

Poetische Affinitäten. Silke Scheuermann und Gertrud Kolmar

Vera Viehöver

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 hie und da von den Franzosen abstamme.¹

Diese Reflexion über literarische Einflüsse und poetische ‚Abstammung‘ findet sich in einem der zwei erhaltenen Briefe, die Gertrud Kolmar im Herbst 1934 an ihren Cousin Walter Benjamin schrieb. Im selben Jahr war unter dem Titel *Preußische Wappen* eine Auswahl ihrer Wappengedichte im Berliner Verlag *Die Rabenpresse* erschienen, in den folgenden Jahren publizierte Kolmar unter ihrem bürgerlichen Namen Gertrud Chodziesner einzelne Gedichte in jüdischen Zeitungen und las mehrfach auf Vortragsabenden des Jüdischen Kulturbundes.² Außerdem veröffentlichte sie ausgewählte Gedichte aus den Zyklen *Weibliches Bildnis* und *Tierträume* in einem kleinen Band mit dem Titel *Die Frau und die Tiere*, der noch im August 1938 im Jüdischen Buchverlag *Erwin Löwe* erschien. Der Band wurde jedoch im Zuge der Auflösung der jüdischen Buchverlage bald darauf eingestampft. Trotz dieser widrigen Umstände wurden in den 1930er Jahren auch professionelle Literaturkritiker auf Kolmars Gedichte aufmerksam,³ so dass sie am 11. September 1940 in einem Brief an ihre Schwester Hilde Wenzel die Frage nach den Einflüssen anderer Dichter auf ihr Werk bereits mit dem Blick auf die Perspektive der „Beurteiler“ beantworten konnte:

Beurteiler haben in manchen meiner Gedichte [Rilkes] Einfluß erkennen wollen. Sie irren; ich lernte Rilke [...] so spät kennen, daß er meine Entwicklung nicht mehr beeinflussen konnte – hier trifft zu,

¹ Brief an Walter Benjamin vom 5. November 1934. In: Gertrud Kolmar: Briefe. Hg. von Johanna Woltmann. Durchges. von Johanna Egger und Regina Nörtemann. Göttingen 2014, Nr. 125, S. 210.

² Vgl. dazu Kerstin Schoor: Vom literarischen Zentrum zum literarischen Ghetto. Deutsch-jüdische literarische Kultur in Berlin zwischen 1933 und 1945. Göttingen 2010.

³ Zur frühen Kritik vgl. Gudrun Jäger: Gertrud Kolmar. Publikations- und Rezeptionsgeschichte. Frankfurt am Main, New York 1998, S. 71–118.

wovon Lessing im ‚Laokoon‘ spricht: ein Künstler scheint einen anderen nachzuahmen, weil er das gleiche Vorbild hat wie jener. Und ich hatte das gleiche Vorbild: die große französische Lyrik [...].⁴

I. Bezugspunkte und Parallelen

Gertrud Kolmar (1894–1943) lebte in einer Zeit, in der es selbstverständlich war, poetische Affinitäten in Kategorien von ‚Einfluss‘ oder gar poetischer ‚Abstammung‘ zu denken. Doch auch wenn uns das heute merkwürdig antiquiert erscheint und wir uns von der sogenannten ‚Einflussphilologie‘ abgewendet haben, ist die Frage, welches Werk bzw. welche Dichterin welchem älteren Werk bzw. welcher Dichterin aus einer anderen Epoche etwas verdankt, weiterhin fester Bestandteil des literaturwissenschaftlichen, vor allem aber des literaturkritischen Diskurses über Gedichte. Häufig legen die Dichterinnen und Dichter selbst die Spuren, denen die Kritik bereitwillig folgt, wenn sie sich, wie auch Kolmar dies tut, zu den eigenen Vorlieben oder Passionen äußern. Kolmar war es nicht vergönnt, öffentlich darüber Auskunft zu geben, welche Lektüren für sie zu intensiven Erlebnissen wurden und welche ihre eigene Dichtung anzuregen vermochten; einzige Quelle für ihre Poetik ist – abgesehen vom literarischen Werk selbst – ihre private Korrespondenz.

Silke Scheuermann hingegen hatte schon mehrfach Gelegenheit, öffentlich über diejenigen Künstlerpersönlichkeiten zu sprechen, von denen sie sich anregen lässt oder herausgefordert fühlt. In ihren Poetikvorlesungen, aber auch in zahlreichen kleineren Texten, die in dem Band *Und ich fragte den Vogel* (2015) gesammelt vorliegen, liest man, dass sie mit vielen Autorinnen und Autoren, die lange vor ihr geschrieben haben, innerlich ‚im Gespräch‘ ist. In ihrer Poetikvorlesung *Nacht oder Sterne sind Mathematik* sagt sie:

[W]ir alle schreiben mehr oder minder bewusst im Dialog mit Vorbildern. Gedichte sind Kettenbriefe durch die Jahrhunderte. Auch wenn wir statt Seele Geist sagen, statt Schöpfung Urknall und Evolution. Auch wenn wir Fachsprachen zu Erkenntniszwecken benutzen: Es geht um dasselbe Wissen, um die Verhältnismäßigkeit vom großen Weltgefüge und dem kleinen, unwichtigen individuellen Leben mit seinem Schmerz und seinen Hoffnungen.⁵

⁴ Brief an die Schwester Hilde Wenzel vom 11. September 1940. In: Gertrud Kolmar: Briefe. Hg. von Johanna Woltmann. Durchges. von Johanna Egger und Regina Nörtemann. Göttingen 2014, Nr. 51, S. 88.

⁵ Silke Scheuermann: Gerade noch dunkel genug. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main 2018, S. 28.

Zu diesen Dialogpartnerinnen, die nicht immer im engeren Sinne Vorbilder, sondern vielleicht eher Gedankenankerinnen sind, gehören u. a. Silvia Plath,⁶ Inger Christensen, Emily Dickinson, Anne Sexton, Ingeborg Bachmann, Helga M. Novak und, wie Scheuermann erst kürzlich in der ersten ihrer Bamberger Poetikvorlesungen erklärt hat, Unica Zürn.

Der Name Gertrud Kolmar fällt gegenüber anderen Namen weniger häufig. Zum einen spricht Scheuermann in der 2007 gehaltenen Mainzer Poetikvorlesung *Der Traum im anderen Körper. Wie Arachne heute webt* ausgehend von dem Gedicht *Arachne* über Kolmar,⁷ zum anderen hat sie in der Frankfurter Anthologie eine Interpretation von Kolmars Gedicht *Verwandlungen* veröffentlicht.⁸ Dass die Autorin neben international bekannten Ikonen weiblichen Schreibens wie Silvia Plath oder Ingeborg Bachmann auch die selbst im deutschsprachigen Raum bis heute randständige Dichterin Gertrud Kolmar für sich entdeckt hat und über sie spricht, macht neugierig, um so mehr, als einige Bezugspunkte und Parallelen deutlich zu Tage liegen.

Wie Scheuermann hat sich nämlich auch Kolmar in ihren Gedichten häufig Tieren, mehrfach auch Vögeln, zugewendet. Dabei gilt ihre besondere Aufmerksamkeit den wenig beachteten, ja den ungeliebten oder gar verfeimten Tieren, etwa dem Grottenolm, dem Otter, der Krähe oder der Fledermaus. Das Gedicht *Die Kröte* aus dem Zyklus *Das Wort der Stummen* mit seinen markanten Schlussversen „Ich bin die Kröte / und trage den Edelstein“⁹ gehört neben einigen Gedichten aus *Weibliches Bildnis* heute zu den bekanntesten Gedichten Kolmars. Weniger bekannt sind weiterhin das über fünfzig Gedichte umfassende *Preußische Wappenbuch*, in dem Tiere ebenfalls eine zentrale Rolle spielen, sowie der oben bereits erwähnte Zyklus *Tierträume*, aus dem das von Scheuermann besprochene Gedicht *Arachne* stammt. In beiden Zyklen wendet sich Kolmar zu einer Zeit, als das Thema ‚Artensterben durch Einwirkung des Menschen‘ noch nicht an der lyrischen Tagesordnung war, ausgestorbenen Tieren zu – eine weitere Parallele, der noch nachzugehen sein wird.

⁶ U.a. in der Vorlesung *In der Werkstatt des Tätowierers. Wie Gedichte entstehen* (2012). In: Silke Scheuermann: Und ich fragte den Vogel. Lyrische Momente. Mit einem Nachwort von Hubert Spiegel. Frankfurt am Main 2015, S. 7–28.

⁷ Silke Scheuermann: Der Traum im anderen Körper. Wie Arachne heute webt [2007]. In: Silke Scheuermann: Und ich fragte den Vogel. Lyrische Momente. Mit einem Nachwort von Hubert Spiegel. Frankfurt am Main 2015, S. 29–52.

⁸ Silke Scheuermann: Hüterin der Verwandlungen. Über Gertrud Kolmar. In: Silke Scheuermann: Und ich fragte den Vogel. Lyrische Momente. Mit einem Nachwort von Hubert Spiegel. Frankfurt am Main 2015, S. 93–96

⁹ Gertrud Kolmar: Die Kröte. In: Gertrud Kolmar: Das lyrische Werk. 3 Bde. Hg. von Regina Nörtemann. Bd. II: Gedichte 1927–1937. Göttingen 2003, S. 359. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Band im fortlaufenden Text durch die Sigle LW II nachgewiesen.

Wie Scheuermann hat Kolmar außerdem Pflanzengedichte geschrieben. Besonders hervorzuheben ist hier der Zyklus *Bild der Rose. Ein Beet Sonette*, der zwischen 1927 und Anfang der 1930er Jahre entstanden ist. Wie Regina Nörtemann herausgefunden hat, regte ein Katalog der 1887 gegründeten und heute noch existierenden Firma für Zuchtrosen W. Kordes' Söhne die Dichterin, die sich bis zum Umzug der Familie in ein ‚Judenhaus‘ in der elterlichen Villa in Finkenkrug um den Garten kümmerte, zu diesem Zyklus an. Annette Bühler-Dietrich hat erst kürzlich Kolmars Rosendichtung in Erweiterung der bisher vorgeschlagenen, metaphorischen Deutungen als frühes Beispiel für Nature Writing interpretiert. Zu Recht macht sie darauf aufmerksam, dass diese Gedichte eine „naturkundliche Annäherung an verschiedene Rosenarten“ darstellen und „manche Beschreibungen Zeugnis von einer vertieften Kenntnis bestimmter Arten und einer Beschäftigung mit der Pflanze selbst“ geben.¹⁰ Es wäre sicherlich nicht verfehlt, auch die Tiergedichte Kolmars im Bezugsfeld des Nature Writing neu zu lesen. Auch für diese ließe sich jedenfalls die „vertiefte Kenntnis“ geltend machen, die Bühler-Dietrich Kolmar in Bezug auf die verschiedenen Rosenarten bescheinigt.

Schließlich ist noch ein weiterer Bezugspunkt zu nennen, der hier allerdings nicht weiter ausgeführt werden soll: Wie Scheuermann war Kolmar nicht nur Dichterin, sondern auch Prosaautorin. Nähme man nicht nur ihre Lyrik, sondern auch den Roman *Die jüdische Mutter*¹¹ in den Blick, könnte man ihr Werk ebenfalls unter dem Aspekt einer ‚Ethik der Stadt‘ analysieren. Dieser in den Jahren 1930/31 entstandene Roman über eine Mutter, die am Peiniger ihres sexuell missbrauchten Kindes Rache üben will, ist zugleich ein vielschichtiger Berlin-Roman, der städtische Räume der Ausgrenzung und der Gewalt sichtbar macht. Verschiedene Forschungsarbeiten haben in jüngster Zeit gezeigt, welche Vielzahl von Bezügen zur sozialen Wirklichkeit Berlins und welche genaue Kenntnis zeitgenössischer Diskurse in diesem Roman, aber auch in anderen Texten Kolmars zu entdecken sind, und damit die klischeehafte Vorstellung widerlegt, Kolmar sei eine in weltferner Abgeschiedenheit lebende Frau gewesen, die gewissermaßen außerhalb von Zeit und Raum dichtete.¹²

¹⁰ Annette Bühler-Dietrich: Rosen, Feigen, Gärten bei Gertrud Kolmar und Ilse Langner. In: Gabriele Dürbeck, Christine Kanz (Hg.): Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven. Stuttgart, Weimar 2020, S. 192f.

¹¹ Gertrud Kolmar: *Die jüdische Mutter*. Susanna. Hg. von Regina Nörtemann, Thedel von Wallmoden. Göttingen 2023.

¹² Dazu u. a. Barbara Breysach: Gertrud Kolmar in Berlin – Berlin in Gertrud Kolmars Werk. In: Chryssoula Kambas, Marion Brandt (Hg.): Sand in den Schuhen Kom-mender. Gertrud Kolmars Werk im Dialog. Göttingen 2012, S. 161–174 und Claudia

Wenngleich ein poetisches Interesse an Pflanzen und Tieren, ja an Natur und Kosmos insgesamt, beide Dichterinnen verbindet, soll hier, um noch einmal auf die eingangs zitierten Briefstellen zurückzukommen, keineswegs irgendeine Form von ‚Abstammung‘ belegt werden, nicht einmal in Form der Behauptung intendierter Intertextualität. Scheuermanns Gedichte zu denjenigen Kolmars in Beziehung zu setzen, lohnt sich auch jenseits eines solchen Anliegens, kann doch gerade in der Gegenüberstellung deutlich werden, was Scheuermanns Dichtung im Vergleich mit anderen Lyrikerinnen und Lyrikern der Gegenwart auszeichnet. Ihre Gedichte, die häufiger noch als diejenigen Kolmars im Horizont von Ecocriticism und Nature Writing diskutiert werden,¹³ stehen, so meine ich, zugleich in einer poetischen Tradition, in der Dichten, bei allem naturkundlichen Interesse an Fauna und Flora, im Kern ein Sprechen über den Menschen und die ethische Dimension seines Handelns ist. Ich stimme damit Michael Braun zu, der in einem Beitrag zu Scheuermanns Gedichtband *Skizze vom Gras* (2014) von der anthropologisch-existenziellen Dimension dieser Lyrik spricht, von Gedichten, die „nicht nur als naturmagische Beschwörungen gefährdeter Kreatürlichkeit zu lesen sind, sondern zugleich als verstörende Diagnosen zur Lage des Menschengeschlechts“.¹⁴ Genau diese klare Ausrichtung auf die „Fundamente unserer eigenen Existenz“,¹⁵ über einzelne Gedichte hinweg, haben sie mit Kolmars Gedichten, den Tier- und Pflanzengedichten, aber auch den Gedichten aus den Zyklen *Weibliches Bildnis* oder *Das Wort der Stummen* gemein. Auch wenn beide Dichterinnen, wie man es derzeit gern formuliert, ‚naturkundlich informierte‘ Gedichte schreiben, ist die Beschäftigung mit Flora und Fauna nie poetischer Selbstzweck, sondern zielt über die Grenzen des Nature Writing hinaus auf eine poetologische Frage: Was kann in einer verheerten Welt die Dichtung ausrichten?

Steinkämper: Die jüdische Mutter von Gertrud Kolmar im Kontext der Lustmord-Literatur 1919–1932. In: Chryssoula Kambas, Marion Brandt (Hg.): Sand in den Schuhen Kommender. Gertrud Kolmars Werk im Dialog. Göttingen 2012, S. 121–142; sowie erst jüngst Miriam Freitag: Identités juives et figures de l’altérité dans l’œuvre de Gertrud Kolmar. Phil. Diss. Paris Sorbonne Nouvelle 2020.

¹³ Vgl. exemplarisch Björn Hayer: Flora im Widerstand. Subjektivität als ökokritische Haltung in der zeitgenössischen Lyrik: Marion Poschmann, Silke Scheuermann und Jan Wagner. In: Gabriele Dürbeck, Christine Kanz, Ralf Zschachlitz (Hg.): Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Neue Perspektiven und Ansätze. Berlin 2018, S. 71–90, und Gabriele Dürbeck: The Anthropocene in Silke Scheuermann’s Poems *The Extinct and Second Creation*. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Jg. 19 (2020), S. 99–122.

¹⁴ Michael Braun: Silke Scheuermann. Vorbemerkung von Michael Braun. In: Gegenstrophe. Blätter zur Lyrik. Jg. 6 (2015), S. 31–32, hier S. 32.

¹⁵ Ebd.

II. Scheuermanns Blick auf Kolmar

Zwei Gedichte hat Scheuermann herausgegriffen, um ihr Interesse an Kolmar zu erklären; beide sprechen von Verwandlungen. Das eine stammt aus dem Zyklus *Mein Kind* und trägt den Begriff schon im Titel – *Verwandlungen* –, das andere gehört zu den *Tierträumen* und verweist mit seinem griechischen Titel *Arachne* auf die antike Mythologie. Kommen wir zunächst zu Scheuermanns Interpretation des Gedichts *Verwandlungen* für die Frankfurter Anthologie. Der Titel ihres Beitrags, *Hüterin der Verwandlungen*, stellt einen direkten Bezug zu Elias Canettis Rede über den *Beruf des Dichters*¹⁶ her, in der er den Dichter im Allgemeinen als „Hüter der Verwandlungen“ bezeichnet. In ihrer Mainzer Poetikvorlesung schreibt Scheuermann: „Durch die Schriften von Elias Canetti [...] hatte sich mir ein positiv besetzter Begriff der Verwandlung eingeprägt: Dichter sollten Lust haben auf die Erfahrung, ein ‚anderer von innen her‘ zu sein.“¹⁷ Genau dieser Lust, so erklärt sie in ihrem Beitrag zur Frankfurter Anthologie, habe sich Kolmar wie keine andere hingegeben:

Kaum eine Dichterin verwandelte sich lustvoller, gewagter und gelungener als sie. Für sie sind Festschreibungen wie „Ich bin der Ostwind“, „Ich bin die Kröte“, „Ich bin der Aal“ grundlegend. Gertrud Kolmars lyrisches Ich verkörpert sich als „Fahrende“, „Jüdin“, „Landstreicherin“, „Alternde“ oder „Tänzerin“; es fühlt sich in die unterschiedlichsten Rollen, kosmischen Zustände oder Tiere ein, um aus ihnen heraus in prunkvoller, meist gereimter Sprache und in stechend scharfem Ton zu sprechen.¹⁸

Dass ihre Wahl für die Frankfurter Anthologie auf das Gedicht *Verwandlungen* (LW II 261) fiel, begründet sie damit, dass man es als Meta-Gedicht lesen könne:

[E]s schildert keine bestimmte Verwandlung, sondern zählt auf, was möglich gemacht wird durch „Verwandlungen“ an sich. Man kann es auch als Schlüsseltext über Kolmars ureigenes poetologisches Verfahren lesen, da es die Metamorphose von Anfang an als bewusst gesteuertes Manöver und als reizvolle Möglichkeit, die Welt zu erleben, beschreibt.¹⁹

¹⁶ Elias Canetti: Der Beruf des Dichters. Münchner Rede, Januar 1976. In: Elias Canetti: Werke. Bd. 6: Die Stimmen von Marrakesch. Das Gewissen der Worte. München, Wien 1995, S. 360–371.

¹⁷ Scheuermann, Der Traum im anderen Körper, S. 29.

¹⁸ Scheuermann, Hüterin der Verwandlungen, S. 94.

¹⁹ Ebd.

In diesem Gedicht imaginiert sich das lyrische Ich als Fledermaus: „Ich hing im Gebälke starr als eine Fledermaus, / Ich lasse mich fallen und fahre nun aus.“ (V. 5f.) Es eröffnet sich eine nächtliche Szenerie, in der sich eine ursprünglich urbane Umgebung mit „stumpfen Türmen“ (V. 9) in eine geheimnisvolle Naturlandschaft aus schwarzen „Himmelswipfeln“ (V. 9) und „kahlen Stämmen“ (V. 10) verwandelt, die sich ihrerseits in eine märchenhafte Meereswelt transformiert, in der das Ich auf Beutezug geht: „Mit meinen goldbraunen Augen will ich fangen gehen, / Fangen den Fisch in den Gräben, die zwischen Häusern stehn, / Fangen den Fisch der Meere: und Meer ist ein weiter Platz / Mit zerknickten Masten, versunkenem Silberschatz.“ (V. 13–16) Wie ein Traumbild taucht schließlich für die Dauer eines Augenblicks unter den „Schiffsfiguren“ (V. 18) eine Kindergestalt auf, die sich dem Ich jedoch wieder entzieht: „ich behalte dich nicht“ (V. 20). Das Gedicht endet mit einer abermaligen Verwandlung des sprechenden Ichs, das als einsames Wesen der Nacht vom geselligen Leben der Anderen ausgeschlossen bleibt: „Hinter erfrorner Scheibe glühn Lampen bunt und heiß, / Tauchen blanke Löffel in Schalen, buntes Eis; / Ich locke mit roten Früchten, draus meine Lippen gemacht, / Und bin eine kleine Speise in einem Becher von Nacht.“ (V. 21–24)

Das zweite Kolmar-Gedicht *Arachne* (LW II 189) kommentiert Scheuermann, wie oben bereits erwähnt, in ihrer Rolle als Mainzer Poetikdozentin. Hier stellt sie Kolmar an die Seite jener bekannten schreibenden Frauen, die sich „buchstäblich für ihr Werk geopfert haben“:²⁰ Von Silvia Plath führt sie ihr Publikum zunächst zu Anne Sexton, dann zu Kolmar und schließlich zu Elfriede Jelinek. Gedanklicher Leitfaden der Vorlesung ist „der Mythos der Weberin Arachne, die, in eine Spinne verwandelt, als fantastischer Körper selbst zu einem Teil ihrer Kunst wird“.²¹ Scheuermann sieht ihn als sinnbildlich für jene Künstlerinnen, die „fortleben als Teil ihrer eigenen Arbeit und gleichzeitig Opfer sind, die dafür mit dem Leben büßen mussten“.²² Kolmars Gedicht *Arachne* ist für sie eine bemerkenswerte Umschreibung des Mythos, als es nicht von Verwandlung als Strafe spreche, sondern einen anderen Akzent setze: „Spinne muss sie gar nicht werden; auf bedrohliche, düstere und geheimnisvolle Weise verstrickt in ihre Kunst ist Arachne allemal. [...] Es scheint keinen Anfang, kein Ende und keine Möglichkeit zur Veränderung zu geben in diesem Zustand.“²³ Solche repetitive, perpetuierte Verwandlung sei „wahrhaft tragisch“,²⁴ weil die Künstlerin zwar ohne Verwandlung keinen Verlust erleide, im Gegenzug aber

²⁰ Scheuermann, *Der Traum im anderen Körper*, S. 29.

²¹ Ebd., S. 37.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 39f.

²⁴ Ebd., S. 40.

auch kein Wachstum möglich sei. Die Frage, ob Kolmars Spinnengedicht tatsächlich als – pessimistische – Allegorie auf die eigene Lebenssituation als Frau und Dichterin gelesen werden muss, ob sich nicht vielmehr auch Deutungen jenseits des Autobiographischen anbieten, bleibt in der Poetikvorlesung allerdings unbeantwortet.

III. Verwandlungen bei Gertrud Kolmar

Das von Scheuermann für die Frankfurter Anthologie ausgewählte Gedicht *Verwandlungen* ist in der Tat exemplarisch für Kolmars poetisches Verfahren. Es führt vor, dass der Begriff der ‚Verwandlung‘ verkürzt würde, wenn man darunter lediglich das verstünde, was im Rollengedicht geschieht. In Kolmars Gedichten geht es nämlich um mehr als um die für das Rollengedicht typische spielerische Form der Identitätsaneignung. Verwandlung bedeutet bei ihr nicht nur Sprechen aus der Perspektive eines anderen, sondern immer auch Auflösung von Grenzen: zwischen Innen und Außen, zwischen Realität und Traum, zwischen Nähe und Ferne, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Ein Beispiel für solche Grenzauflösung ist das Gedicht *Wappen von Allenburg* (LW II 9), welches das *Preußische Wappenbuch* eröffnet, jene Gedichtsammlung, die Kolmar angeregt durch die damals populären Sammelbildchen der Firma Kaffee HAG schrieb. Das sprechende Ich verwandelt sich hier, durchaus der Konvention des Rollengedichts folgend, in den auf dem Wappen abgebildeten Elch, der aus Zeit und Raum herausgefallen ist, weil er sich beide Dimensionen buchstäblich anverwandelt hat:

Ich geh’ durch Erde, die schon nicht mehr ist;
Denn meine Erde ist nur Teil von mir,
Wie ich mit Schaufel, Haupt und Widerrist
Ein blödes, grauses, ungeschlachtetes Tier.

[...]

Ich bin, die war, die ferngestorbene Zeit,
Die wüst im großen Wäldermoor gehaust,
In tiefe Flocken Wölfe hineingeschneit,
Mit dunklem Sturm den Uhu hergebraust. (V. 1–4; 9–12)

Indem Kolmar den Elch von der verlorenen „Erdenkindheit. Die doch nicht mehr ist“ (V. 28) sprechen lässt, erschafft sie aus einem trivialen Werbebildchen eine grandiose archaische Welt, die im poetischen Akt Vergangenheit in Gegenwart verwandelt.

In dem Gedicht *Die Unerschlossene* (LW II 95f.) aus dem Zyklus *Weibliches Bildnis* spricht das Ich hingegen nicht, wie in *Wappen von Allenburg*, aus der Perspektive eines anderen Wesens, sondern dehnt sich aus zu einem riesigen unerforschten Kontinent:

Auch ich bin ein Weltteil.
Ich habe nie erreichte Berge, Buschland undurchdrungen,
Teichbucht, Stromdelta, salzleckende Küstenzungen,
Höhle, drin riesiges Kriechtier dunkelgrün funkt,
Binnenmeer, das mit apfelsingelber Qualle prunkt.

[...]

Über mir sind oft Himmel mit schwarzen Gestirnen, bunten Gewit-
tern,
In mir sind lappige, zackige Krater, die von zwingendem Glühen zit-
tern;
Aber auch ein eisreiner Quell und die Glockenblume ist da, die ihn
trinkt;
Ich bin ein Kontinent, der eines Tages stumm im Meer versinkt. (V.
1–5; 18–21)

In dem Gedicht *Mörder Taube* (LW II 251f.) aus dem Zyklus *Tierträume* erkundet das Sprecher-Ich wie in einem somnambulen Zustand eine ihm unbekannte Landschaft, die sich im Inneren des eigenen Körpers auftut. Der Körperinnenraum verwandelt sich in eine von Strömen und Inseln durchzogene wundersame Welt:

Ich trank und aß und erblickte den roten Strom,
Der zart in mir erglomm – als wär' ich ein gläsernes Ding –
Und feines Goldstaubkorn mit süßem Arom,
Das durch mein Leben wie durch eine Sanduhr ging.

Und in meiner Mitte, da waren Ufer, war Land,
Da saß es wie Zwergenkind: Wesen, wunderbarlich klein;
Es grub seine Füße spielend in glitzernden Sand
Und tauchte den Finger sacht in rote Quellbäche ein.

Ich wollte es küssen und rührte die Haut von Glas,
Die konnte ich nicht zerbrechen, weil selbst ich sie war;
Nun häufte sich Düne, und auf der Düne trieb Gras,
Wuchs hoch und dicht und grau und wucherte in mein Haar. (V. 1–
16)

Auch in diesem Gedicht erscheint ein Kind, das für das Ich unerreichbar bleibt, denn die innere Landschaft erweist sich als ephemere Illusion: „Und es verging ein Jahr. Und ich hob mich auf, / Ich rieb meine Augen, ich wußte kaum, was geschehn, / Erspähte die Inseln, suchte der Flüsse Lauf, / Das Kind, die Taube und konnte nichts mehr verstehn.“ (V. 29–32)

In dem Gedicht *Der große Alk* (LW II 230), ebenfalls aus dem Zyklus *Tierträume*, werden einmal mehr die Grenzen von Zeit und Raum gesprengt. Im Mittelpunkt steht ein durch den Menschen ausgerottetes Tier, der legendäre Riesenalk, der um seiner bei Sammlern begehrten Eier und Bälger willen erbarmungslos verfolgt wurde: Am 3. Juni 1844 erwürgten isländische Jäger auf der Felseninsel Eldey das letzte brütende Alkenpaar und zertraten das letzte Ei. Kolmars Gedicht erinnert an diesen barbarischen Akt der Ausrottung. Von des „harschen Flugwindes Wehn“ lässt das Ich sich tragen „über gläsernen Rachen und Grat, / Das letzte Tier, das Tier vom Polarkreis zu sehn / Das groß und rein aus der Menschenlosigkeit trat.“ (V. 9–12) In dieser eisigen „Welt, dahin kein Taubengruß reicht“, erlebt es die „unendliche Einsamkeit“ (V. 20) des Tieres und wird schließlich Zeuge der bestialischen Mordtat der Jäger: „Da sprangen Schüsse, da klatschte blutender Fall, / Da wurden Mütter zerfetzt und Nester geraubt, / Und wieder: ein langes Wimmern schwankte ins All. / Der einsame Vogel warf das tropfende Haupt.“ (V. 21–24)

Vom Großen Alk ist auch in dem Gedicht *Wappen von Auras* (LW II 57f.) die Rede, in dem Kolmar, ausgehend von der Darstellung des ausgestorbenen Auerochsen in besagtem Wappen, das Bild einer Welt vor der Ausrottung der Arten durch den Menschen evoziert:

Einst war die Erde wundersam bestreut
Mit Pflanzendickicht, starken, bunten Tieren,
Mit Breithornwiddern, langbemähten Stieren,
Noch ohne Kette, Joch und Herdgeläut.

In Glutlands Höhlen brütete der Schwalk;
Es torkelte die ungetüme Dronte
Durch wilden Erdteil. Ernst am Horizonte
Des öden Eismeers stand der Große Alk. (V. 1–8)

Die „Weite“ und „Gelassenheit“ (V. 13f.) der Erde vor dem Sündenfall menschlichen Eingreifens in die Naturabläufe wird kontrastiert mit des „Menschenschaumtrogs Brodeln und Gemeng“ (V. 16) in der hochzivilisierten Welt der Gegenwart des Sprechens. Wie oft stellt Kolmar auch in diesem Gedicht unumwunden die Frage nach den Schuldigen und klagt die an den Tieren verübte Gewalt ebenso an wie die nachträgliche Scheinheiligkeit der Täter: „Wer hat der Wesen Bürgerbrief zerfetzt, / Ihr Gut geraubt, ihr Schweigen ausgelichtet, / Wer hat den armen Bruder hingerichtet / Und trauernd dann das Denkmal ihm gesetzt?“ (V. 21–24)

IV. Verwandlungen bei Silke Scheuermann

Es ließen sich noch viele weitere Beispiele für Verwandlungen verschiedener Art in der Lyrik Kolmars anführen.²⁵ Die beiden Gedichte über ausgestorbene Tiere mögen aber nun als Anlass dienen, zu den Gedichten Silke Scheuermanns und zu ihrer Poetik zurückzukehren. Welche Rolle spielt die Verwandlung als Thema und als poetisches Verfahren in ihrem Werk? In einem Interview mit Michael Braun hat Scheuermann erklärt, warum sie das Dichten als ein Privileg betrachtet: „Ich bin einmal die zufriedene Vase und dann morgen ein toter Löwe. Und das Ganze kann trotzdem schön sein, durch die Zeiten hinweg und die Bilder. Das ist dann die Essenz.“²⁶ Beide Aspekte, von denen ich eben in Bezug auf Kolmar gesprochen habe, werden in diesem Zitat angesprochen: die Möglichkeit, sich im Gedicht in jemand anderen oder etwas anderes zu verwandeln und sich temporär dessen Erlebnisperspektive anzueignen, aber auch die Freiheit, das eigene Dasein über scheinbar naturgegebene Grenzen hinaus auszudehnen, „durch die Zeiten hinweg“.

Anders als bei Kolmar sind Verwandlungen bei Scheuermann häufig Verwandlungsgeschichten, die sich über mehrere Gedichte erstrecken und deren Schauplätze urbane Orte unserer Gegenwart sind. Dies gilt beispielsweise für den Zyklus *Verwandlungen im Stadtpark* aus dem Gedichtband *Über Nacht ist es Winter* (2007), in dem sich, in Umkehrung der bekannten Mythen, ein Wolf in Menschen unterschiedlichen Alters und Geschlechts verwandelt:

Der Wolf hat es wieder geschafft / Er verwandelt sich / in eine Person // Es geschah / zwischen zwei pelzigen Schritten / zwischen / zwei kleinen Knurrlauten / direkt vor dem Kaninchen links im Bild [...] Natürlich änderte sich seine Fußspur Siehst du / wie er spazieren geht und den Tauben das Brot hinstreut?²⁷

²⁵ So hat beispielsweise Yasmine Inauen das Ende der 1920er Jahre entstandene Gedicht *Der sonderbare Tanz* (LW II 268f.) aus dem Zyklus *Mein Kind* im Hinblick auf das Motiv der Verwandlung analysiert: Yasmine Inauen: Verwandelter Körper, verwandeltes Ich. Tanzgedichte von Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar, Nelly Sachs und Christine Lavant. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Lyrik des 20. Jahrhunderts*. München 1999 (= text + kritik Sonderband), S. 213–230.

²⁶ Keinem fällt auf, dass die Seele fehlt. Ein Gespräch mit Silke Scheuermann über Poesie und bildende Kunst mit Michael Braun. In: *Poet. Jg.* 19 (2015). Online abrufbar auf der Plattform poetenladen, URL: <https://www.poetenladen.de/michael-braun-silke-scheuermann.htm> (aufgerufen am 22.03.2023).

²⁷ Silke Scheuermann: *Verwandlungen im Stadtpark*. In: Silke Scheuermann: *Über Nacht ist es Winter*. Frankfurt am Main 2007, S. 19–25, hier S. 21.

Der Zyklus lässt das romantische Motiv der Durchlässigkeit der profanen Alltagswelt für die Erfahrung des Irrationalen, Wunderbaren, Phantastischen wiederaufleben und kreist um Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und die Wahrnehmung unterschiedlicher Realitäten: „Kümmere dich / nicht um die Wölfe in welcher / Gestalt auch immer // sei freundlich / geh weiter / unverdrossen in Parks / und lächle den Alten an der sabbernd / von seinem Bänkchen aus fragt / glaubst du das Rudel vermisst mich?“²⁸

Auch der Zyklus *Vogelflüge* (2008),²⁹ der als Sonettenkranz komponiert ist, erzählt eine Verwandlungsgeschichte in lyrischer Form. Die Sprecherin berichtet vom unvermuteten Auftauchen unzähliger Vögel, heimischer wie exotischer, in den Straßen ihrer Stadt: „Im Stadtpark habe ich Falken gesehen, / verirrt Vögel in den Rathausgängen, / und Strauße, mächtig, flugunfähig, drängen / sich, um ins Einkaufszentrum zu gehn“.³⁰ Zuerst sucht sie nach einer rationalen Erklärung für diese unheimliche „Invasion“,³¹ wird dann aber immer weiter in die Vogel-Wirklichkeit hineingezogen. Im zwölften Sonett kündigt sie schließlich ihre Verwandlung in eine Vogelfrau an: „Wir sind ihre Beute; / gestern und heute / habe ich mich gewehrt. Morgen leiste ich den Eid // und werde Vogelfrau. / Morgen ziehe ich mit ihnen.“³² Dem Geliebten, der sich weigert, die Verwandlung mitzuvollziehen, hält sie entgegen: „Du nanntest mich Verrückte, allzu phantasievoll, Kind. / Ich musste zuletzt aus dem Fenster springen und fliegen. / Sonst hättest du nie geglaubt, dass sie da sind.“³³ In ihrer ersten Bamberger Poetikvorlesung (10. Juni 2021) hat Silke Scheuermann selbst auf die wichtigste Anregerin für den Zyklus und insbesondere für das Bild der aus dem Fenster springenden Vogelfrau aufmerksam gemacht: die Wahnvorstellungen der schizophrenen Künstlerin Unica Zürn, die durch einen Sprung aus dem Fenster ihrer Pariser Wohnung aus dem Leben schied:

²⁸ Ebd., S. 25.

²⁹ Silke Scheuermann: *Vogelflüge*. In: Silke Scheuermann: *Der Tag an dem die Möwen zweistimmig sangen. Der zärtlichste Punkt im All. Gedichte 2001–2008*. Mit einem Nachwort von Dorothea Törne. Frankfurt am Main 2013, S. 145–161.

³⁰ Ebd., S. 147.

³¹ Ebd., S. 156.

³² Ebd., S. 158.

³³ Ebd., S. 160.

In *Vogelflüge* habe ich für ein lyrisches Ich eine Stadt erdacht, die von wahnsinnig gewordenen Vögeln besetzt wurde und ein Paar in seiner haushaltlichen Ruhe stört, ein Paar, wie es Hans Bellmer und Unica Zürn waren, abgeschieden lebend, einander genügend, künstlerisch tätig, in ständigen Geldnöten, es aber auch ein anderes Paar sein könnte, zu einer anderen Zeit und an einem anderen Ort lebend. Durch die geheimnisvolle Verwandlung verabschiedet sich die Frau, sie lässt den Mann zurück.³⁴

Wiederum aktualisiert Scheuermann eines der großen Themen der Romantik: die fließenden Grenzen zwischen Hochsensibilität und ‚Wahnsinn‘. Im Hinblick auf dieses Thema ließe sich ebenfalls ein Bezug zu Kolmar herstellen, allerdings nicht zu ihren Gedichten, sondern zu der 1939/40 entstandenen Erzählung *Susanna*. Die als „gemütskrank“³⁵ angesehene Susanna lebt in einer nur ihr selbst zugänglichen Welt, ihre engste Beziehung ist die zu der Barsoi-Hündin Zoe, die in einem „ganz anderen Jahrhundert“ lebe, in einem goldenen Zeitalter, da Mensch und Tier nicht getrennt waren:

Früher konnten Menschen und Tiere sich heiraten; heute ist das nicht mehr. Ich denke manchmal darüber nach, wen ich geheiratet hätte ... einen Fischadler vielleicht... Oder den Meerkönig; er sitzt unter Wellen in einem gläsernen Hause und steigt nur zur Nacht an den Strand, wenn der Mond scheint, und hat auf der Brust ein Wuchern wie Haar und hat grüngaue Augen.³⁶

Als die Ich-Erzählerin, eine Erzieherin, sich bewundernd über Susannas großes Wissen über Tiere äußert, antwortet diese: „Ich bin doch ein Tier.“³⁷ Die Erzählung endet mit Susannas Tod: Auf der Suche nach ihrem heimlichen Geliebten läuft sie über die Bahngleise in Richtung Berlin und wird von einem Zug erfasst. Ob ihr Tod Freitod oder Unfall war, bleibt unklar.

V. Fazit

In einem Beitrag zum floralen Rollengedicht bei Silke Scheuermann hat Evi Zemanek bereits den Versuch unternommen, das Verhältnis beider Lyrikerinnen zueinander zu umreißen. Sie sieht in Scheuermanns Pflanzengedichten aus *Skizze vom Gras* eine Weiterentwicklung der Kolmar’schen Tierträume:

³⁴ Silke Scheuermann: Chaos. Vom Geheimnis des Schreibens (Bamberger Poetikvorlesung 1), 10. Juni 2021, min. 31.30 bis 31.57. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kzWtIBB-Hjs> (aufgerufen am 08.01.2022).

³⁵ Gertrud Kolmar: *Susanna*. Erzählung. Mit einem Nachwort von Thomas Sparr. Frankfurt am Main 1995, S. 7.

³⁶ Ebd., S. 14.

³⁷ Ebd., S. 19.

Tatsächlich werden Kolmars konzeptuell wie formal heterogene „Tierträume“, in denen Verkörperung (!) lediglich punktuell qua Innenperspektive realisiert sind, von Scheuermann konsequent weiterentwickelt: Sie bedient sich der Redefigur der *prosopopoeia*, die qua Nachahmung der Sprache eines Individuums dessen Wesen enthüllt und den Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugt. Als Imitationen der Pflanzenrede, des Wesens einzelner Blumen und als Nachahmung der Natur insgesamt entsprechen ihre Texte in mehrfacher Hinsicht einer *imitatio naturae*.³⁸

Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass Kolmars *Tierträume* tatsächlich nur in wenigen Fällen die Innenperspektive einnehmen (Gedichte wie *Die Kröte* oder *Arachne* sind eher die Ausnahme als die Regel); die meisten Gedichte sprechen in der dritten Person *über* das Tier oder in der zweiten Person *mit* dem Tier, stellen also eine Beziehung zwischen lyrischem Ich und Tier her, anstatt eine poetische Verwandlung *in* das Tier zu vollziehen. Das für Kolmars Lyrik konstitutive poetische Verfahren der Verwandlung ist mit dem Konzept des Rollengedichts allenfalls sehr partiell zu erfassen. Zudem erscheint es mir fragwürdig, die Imitation von Pflanzenrede als ‚konsequente Weiterentwicklung‘ des Kolmar’schen Rollengedichts, als eine Art poetischen Fortschritt zu betrachten. Ich sehe die Nähe beider Lyrikerinnen nicht in expliziter Bezugnahme der einen – Scheuermann – auf die andere – Kolmar – begründet, sondern vielmehr, wie oben bereits angedeutet, in der ethischen Perspektivierung ihres Schreibens. Weder Kolmar noch Scheuermann sind für jene Art von ‚naturkundlich informierter‘ Lyrik zu vereinnahmen, die Sabine Scho meint, wenn sie in einer Radiosendung über das neu erwachte Interesse an ausgestorbenen Arten erklärt:

[...] wenn sich der Natur genähert wird, ist man [heute] doch bereit, mehr Kenntnisse, die auf anderen Feldern darüber angeeignet worden sind, mit hineinzunehmen und auch eine größere Neugier an dieser Art selber zu entwickeln. Das geht vielleicht auch manchmal auf Kosten von dem, was wir allgemein als poetisch betrachten. Das kann ja auch gut sein. Aber, ich finde, es ist eigentlich reicher geworden, weil man eben doch bereit ist, genauer hinzuschauen [...].³⁹

³⁸ Evi Zemanek: Durch die Blume. Das florale Rollengedicht als Medium einer biozentrischen Poetik in Silke Scheuermanns *Skizze vom Gras* (2014). In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Jg. XXVIII (2018). Nr. 2, S. 290–309, hier S. 294.

³⁹ Astrid Mayerle: Ein letzter Koitus, ein letzter Tanz. Lyriker über ausgestorbene Tiere. Gesendet am 23. August 2019 im Deutschlandfunk Kultur. Abrufbar im Audio-Archiv des Deutschlandfunks: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/lyriker-ueber-ausgestorbene-tiere-ein-letzter-koitus-ein-100.html> (aufgerufen am 09.01.2022).

Schos Gedicht *archaeopteryx (berliner exemplar)* ist selbst ein gutes Beispiel für dieses kenntnisreiche Hinschauen:

übers ohr gehauen für ein
platt gemachtes hühnchen
ein kuhhandel
hört sich bescheiden an
am übergang von erdgeprägten
geschöpfen zu luftdurchstoßenden
tölpeln, vom krallengang zur sturz-
bereiten klaue, bei gellendem
geschrei, spähend, ready for take off
von schuppe zu federkleid, das vielleicht
indes nur schmückte, wärmte, zum fliegen
nichts nützte, und doch, einmal nijinsky sein
und faunisch verrenkt diesen einen augenblick
gleichgewichtsverloren platte machen.⁴⁰

Liest man dagegen Silke Scheuermanns bekanntes Gedicht *Dodo*, fällt die Fokussierung auf den Menschen ins Auge:

[...] Aber uns reicht das nicht, wir wollen
doch wieder. Niedlich, naiv, mit deinen treudoofen Nestern
am Boden. Als harmlosen Kameraden für unsere Kinder
denken wir dich. Glaub mir: Wir sind fast so weit.
Dodo, du wirst wiedergeboren wie am Tag
das Sonnenlicht. Ich verspreche es dir:
Du wirst unter den ersten sein, die wir machen.⁴¹

Die fast humoristisch wirkende Sprechweise kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier im Horizont von Machbarkeitsideologie und *Resurrection Biology* die Frage nach der Verantwortung des Menschen für die Natur gestellt und in der ostentativen Heiterkeit und Zuversicht des Ichs die Trauer über die Verluste um so lauter hörbar wird. Auch Gabriele Dürbeck macht darauf aufmerksam, dass Scheuermanns Gedichten über ausgestorbene Tiere (hier geht es konkret um das Gedicht *Wandertaube*) Trauer und Klage eingeschrieben sind:

⁴⁰ Sabine Scho: *archaeopteryx (berliner exemplar)*. In: Anita Hermannstädter (Hg.): *Kunst/Natur. Interventionen im Museum für Naturkunde Berlin*. Berlin 2019, S. 78.

⁴¹ Silke Scheuermann: *Dodo*. In: Silke Scheuermann: *Skizze vom Gras*. Frankfurt am Main 2014, S. 13.

Moreover, the poetic persona creates a kind of dialogue with the extinct to lend them a vivid voice and to thereby bring the extinct back to our mind, asking what their loss might mean to us and our self-conception. The power of mourning refers to natural and human history and renders novel connections over long time scales. In this way, the poems address emotion and empathy and allow for imagining humans as one part of the more-than human world [...].⁴²

Nur vordergründig feiern diese Gedichte die menschliche Schöpfungskraft und die neuen technischen Möglichkeiten der Wiederbelebung verschwundener Arten, entscheidend sei, dass sie noch eine andere Ebene hätten: „a second one that faces human guilt, violence, environmental destruction and extinction, embracing the power of poetry for remembering and reviving the lost.“⁴³

In Kolmars Gedichten sind diese beiden Aspekte ebenfalls zentral: einerseits die poetische Wiederbelebung oder Sichtbarmachung der Ungelebten, Verfolgten, Verfeimten durch die Kraft der Dichtung; andererseits Trauer und Klage angesichts von menschlicher Schuld und von Menschen ausgeübter Gewalt. Anders als Scheuermann spricht Kolmar allerdings nicht in heiter-melancholischem Ton. Ihr Sprechen ist offen anklagend und artikuliert ungemildert Zorn und Schmerz. So imaginiert das Gedicht *Der Tag der großen Klage* (LW 204f.) mit geradezu apokalyptischer Wucht die kollektive Wiederauferstehung der im Laufe der Menschheitsgeschichte auf alle erdenklichen Arten gequälten, getöteten und ausgerotteten Tiere: „Sie stiegen aus den Wassern, Meere voll, / Sie sprangen von dem blauen Bett der Himmel / Und füllten so die Erde mit Gewimmel, / Daß wie ein Brodeltopf sie überquoll.“ (V. 1–4) In drastischen Bildern werden die Leiden der Tiere geschildert, und der Schuldige wird ohne Umschweife beim Namen genannt: „Da Fliegenstummel krochen, ohne Beine / Und ohne Flügel. Menschengrausamkeit.“ (V. 15–16) Wie in alttestamentlichen Erzählungen, in denen Gott die Israeliten für ihre Sünden zur Rechenschaft zieht, hoffen die Menschen verzweifelt, der Strafe entgehen zu können, und murmeln Gebete „heiß vor Grauen“ (V. 10). Doch „der Gerichtstag totgeplagter Tiere“ spricht „Den Menschen nicht von seinen Morden frei“: „Und tausend Leiber wiesen ihm ihr Grab / Und hunderttausend ihre Folterstätten, / Es schwebte keine Taube, ihn zu retten, / Kein Lämmlein trug ihm selbst den Hirtenstab.“ (V. 37–44)

⁴² Dürbeck, *The Anthropocene in Silke Scheuermann's Poems *The Extinct and Second Creation**, S. 116.

⁴³ Ebd., S. 117.

In ihrer Mainzer Poetikvorlesung hat Scheuermann von der „Utopie des Schreibens“ gesprochen, die darin bestehe,

anders in der Welt zu stehen. Einen anderen Körper zu haben, einen weniger beschädigten, weniger angreifbaren – einen Körper aus Text, der nicht so unzulänglich oder lächerlich wäre wie der eigene Körper mit seiner Schwerfälligkeit, Begriffsstutzigkeit, mit all den Defekten. Schreiben wäre also zuallererst eine Rettungsaktion.⁴⁴

Indem man schreibe, könne man die vergangene, aber nie vergessene Erfahrung der Kindheit, dass die Welt durch Sprache zu beeinflussen sei, noch einmal träumen und noch einmal glauben, auf diese Weise könne man aus der realen Welt fliehen und „nur noch im Text“⁴⁵ sein. Gertrud Kolmar hat ihren Körper nicht nur als unzulänglich, beschädigt und angreifbar erfahren – sie ahnte vielmehr früher als andere, dass er zur Vernichtung freigegeben war. Schon seit den späten 1930er Jahren begriff sie ihr Schreiben, dem sie sich später, während der kräfteraubenden Zwangsarbeit in einer Berliner Kartonagenfabrik, nur noch nachts widmen konnte, als Möglichkeit des Rückzugs in andere, selbst erschaffene Welten. Nicht zufällig gab sie ihrem letzten großen Zyklus diesen Titel: *Welten* (1937). Das Schlussgedicht *Kunst* (LW II 545) ist ein poetologisches Bekenntnis. Es spricht vom Akt der Welterschaffung durch den „Silberstift“ (V. 1) der Poesie, aber auch von der Rettung durch das eigene Schreiben: „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, / Senkte sich und umwallte, hob und trug sie empor / Zum Schrund ihrer kahlen Berge.“ (V. 18–23)

⁴⁴ Scheuermann, *Der Traum im anderen Körper*, S. 30f.

⁴⁵ Ebd., S. 31.

