentuch,

Zerfreßt sein Herz mit eurer Pest,
Daß es den kleinen Himmel läßt –«

Da griff ins Wort die nackte Faust:
»Schluck' selbst den Unflat, den du braust!

Du putzt dich auf als Jesus Christ
Und bist ein Jud und Kommunist.

Die krumme Nase, Levi, Saul,
Hier, nimm den Blutzins und halt's Maul!«

Ihn warf der Stoß, ihn brach der Hieb.
Die Leute zogen mit. Er blieb.

Gen Abend trat im Krankenhaus
Der Arzt ans Bett. Es war schon aus. –

Ein Galgenkreuz, ein Dornenkranz
Im fernen Staub des Morgenlands.

Ein Stiefeltritt, ein Knüppelstreich
Im dritten, christlich-deutschen Reich.

In ihrem Essay »Das Bildnis Robespierres« versucht Gertrud Kolmar in Anlehnung an Albert Mathiez, das gängige Bild Robespierres zu revidieren, das durch die Thermidorianer, die Familie Danton und die Dantonisten geprägt wurde. Das Bild des eiskalten blutrünstigen Monsters, das seine Feinde prägten, um von der eigenen Beteiligung am Terror abzulenken, wird hier durch das Bild eines mitleidigen Menschen ersetzt, dem es um Gerechtigkeit ging und der, um sie zu erreichen, Opfer in Kauf nahm und nicht, wie Danton, frühzeitig bereit war, auf eine gemäßigtere Linie einzuschwenken, da er in diesem Falle die Revolution durch Korruption und Bereicherung der Machthaber gefährdet sah. Weil er aber nicht in dem unsinnigen und brutalen Ausmaße, wie von einigen seiner Kontrahenten auf der radikalen Seite betrieben, am »terreur« teilhatte, wird ihm in dem Essay die Verantwortung für ihm zu Unrecht zugeschriebene Auswüchse der Schreckensherrschaft genommen.

Wie bereits im Nachwort zum *Lyrischen Werk* ausgeführt,[15] unternimmt Gertrud Kolmar in ihren Gedichten über Robespierre den Versuch eines geschichtsphilosophischen Auswegs aus dem Dilemma zwischen naturrechtlicher und positivrechtlicher Beurteilung einer historischen Persönlichkeit in ihrer Tugendhaftigkeit *und* Gewaltbereitschaft, einer Persönlichkeit, deren Anliegen die Gerechtigkeit und das Einstehen für die Benachteiligten der Gesellschaft war. In dem Zusammenhang konstruiert sie eine Figur, die so angelegt ist, daß sie nicht nur die Vergangenheit erlöst, sondern auch ein messianischer Hoffnungsträger im Hinblick auf eine Erlösung von Gegenwart und Zukunft wird.

Genau diesen Vorgang nun, daß Robespierre messianische Züge verliehen werden, führt das Drama *Cécile Renault* vor. Hier sind es die Visionärin Catherine Théot, ihre Sekte und die junge Cécile Renault sowie der junge Julien, die in Robespierre den Erlöser sehen. Daß Robespierre sich aber den auf ihn projizierten messianischen Erwartungen entgegenstellt und, um die Anbetungsbereitschaft zumindest des jungen Julien ad absurdum zu führen, Cécile Renault opfert, obwohl er sie für unschuldig hält, wirft ein besonderes Licht auf die Robespierre-Verehrung seiner eigenen Autorin. Indem Gertrud Kolmar Robespierre den Kult ablehnen läßt, der um seine Person als einer möglichen Erlösergestalt gemacht wird, interpretiert sie die Opferung des Mädchens Cécile Renault nicht als einen taktischen Zug gegenüber den Feinden Robespierres, die – als überzeugte Atheisten – versuchen, seinen Kult des höchsten Wesens lächerlich zu machen, sondern als einen Akt der Selbstzurücknahme von Blasphemie und taktisch eingesetztem Märtyrertum.[16]

15 Die weiteren Passagen zu diesem Thema folgen meinen Nachworten in LW 3, S. 325-395, hier S. 368-374, und in D, S. 241-280, hier S. 254-260.

16 So argumentiert Monika Shafi, Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk, München 1995, S. 159. Die Argumentation von Shafi zu Gertrud Kolmars Robes-

Die eigene Robespierre-Verehrung erscheint durch die Figuren der Cécile Renault und insbesondere des jungen Julien gespiegelt und relativiert. Gleichzeitig rehabilitiert die Autorin aber Robespierre auf einer weiteren Ebene. Bewegt sie sich damit in einer ausweglosen Spirale der Verehrung? Dadurch, daß Gertrud Kolmars Robespierre die günstige Stunde nicht ausnutzt, als der Retter von Cécile Renault dazustehen, wird er zum Märtyrer. Sollte genau diese Tragik gezeigt werden: daß es hier keine Aussicht auf moralische und politische Integrität ohne Opfer – des verzweifelt Verehrenden wie des eigenen Rufs und letztlich des eigenen Lebens –- gibt? Daß, wenn die Revolution nicht im Personenkult festgestellt werden sollte – und hier steht Gertrud Kolmar auf einem im Rückblick als trotzkistisch zu bezeichnenden Standpunkt, den sie auch Robespierre zuschreibt –, sondern in Permanenz fortzuführen sei, es letztlich vielleicht eine größere Hoffnung auf Veränderung und mehr Gerechtigkeit gegeben hätte oder geben könnte. Birgit R. Erdle ist zuzustimmen, daß »hier ein Moment markiert« werde, »in dem Kolmars Diskurs über die Revolution, der eine Apologie der Gewalt und des Totalitären betreibt, gleichsam gegen sich selbst denkt«.[17]

Der vermutlich Ende 1934 entstandene, aus sieben Gedichten bestehende Zyklus *German Sea*, eine fiktive Übersetzung aus dem Englischen, der nach Aussagen von Gertrud Kolmar eine Art Reisetagebuch von der zusammen mit Karl Josef Keller unternommenen Reise darstellt, zeigt im Gegensatz zu den Zyklen *Das Wort der Stummen* und *Robespierre* die Tendenz, sich weitestgehend von politischen Ereignissen zu distanzieren. Er ist schon im Zusammenhang mit den 1937 entstandenen Gedichten zu sehen, in denen unter anderem auch auf diese Reise Bezug genommen wird.[18] Im folgenden wird es also um den letzten Abschnitt in der Entwicklung des lyrischen Werks von Gertrud Kolmar gehen.

5) Sowohl in den sogenannten *Vier religiösen Gedichten* als auch im Zyklus *Welten,* die sämtlich 1937 entstanden sind, hat sich Gertrud Kolmar von explizit politischen Themen abgewandt. Das heißt aber nicht, daß sie sich nun auf ähnliche Weise wie zwischen 1927 und 1932 auf die Welt der Dinge und Gestalten bezöge. Vielmehr ist hier das Politische implizit beziehungsweise

pierre-Thema wurde bereits widerlegt von Sigrid Bauschinger, Vindication through Suffering: Gertrud Kolmars Cycle of Poems »Robespierre«, in: Dagmar C. G. Lorenz und Renate S. Posthofen (Hg.), Transforming the Center, Eroding the Margins. Essays on Ethnic and Cultural Boundaries in German-Speaking Countries, Columbia 1998, S. 44-61, hier S. 58-59.

17 Birgit R. Erdle, Antlitz – Mord – Gesetz. Figuren des Anderen bei Gertrud Kolmar und Emmanuel Lévinas, Wien 1994, S. 253.

18 So zum Beispiel in den Gedichten »Die Stadt« und »Kunst«, LW 2, S. 542-545.

kontrastierend enthalten bzw., in Anlehnung an die Sprache der Autorin, »im Ewigen« aufgehoben.[19]

Am 19. Oktober 1937 trug Leo Menter im Rahmen einer der ersten Vortragsabende des »Jüdischen Kulturbundes« in der Reihe »Ungehörte Stimmen« ein Gedicht von Gertrud Kolmar vor, das ihr sehr wichtig war und das auch großen Zuspruch beim Publikum fand. Es handelt sich um das Gedicht »Dagon spricht zur Lade«,[20] das sich auf das 1. Buch Samuel, 4, bezieht, in dem auf den Krieg zwischen Israel und den Philistern angespielt wird, bei dem Israel besiegt, die Bundeslade erbeutet und in den Tempel des Gottes Dagon gestellt wird.

»Dagon spricht zur Lade«

Liege und bete mich an! Liege!

Du hast keine Knie zum Beugen,
Du hast keine Augen zum Weinen.
Wo sind deine Träger und Zeugen?
Wo ist das Winseln der Deinen?
Vernimm meine blitzenden Siege
In Pauken und Zimbeln der Meinen.
Ich war die Hand, die sie säte,
Samen aus steinerner Weiche,
Ich bin der Arm, der dich mähte,
Schnitter der sieben Reiche,
Ich bin der Fürst der fünf Städte,
Zu Asdod der mächtige Gott.

Liege und bete mich an! Liege!

Ich bin vom Adler und Fische,
Den Flossenschwanz unter der Hüfte;
Er treibt mein Wort, daß es fliege,
Er peitscht das Meer, daß es zische,
Er geißelt die freien Lüfte
Und knäult sie in heulende Stürme.
Er schleudert Schlamm um die Türme,
Er träufelt Gischt in die Grüfte,

19 Vgl. Silvia Schlenstedt, Suche nach Halt in haltloser Lage. Die Kulturarbeit deutscher Juden nach 1933 in Deutschland und die Dichterin Gertrud Kolmar, in: Sinn und Form 41. Jg. 1989, H. 4, S. 727-742; vgl. auch Kerstin Schoor. Unter dem Blickwinkel der Ewigkeit: Begegnungen mit Gertrud Kolmar, in: dies., Vom literarischen Zentrum zum literarischen Ghetto. Deutsch-jüdische Kultur in Berlin zwischen 1933 und 1945, Göttingen 2010, S. 441 ff.

20 LW 2, S. 497-498.

Er will im Wogenschoß schlafen –
Die bebenden Rudrer der Barken,
Sie wissen von Dagon dem Starken
Und sinken flehend zum Hafen
Auf abendpurpurner Flut.

Liege und bete mich an! Liege!

Zehn Priester im Tempeldüster,
Zehn Priester heben die Braue
Zu meiner heischenden Nüster
Und fächeln mir feurige Klaue
Und schlachten ihr milchweiße Ziege
Und bleiben blind, wo ich schaue.
Blind wie der heimlich Geschorne,
Der mit Fäusten Geborne,
Der mir den Eselskinnbacken
Schlug auf die tausend Knechte,
Dem meine Säulen knacken:
Du doch, ewig Geschwächte,
Du doch, immer Verlorne,
Bete du an! Brich den Nacken
Vor Mir! Vor Mir! Vor Mir!

Die Lade: Nein.
Gott Abrahams, Gott Isaaks, Gott Jakobs,
Vor Dir!

Des Götzen Stirn fuhr nieder auf den Stein.

Zweifellos wurde das Widerstandspotential dieses Textes erkannt, das sich im biblischen Stoff verbarg. Das »Nein!« der Bundeslade zur Zumutung, sich vor dem Götzen Dagon zu neigen, mit dem dieses Gedicht vorläufig abschließt, sowie der Schlußsatz, der den Fall des Götzen quasi vorführt: »Des Götzen Stirn fiel nieder auf den Stein«, hat man unmittelbar zu verstehen gewußt in einer Zeit, in der Widerstand lebensgefährlich war und kaum Möglichkeiten des Sich-Wehrens bestanden, jedoch die Hoffnung auf den Fall der herrschenden Unterdrücker nicht aufgegeben wurde. Es scheint wie ein Wunder, daß der Text dennoch die Zensur hat passieren können, die zunehmend findig geworden war im Aufstöbern von subtilen Anspielungen. So erhielt Ludwig Hardt, einer der bedeutendsten Rezitatoren jener Jahre, trotz vorheriger Genehmigung eines schriftlich eingereichten Programmablaufs von der Gestapo Auftritts- und Redeverbot, weil er in der Veranstaltung insbesondere bei der Lesung von Heines »Nachtgedanken« und Schillers »An die Freunde«

durch bezeichnende Gesten den von ihm gelesenen Gedichten einen Inhalt gab, der von seinen Rassegenossen durchaus verstanden wurde. Überhaupt gingen seine Redensarten darauf hinaus, Deutschland und unsere Ziele in grober Weise verächtlich zu machen.[21]

In den reimlos freirhythmischen Hymnen des Zyklus *Welten* von Gertrud Kolmar ist gegenüber früheren Zyklen ein weiterer Objektivierungsvorgang zu konstatieren.

In dem poetologisch reflektierenden Gedicht »Kunst«[22] aus *Welten* hat – wie Gundel Mattenklott bemerkt – gegenüber dem ebenfalls poetologischen Gedicht »Die Dichterin« aus *Weibliches Bildnis* der »Abstand zwischen biographischem und lyrischem Ich signifikant zugenommen«.[23]

»Kunst«

Sie nahm den Silberstift
Und hieß ihn hingehn über die weiße matt glänzende Fläche:
Ihr Land. Er zog
Und schuf Berge.
Kahle Berge, nackte kantig steinerne Gipfelstirnen, über Öde sinnend;
Ihre Leiber
Schwanden umhüllt, vergingen hinter dem bleichen Gespinst
Einer Wolke.
So hing das Bild vor dem schwarzen Grunde, und Menschen sahen es an.
Und Menschen sprachen:
»Wo ist Duft? Wo ist Saft, gesättigter Schimmer?
Wo das strotzende, kraftvoll springende Grün der Ebenen
Und der Klippe bräunlich verbranntes Rot oder ihr taubes graues Düster?
Kein spähender Falke rüttelt, hier flötet kein Hirt.
Nie tönen groß in milderes Abendblau die schön geschwungenen Hörner
wilder Ziegen.
Farbenlos, wesenlos ist dies, ohne Stimme; es redet zu uns nicht.
Kommt weiter.«

Sie aber stand und schwieg.
Klein, unbeachtet stand sie im Haufen, hörte und schwieg.
Nur ihre Schulter zuckte, ihr Blick losch in Tränen.
Und die Wolke, die ihre zeichnende Hand geweht,

21 Beschrieben und zitiert in: Schoor, Vom literarischen Zentrum zum literarischen Ghetto, S. 175.
22 LW 2, S. 545.
23 Gundel Mattenklott, Gertrud Kolmars Poetik des Unscheinbaren. Drei Gedichte aus dem Zyklus *Welten*, in: Deutschunterricht, 47. Jg. 1994, H. 2, S. 85-94, insbesondere S. 87.

Senkte sich und umwallte, hob und trug sie empor
Zum Schrund ihrer kahlen Berge.
Ein Wartender,
Dem zwei grüngoldene Basilisken den Kronreif schlangen,
Stand im Dämmer auf, glomm und neigte sich, sie zu grüßen.

Es ist naheliegend, daß dieses Gedicht sich auf ein Erlebnis während der Reise mit Karl Josef Keller bezieht. Karl Josef Keller hat Johanna Woltmann Ende der siebziger Jahre erzählt, daß er und Gertrud Kolmar im Herbst 1934 auch die Hamburger Kunsthalle besucht hätten. Als sie vor dem Bild eines Romantikers standen, habe eine Norddeutsche bemerkt: »Ja, da staunen Sie, so etwas kann der Jude nicht.« Gertrud Kolmar habe versucht, ihr etwas zu entgegnen, doch habe sich die Frau schnell wieder entfernt.[24]

Der Einfluß Hölderlins ist in ihrem Zyklus *Welten* und in Kellers Gedichtband *Weltorgel* offensichtlich. Außerdem verbindet die Lyrik der beiden ein spiegelbildliches Motiv: in seinen Gedichten geht es häufig um die Sehnsucht nach der Mutter, in ihren um die Sehnsucht nach dem Kind. Hier ist ein regelrechter Dialog zu konstatieren.

Die Auseinandersetzung mit Kellers Gedichten deutschnationalen Inhalts schließlich führte vermutlich dazu, daß Gertrud Kolmar keine Gedichte in deutscher Sprache mehr schrieb.[25]

Vom 17. März bis 15. Juni 1938 entsteht *Nacht. Eine dramatische Legende in vier Aufzügen*, ein Theatertext, der erneut die sich ergänzenden Sehnsüchte nach der Mutter bzw. dem Kind thematisiert und dramatisch gestaltet.[26]

Das männliche Isaaks-Opfer wird in diesem Drama durch ein weibliches ersetzt; ein Tier wird verschont statt des Menschen. Die Tochter will es dem Sohn gleichtun, aber beim Opfer des weiblichen Kindes schreitet Gott nicht ein; die Gottheit fordert ein Menschenopfer statt eines Tieres.

Daß ein solches Opfer bei Gertrud Kolmar als ein vergebliches bezeichnet wird, wirft auch ein besonderes Licht auf die von Tiberius, dem zukünftigen Kaiser, zunächst abgewehrte bedingungslose Hingabe des Mädchens Ischta. Gertrud Kolmars Tiberius kann Ischtas Liebe nicht annehmen, weil er glaubt, einsam sein zu müssen. Ischta hingegen kann nicht beziehungslos zu Tiberius sein. Deshalb gelingt es ihr trotz seiner Aufforderung nicht zu fliehen, obwohl sie leben und ihre Kinder lieben will. Ihren zukünftigen Sohn will sie Ner nennen. »Das ist die Leuchte. Im Dunkel das scheinende Licht«,[27] also ein Abkömmling Ischtas, deren Namen sich vom Feuer herleitet. Tiberius antwortet: »Das Wort erinnert an meinen eigenen Namen.«

24 Woltmann, Johanna: Gertrud Kolmar. Leben und Werk. Göttingen 1995, S. 210.
25 Vgl. Nachwort in: LW 3, S. 374-387 und meine Untersuchung der Beziehung Kolmar – Keller im vorliegenden Band, S. 65-78.
26 Vgl. im folgenden Regina Nörtemann, Nachwort, in: D, S. 261-276.
27 D, S. 134.

Ischta nennt ihn daraufhin »(flüsternd)«: »Nero«, den Schwarzen. Aus dieser doppelt konfliktreichen Situation heraus resultiert ihre Selbstopferung. Aber selbst dieses Opfer, obwohl vollzogen, kann letztlich nicht angenommen werden. Und: wenn sie selbst geopfert wird, kann sie keinen Sohn mit welchem Namen auch immer bekommen. Das legt nahe, daß Tiberius Claudius Nero selbst nicht in die Welt kommen kann. Zu Anfang schildert er sein eigenes Schicksal entsprechend: »Ein dumpfer Schlund mit zwei Munden. Ich bin durch den ersten eingegangen und stecke nun und taste und habe in Düsternissen die Fackel des Gottes erfleht.«[28]

Im Drama kommt nun eine weitere Opferung vor, die eines Enkels von Augustus durch Tiberius' Mutter. Diese Opferung ist dem Ischta-Opfer kontrastierend gegenübergestellt. So wird die irrationale Opferung, die Ermordung des Mädchens Ischta durch Tiberius, übertrumpft durch das rationale Opfer, den Mord an Augustus' Enkel. Indem sie auf die innerweltliche Machtausübung übertragen wird, verliert die von Tiberius angestrebte Unsterblichkeit ihren transzendenten Rahmen; und aus dem angestrebten Versetztwerden durch die Götter zu den Göttern entwickelt sich die Selbstvergottung des römischen Kaisers. Der einsame Felsen, auf dem er sich aufhalten soll, wird aus der Geographie in die Seele versetzt. Aus dem zunächst nur zurückgezogen Lebenden wird der wirklich Einsame, wie ihn Gertrud Kolmar in einem Brief an die Schwester beschreibt.[29]

Demnach wäre Tiberius im Gegensatz zum listenreichen Odysseus der Betrogene, weil er zuviel geopfert hat, d.h., er hat sich verkalkuliert. Er hat sein Opfer überdies nicht planmäßig betrieben, sondern es hat ihn überkommen, sich so er-geben. So ließe sich mit Horkheimer/Adorno schließen, daß alle »Entmythologisierung […] die Form der unaufhaltsamen Erfahrung von der Vergeblichkeit und Überflüssigkeit von Opfern«[30] hat. In Gertrud Kolmars Tiberius-Drama *Nacht* ist eine Entmythologisierung in diesem Sinne zu konstatieren. Damit kann es als Gegenstück zum Iphigenie-Stoff gelesen werden, der von zwei aus Einsicht in solche Vergeblichkeit vermiedenen Opfern handelt. Daß die Anstrengungen der Antike und der jüdischen Tradition, das Menschenopfer abzuschaffen, in diesem Stück rückgängig gemacht werden, führt Gertrud Kolmar als Rückfall vor. Darüber hinaus aber wird in ihrer »Legende« »die Geschichte der Zivilisation als Geschichte der Introversion des Opfers«, also »die Geschichte der Entsagung«,[31] demonstrierend nach außen gekehrt, und damit wird diese Geschichte der Introversion des Opfers entmythologisiert.

28 Hier und im folgenden D, S. 107.

29 Brief vom 22. Oktober 1939, Kolmar, Briefe, S. 41.

30 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung (1944). Frankfurt a. M. 1977, darin: Exkurs I. Odysseus oder Mythos und Aufklärung, S. 50.

31 Ebd, S. 51.