

Rilkes Paris
1920 • 1925 |
Neue Gedichte

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

30 | 2010

Wallstein

Rilkes Paris 1920 · 1925
Neue Gedichte

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Erich Unglaub und Jörg Paulus



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

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 2010
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-0829-9

HORST NALEWSKI

Die Dichterin liest Rainer Maria Rilke

Die Dichterin ist Gertrud Kolmar (1894-1943). An ihren Cousin Walter Benjamin schreibt sie am 5.11.1934 aus Berlin nach Paris:

»Deutsche Dichter, die mich vielleicht beeinflusst haben, sind Rilke und Werfel, beide mit Einzelheiten aus ihrem Werke; an Rilke ist es die ›Plastik‹ der späteren Gedichte, die mich so anzieht. Er hat sie von Rodin, aus Frankreich, und ich möchte von mir sagen – da kein Künstler so ganz aus sich selbst entspringt wie Athene aus dem Haupte des Zeus – daß ich vermutlich auch hier und da von den Franzosen abstamme [...]; doch hat er sicher nur das aus mir herausgeholt, was schon ohnehin in mir war und nicht etwas mir eigentlich Fremdes in mich hineingetragen.«¹

Wenn sich der letzte Halbsatz auch auf Leconte de Lisle bezieht, so mag er doch auch Bezug zu Rilke haben. Mehr noch sagt er etwas über das ›Eigene‹ als über das ›Fremde‹.

Walter Benjamin kann als der Wegbereiter Gertrud Kolmars in die am Gedicht interessierte Öffentlichkeit bezeichnet werden. Hatte er doch in der von Willy Haas herausgegebenen Zeitschrift *Die literarische Welt*, der Osterbeilage 1928, zwei ihrer Gedichte mit diesem Satz begleitet: »[...] um das Ohr des Lesers Tönen zu gewinnen, wie sie in der deutschen Frauendichtung seit Annette von Droste nicht mehr vernommen worden sind, veröffentliche ich die folgenden Verse.« Es waren die beiden Gedichte *Das große Feuerwerk* und *Wappen von Zinna*. Er war es auch, der Max Rychner, Redakteur der *Neuen Schweizer Rundschau*, 1929 zum Abdruck dreier Gedichte von Gertrud Kolmar veranlaßte: *Die Beterin*, *Wappen von Lissan*, *Die Fahrende*. Und wahrscheinlich nahm durch seine Vermittlung Anton Kippenberg in den *Insel-Almanach auf das Jahr 1930* zwei ihrer Gedichte auf: *Die Gauklerin*, *Die Entführte*. Dieser dankte für die »Kostbarkeit, die sie ihm anvertraut« habe.

Liest man allein diese sieben Gedichte, so wird die eminente Anschaulichkeit, die sprachliche Dichte, der ganz eigene Ton dieser Verse den Eindruck entstehen lassen: Hier spricht eine wirkliche Dichterin.

Natürlich wäre es ein vergebliches, möglicherweise unzulässiges Unterfangen, dem Bekenntnis der Kolmar, Rilke habe sie »vielleicht« durch die »Plastik« seiner »späteren Gedichte« und mit »Einzelheiten aus [seinem] Werk beeinflusst«, nun nachzugehen und es gar belegen zu wollen. Allein und dennoch: legitimiert wäre man mit jenem Eingeständnis schon und sich selbst der Subjektivität bei solchem Versuch durchaus bewußt. Man liest jene sieben Gedichte noch einmal; und da sie dem Lesenden wohl eine Entdeckung werden, etwas Neues, Eigenes, sucht er Anhalt im Vergleichbaren, Ähnlichen, Vertrauten: Vielleicht auch bei Rilke.

1 Gertrud Kolmar: Zwei Briefe an Walter Benjamin. In: *Sinn und Form* 1/1991, S. 122-125, hier 123 f.

Was man unter »Plastik« im Gedicht, in der Sprache des Gedichts, verstehen könnte, wäre zu umschreiben mit: Anschauung, Sinnfälligkeit, noch deutlicher mit: Gestalthaftigkeit, Greifbarkeit. In diesem Sinne sichtbar und der Form anheimgegeben erscheint die ersten Strophe:

Das große Feuerwerk ist nun verpufft.
Und, tausend losgespritzte Fünkchen, hängen
Noch kleine Sterne in des Dunkels Fängen.
Die Nacht ist lang.²

Doch das Berührende an den nachfolgenden sechs Strophen: Nicht ist, wie in der Überschrift und der Eingangsstrophe suggeriert, ein Ding-Gedicht beabsichtigt, sondern Schritt um Schritt wird der Schmerz einer Vergeblich-Wartenden im Hinblick des vergehenden Feuerwerks gezeichnet.

Und ruft solcher Jubel angesichts der vollkommenen Frucht nicht die Analogie eines gleichen Anschauens hervor, einer vergleichbaren »plastischen« Sinnfälligkeit?

Wappen von Zinna

*In Blau eine goldgewandete Frauengestalt,
die in der rechten Hand eine Traube trägt
und einen Apfel in der linken.*

O Herz! O Frucht! O Zeit! O Wille!
Wie lieblich seid ihr hergereift!
Wie hat euch Hand der Sommerstille
Mit sonngemaltem Glanz gestreift,
Wie scheint ihr sanft mit gelber Schale
Und flimmert heiß mit blühndem Rot
Und geht geschmückt zum ew'gen Mahle,
Da selbst ihr Speise seid und tot.³

Rainer Maria Rilke
Sonette an Orpheus
Erster Teil, XIII

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere ... Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund ... Ich ahne ...
Lest es einem Kind vom Angesicht,

2 Gertrud Kolmar: »Frühe Gedichte«. In: *Das lyrische Werk*. 3 Bde. Hrsg. von Regina Nörtemann. Göttingen 2003, Bd. 1, S. 179.

3 Ebd., »Gedichte 1927-1937«, Bd. 2, S. 44.

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.
 Wird euch langsam namenlos im Munde?
 Wo sonst Worte waren, fließen Funde,
 aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit. (ersch. 1923)⁴

Ist Rilke die mythische Gestalt des Engels, das dem Menschen ferne Bewußtseins-Bild, eingangs »schrecklich« (Erste Duineser Elegie) und wird sie ihm, indem er ihm, dem Engel, das »Unsrige« rühmt (Die Neunte Elegie), endlich »zustimmend« (Die Zehnte Elegie), so evoziert Gertrud Kolmar in der *Beterin* »Vier große, braune, stille Engel«, nicht dem Rilkeschen Engel vergleichbar, doch der Beterin ein Beistand aus dem »Nichtsein« bis in das »Ende« eines gelebten Seins hinein:

Sie werden mir in Freundlichkeit und Nachsicht ihren Rat erteilen,
 Und wo sie keine Hilfe wissen, werden sie mich trösten,
 Am Ende mich vom Sein mit jenem Rühren und dem Lächeln heilen,
 Mit dem sie mich an einer Mutter Herzen einst vom Nichtsein lösten.⁵

Geburt und Tod im letzten bzw. im vorletzten Vers lesen sich bei aller Bedeutungs-last, durch die Gestalt der Engel getragen, als eine »Welt [...], faßlich wie ein schwerer glänzendblauer Sammetstreifen«. Es ist die Sichtbarmachung des Evozierten, die den Leser trifft und sein Bewußtsein erweitert. Vorstellbar, dass es solche »Einzelheiten« waren, die, wie eingangs zitiert, eine derartige Anziehungskraft aus Rilkes Gedicht auf Gertrud Kolmar ausübten, wenn sie sehr viel später an ihre in die Schweiz geflohene Schwester schreibt: »Im übrigen habe ich eine Freude an den ›Duineser Elegien‹ und lese, um sie besser zu verstehen, dazwischen auch die ›Briefe aus Muzot‹ wieder [...] In der neunten [...] steht jener Seiler in Rom und der Töpfer am Nil, von dem einer von Rilkes Briefen spricht.« (12.5.1942):⁶

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, *ihm*
 kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall,
 wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig
 ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,
 als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.
 Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest
 bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil. (ersch. 1923)⁷

Es mag mit Gertrud Kolmars dichterischer Selbstbehauptung zusammenhängen – einmal schreibt sie der Schwester mit Emphase: »Ich bin eine Dichterin, ja, das weiß

4 RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M. 1996. Bd. 2, *Gedichte 1910-1926*, S. 247. Im folgenden zitiert als KA mit Bandangabe.

5 Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 176.

6 Gertrud Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde (1938-1943)*. Hrsg. von Johanna Zeitler. München 1970, S. 153 f.

7 RMR: *Die neunte Elegie. Duineser Elegien*. In: KA II (wie Anm. 4), S. 228.

ich; aber eine Schriftstellerin möchte ich niemals sein.« (23.7.1941)⁸ –, wenn sie, anders als zu Walter Benjamin 1934, später »Einflüsse« zurückweist oder anders gelenkt wissen will: »Beurteiler haben in manchen meiner Gedichte seinen Einfluß erkennen wollen. Sie irren; ich lernte Rilke (mit alleiniger Ausnahme des ›Kornett‹) so spät kennen, daß er meine Entwicklung nicht mehr beeinflussen konnte – hier trifft zu, wovon Lessing im ›Laokoon‹ spricht: ein Künstler scheint einen anderen nachzuahmen, weil er das gleiche Vorbild hatte wie jener. Und ich hatte das gleiche Vorbild: die große französische Lyrik [...]« (11.9.1940)⁹ Der Eingangssatz dieses Zitats lautet allerdings, sich von Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne* distanzierend: »Dagegen steht mir Rilke sehr nah.«

Würde sie auf ihr lyrisches Werk zurückschauen, so wäre es zulänglich und nachträglich charakterisiert mit dem poetologischen Satz: »... ich habe mich inzwischen immer tiefer in das Bleibende, das Seiende, das Ewigkeitsgeschehen zurückgezogen (dies Ewigkeitsgeschehen braucht nicht nur ›Religion‹, es kann auch ›Natur‹, kann auch ›Liebe‹ heißen); von dort aus sehe ich die Zeitergebnisse fast wie die Bilder eines Kaleidoskops [...]« (1.10.1939)¹⁰ Auch hier ist es ganz offensichtlich: Reflektiert ein Dichter sein Kunst-Wollen, so will er über seine Zeit hinaus, will er ihr ihre gültigen Gesetze ablauschen und zur Gestalt bringen. Das gilt für das gedrängte Gedicht mehr als für die anderen Kunst-Genres.

Wenn Gertrud Kolmar das Wesentliche des Rilkeschen Gedichts im Zusammenhang mit der Rodinschen Plastizität beschrieben hatte, tut sich darüber hinaus eine Analogie auf, von deren tatsächlicher Gemeinsamkeit sie nicht wissen konnte. Rilke hatte sich gegenüber dem überwältigenden Eindruck des Rodinschen Werkes als Dichter selbst behaupten und finden müssen. Sein entscheidender poetologischer Satz steht in dem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 8.8.1903: Nicht Menschen, nicht Bücher, »Nur die Dinge reden zu mir [...] alle Dinge, die vollkommene Dinge sind [...] Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit.«¹¹

Will nun aber ein derartiger Anspruch dennoch dem Menschen zugewandt sein, bedarf es dafür solcher ›Objekte‹, die zum Archetypus tendieren und in ihrem Kern wiederholbar sind. Deshalb wählt Rilke auf der Stufe der *Neuen Gedichte* oftmals existentielle Grundsituationen des Menschen, um sie im Gedicht zum ›Kunst-Ding‹ zu steigern. Es entstehen Gedichte von außerordentlicher Eindringlichkeit und Gültigkeit.

Die für uns überraschende Analogie in der dichterischen Verfahrensweise Gertrud Kolmars – jenseits eines tatsächlichen ›Einflusses‹, damit aber doch der Kenntnisnahme, entgegen eines später nicht so recht wahrgehabten Bezugs – ergibt sich aus dem bloßen Nebeneinander von Gedicht-Titeln ihrer Artefakte mit denen Rilkes:

8 Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 106.

9 Ebd., S. 73.

10 Ebd., S. 29 f.

11 RMR: *Briefe in zwei Bänden*. Hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1991, Bd. 1, S. 153 u. 149.

Kolmar: *Die Irre, Das Freudenmädchen, Liebende, Die Blinde, Die Alternde, Die Müde, Die Einsame, Die Verlassene, Die Entführte, Die Begrabene, Die Sinnende, Die Fahrende, Die Leugnerin ...*

Rilke: *Die Irren, Irre im Garten, Die Liebende, Die Greisin, Der Einsame, Der Gefangene, Die Genesende, Die Bettler, Eine Welke, Der Abenteurer, Der Junggeselle, Der Fremde, Der Leser, Das Kind ...*

Solche Gedichte stiften Sinn-Bilder, wortwörtlich. Das eingangs erwähnte, früh veröffentlichte Gedicht (1928) aus der späteren Sammlung *Preußische Wappen* (1934) mit dem Titel *Wappen von Lissan*, in dem nichts anderes als: *Auf blauem, sternübersättem Grunde ein / steigender silberner Fisch* zu sehen ist, kulminiert in einem Sinn-Bild, dem man den Titel »Die Wartende« geben könnte. Alle phantastische Phantasie der Wappen-Dichtung geht auf jenes Ziel zu:

Eine Stunde sitzt abends bei euch am Fenster.
Wer hat nicht umsonst schon die bleibende Stunde erhofft?
Und nun kommt sie und teilt die schlichte Kost eurer Tische,
Und sie lehrt euch vielleicht das Lied der singenden Fische.
Ja, sie kommt: einmal. Nicht oft.¹²

So erhebt sich auch das Gedicht *Die Fahrende* in ein großes Sinn-Bild, das wir wohl erst heute, nach dem Holocaust, als prophetische Wahrsage eines weiblichen Ahasver begreifen können. (Wie mag man es 1929, bei seiner Veröffentlichung, aufgenommen haben?) Welt-durstig, tapfer und ohne Klage begibt die Fahrende sich auf den Weg. Gefahr wird gespürt – »Meine Schritte bespitzelt lauernd ein buckliges Haus« –, Solidarität dargebracht – »des Blinden Sehnsucht und die Wünsche des Lahmen« mitgenommen –, doch dann, am Ende allen Weges, kommt Müdigkeit auf und die bange Frage: Was wird bleiben?

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.¹³

Selbst die beiden letzten Gedichte, *Die Gauklerin, Die Entführte*, die 1930 im Almanach des Insel-Verlags erschienen – der ja über zwei Jahrzehnte der Verlag Rilkes gewesen war –, gehen über den Titel weit hinaus.

Einmal will die Maske der Gauklerin: die Artistin, die Zauberkünstlerin, die Tuschenspielerin, durchschaut werden auf das Eigentliche hin, und das ist Spiel, Zauber, Wunder aller Kunst; wobei die konkrete Figur durchaus nicht das Uneigentliche genannt werden darf. Es sind zwei Ebenen.

Und das Bekenntnis der »Entführten« mündet in das Bekenntnis der Liebenden, das »Ewigkeitsgeschehen ... das Immerwiederkehrende, im Vergehen und Werden

¹² Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 46.

¹³ Ebd., S. 93.

Beständige«, wie es in dem oben zitierten Brief von Gertrud Kolmar geheißen hatte:

Unsre Nacht: ein Duft der Wiesenblume,
Eines Mannes Schulter, dran ich lerne
Sonne sein und Strauch und Ackerkrume
Und die Baumfrucht, fehllos bis zum Kerne.

Unsre Arme weitet früh die Linde,
Wenn wir atmend ineinander schliefen.
Meine Wurzel schwankte siech im Winde
Und ist heimgewachsen in die Tiefen!¹⁴

Die entführte Frau nimmt ihr Geschick an; ist sie doch – wie in dem Gedicht ersichtlich – die eigentlich Liebende. Solch hohen Lobpreis der Liebe gefunden und gelesen zu haben, erinnert sich Gertrud Kolmar unter ungleich schwierigeren, bedrohlicheren Bedingungen noch einmal, Ende 1941, als sie an die Schwester schreibt: »Aber die ›Portugiesischen Briefe‹ werd' ich ... wieder lesen; sie sind ein Ewiges, denn dies wird sein, solange Menschen atmen, Männer und Frauen ...«¹⁵

Es handelt sich um Rilkes Übersetzung der *Portugiesischen Briefe. Die Briefe der Marianna Alcoforado*, die in der Insel-Bücherei 1913 erschienen waren. Diese 1669 in Paris herausgekommenen Episteln wollten das Dokument einer Verlassenen und dennoch großen Liebenden sein. So hatte Rilke sie verstanden und in seine Lebensbilder eingeordnet. (Erst im 20. Jahrhundert wußte man, daß sie die Erdichtung eines Adligen des 17. Jahrhunderts gewesen waren.)

Hätte Gertrud Kolmar allerdings Rilkes Interpretation jener Briefe, die er schon 1908 im *Insel-Almanach* vorgestellt, gekannt, wäre sie ihm in seiner enthobenen Vorstellung der »großen Liebenden« wohl nicht gefolgt. Für Rilke war sie, die Verlassene, so einzigartig, weil sie nun des Geliebten Liebe nicht mehr bedurfte, ihn vielmehr »unendlich überstieg«, eine »intransitive«, eine »besitzlose« Liebe leistete.¹⁶

Dagegen: Gertrud Kolmars Gedicht der Liebe spricht immer von der Gemeinsamkeit: Frau und Mann und Kind. Wenn ihr das auch – und das ist ein Teil ihres tragischen Lebens – in der Wirklichkeit versagt geblieben ist.

*

Gertrud Kolmar wurde als Tochter des erfolgreichen, später durch einige spektakuläre Prozesse bekannten Strafverteidigers Dr. Ludwig Chodziesner am 10. Dezember 1894 in Berlin geboren.

¹⁴ Ebd., S. 107.

¹⁵ Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 122.

¹⁶ KA IV (wie Anm. 4), S. 591-593; Kommentar S. 992-995.

Kolmar, das war bis 1918 der deutsche Name des nördlich von Posen gelegenen kleinen Städtchens Chodziesen, woher die väterlichen Vorfahren stammten und die sich nach diesem Ort genannt hatten. Ihrem ersten Gedichtband, 1917, setzte sie den Namen Kolmar voran. (Ab Oktober 1935 mußte sie im faschistischen Deutschland wieder Gertrud Chodziesner heißen; ab 1939 Gertrud Sara Chodziesner.)

Aufgewachsen, mit drei Geschwistern, in wohlhabenden bürgerlichen Verhältnissen, war ihre Fühl- und Denkweise, vor allem durch den Vater geprägt, deutsch-national, patriotisch und kaisertreu. Die Emanzipation aus dem Herkommen sowie der wirtschaftliche Aufstieg ließ einen Großteil der deutschen Juden glauben, daß ihre Assimilation und Akkulturation an das Land, in dem sie lebten, gelungen sei. Die Atmosphäre im Hause der Chodziesners sowie der nahen Verwandten Schoenflies und Benjamin war musisch; die Mutter vielseitig musikalisch, der Vater literarisch interessiert. So schrieb die Heranwachsende kleine Szenen für häusliche Feste und in der Lyceumszeit schon einige Gedichte.

Der erste Gedichtzyklus der wohl achtzehnjährigen ist bemerkenswert insofern, als er jenseits von Erfahrung und Erlebnis ein Muster aufscheinen läßt, das wesenhaft in ihr ganzes Leben und Dichten eindringen wird. Im Zentrum steht eine Frau: schwankend in Stolz und Bewunderung, Widerstand und Traum, Todverlangen und Ergebung – dem geliebten und nicht erreichbaren Mann gegenüber. Die Gedichtfolge hat den Titel *Napoleon und Marie* und kreist um die historische Episode des Kaisers mit der polnischen Gräfin Maria Walewska vom Sommer 1809, der ein Sohn erwuchs, Alexandre, welcher unter Napoleon III. hohe Staatsämter innehatte.

Das junge Mädchen Gertrud Kolmar hatte einen wahren Kult um den großen Mann betrieben; ihr Zimmer schmückten seine Bilder. Allein die Wirklichkeit, die über sie hereinbrach, war schrecklicher, als alle Gedichtphantasie sie sich schmerzlich ausgemalt hatte. Während des Krieges 1915/16 ging die gerade Zwanzigjährige eine Beziehung zu einem Offizier ein, die für ihn wohl eine Episode war, für sie eine Katastrophe wurde. Die Schwangerschaft wurde unterbrochen, ein Suizidversuch durch die Eltern abgewendet. Dieses Trauma sollte als Opfer- und Schuldkomplex ihr ganzes Leben zeichnen. Den Eltern wollte sie »die Schande« des unehelichen Kindes nicht antun, und sich selbst belud sie mit der Last eines Ungeborenen, des ein lebenslang ersehnten Kindes.

Es war der Vater, der aus dem Schreibtisch der Tochter ein Konvolut von Gedichten nahm und es dem ihm befreundeten Berliner Verleger Egon Fleischel übergab. Der veröffentlichte es Ende 1917: *Gedichte*, mit den Teilen: *Mutter und Kind, Mann und Frau, Zeit und Ewigkeit*. Im Nachhinein weiß man: dies sind die noch nicht erfüllten, noch nicht gestalteten Räume der kommenden Dichterin. Die Kritik war willens, dem Debutband »Temperament« sowie »verhaltene und verborgene Leidenschaft« zuzusprechen. Mehr nicht.

Bis zum Erscheinen des zweiten Gedichtbandes vergingen 17 Jahre. 1934 kam im Verlag Die Rabenpresse die Sammlung *Preußische Wappen. Gedichte aus den Jahren 1927-28* heraus. (Übrigens im gleichen Verlag und gleichen Jahr wie Lisa Heises Bändchen *Meine Briefe an Rainer Maria Rilke*; ihre Replik auf Rilkes *Briefe an eine junge Frau*, IB 409, 1930.)

Zumeist in Berlin lebend, suchte Gertrud Kolmar dennoch keinen Anschluß an die vielgestaltige, oft hektische literarische Szene der zwanziger Jahre in der Hauptstadt. Sie war und blieb eine Einzelgängerin. Während des Krieges hatte sie ein Sprachlehrerinnen-Diplom für Französisch und Englisch erworben, ohne allerdings an einer öffentlichen Schule zu unterrichten; vielmehr war sie als Erzieherin bzw. Sprachlehrerin in begüterten Privathäusern tätig. Im Sommer 1927 nahm sie an einem Ferienkurs für ausländische Studenten in Dijon teil und hielt sich für kurze Zeit auch in Paris auf. Es entstanden Gedichte, kleine Sammlungen, doch Walter Benjamin gegenüber nannte sie 1934 diese Jahre eine »lange und unfruchtbare Zeitspanne«.¹⁷ Sie kehrte 1927 ins Elternhaus zurück, die schöne Villa in Finkenkrug, nahe Berlin, und übernahm die Pflege ihrer schwerkranken Mutter.

Ab hier datiert ihr eigentlich schöpferisches Jahrzehnt. Dies war jedoch zugleich das Jahrzehnt einer tiefen gesellschaftlichen Krise, eines totalen Umbruchs bisher gelebter Verhältnisse und der Beginn der Zerstörung des alten Europa. Gertrud Kolmars Teilhabe an dieser Zeit macht sie zu einer unverwechselbaren, großen Dichterin.

Die traumatische Konstellation ihres Lebens sammelte sich in ihrem einzigen romanhaften Versuch, dem sie den Titel *Die jüdische Mutter* gegeben hatte. 1930/31 entstanden. Damit war aber auch zum ersten Mal in ihre Dichtung ein bewußtgewordenes Anders-Sein getreten: das Jüdisch-Sein. Ein tragisch werdender Vorgang insofern, als er in Deutschland in diesem Moment für viele Juden ein nach und nach aufgezwungener Vorgang war.

Der ehemals machtlose Antisemitismus wurde zu einer offenen, aggressiven, schließlich staatlich sanktionierten Ideologie, die einen Teil der Juden deutscher Staatsangehörigkeit seit 1933 zur Emigration zwang und dem verbleibenden Teil eine ihn absentierende Identifikation oktroyierte.

Für Gertrud Kolmar ein elementarer Schock.

Ihre Erschütterung war insofern eine zweifache, als sie sich aus ihrem individuellen Trauma in eine Leid-Situation hineingedrängt sehen mußte, die ihr eine doppelte Last aufgab: Ihre spontane Solidarität mit all jenen, die von der braunen Macht zum Verstummen gebracht werden sollten und das Bewußtsein der Zugehörigkeit zu dem langen Leidensweg der Juden.

Der Gedichtzyklus *Das Wort der Stummen*, entstanden von August bis Oktober 1933, stellt in ihrem Werk eine tiefe Zäsur dar, einen ungeheuren Einbruch von Wirklichkeit: Die Dichterin als Wortgeberin derer, die zum Schweigen gebracht, und als eine Dichterin, die weiß, in welche Gefahr sie sich mit solchen Strophen begeben hatte. Im Mittelpunkt stehen Gedichte, die einzig Aufschrei und Anklage sind: *Im Lager*, *Die Gefangenen*, *An die Gefangenen*, *Die Mißhandelten*, *Anno Domini 1933*. Sie müssen als die erste dichterische Dokumentation des Jahres 1933 angesehen werden. Zugleich findet sich hier jenes Gedicht, das ein Bekenntnis zur Gemeinschaft und deren trotzigte Bekräftigung ausspricht. Nicht mehr in der Vereinzelung, *Die jüdische Mutter* oder *Die Jüdin* genannt, sondern in der Zugehörigkeit: *Wir Juden*. Das Pandämonium eines Leidensweges durch die ganze Mensch-

¹⁷ Kolmar: Zwei Briefe an Walter Benjamin (wie Anm. 1), S. 124.

heitsgeschichte. Das Überstehen hatte nur möglich sein können durch dieses Unbegreifliche: »So wirf dich zu dem Niederen hin, sei schwach, umarme das Leid«. Allein der letzte und entscheidende Vers lautet: »Bis einst dein müder Wanderschuh auf den Nacken der Starken tritt.«¹⁸ Das wurde am 19. September 1933 festgehalten.

Zu dieser deutschen Gegenwart Abstand zu gewinnen, ihr einen Kontrapunkt im Humanen zu setzen, wandten sich viele Autoren der Geschichte und dem Mythos biblischer Gleichnisse zu: Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Werner Bergengruen, Stefan Andres, Reinhold Schneider u. a. Gertrud Kolmar fand ihr Gegen- und Hoffnungsbild in der Großen Französischen Revolution, in der Gestalt Maximilian Robespierres.

In ihm sah sie »eine unerbittlich strenge Vernunft, eine harte, fast bittere Menschenliebe, eine unbeugsame Gerechtigkeit«.¹⁹ Ein Zyklus von 45 Gedichten *Robespierre* und ein Essay *Das Bildnis Robespierres* entstanden. Eine Dichtung, in die Zeitbedrängnis, messianischer Glaube und das Wissen um immerwährendes Scheitern eingegangen waren.

Noch, 1933, lebte Gertrud Kolmar mit ihrem 72jährigen Vater in Finkenkrug, am Rande Berlins. Ihre Geschwister emigrierten im Laufe der 30er Jahre. Sie meinte, bei ihrem alten Vater bleiben zu müssen, und: »unser Einsiedlerleben in Finkenkrug geht weiter wie bisher«, teilte sie Walter Benjamin Ende 1934 mit.²⁰ Diese Existenz ermöglichte ihr das Schreiben, doch brachte auch eine fortlaufende Vereinsamung.

Uns sind die spektakulären Ereignisse der dreißiger Jahre im Bewußtsein: die Bücherverbrennung vom Mai 1933, die Nürnberger Gesetze vom September 1935 und der November-Pogrom 1938. (Völlig unangemessen »Reichskristallnacht« genannt!) Doch seit dem Machtantritt der Nationalsozialisten im Januar 1933 verging kein Monat, der den Juden in Deutschland nicht per Gesetz Einschränkungen ihres täglichen Lebens, Demütigungen ihres Mensch-Seins, Bedrohungen ihrer physischen Existenz gebracht hätte. Als im Herbst 1938 im Jüdischen Buchverlag Erwin Löwe unter dem Namen Gertrud Chodziesner der Band *Die Frau und die Tiere* erscheinen konnte, wurde er im November eingestampft.

Die mythische Gestalt des »Engels«, einst, in dem Gedicht *Die Beterin* (ers. 1929), noch mit »Freundlichkeit«, »Nachsicht« und »Hilfe« bedacht,²¹ nähert sich nun dem so fernen »schrecklichen Engel« Rilkes. Ende 1937 heißt es in dem Gedicht *Der Engel im Walde*: »[...] Sein Antlitz ist Leid. / Und sein Gewand hat die Bleiche eisig blinkender Sterne in Winternächten. / Der Seiende, / Der nicht sagt, nicht soll, der nur *ist*, / Der keinen Fluch weiß noch Segen bringt und nicht in Städte hinwallt zu dem, was stirbt: / Er schaut uns nicht / In seinem silbernen Schweigen ... [...].«²²

Ende 1938 mußte die Villa in Finkenkrug zwangsverkauft werden. Es erfolgte der Umzug in eines der später so genannten »Judenhäuser«, Speyerer-Str. 10, schließlich

18 »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 372.

19 Gertrud Kolmar: *Das Bildnis Robespierres*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 9, 1965, S. 576. Mitgeteilt von Johanna Zeitler.

20 Kolmar: Zwei Briefe an Walter Benjamin (wie Anm. 1), S. 123.

21 Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 176.

22 Ebd., S. 521 f.

eingeeengt für zwei Personen auf 1 ½-Zimmer. Ab Juli 1941 wurde Gertrud Kolmar zu Zwangsarbeit verpflichtet, ihr Vater im September 1942 nach Theresienstadt deportiert, wo er im Februar 1942 starb. Gertrud Kolmar fiel in die sogenannte »Fabrikaktion« – die Verhaftung vom Arbeitsplatz weg – am 27. Februar 1943. Es war die Deportation nach Auschwitz. Am 14. Juni 1943 erklärte Joseph Goebbels Berlin für »judenfrei«.

Nach dem Verlust des Vaters, des nur noch verbliebenen »Heimatgefühls«²³ unter ihresgleichen in der Zwangsarbeit, der immer noch versuchten Lektüre und selbst des Schreibens, entsteht einer ihrer letzten Briefe an die Schwester, den man nicht anders als im schmerzlichen Verstörtwerden gelesen haben kann.

»So will ich auch unter mein Schicksal treten, mag es hoch wie ein Turm, mag es schwarz und lastend wie eine Wolke sein. Wenn ich es schon nicht kenne: ich habe es im voraus bejaht, mich ihm im voraus gestellt, und damit weiß ich, daß es mich nicht erdrücken wird, mich nicht zu klein befinden [...] Ich war nicht schlimmer in meinem Trachten und Tun als andere Frauen. Aber ich wußte, daß ich nicht lebte, wie ich gesollt, und war immer bereit zu büßen. Und alles Leid, das über mich kam und über mich kommen mag, will ich als Buße auf mich nehmen und es wird gerecht sein. Ich will es tragen ohne Jammern und irgendwie finden, daß es ist, was zu mir gehört, das auszuhalten und irgendwie zu überstehn ich geschaffen ward und gewachsen bin mit meinem Wesen.« (15.12.1942)²⁴

*

Trauerspiel nannte Gertrud Kolmar dieses Gedicht, das in eine Sammlung von 47 »Tierträumen« eingehen sollte; für eine – nicht zustande gekommene – Veröffentlichung im Jahr 1933 bestimmt.

Hatten wir eingangs aus ihrem Brief an Walter Benjamin (5.11.1934) jene Passage hervorgehoben, die von einer möglichen Beeinflussung durch Rilke sprach, die von Rodin herkommende »Plastik« seines Gedichts, so scheint ihre Nähe zu einem einzelnen Gedicht von Rilke niemals größer – nicht in der Form, unterschiedlich in der Stimmung – als motivisch in den *Der Panther* überschriebenen drei Stopfen: *Im Jardin des Plantes, Paris*.

Trauerspiel

Der Tiger schreitet seine Tagereise
Viel Meilen fort.
Zuweilen gegen Abend nimmt er Speise
Am fremden Ort.

²³ Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 159.

²⁴ Ebd., S. 187 f.

Die Eisenstäbe: alles, was dahinter
 Vergeht und säumt,
 Ist Schrei und Stich und frostig fahler Winter
 Und nur geträumt.

Er gleitet heim: und mußte längst verlernen,
 Wie Heimat sprach.
 Der Käfig stutzt und wittert sein Entfernen
 Und hetzt ihm nach.

Er flackert heller aus dem blinden Schmerze,
 Den er nicht nennt,
 Nur eine goldne rußgestreifte Kerze,
 Die glitzernd sich zu Tode brennt.²⁵

Der Panther
Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
 so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
 Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
 und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
 der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
 ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
 in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
 sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,
 geht durch der Glieder angespannte Stille –
 und hört im Herzen auf zu sein.²⁶

Die große Zahl der »Tierträume« und die Vielgestalt der animalen Wesen ermöglichen eine Projektionsfläche, die der Dichterin Raum bietet für die Welt ihres Lebens und Denkens. Sie ist anwesend in den meisten Tier-Bildern, sei es in Bewunderung, im Mitgefühl, im Erschrecken. Ein vom Subjekt gelöstes Anschauen ist eher die Ausnahme; die partielle oder die gänzliche Identifizierung dagegen findet zu meist statt. Auf erschütterndste Weise, wohl nicht zufällig in den Zyklus *Das Wort der Stummen* aufgenommenen, in dem Gedicht *Die Kröte*. (12. Oktober 1933)

Gedicht-Titel, ob vorweg oder nachhinein gesetzt, haben Signalwirkung; gewissermaßen als Rezeptionsvorgabe. Findet sich der Titel *Trauerspiel* in der Sammlung

25 Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 231.

26 KA I (wie Anm. 4), S. 469.

zwischen: *Der Wal*, *Der große Alk* und *Ein Hund*, *Hyänen*, so kündigt sich mit diesem Begriff, obwohl wir wissen, in »Tierträumen« zu sein, ein gemeinsam bewohnter, eben auch menschlicher Raum an.

Der Titel *Der Panther*, zumal mit einem auch bei Rilke relativ seltenen Zusatz, genauer: einer Ortsbestimmung, versehen: *Im Jardin des Plantes, Paris*, versetzt den Leser in Erwartung. Könnte er doch Teilhaber dessen werden, was der Dichter tatsächlich, so der Untertitel, gesehen.

Wie sehr das Sehen-Lernen Rilke, seit er Rodin begegnete, bedrängte, hatte gerade die Entstehung dieses Gedichts gezeigt. Ihm war – ein seltener Fall – eine Prosa-Skizze von 1 ½ Seiten, überschrieben *Der Löwenkäfig*,²⁷ vorangegangen: Die präzise Beschreibung eines kranken Löwen und einer ihn unruhig-unablässig umgehenden Löwin in einem Käfig des Jardin des Plantes. Noch sehr viel später hatte Rilke betont, dass das Gedicht keineswegs eine spontane Schöpfung, sondern »Arbeit« gewesen sei, vergleichbar der eines »Maler[s] oder Bildhauer[s], vor der Natur [...] unerbittlich begreifend und nachbildend«.²⁸ Elemente der Skizze finden sich in dem Gedicht wieder, das dann den Titel *Der Panther* erhalten hat. (Skizze und Gedicht entstanden wahrscheinlich schon im November 1902)

Das Motiv beider Gedichte ist identisch: Das seiner Freiheit beraubte, auf engstem Raum eingesperrte, das königliche Tier. Es ist den Blicken Fremder ausgesetzt. Auf sie zielt die jeweils dargestellte Szene. Die unmittelbar emotionale Komponente mag in dem *Trauerspiel* mehr im Vordergrund stehen. Es endet, vielleicht erlösend, mit einem absehbaren Tod, dem Augenschein in der Metapher verwiesen. Gertrud Kolmar klagt den Menschen in den »Tierträumen« ob seiner Grausamkeiten all jenen Geschöpfen gegenüber an. Hier wird *Der Tag der großen Klage*²⁹ zum Gerichtstag und Schuldspruch.

Der Panther, löst sich der Betrachter von ihm, verbleibt in einem unveränderten Zustand. Die Bilder der Welt können ihn nicht erreichen, können ihm nichts bedeuten. Eines der Gesetze, der Rodinschen Plastik abgelesen, war »dieses Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein«.³⁰ Rilke sucht dieses Gesetz auf sein Gedicht-Objekt zu übertragen, »unerbittlich begreifend und nachbildend« und dabei einzig dem Gegenstand gerecht zu werden. Das Subjekt des Dichters und auch des Lesers möchte erkennbar nicht anwesend sein. Die Anschauung gilt einem unberührbaren Geschöpf, das aus sich und in sich existiert. –

Doch der gesuchte, objektivierende Abstand trägt. Glücklicherweise möchte man sagen. Die Schmerz-Komponente drängt sich durch das *Trauerspiel* dem Betrachter unmittelbarer und stärker auf. Dass da »Heimat« verlustig gehen, gar abgesprochen werden kann, wird der Dichterin, der Jüdin, um 1930 zur Ahnung geworden sein.

Die Sinnbildhaftigkeit des *Panthers* bedrängt, trotz ihrer Verborgenheit, dennoch den Leser, der sich von Welt umstellt weiß, den Willen scheitern sieht, die Bilder nicht halten kann. Dem Dichter war, möglicherweise unbewußt, eine Erinnerung

²⁷ Ebd., S. 392.

²⁸ RMR: *Briefe in zwei Bänden* (Anm. 11), Bd. 2, S. 428, 17. März 1926.

²⁹ Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 204.

³⁰ KA IV (Anm. 4), S. 418.

aufgehoben, die in diesem Moment auf ganz verwandelte Weise in die angeschaute Gestalt eingegangen sein mag. Zwei Jahre zuvor hatte Rilke in sein *Worpsweder Tagebuch* geschrieben: »[...] ich muß nach Weihnachten auf jeden Fall nach Paris, Bilder schauen, Rodin besuchen und unendlich vieles nachholen [...] Die russische Reise mit ihren täglichen Verlusten ist mir ein so unendlich banger Beweis meiner unreifen *Augen*, die nicht zu empfangen, *nicht zu halten* und auch loszulassen nicht verstehen, die, mit quälenden *Bildern* beladen, an Schönheiten vorübergehen und zu Enttäuschungen hin.«³¹ (27.9.1900; Hervorhebung H. N.)

Letztendlich geht in jedes Kunst-Ding die Lebensproblematik des Künstlers ein. Auch diese beiden Gedichte stehen dafür.

Es ist und bleibt schwierig, den Begriff ›Einfluß‹ innerhalb des Kunst-Raumes genauer, gar beweisbarer zu fassen. Löst er sich vom Epigonalen, geht er in Unbewußtes und dann vielleicht ins Eigene über. Eine Dichterin, die nach ihrem Debut-Band eine lange Zeit gebraucht hatte, bis sie in ihre eigentlich schöpferische Phase eintreten konnte, und die rückschauend, nach schon großen Beweisen ihres Könnens, einem bedeutenden Kritiker gegenüber diesen Begriff selbst gebraucht, mußte wissen, was sie damit meinte.

Die Briefe, die Gertrud Kolmar von 1938-1943 aus Berlin an ihre in die Schweiz geflohene Schwester geschrieben hatte, geben uns, auch über den vorangegangenen Zeitraum, vielleicht doch die Berechtigung, den Satz zu setzen: »Die Dichterin liest Rainer Maria Rilke«. In jenen Briefen taucht kein Dichtername so häufig auf wie der Rilkes. Es ist die Rede vom *Cornet*, dem *Stunden-Buch*, vom *Malte Laurids Brigge*, der Übersetzung der *Portugiesischen Briefe*, den *Duineser Elegien* und den *Briefen aus Muzot*. Zumeist in Bewunderung und Nähe.

Einmal findet sie sogar eine Rechtfertigung ihres dichterischen Tuns, der *Preußischen Wappen*, in einem Rilke-Brief: »Ich las gestern abend – und das freute mich, daß er einen Windhund im Wappen trug; ich mußte an meine Flora denken und daß sie zu ihm gestimmt hätte; wie *Der Panther* und *Der Schwan* wäre ihm vielleicht ein Gedicht geworden: Der Windhund ... Und [so Rilke, H. N.]: ›Mir sagen Wappen außerordentlich viel, es ließe sich aus ihnen viel mehr schließen und wahr-sagen, als je versucht worden ist.‹ Ich hab' es versucht und diese Worte gar nicht gekannt.«³² (15.Dez. 1940)

Es handelt sich um Rilkes Brief vom 28. Januar 1922 an Rolf Freiherrn von Ungern-Sternberg, den Übersetzer von Jean Moréas *Stanzien*.³³ Und auch noch diese Passage in dem Rilke-Brief mag Gertrud Kolmar gerechtfertigt haben: »Das Siegel, das ich gebrauche, ist (sehr schlecht) in Paris einmal nach einem Wappenbilde des 18^{ten} Jahrhunderts geschnitten worden, – das mir Freude machte durch den übertrieben hohen Hund in der Helmzier: in der Zeichnung war er sehr reizvoll, im Siegelstock ist er nicht glücklich wiederholt und muß sich gefallen lassen, bald als Bock, bald als Pferd angesprochen zu sein. Aber heraldisch ist ja, zum Glück, eines

31 RMR: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1942, S. 315.

32 Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 90.

33 RMR: *Briefwechsel mit Rolf Freiherrn von Ungern-Sternberg*. Hrsg. von Konrad Kratzsch. Leipzig 1980, S. 61.

immer noch rühmlicher als das andere. – « Es geht um die dichterische Phantasie, die da walten darf oder muß, um »wahr-sagen« zu können, im Anschauen eines Wappens.

Jene Gedicht-Sammlung, *Preussische Wappen*, insgesamt 53 Gedichte, 1934 teiler-schienen, hatte eine etwas außergewöhnliche Entstehungsgeschichte: Seit 1913 hatte die Firma Kaffee Hag ihren Produkten in millionenfacher Verbreitung kleine far-bige Werbemarken, im Format 4 x 6 cm, mit den Abbildungen deutscher Ortswap-pen beigelegt. Der Bruder Gertrud Kolmars, Georg Chodziesner, war zum Sammler dieser Wappenbildchen geworden. In Hefte eingeklebt, kamen sie 1927 in die Hand der Schwester, die sie nun in ihre Gedankenwelt aufnahm und ihr anverwandelte. Denn: All diese Wappen hätten die Dichterin nicht ins Innerste getroffen – eine ob-jektive Beschreibung war niemals vorgesehen –, wenn sie ihr nicht zum Spiegel ihres Lebens, ihres Weltbildes, ja ihres Weltmythos hätten werden können. Das macht mitunter auch die Schwierigkeit ihres Verstehens aus.

Rilke hat das Gedicht »Der Windhund« nicht geschrieben; doch Gertrud Kolmar, die jene »Worte [Rilkes H. N.] gar nicht gekannt«, hatte einen anderen »Hund« in einen Zusammenhang geführt, der Mensch und Kreatur einem elementaren Lebens-Kreis einbindet: des Beschenkens, des Beklagens, des Erlösens. Der Vorwand bietet sich ihr in einem *Wappen von Hundsfeld*, das ist eine Kleinstadt nahe Breslau, auf dem, in ihrer Beschreibung, dies abgebildet ist:

*In blauem Grunde, auf grünem Rasen sitzend,
ein silbriger Hund mit goldenem Halsband.*

Ein Irrer treibt in öden Tälern
Den hagen Stock durch Gras und Moos;
Er rastet gern bei Totenmälern
Und läßt die Beter niemals los.
Von Gram und Wahnsinn wallt sein Mund;
Er stammelt zart und fürchterlich:
»Beschenke mich. Beschenke dich.
Bedenke auch den kleinen weißen Hund.«

Dich fleht an schwerer Deichselstange
Der kranke, altgepeitschte Gaul,
Dich grüßt am Rain die arme Schlange,
Der blauen Rade Kelch im Maul,
Und klingend ihrer Sterne Grund
Enthebt ein helles Zittern sich:
»Beklage mich. Beklage dich.
Beklage auch den kleinen weißen Hund.«

Dem Menschen nahten fromme Leute,
In nackter Hand den Labequell;
Sie heilten grindzerrißne Häute

Und mieden wundgelittnes Fell,
 Und selten trat in ihren Bund
 Ein Bitten, das an Stricken schlich:
 »Erlöse mich. Erlöse dich.
 Erlöse auch den kleinen weißen Hund.«³⁴

Scheinbar, doch zugleich gewichtig, schweifen die drei Strophen in eine Welt der Irren, der gequälten und bestaunten Tiere, der frommen Leute ab, unser Mitgefühl erregend und das Wappen-Zentrum fast vergessend. Doch die kunstvolle Form des Gedichts führt uns am Ende jeder Strophe (nur dieser letzte Vers ist fünfhebiger!) in die eigentliche Kulmination des Bildes, des Wappens: »Bedenke / Beklage / Erlöse auch den kleinen weißen Hund.« Es hat das etwas von einer Litanei, einem Bittgesang, der das Geschick des Tieres auf wundersame Weise immer mit dem des Menschen verbindet. (Man muß nicht, aber man könnte jenen Sing-Sang-Vers: »und dann und wann ein weißer Elefant« erinnern, der ebenfalls dreimal, an herausgehobener Stelle und fünfhebiger, in Rilkes Gedicht *Das Karussell. Jardin du Luxembourg*³⁵ sich findet.)

Sich selbst und die Schwester zu schützen, mußte Gertrud Kolmar in ihren Briefen (1938-1943), Briefe einer Jüdin, die ins Ausland gingen, äußerste Vorsicht walten lassen. Es fehlen gänzlich Auslassungen über die politischen Verhältnisse in Deutschland, und selbst alle Beeinträchtigungen ihres persönlichen Lebens, die immer einengender wurden, sind ausgespart. Letztere werden allenfalls indirekt oder verschlüsselt angedeutet.

In der Zeit von Ende 1939 bis Anfang 1942 wurden für Juden verboten: Hausbesitz, Rundfunkgeräte, Telefon, Kulturgüter, Leihbibliotheken, Schreibmaschinen, Fahrräder, Fotoapparate, Zeitungsbezug ... So schreibt sie am 14.7.1940, als sie mit ihrem altem Vater schon in dem »Judenhaus« Speyerer Str. lebte: »... daß ich mit der Möglichkeit rechnete, mich über kurz oder lang von fast all meinen Büchern trennen zu müssen.«³⁶ Dabei muß sie – folgt man allein den Namensnennungen in den Briefen – eine umfangreiche Bibliothek besessen haben: Byron, C. F. Meyer, Th. Mann, E. Schaper, Napoleon, Fontane, J. Green, Jacobsen, Lessing, Franz. Lyrik, Geijerstam, J. Conrad, D. H. Lawrence, Tolstoi, Buber, Busch, Löns, Hesse, Bergengruen, die Lutherbibel, das Gilgamesch-Epos ...

Was sie jetzt liest und der Schwester mitteilt, drängt sich in ihre unmittelbare Lebenssituation:

»Gute Bekannte haben mir Rilkes ›Stundenbuch‹ geliehen; ich schaue, wenn ich nicht gerade noch ›drusele‹ morgens in der Bahn hinein, und auch das bringt Hilfe ... Wir haben jetzt wieder ›Leid von jenem großen Leide, aus dem der Mensch zu kleinem Kummer fiel ...‹ und für mich (wenn auch vielleicht *nur* für mich) ist es gut, das zu spüren. (23.10.41, 4 Uhr morgens)«.³⁷

34 Kolmar: »Gedichte 1927-1937« (wie Anm. 3), S. 64.

35 KA I (wie Anm. 4), S. 490.

36 Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 61 f.

37 Ebd., S. 113.

Vielleicht gelingt es nur demjenigen, der so ungetrennt das Wort der Dichtung und den Moment des Lebens ineins sehen kann, dass ihm solches zur »Hilfe« wird. Auf dem Weg zum Ort der Zwangsarbeit, mit dem Judenstern gezeichnet, kommt ihr die Teilhabe am »großen Leide« zu Bewußtsein, und es möchte dies nicht ein Sich-Verlieren in »kleinem Kummer« sein.

Es war das der dritte Teil des *Stunden-Buchs*, der *Von der Armut und vom Tode* handelt und Rilkes ganz eigenes Bekenntnis zu den Leid-Tragenden, den Armen ausspricht. Entstanden war er nach Rilkes erster Begegnung mit Auguste Rodin und der Fertigstellung der *Rodin-Monographie*. Die Kontur seiner Sprache hatte offensichtlich an Dichte gewonnen, an »Plastik«, die Gertrud Kolmar meinte erst den »späteren Gedichten« zusprechen zu können. Doch ein genauer Blick auf die von ihr zitierten Verse – das exzeptionelle Gedicht *Der Panther* war ihnen ja schon vorgegangen – macht ihre Nähe zu dem Dichter, dessen Gestaltungsvermögen sie »so anzieht«, nun abermals deutlich.

Und sieh, wie ihrer Füße Leben geht:
wie das der Tiere, hundertfach verschlungen
mit jedem Wege; voll Erinnerungen
an Stein und Schnee und an die leichten, jungen
gekühlten Wiesen, über die es weht.

Sie haben Leid von jenem großen Leide,
aus dem der Mensch zu kleinem Kummer fiel;
des Grases Balsam und der Steine Schneide
ist ihnen Schicksal [...]»³⁸

Die Lebens-Gefährdung muß Gertrud Kolmar bewußt gewesen sein.

An eben jenem Tag, da dieser Brief geschrieben wurde, am 23. Oktober 1941, kam das Verbot jeglicher Emigration. Die Nazis waren entschlossen, die »Judenfrage« einer »Endlösung« zuzuführen. In dem Moment lebten noch rund 70 000 Juden in Deutschland, weitgehend ghettoisiert; in Berlin allein 40 % aller im Reich verbliebenen. Es war das Todesurteil für fast alle.

Es scheint, als könnte man einer existentiellen Gefährdung nur begegnen – hier ist es, unbegreiflich vorgelebt –, wenn man eine Haltung gewinnt, die sich dem noch gegebenen Zeitraum gegenüber völlig abschließen kann. Am Ende jenes Briefes spricht Gertrud Kolmar nochmals von einer »Hilfe«, die ihr gekommen war: »Hilfe bot mir auch neulich eine kleine, kurze Begebenheit. Ich saß in unserem Schrankraum während der Frühstückspause (etwa 1/4 Std.) ganz allein auf der Bank mit einer jungen Zigeunerin zusammen, die nichts tat, nichts sprach, nur unbeweglich hinaus in den öden Fabrikhof blickte ... Ich beobachtete sie; sie hatte nicht dieses scharfe Zigeunergesicht mit den unruhigen, blitzenden Augen, ihre Züge waren weich, eher slawisch, sie war auch verhältnismäßig hell ... Und auf ihrem Gesicht lag nicht nur dies Dumpfe, Ergebene wie bei Tieren, bei alten Zugpferden, gewiß, das auch, aber

³⁸ KA I (wie Anm. 4), S. 246.

mehr: eine undurchdringliche Abgeschlossenheit, eine Stille, eine Ferne, die durch kein Wort, keinen Blick der Außenwelt mehr zu erreichen war ... Und ich erkannte: Dies war's, was ich immer besitzen wollte und doch noch nicht ganz besaß; denn wenn ich es hätte, würde nichts und niemand von außen mir etwas anhaben können. Ich bin aber schon auf dem Wege dazu [...]«.³⁹

Die Zeit, die Gertrud Kolmar noch verblieben war, hat sie mit solchem Mut zu überstehen vermocht. Der faschistischen Vernichtung hat sie nicht entgehen können.

³⁹ Kolmar: *Briefe an die Schwester Hilde* (wie Anm. 6), S. 113 f.