

"Die Kraft des Geistes ist nur so gross als ihre Äusserung, seine Tiefe nur so tief, als er in seiner Auslegung sich auszubreiten und sich zu verlieren getraut."<sup>1</sup>

## Einführung

Gertrud Kolmar hat uns Werke hinterlassen, die sie vor ihrer Deportation nach Auschwitz verfasste.<sup>2</sup> Mit dieser Hinterlassenschaft haben wir es zu tun, wenn wir ihre Texte lesen. Der Umgang mit ihnen muss unter Bewusstwerdung des Hintergrunds der Verfolgung und Ermordung der Autorin geschehen. Dabei ist die Frage, wie und ob literarische Produktion nach Auschwitz möglich sei eine Prämisse der Frage, wie das vor Auschwitz entstandene Werk wissenschaftlich untersucht werden sollte. Adornos heftig umstrittene These, ein Gedicht nach Auschwitz zu schreiben sei "Barbarei", soll in dieser Studie der Ausgangspunkt dieser Bewusstseinsbildung sein.<sup>3</sup>

Als Nächstes wird, ausgehend von den Untersuchungen Jägers und im Fokus der literaturwissenschaftlichen Rezeption, auf die Tendenz der Mythologisierung der Person Kolmars hingewiesen. Sie kommt, unter dem Vorzeichen einer Verwechslung von der Person und dem Werk Kolmars, in frühen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen und Rezensionen vor.<sup>4</sup> Die hier vorliegende Studie vermeidet nicht nur diese missverständliche Verkehrung, sondern widmet sich ausschliesslich der textlichen Hinterlas-

<sup>1</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorrede zur Phänomenologie des Geistes*. In: Ders.: *Phänomenologie des Geistes*. Nach dem Text der Originalausgabe, hrsg. von Johannes Hoffmeister, Leipzig 1952, S. 15.

<sup>2</sup> Woltmann, Johanna: *Gertrud Kolmar 1894-1943*. In: *Marbacher Magazin*, hrsg. von Ulrich Ott, Nr. 63, Marbach 1997, S. 144. Vgl. Sparr, Thomas: *Gertrud Kolmar*. In: Kilcher, Andreas B., hrsg.: *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 326-329. Alle Zitate, die zum zweiten Mal aufgeführt werden, sind als Kurzzitate angegeben und werden, wo es nötig erscheint, mit a.a.O. ergänzt.

<sup>3</sup> Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Specht, Karl Gustav, hrsg.: *Soziologische Forschungen in unserer Zeit. Ein Sammelwerk. Leopold Wiese zum 75. Geburtstag*, Köln 1951. Kiedaisch, Petra, hrsg.: *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995, S. 49.

<sup>4</sup> Jäger, Gertrud: *Gertrud Kolmar. Publikations- und Rezeptionsgeschichte*. Campus Judaica, Band 12, Frankfurt a.M. und New York 1998, S. 269. Darauf weist auch Langer, Lawrence: *Gertrud Kolmar and Nelly Sachs. Bright Visions and Songs of Lamentation*. In: Ders., hrsg.: *Versions of Survival. The Holocaust and the Human Spirit*, New York 1982, S. 205 hin.

senschaft der Dichterin, ohne jeweils explizit auf autobiografische Hintergründe zu verweisen, wo diese nicht wirklich belegbar wären. Wenn sie zur Untersuchung beitragen - besonders in Anbetracht der Briefe - stehen die autobiografischen Bezüge immer in Verbindung mit dem untersuchten Text. Die drei Erzählungen *Die jüdische Mutter*, *Susanna* und *Möblierte Dame (mit Küchenbenutzung) gegen Haushaltshilfe*, sowie das Dramenstück *Nacht* können aufgrund des Umfangs der Arbeit nicht in die Studie mit einbezogen werden.<sup>5</sup>

Im folgenden Kapitel der *Editorischen Bemerkungen* geht es nicht darum, die gesamte Editions-geschichte der Werke Kolmars aufzuzeigen und kritisch zu beleuchten, dies hat Jäger in rezeptionsgeschichtlicher Perspektive schon umfassend untersucht.<sup>6</sup> Mir liegt vielmehr daran, den Verlauf der zu Lebzeiten der Dichterin erschienenen Editionen und denjenigen der posthumen Editionen nachzuzeichnen. Dabei behalte ich das Gedicht *Die Jüdin* vor Augen und untersuche diskursiv, wo und wie es erschienen ist. Im anschließenden Vergleich der Editionen gehe ich auf die sich ergebenden editionskritischen Konsequenzen ein. Die Begründung für die

---

<sup>5</sup> Woltmann, Johanna, hrsg.: *Gertrud Kolmar. Briefe*, Göttingen 1997 und Kolmar, Gertrud: *Weibliches Bildnis. Gedichte*, hrsg. von Johanna Woltmann mit einem Nachwort von Hilde Wenzel, München 1987.

Ich verweise hier beispielshalber auf zwei Studien, die die Erzählungen, Dramen und die Gedichte in einem thematischen Zusammenhang untersucht haben: Brandt, Marion: *Schweigen ist ein Ort der Antwort. Eine Analyse des Gedichtzyklus "Das Wort der Stummen" von Gertrud Kolmar*, Berlin 1994, S. 42-47 und 80-97 und Brandt, Marion: *"Opfere ich mich auf schäumender Altars Stufe". Über das Bild des Opfers im Werk Gertrud Kolmars (1894-1943)*. In: Stephan, Inge und Weigel, Sigrid, hrsg.: *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*, Köln 1994, S. 173-185.

Zur Vervollständigung sei hier die Bibliografie des Prosa- und Dramawerks angeführt: Kolmar, Gertrud: *Eine jüdische Mutter*, hrsg. von Balzer Bernd, Berlin 1981; *Susanna*, hrsg. mit einem Nachwort von Thomas Sparr, Frankfurt 1993; *Möblierte Dame (mit Küchenbenutzung) gegen Haushaltshilfe*. In: Brandt, Marion, hrsg.: *Gertrud Kolmar. Orte*, Berlin 1994, S. 132-137 und *Nacht. Dramatische Legende in vier Aufzügen*. Deutsch-Italienische Nachlassausgabe, hrsg. und übersetzt von Giuliana Pistosio, Verona 1994.

Woltmann: *Marbacher Magazin*, S. 120 weist darauf hin, dass eine weitere, späte Erzählung Kolmars, die sie in einem Brief erwähnt, nicht erhalten geblieben ist. Vgl. *Briefe*, Nr. 123, 21. Februar 1943, S. 164. Ausserdem ist ein Teil eines Briefbogens nicht erhalten und eine Postkarte liegt an anderer Stelle publiziert vor. Vgl. *Briefe*, Nr. 107, 7. November 1942, Anm., S. 222 und Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 189, Postkarte vom 27. Mai 1942.

<sup>6</sup> Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, a.a.O.

editionstechnische Untersuchung liegt auf rein philologischer Ebene. Auch eine Studie, die sich der Analyse eines einzelnen Gedichts zuwendet, benötigt geordnete Quellen, um Querverweise zu anderen Gedichten herstellen zu können.

Damit wurde der Inhalt dieser Studie benannt: die Analyse des Gedichts *Die Jüdin*.<sup>7</sup> Das Kapitel *Der Forschungsstand* dient dazu, diese Studie in die aktuelle Kolmar-Forschung einzureihen. Dabei werden die wichtigsten bis anhin veröffentlichten Untersuchungen skizzenhaft vorgestellt und kommentiert. Wie schon vorher die Editionen diskursiv nach dem Gedicht *Die Jüdin* untersucht wurden, soll im folgenden in den erschienenen Monografien und Sammelbänden den Untersuchungen dieses Gedichts nachgegangen werden. In einer diskursiven Rezeptionsschau werden die bisher erschienenen Forschungsergebnisse vorgestellt. Diese Rezeptionsschau ist insofern inhaltlich voraussetzungsreich, als dass sie andere Ergebnisse bewusst ausblendet und sich nur auf die Untersuchungen des einzelnen Gedichts konzentriert. Der Vorteil dieser im Zeichen des Hysteron Proteron stehenden Lektüre, die vorerst in inhaltlicher Perspektive die wissenschaftlichen Quellen präsentiert, um dann das Gedicht zu untersuchen, ist, dass sie der Leserschaft die entdeckten Ergebnisse darlegt und für sie das bisherige Untersuchungsfeld erschliesst.

Die eigentliche Untersuchung des Gedichts beginnt mit der metrischen Analyse. Metrik macht erst Sinn, wenn sie mit dem Inhalt des Textes verknüpft wird, hängt sie doch von ebendiesem ab. Die metrische Analyse sollte hernach in einem zum Text rückführenden hermeneutischen Prozess zu Ergebnissen führen. Das Kapitel über *Metrik und Inhalt* des Gedichts leitet einerseits in die analytische Lektüre ein und erklärt andererseits die angewandte metrische Methode. In diesem Kapitel wird die Brauchbarkeit der einzelnen Methoden des fussmessenden, silbenzählenden und taktgliedern- den Verfahrens untersucht, bewusst im Vorzeichen eines Sinns, der im Text

---

<sup>7</sup> Kolmar, Gertrud: *Die Jüdin*. In: *Weibliches Bildnis*, München 1987, S. 34-35. Das Gedicht liegt in dieser Studie reproduziert auf Seite 37 vor.

belegbar und zum Text rückführbar ist.

Die rhetorische Analyse des Textes kann sich nicht die doppelte Aufgabe stellen, sich die Entscheidungslogik des Textes und die Verdichtung von Sinn der poetischen Aussage zu erschliessen. In der Untersuchung der Hervorbringungsmechanik von Text wird denn auch nicht der Sinn, sondern eine Vielheit von Sinn geschaffen, die somit seiner Verflüchtigung nahe steht. Die Stellungnahme des Lesenden kommt auf die Ebene der *Inventio*, also vor dem Text zu liegen, wo noch kein Sinn gefunden ist.<sup>8</sup> Eine reine rhetorische Analyse der Figurationen im Text würde besonders bei diesem Gedicht nicht allzu weit führen, da es dadurch nicht verständlicher würde. Was für die Metrik gilt, scheint für die rhetorische Analyse ebenso zu gelten: der reduktive Lese-Fokus auf die Form, beziehungsweise auf die Figurationen sollte ergänzt mit der Semantik des Inhalts einhergehen.

Kolmar besass vier Bibeln; die Lutherbibel aus dem Jahr 1854, eine hebräische Bibel, die Heimbibel von Lehmann und die Dünndruckbibel in der Übersetzung von Torczyner.<sup>9</sup> Der Lutherbibel gab sie den Vorzug bei der Lektüre und auf die Bibel von Torczyner griff sie zurück, wenn sie den hebräischen Bibeltext übersetzen wollte. Sie schreibt: "Die Lutherbibel las ich mein ganzes Leben lang."<sup>10</sup> In der Inhaltsanalyse des Gedichts soll also der Text der Lutherbibel herbeigezogen werden, um zu den Metaphern, die biblischen Inhalt transportieren, den Zugang zu finden.<sup>11</sup> Dieser Textzugang wird im Verlauf der ganzen folgenden Analyse den analytischen Hauptstrom bilden, aus dem geschöpft werden wird, denn die Bezüge zur Bibel

<sup>8</sup> Vgl. Groddeck, Wolfram: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel und Frankfurt a.M. 1995, S. 199.

Gängige rhetorische Ausdrücke werden in dieser Studie nicht kursiv wiedergegeben, da sie als Analysehilfsmittel und nicht als Fremdwörter aufgefasst werden.

<sup>9</sup> Bei Lehmann und Torczyner handelt es sich um folgende Bibeln: *Die Bibel in Auswahl für Schule und Heim. Unter besonderer Berücksichtigung von Dr. Martin Luthers Übersetzung*, hrsg. von Edvard Lehmann mit Zeichnungen von E. M. Lilien, Braunschweig, 1917 und *Die Heilige Schrift. Neu ins Deutsche übertragen*, hrsg. von Harry Torczyner, unter Mitarbeit von Elias Auerbach, Frankfurt a.M. 1937.

<sup>10</sup> *Briefe*, Nr. 79, 16. Dezember 1941, S. 105.

<sup>11</sup> *Stuttgarter Erklärungsbibel. Die heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers*, hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft, Stuttgart 1992.

sind im Gedicht so offensichtlich und signifikant, dass sie genauer untersucht werden müssen. Dabei ist bei der Bibellektüre zu beobachten, dass die Metaphern und Metonymien im Gedicht ausschliesslich auf den Text des Ersten Testaments verweisen.

Um die Sprachfindung im Gedicht untersuchen zu können, bedingt es der Lektüre der religiösen Schriften. Denn das sich beim ersten Lesen einstellende Unverständnis gegenüber dem Gedicht gründet hauptsächlich auf seine es konstituierenden Metaphernkonstruktionen. Die Sprache wird in ihnen chiffriert und diese Chiffrierung macht eine gewisse sprachliche *Kryptik* aus, die dem untersuchten Gedicht von Kolmar eigen ist. Eine Aufgabe wird es also sein, die Gedichte einerseits zu dechiffrieren und das Dechiffrierte andererseits in einem rückführenden, hermeneutischen Sprachprozess wieder im Gedicht anzuwenden. In diesem Sinn ist diese Studie eine Spracharbeit und verpflichtet sich einem *Close Reading* in fundierter Lektüre des hinterlassenen Textes.

## Der Umgang mit Literatur nach Auschwitz

Die sprachkritische Auseinandersetzung mit diesem Thema lässt zwei Perspektiven erkennen: die eine ist die der literarischen Produktion, die andere diejenige der literarischen Rezeption, beziehungsweise der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung.<sup>12</sup> Im ersten Moment erscheinen die beiden Perspektiven nicht kongruent zu sein, hat Kolmar doch vor Auschwitz geschrieben. Bei weiterer Untersuchung jedoch schliessen die sprachkritischen Paradigmen der literarischen Produktion diejenigen der Rezeption mit ein.

Theodor Adornos kritische These von 1951 führte und führt zu einer heftigen Auseinandersetzung um die Literaturproduktion:

"Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. [...] Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation."<sup>13</sup>

Adorno entlehnt den Begriff der "Barbarei" der historisch-kulturkritischen Schrift von 1940 *Über den Begriff der Geschichte* von Benjamin.<sup>14</sup> Benjamin stellte fest, dass sich die Geschichtsschreiber in die Sieger der Geschichte "einfühlten", die ihre "Beute", die Kulturgüter, im "Triumphzug" mitführten. Der Betrachter, im "historischen Materialismus" verhaftet, beobachte diese

<sup>12</sup> Beiträge zur philosophisch-historiographischen Auseinandersetzung mit Auschwitz wurden zusammengestellt in: Diner, Dan, hrsg.: *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a.M. 1988.

<sup>13</sup> Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Specht, Karl Gustav, hrsg.: *Soziologische Forschungen in unserer Zeit. Ein Sammelwerk. Leopold Wiese zum 75. Geburtstag*, Köln 1951. Die Zitate werden nach dem Erstdruck aufgeführt, um ihre zeitliche Abfolge zu veranschaulichen. Dieses Zitat Adornos und alle folgenden wurden zusammengestellt in: Kiedaisch: *Lyrik nach Auschwitz*, a.a.O., S. 49, 61-63, 67-58 und 72.

<sup>14</sup> Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Band 1.2, Frankfurt a.M. 1972.

Kulturgüter distanziert, denn sie seien "nicht ohne Grauen" und die "namenlose Fron" der Zeitgenossen der "grossen Genien" zu bedenken. Somit existiere "niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein". Die Dokumente der Kultur seien nicht frei von "Barbarei", sowie sie es auch im Prozess der Überlieferung nicht seien, in dem sie von den einen an die anderen gefallen seien.<sup>15</sup>

Bei Adorno sind demnach die Verlierer die fatalen Sieger über die Sprache, weil sie sie mit Verderben, Verfolgung, Verrat und Ermordung solcherart geprägt haben, dass die deutsche Sprache nicht mehr ohne diese Konnotationen gebraucht werden könne.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Ibidem, S. 696.

<sup>16</sup> Auf den Prozess der Assimilation von europäischen Juden und des begangenen Verrats in der Nazizeit kann hier nicht nachhaltig eingegangen werden. Es seien einige allgemeine Hinweise zur weiterführenden Literatur angegeben: Mendelssohn, Moses: *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*. Berlin 1783. In: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius H. Schoeps und Manfred Paul Fleischer, Hildesheim 1990. In Hinsicht auf den Diskurs der Emanzipation durch politische Gleichheit im 18. Jh., die als Beginn der hier diskutierten Assimilation gelten kann, besteht Mendelssohn auf der bleibenden Bindung an das "Zeremonialgesetz", das als "lebendige und bedeutungsvolle Art von Schrift", begriffen in Kultus, Tradition, Herrschaft und Wissen, als durch Schrift geoffenbarte Gesetzgebung bestehen bleiben solle. Sie trage in sich sowohl partikulare wie universelle Bedeutung für die Juden in Deutschland.

Lessing, Theodor: *Der jüdische Selbsthass*, Berlin 1930. Lessing diagnostizierte vorzüglich bei assimilierten und säkularisierten Juden ein im Kontakt mit der Mehrheit entstandenes Leiden an der jüdischen Identität. Die folgende Abwertung der eigenen Identität im Prozess der Assimilation nennt er "Selbsthass".

Sartre, Jean-Paul: *Betrachtungen zur Judenfrage. Psychoanalyse des Antisemitismus*, Zürich 1948. In diesem Sammelband versucht der Autor in kritischer Auseinandersetzung - auch mit sich selbst - den Begriff von "Antisemitismus" und dessen wechselnden Inhalt zu beschreiben und zu erklären.

Neher, André: *Jüdische Identität. Einführung in den Judaismus*, übers. von Holger Fock, mit einem Nachwort von Rudolf Pfisterer, Hamburg 1995. Neher schliesslich beschreibt und erklärt aus heutiger Sicht polyperspektivisch den Überblick zum Selbstverständnis der Juden im Bedeutungsfeld als "Juden", "Hebräer" und "Israeliten". Das Buch versteht sich als Einführung in den Judaismus - verstanden als möglichst alle Aspekte des Jüdischseins umspannenden Begriff - und gibt wertvolle bibliographische Hinweise.

Des weiteren sei auf das Werk Arendts verwiesen, besonders: Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*, München 2000; *Nach Auschwitz*, hrsg. von Eike Geisel und Klaus Bittermann, aus dem Amerikanischen übers. von Eike Geisel, Berlin 1989 und *Menschen in finsternen Zeiten*, hrsg. von Ursula Ludz, München und Zürich 1989.

Adorno führt 1966 nun seine kritische These weiter in kulturkritischer Perspektive aus:

"Dass es geschehen konnte inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften, sagt mehr als nur, dass diese, der Geist, es nicht vermochte, die Menschen zu ergreifen und zu verändern. [...] Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll. [...] Kein vom Hohen getöntes Wort, auch kein theologisches, hat unverwandelt nach Auschwitz ein Recht."<sup>17</sup>

Im gleichen Jahr relativiert er die These, indem er die literarische Produktion einzig in der Perspektive der Verarbeitung des Leidens zulässt: "Während die Situation Kunst nicht mehr zulässt - darauf zielte der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz -, bedarf sie doch ihrer."<sup>18</sup> Die These gilt für authentische Kunstwerke, die sich des Leidens bewusst annehmen, und die das Leben widerspiegeln: "Leben hat sich, auch mit dem Prospekt eines richtigen, durch Kultur perpetuiert; in authentischen Kunstwerken hallt das Echo davon wieder."<sup>19</sup>

Die sozio- und kulturkritische These findet ihren Ursprung in der Sprache und ist eigentlich eine Sprachkritik. In der vorangetriebenen Verschmelzung von Mythos und Kultur<sup>20</sup> in der NS-Zeit wurden Sprachelemente verdinglicht als Objekte, die mit Verfolgung und Ermordung konnotiert sind. Adorno nennt diese Sprache den "*Jargon*". Diese Sprache kann nach Adorno nicht wieder der literarischen Produktion dienen, besonders in der Lyrik, weil die lyrische Sprache gezwungen wird, die Sprache der Verfolger

<sup>17</sup> Adorno, Theodor W.: *Meditationen zur Metaphysik*. In: *Negative Dialektik*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1966.

<sup>18</sup> Adorno, Theodor W.: *Die Kunst und die Künste*. In: "Anmerkungen zur Zeit", Nr. 12, Berlin 1967.

<sup>19</sup> Adorno, Theodor W.: *Möglichkeit von Kunst heute*. In: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Band 7, Frankfurt a.M. 1970.

<sup>20</sup> Die Vereinigung von Mystik und Kultur wird im 1928 erschienenen Essay von Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1961, S. 176 untersucht. Im Nachwort kommt er zum Ergebnis, dass "Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, es nun für sich selbst geworden [ist]. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt."



zu benutzen und somit in eine latent im vornherein geprägte Kulturverfestigung zurückfällt.

In der Auseinandersetzung mit dieser These überwiegt einerseits der Konsens darüber, dass das "Verdikt" Adornos als "Verbot" von Lyrik missverstanden wurde. Andererseits wird es als "Gebot" verstanden, dem Leiden in der literarischen Produktion Ausdruck zu verleihen. Die These wurde von vielen Dichtern und von ihren Gedichten widerlegt, wie etwa von Nelly Sachs, Paul Celan und Rose Ausländer.<sup>21</sup>

Hier handelte und handelt es sich generell um die Frage "Warum Literatur? Wie?" im Angesicht des vergangenen Schreckens und in der Perspektive der ästhetischen Gestaltung der literarischen Entgegnung desselben. Die bekannteste Gegenthese zu Adornos Aussage stammt 1959 von Enzensberger: "Wenn wir weiterleben wollen, muss dieser Satz widerlegt werden. Wenige vermögen es. Zu ihnen gehört Nelly Sachs."<sup>22</sup> Diese Gegenthese argumentiert mit der Sprachwiedererlangung und Neuformung der Sprache, denn die Dichterin gebe uns Sprache zurück, indem sie Satz um Satz das zurückbringe, was wir zu verlieren drohten.<sup>23</sup>

Dazu seien noch zwei weitere Stellungnahmen aufgeführt. Beiden ist gemeinsam, dass sie die Sprache anführen, die existenziell als Ich konstituierend begriffen wird und die - als Ermöglichung der Kommunikation zwischen dem Du und dem Ich - programmatisch für literarisches Schaffen und dessen Möglichkeit überhaupt steht.

---

<sup>21</sup> Lamping, Dieter: *Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz*. In: Kaiser, Gerhard R., hrsg.: *Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, S. 237-257 und Lorenz, Otto: *Gedichte nach Auschwitz oder: Die Perspektive der Opfer*. In: *Bestandesaufnahme Gegenwartsliteratur*. Sonderband "text+kritik", München 1988, S. 35-54. Kiedaisch, Petra, hrsg.: *Lyrik nach Auschwitz*, S. 9-12. Vgl. Celan, Paul: *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung der Georg-Büchner-Preises*, Frankfurt a.M. 1961. Über Celan vgl. Buck, Theo: *Lyrik nach Auschwitz. Zu Paul Celans Todesfuge*. In: Schoham, Chaim und Witte, Bernd, hrsg.: *Datum und Zitat bei Paul Celan*, Bern 1987, S. 11-41.

<sup>22</sup> Enzensberger, Hans Magnus: *Die Steine der Freiheit*. In: Ders.: *Einzelheiten*, Frankfurt a.M. 1962, S. 249. Vgl. Schultz, Karla Lydia: *Ex negativo. Enzensberger mit und gegen Adorno*. In: Grimm Reinhold, hrsg.: *Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt 1984, S. 237-258.

<sup>23</sup> Enzensberger: *Die Steine der Freiheit*, S. 249.

Für Hilde Domin hat das Gedicht eminente Bedeutung als der nicht alltägliche "Gebrauchsartikel", der als Ich konstituierend Kommunikation ermöglicht und der sich nicht **verbraucht**, sondern **gebraucht** wird.<sup>24</sup> Sie schreibt 1964:

"Und indem uns die Lyrik mit uns selbst verbindet, mit dem eigenen Ich, verbindet sie uns auch mit dem anderen, gibt sie uns die Möglichkeit der Kommunikation wieder. Das ist, was, denke ich, die Dichtung anzubieten hat: in höherem Grade als jede andere Kunst und auch als jede andere Beschäftigung des Geistes."<sup>25</sup>

Auch für Peter Weiss ist der Wiedergewinn einer neuen, eigenen Sprache, seien ihre Wörter auch "dürre und trocken" und hinge die "Gefahr des Verstummens" hinter jedem Wort, als Ich-konstituierend zu verstehen. Nach dem Prozess der Suche sei diese neue Sprache diejenige des sich von der alten Sprache emanzipierenden Schreibenden. Das sei schon viel im Vergleich zur durchlebten Sprach-"Leere". Der Schreibende, der im Herausgerissensein aus den Sprach-"Bindungen" in eine Freiheit versetzt wurde, kann in derselben mit der nun wohnsitzlosen Sprache ein Zuhause finden:

"So kommt der Schreibende auf einem Umweg über den Zerfall und die Machtlosigkeit zum Schreiben, und jedes Wort, mit dem er eine Wahrheit gewinnt, ist aus Zweifeln und Widersprüchen hervorgegangen. Einmal wurde er aus allen Bindungen herausgerissen und in eine Freiheit versetzt, in der er sich selbst aus der Sicht verlor. Aber die Möglichkeit entsteht, dass er mit der Sprache, die ihm zur Arbeit dient und die nirgendwo mehr einen festen Wohnsitz hat, überall in dieser Freiheit zu Hause ist."<sup>26</sup>

Die sprachkritische Auseinandersetzung mit dem Schreiben nach Auschwitz diskutiert indirekt auch das Paradigma für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Werken vor Auschwitz in der Perspektive der

<sup>24</sup> Domin führt den Begriff "Gebrauchsartikel" gemäss Enzensberger, Hans Magnus: *Gebrauchsanweisung für unerschrockene Leser*. In: Ders.: *Landessprache*, Frankfurt a.M. 1999 und Brecht, Bertold: *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen*. In: Ders.: *Hauspostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang*. Nachdruck, Frankfurt a.M. 1970 an.

<sup>25</sup> Domin, Hilde: *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*, München 1968. Kiedaisch: *Lyrik nach Auschwitz*, S. 87-88.

<sup>26</sup> Weiss, Peter: *Laokoon oder über die Grenzen der Sprache*. Rede anlässlich der Entgegennahme des Lessingspreises der Freien Hansestadt Hamburg am 23. 4. 1965. In: Ders.: *Rapporte*, Frankfurt <sup>2</sup>1981. Kiedaisch: *Lyrik nach Auschwitz*, S. 98.

Rezeption. Die Sprache ist der zu untersuchende Gegenstand, mit dem Selbstverständnis und Weltauffassung, literarische und lyrische Auseinandersetzung des Ich im hinterlassenen Gedicht überbracht werden. Dies nun in der Kommunikation zwischen dem Ich des Gedichts und dem Du des Rezipienten zu ergründen ist die Aufgabe des bewussten Sprachbenutzers.

Aus der Perspektive der Literaturrezeption untersuchte Jäger die Rezeptionsgeschichte des Werkes von Kolmar. Sie hält fest, dass allgemein rezeptionsgeschichtliche Kriterien nicht nur die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung, sondern auch werkunabhängige Denk- und Wahrnehmungsstrukturen mit einbeziehen.<sup>27</sup> Die Rezeptionen des Einzelnen werden gefärbt durch das Bewusstsein, dass Kolmar ein Opfer von Auschwitz ist. Dieses Bewusstsein prägte und prägt die literarische und wissenschaftliche Rezeption und führte zu einer Gesinnung im Zeichen eines "kollektiven Gedenkrituals" gegenüber der Autorin.<sup>28</sup> Dies hat seine Gründe.

Rituale entstehen im Spannungsfeld von Vergessen und Erinnern. Die psychologischen und sozialen Faktoren, die zur *Handhabung von Erinnern und Vergessen* gehören, so der Titel der Veröffentlichung, wurden von Silbermann untersucht.<sup>29</sup> Die Fähigkeit des Erinnerns und Vergessens spielt hierbei nicht eine Rolle als Eigenschaft der individuellen Mentalität, sondern in der "sozialen Aktion", "bei der sich Gruppen und ganze Gesellschaften Elemente aus ihrer Vergangenheit ins kollektive Gedächtnis zurückrufen und zur allgemein anerkannten Grundlage ihrer kulturellen Identität, ihres Einvernehmens und Handelns machen." Dazu Silbermann weiter:

"Die Fähigkeit von Individuen und Kollektiven, Informationen über vergangene, in

<sup>27</sup> Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, a.a.O., S. 38-40.

<sup>28</sup> Berger, Uwe: *Flammen oder das Wort der Frau. Erzählung*, Berlin und Weimar 1990 zum Beispiel zeichnet die Biografie Kolmars ab dem Zeitpunkt nach, wo Vater und Tochter in der Speyerer Strasse 10 in Berlin, nach dem Zwangsverkauf des eigenen Hauses, wohnen. Seine Erzählung schliesst mit der Ermordung Kolmars in Auschwitz.

<sup>29</sup> Silbermann, Alphons: *Zur Handhabung von Erinnern und Vergessen*. In: *Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte* 1992. Moses Mendelssohn Zentrum für europäisch-jüdische Studien, München 1992, S. 13-20.

die Geschichte eingegangene Ereignisse mehr oder minder lange aufbewahren zu können, so dass hierdurch Haltungen als auch aktuelles Verhalten beeinflusst werden, ist mit der Fähigkeit des Individual - und Kollektivverhältnisses verbunden, gewisse Gattungen von Informationen zurückzuhalten oder abzuwerfen oder in einen Mythos zu verwandeln, wobei häufig und grosszügig auf Symbole zurückgegriffen wird.<sup>30</sup>

Der einzige Ausweg besteht nun im Aushalten und Bewusstmachen jenes Spannungsbogens zwischen Moralischem und Ästhetischem, zwischen "Relationswert" und "literarischem Wert".<sup>31</sup>

Die symbolische Bedeutung des Werks und des Menschen Kolmar als Opfer der NS-Verbrechen, erinnernd an das Schicksal unzähliger Opfer, ist nicht kongruent mit der Bedeutung ihres Werkes selbst. Was Jäger in der Perspektive der historischen und literarischen Beurteilung des Werkes aufführt, dass "jedes einzelne Gedicht [es] verdient, analysiert [und] interpretiert zu werden", gilt auch für philologische Untersuchungen, um offensichtliche Sinnentstellungen durch Illustrationen oder Bestätigungen eines von aussen an das Gedicht herangetragenen Gedankenganges zu vermeiden, denn eine verfälschend sinnentfremdende *Allegorese* der Lektüre der Texte wird ihnen sicherlich nicht gerecht.<sup>32</sup>

Zur wichtigen Aufgabe der weiteren Beschäftigung mit der Lyrik der Dichterin gehört es nun, die Person Kolmars und ihre Gedichte nicht der Musealisierung anheim fallen zu lassen oder sie in mythischer Überhöhung zu verklären und sie dadurch ihres ästhetischen Moments und des Anspruchs an dasselbe zu berauben.<sup>33</sup> Damit würden die Gedichte in einem gesellschaftlichen Prozess aufgrund der "Wiedergutmachung" und im

---

<sup>30</sup> Ibidem, S. 18.

<sup>31</sup> Durzak, Manfred: *Deutschsprachige Exilliteratur. Vom moralischen Zeugnis zum literarischen Dokument*. In: Ders., hrsg.: *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart 1973, S. 9-26.

<sup>32</sup> Vgl. Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 269 und Plett, Heinrich F.: *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, Haburg<sup>8</sup>1991, S. 92-93.

<sup>33</sup> Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 268. Neher: *Jüdische Identität. Einführung in den Judaismus*, a.a.O., S. 8 seinerseits meint zur Mythologisierung der Juden: "Doch lehren Geschichte und Psychologie ebenso wie jede andere Wissenschaft und insbesondere die eigene Erfahrung, dass der Jude kein Mythos ist, sondern ein wirkliches Wesen aus Fleisch und Blut, dass der Jude nicht *schlicht und einfach* Mensch ist, sondern dass es etwas gibt, das seine «condition humaine» *schwierig* [sic] macht".

Zeichen der - das Unangenehme im Gedächtnis unterdrückenden - Konflikterinnerung einer Marginalisierung preisgegeben.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Zum Begriff der "Konflikterinnerung" vgl. Burke, Peter: *Geschichte als soziales Gedächtnis*. In: Assmann, Aleida und Harth, Dietrich, hrsg.: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991. Burke und Silbermann teilen die Skepsis gegenüber der Unschuld des sozialen Gedächtnisses.

## Editorische Bemerkungen

### *Die Frau und die Tiere*

Das genaue Verfassungsdatum des Gedichts *Die Jüdin* ist nicht mit Sicherheit zu eruieren. In welchem Jahr aber der Gedichtzyklus *Weibliches Bildnis* abgeschlossen sein musste, aus dem das Gedicht stammt - nämlich im Jahr 1932 - lässt sich dem Inhaltsverzeichnis entnehmen, das Kolmar Ina Seidel zu Kilppers editorischer Verfügung zusandte.<sup>35</sup> 1933 wollte Kolmar das Gedicht mit 38 weiteren ausgewählten Gedichten aus den Zyklen *Mein Kind*, *Weibliches Bildnis* und *Tierträume* in der "Deutschen Verlagsanstalt" unter dem Titel *Die Frau und die Tiere. Dichtungen von Gertrud Kolmar* erscheinen lassen.<sup>36</sup> Diese Edition sollte durch die Vermittlung Ina Seidels möglich werden, die ihrem Verleger Gustav Kilpper die Manuskripte der jüngeren Kollegin überbrachte.<sup>37</sup> Kilpper lehnte die Gedichte aber - nach Durchsicht des Lektoratgutachtens von Martin Lang - im Februar 1933 mit der Bemerkung ab, dass er von den Gedichten Kolmars "fremd und kühl berührt" sei.<sup>38</sup>

Kurt Pinthus setzte sich 1936 in einer allgemeinen Rezension, die einer kleinen Anthologie jüdischer Dichtung in der "Central Verein Zeitung" vorstand, für die Dichterin ein.<sup>39</sup> Aufgrund seiner Rezension wurde dann

<sup>35</sup> Woltmann: *Marbacher Magazin*, S. 79. Vgl. Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 87-88.

<sup>36</sup> Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 88.

<sup>37</sup> Das Verhältnis von Ina Seidel zu Kolmar ist beschrieben in: Woltmann, Johanna: *Gertrud Kolmar. Leben und Werk*, Göttingen 1995, S. 173-178.  
Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 30-32 und 81-84 ihrerseits setzt sich kritisch mit dem von Woltmann untersuchten Verhältnis von Seidel und Kolmar auseinander.

<sup>38</sup> Woltmann: *Leben und Werk*, S. 176. Woltmann: *Marbacher Magazin*, S. 80-86, stellt diese Ablehnung in Verbindung zur Tagespolitik, indem sie den Reichstagsbrand vom 27. und 28. Februar anführt. Vgl. Halter, Martin: *Robespierre ersetzt den Purpurschwan. Gertrud Kolmars barocke Privatmenagerie*. In: "FAZ", Nr. 62 vom 15. 3. 1993, S. 35 und Krechel, Ursula: *Weil sich die Menschen nicht zu mir wagen. Spuren der Dichterin Gertrud Kolmar 50 Jahre nach ihrer Ermordung*. In: "Die Zeit", Nr. 138 vom 19. 6. 1993, S. 5.  
Jäger, in *Rezeptionsgeschichte*, S. 89, bezweifelt, aufgrund der finanziellen Lage des Verlages und des inoffiziellen Charakters des Gutachtens, dass unausgesprochene ideologische und antisemitische Motive zur Ablehnung geführt haben.

<sup>39</sup> Pinthus, Kurt: *Jüdische Lyrik der Zeit*. In: "CV-Zeitung", 2. Beiblatt, Berlin 9. 4. 1939. In

*Die Jüdin* zusammen mit *Die Liebliche* und *Die Verlassene* im hauseigenen Journal des "Löwe"-Verlags, den "Blättern der jüdischen Buchvereinigung in Berlin", abgedruckt.<sup>40</sup> Unter Mitwirkung von Jacob Picard erschien 1938 das Gedicht zusammen mit den anderen Gedichten aus dem *Weiblichen Bildnis* und aus den *Tierträumen* als *Die Frau und die Tiere. Gedichte* bei Erwin Löwe.<sup>41</sup> Der Gedichtband erschien aufgrund der NS-Zensur unter dem bürgerlichen Namen der Dichterin Gertrud Chodziesner. Die Restauflage von 5000 Büchern wurde in den Novemberpogromen und wegen der zum 31. Dezember 1938 verordneten Verlagsauflösung eingestampft.<sup>42</sup>

### ***Das lyrische Werk***

Posthum wurde das Gedicht *Die Jüdin* im Zyklus *Weibliches Bildnis* mit den anderen Zyklen in der Gesamtausgabe unter dem Titel *Das lyrische Werk* von Hermann Kasack in Zusammenarbeit mit Peter Wenzel 1955 in der "Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung" herausgegeben.<sup>43</sup> Diese Ausgabe wurde 1960 im "Kösel"-Verlag nachgedruckt.<sup>44</sup> In diesen beiden Ausgaben fehlen die frühen Gedichte von 1917-1922 und die frühen *Zyklen I-III, Das Wort der Stummen* und *German Sea. Übertragungen aus dem*

---

der Zeitung wurde das Gedicht *Die Tochter* abgedruckt. Vgl. Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 103.

<sup>40</sup> Loewe, Erwin und Lichtenstein, Erich, hrsg.: "Blätter der jüdischen Buchvereinigung", 2. Heft, Berlin 1939, S. 7-8. Vgl. Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 110-111 und 114.

<sup>41</sup> Chodziesner, Gertrud: *Die Frau und die Tiere. Gedichte*, hrsg. von Erwin Loewe, Berlin 1938. Picard, Jacob: *Der schöpferische Augenblick*. In: "CV-Zeitung", Nr. 45, Berlin November 1997. Vgl. Zarnegin, Kathy: *Tierische Träume. Lektüren zu Gertrud Kolmars Gedichtband "Die Frau und die Tiere"*, Tübingen 1998, S. 2-4 und 77 und *Briefe*, Nr. 128, 7. Juli 1938, S. 172, Woltmann: *Marbacher Magazin*, S. 86 und 89, Woltmann: *Leben und Werk*, S. 132 und Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 110-118.

<sup>42</sup> Zarnegin: *Tierische Träume*, S. 2. In einem Inserat vom 20. 1. 1939 des "Jüdischen Buchverlages Erwin Loewe" wurden trotzdem noch Exemplare zum Verkauf angeboten. Vgl. Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 114.

<sup>43</sup> Kolmar, Gertrud: *Das lyrische Werk*, hrsg. von Hermann Kasack mit einem Nachwort von Jacob Picard, Heidelberg und Darmstadt 1955. Vgl. Woltmann: *Leben und Werk*, S. 265-269, Zarnegin, *Tierische Träume*, S. 2-3 und Shafi, Monika: *Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk*, München 1995, S. 82-84.

<sup>44</sup> Kolmar, Gertrud: *Das lyrische Werk*, München 1960.

*Englischen der Helen Lodgers*. Der letztgenannte eigenständige Zyklus stellt wahrscheinlich eine Tarnung dar, um sich die Option einer Veröffentlichung während der Nazizeit offen zu halten.<sup>45</sup> 1980 erschienen ebenfalls im "Kösel"-Verlag die Zyklen *Frühe Gedichte* und *Das Wort der Stummen*.<sup>46</sup> Die 1987 beim "Deutschen Taschenbuch Verlag" erschienene Ausgabe enthält ausser den sieben Gedichten aus *German Sea* zum ersten Mal alle Gedichte aller Gedichtzyklen.<sup>47</sup> Das Gedicht *Die Jüdin* findet sich dann 1983 in einer Anthologie bei "Suhrkamp" wieder.<sup>48</sup>

Der Zyklus *Weibliches Bildnis*, in dem *Die Jüdin* dem Gedicht *Die Dichterin* folgt, erschien in der Ausgabe von 1938 eingeteilt in drei "Räume". Diese Ausgabe entspricht dem Willen der Dichterin und unterscheidet sich erheblich von den posthumen Veröffentlichungen, darum soll sie in dieser Studie als primäre Ausgangsquelle dienen.<sup>49</sup>

Die posthume Gesamtausgabe 1955, der alle späteren Gesamtausgaben folgen, unterteilt den Zyklus aber in vier "Räume", wobei weder die Einteilung der Ausgabe von 1938, noch die Zugehörigkeit der Gedichte zu einzelnen Zyklen und deren Reihenfolge respektiert wurden.<sup>50</sup> Zusätzlich lag dem Herausgeber Kasack ein - heute unvollständig erhalten gebliebenes - Inhaltsverzeichnis mit handschriftlichen Bemerkungen Kolmars vor, aus dem

<sup>45</sup> Vgl. Shafi, Monika: *Reise und Eros. Zu Gertrud Kolmars Gedichtfolge "German Sea"*. In: Kambas, Chryssoula, hrsg.: *Lyrische Bildnisse. Beiträge zu Dichtung und Biographie von Gertrud Kolmar*, Bielefeld 1998, S. 126 und Woltmann: *Marbacher Magazin*, S. 99-106.

<sup>46</sup> Kolmar, Gertrud: *Frühe Gedichte (1917-22). Wort der Stummen (1933)*, hrsg. von Johanna Woltmann-Zeitler, München 1980. 1978 erschien das *Wort der Stummen* im "Der Morgen" - Verlag: Kolmar, Gertrud: *Das Wort der Stummen. Nachgelassene Gedichte*, hrsg. von Uwe Berger mit einem Nachwort von Hilde Benjamin und Uwe Berger, Berlin (Ost) 1978.

<sup>47</sup> Kolmar, Gertrud: *Weibliches Bildnis. Gedichte*, hrsg. von Johanna Woltmann-Zeitler mit einem Nachwort von Hilde Wenzel, München 1987.

<sup>48</sup> Kolmar, Gertrud: *Gedichte*, Auswahl und Nachwort von Ulla Hahn, Frankfurt a.M. 1983.

<sup>49</sup> Ich folge hier der Auffassung von: Müller, Heidi Margrit: *Einführung*. In: Dies., hrsg.: *Klangkristalle. Rubinene Lieder. Studien zur Lyrik Gertrud Kolmars*, Bern, Berlin u.a. 1996, S. 8 und Zarnegin: *Tierische Träume*, S. 2-4. Die Gedichte werden nach der Taschenbuchausgabe von 1987 zitiert: Kolmar, Gertrud: *Weibliches Bildnis. Gedichte*, München 1987. Im folgenden mit der Sigle WB zitiert: (WB, Seitenzahl).

<sup>50</sup> Shafi: *Eine Einführung*, S. 82-86 und Zarnegin: *Tierische Träume*, S. 2-4.



sie die Gedichte für die erhoffte Publizierung 1933 ausgewählt und deren Reihenfolge festgelegt hatte. In diesem ersten Verzeichnis ist der Zyklus *Weibliches Bildnis* noch in vier "Räume" eingeteilt.<sup>51</sup> Kasack missachtete aber auch die Reihenfolge der Gedichte gemäss dieses ersten Inhaltsverzeichnisses. Die eigenmächtige Zusammenstellung Kasacks wurde nicht kommentiert und führte zur Annahme, dass der Zyklus solchermassen aufgebaut sei.<sup>52</sup> Auch die zeitliche Entstehung der Gedichte wurde unterschlagen, was zur Annahme führte, dass die meisten Gedichte in den Jahren vor der Verschleppung Kolmars entstanden seien. Kasack scheute sich ausserdem nicht, die einzig erhaltenen Originale der Indizes jeweils farbig mit redaktionellen Anmerkungen zu versehen und handschriftliche Notizen Kolmars durchzustreichen. Er veränderte auch die Titel zweier Gedichte des besprochenen Zyklus: *Eine Andere* zu *Eine Mutter* und *Grossmutter* zu *Grossmutter's Stube*. Ebenso änderte er den 1934 im Verlag "Die Rabenpresse" unter dem Titel *Preussische Wappen*<sup>53</sup> erschienenen Zyklus in seiner Gesamtausgabe in *Alte Stadtwappen. Gedichtkreis* um. Des weiteren wurden die Gedichte des Zyklus *German Sea* in den Zyklus *Weibliches Bildnis* und *Kind* aufgenommen. Der Zyklus wurde dadurch aufgelöst.<sup>54</sup> Sowohl das Gewebe des jeweilig spezifischen "Raumes" des *Weiblichen Bildnis* ging so verloren, als auch die Bezüge zwischen den einzelnen "Räumen". Wie wir nun wissen, schuf Kolmar aber ein ganz anderes Netz von Beziehungen und Zusammenhängen.<sup>55</sup> Auch die von Ulla Hahn heraus-

<sup>51</sup> Woltmann: *Marbacher Magazin*, S. 176-177.

<sup>52</sup> Stomps, Victor Otto: *Gertrud Kolmars lyrisches Werk*. In: "Deutsche Rundschau", Nummer 82, 1956, S. 787-789 und Schlocker, Georges: *Gertrud Kolmars lyrisches Werk*. In: "Neue Zürcher Zeitung", 16. 12. 1960 machten in ihren Rezensionen der Erstausgabe auf editorische Eingriffe sowie den Mangel an Erklärungen aufmerksam. Zu Stomps vgl. Brandt, Marion: *Schweigen ist ein Ort der Antwort*, S. 16-17.

<sup>53</sup> Kolmar, Gertrud: *Preussische Wappen. Gedichte*, Berlin 1934.

<sup>54</sup> Vgl. Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 142-143, Kambas, Chryssoula: *Gertrud Kolmars Briefe an Walter Benjamin. Hommage an Julien Green*. In: Dies.: *Lyrische Bildnisse*, S. 126, Martens-Berger, Grazia: *Erinnerte Kindheit im Gedicht "Grossmutter's Stube"*. In: *Ibidem*, S. 31 und Shafi, Monika: *Reise und Eros*. In: *Ibidem*, S. 71

<sup>55</sup> Die von Kolmar erhaltenen Indizes des Zyklus sind nachschlagbar in: Woltmann: *Marbacher Magazin*, S. 176-180, Graf, Britta, Reinert, Anet: *Einleitung zu den Beiträgen*

gegebene Anthologie 1983 folgt der Ausgabe von 1955 und lässt einige Gedichte aussen vor. Dies wird begründet mit der "persönlichen" Auswahl der Herausgeberin.<sup>56</sup>

### Editionskritische Konsequenzen

Die Zusammenstellung der Gedichte von 1955 unterstützte den vorhandenen werkimmanenten Ansatz, das Werk Kolmars besonders als autobiografische Erlebnisverarbeitung zu verstehen. Smith zum Beispiel stellte eine thematische Zusammengehörigkeit der Gedichte in den einzelnen vier "Räumen" des Zyklus fest, in denen verschiedene Lebensabschnitte der Dichterin ausdrückt werden; namentlich die Metamorphosen der Dichterin, der jungen Frau mit ihrem erotischen Verlangen, der reifen Liebenden und schliesslich der alten Frau und ihrem Tod.<sup>57</sup>

Nach Shafi stellen die Räume des Zyklus' *Weibliches Bildnis* aber eine allgemein "weibliche Erfahrungschronologie" dar und nicht einen "chronologischen Lebensweg", der eine monoperspektivische Interpretation des Zyklus, verstärkt nach autobiografischen Gesichtspunkten, darstellt. Die Autobiografie spielt zwar eine Rolle bei diesen Gedichten, "wird aber zu einem Entwicklungsparadigma weiblicher Identität fiktionalisiert, welches [...] einen Lebensweg als individuellen und kollektiven Prozess auffasst und beschreibt".<sup>58</sup>

Es sind grundlegend philologische Fragen, die hier aufkommen. Bis jetzt galt es, wenn auch teils mit fragwürdigen Mitteln, die Dichterin bekannt zu

---

*über Körperbilder und Ich-Konstituierung im Gedichtzyklus "Weibliches Bildnis". In: Müller: Klangkristalle, S. 70-71 und Zarnegin: Tierische Träume, S. 233-234.*

<sup>56</sup> "Es ist *meine* [sic] Auswahl. Aber nichts wünsche ich mir mehr, als die Leser dieses Buches dazu anzuregen, aus dem Gesamtwerk ihre eigene zu treffen" (Hahn, Ulla: *Zur Auswahl*. In: Kolmar, Gertrud: *Gedichte*, hrsg. und ausgewählt von Ulla Hahn, Frankfurt 1983, S. 188). Vgl. Eichmann-Leutenegger, Beatrice: *Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt a.M. 1993, S. 198.

<sup>57</sup> Smith, Henry A.: *Introduction. Gertrud Kolmar's Life and Works*. In: Ders., hrsg.: *Dark Soliloqui. The selected Poems of Gertrud Kolmar*, New York 1975, S. 3-52 und Shafi: *Eine Einführung*, S. 82-83.

<sup>58</sup> Shafi: *Eine Einführung*, S. 84 und vgl. *Ibidem*, S. 229.

machen. Inwiefern die Ausgabe von 1955 zu autobiografisch orientierten Studien führte, die ein bestimmtes Weiblichkeitsbild Kolmars zementieren halfen, wie Shafi analysiert und inwiefern Kasack im Zeichen einer "Wiedergutmachung" handelte, wie es Jäger darstellt, soll uns hier nicht aufhalten.<sup>59</sup> Diese Studie hat sich nun zur Aufgabe gestellt, vor dem Hintergrund des Bewusstwerdens der rezeptionsgeschichtlichen Situation und des Umgangs mit Lyrik nach Auschwitz, sich anhand geordneter Quellen textanalytisch dem Gedicht *Die Jüdin* zu nähern.

Ein philologischer Grundsatz ist es, publizierte Werke möglichst paradigmatisch vom Nachlass zu unterscheiden. Er wird wegen der Verschleppung und Ermordung Kolmars in Frage gestellt und ist als obsolet zu betrachten. Wie schon aufgeführt, sind von der Dichterin Inhaltsverzeichnisse der Gedichte erhalten. Ebenso liegen fast alle Typo- und Manuskripte zusammengetragen vor.<sup>60</sup> Es wäre an der Zeit, aus der Perspektive einer bewussten Aufarbeitung und gewissermassen als neue philologische Herausforderung, die textkritische Ausgabe der Gedichte auszuarbeiten.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 134-145 und Shafi: *Eine Einführung*, S. 14-16.

<sup>60</sup> Die Frage, ob sich im Nachlass von Hilde Benjamin noch weitere Manuskripte ausser dem *Wort der Stummen* befinden, ist noch nicht gänzlich geklärt. Vgl. Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 190-191.

<sup>61</sup> Ein synoptischer Vergleich der - mir zugänglichen - Reproduktion eines Typoskripts in: Brandt, Marion: *Gertrud Kolmar (1894-1943) in Falkensee-Finkenkrug bei Berlin*. In: *Frankfurter Buntbücher*, hrsg. von Wolfgang Barthel, Heft 16, Frankfurt a.d.O. 1995, S. 6 mit dem Gedicht in der Ausgabe von 1987, *Wappen von Nauen* (WB, S. 459), bestätigt dies (rechts in eckigen Klammern die Streichungen in dem Typoskript von Kolmar und links das edierte Gedicht):

Gestern in unserem Kahn[e] fischt' Hunger nur    Gestern in uns[e]rem Kahn[e] fischt[']e Hunger nur (V. 5)

Schulgebäud    Schulgebäud' (V. 8)

Schenken dir's    Schenken dir's (V. 15)

## Forschungsstand

### Überblick

Jäger hat in ihrer *Publikations- und Rezeptionsgeschichte* auch die wissenschaftliche Rezeption des Werkes Kolmars umfassend untersucht.<sup>62</sup> Hier sollen daher die wichtigsten Studien nur kurz zusammengefasst vorgestellt werden.

Leutenegger und vor allem Woltmann verwalteten den Nachlass Kolmars. Aus dieser Nachlassverwaltung sind verschiedene Studien hervorgegangen. Leutenegger stellt in einem biografischen Abriss die Person Kolmar und ihr Werk vor. Der Band ist mit vielen Illustrationen und Photos versehen und geht - im Kapitel *Echos* - der Rezeptionsaussagen von Schriftstellern und Wissenschaftlern nach, die sie jeweils portraithaft präsentiert.<sup>63</sup>

Woltmann gab das ganze dichterische Werk in verschiedenen Teileditionen heraus, verfasste die Autobiografie und die Werkbiografie der Dichterin und edierte ihre Briefe, die in zwei Auflagen vorliegen. 1993 organisierte sie im Haus des "Deutschen Literaturarchivs Marbach" eine Ausstellung. Zu dieser Ausstellung schrieb sie das Begleitbuch Nr. 63 des *Marbacher Magazins*, in dem die hinterlassenen Dokumente der Dichterin kommentiert werden.<sup>64</sup>

Aus den 70er Jahren stammen angelsächsische Studien von Smith, Hamburger und Langmann, die beschreibend einen Überblick über das Werk Kolmars geben.<sup>65</sup>

Einen Werküberblick liefert auch die erste Dissertation über Kolmar, die Byland verfasste.<sup>66</sup> Byland stellt die Gedichte in einer hermeneutischen

<sup>62</sup> Jäger: *Kapitel 2.2 Wissenschaftliche Rezeption*. In: Dies.: *Rezeptionsgeschichte*, S. 237-263.

<sup>63</sup> Leutenegger: *Leben und Werk in Texten und Bildern*, a.a.O.

<sup>64</sup> Die Edition Kolmar, Gertrud: *Weibliches Bildnis. Gedichte*, München 1987 ist leider vergriffen. Woltmann: *Leben und Werk; Briefe; Marbacher Magazin*, alle a.a.O.

<sup>65</sup> Smith: *Introduction*, a.a.O., Hamburger, Michael: *The Poetry of Gertrud Kolmar*. In: "The Boston University Journal 2", Band XXIVV, Boston 1976, S. 65-69 und Langmann, Erika: *The Poetry of Gertrud Kolmar*. In: "Seminar. A Journal of German Studies", Nr. 14, Toronto 1978, S. 117-132.

<sup>66</sup> Byland, Hans: *Zu den Gedichten Gertrud Kolmars*, Dissertation, Zürich 1971.

Lektüre vor, versieht sie mit einem Kommentar und gibt eine Übersicht von Wortneuschöpfungen im Werk Kolmars.

Marion Brandt schrieb eine Dissertation über den Gedichtzyklus *Das Wort der Stummen*, geht darin aber auch auf die anderen Zyklen sowie die beiden Erzählungen *Susanna* und *Die jüdische Mutter* ein. Sie geht dem Jüdischsein der Dichterin in werkbiografischer Perspektive nach, untersucht die Geschlechterbeziehungen im Kapitel *Das Kind und die Frau* und stellt danach im Kapitel *Zeit-Geschichte* die geschichtliche Person Robespierres und das *Pandämonium* Miltons in den Kontext von relevanten Gedichten.<sup>67</sup> Des weiteren gab sie den Begleitband *Orte* zur Ausstellung 1994 in Falkensee heraus, der Reproduktionen verschiedener Gedichte Kolmars und einzelne thematische Studien enthält, sowie zum ersten Mal die Erzählung *Möblierte Dame (mit Küchenbenutzung) gegen Haushaltshilfe*.<sup>68</sup> Im Sammelband *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne* untersucht sie textkritisch die Rolle des Opfers in Kolmars Dramawerk *Nacht*.<sup>69</sup> Auch schrieb sie eine kurze Auto- und Werkbiografie Kolmars in den *Frankfurter Buntbüchern*.<sup>70</sup>

Balzer widmete sich dem Prosatext *Die jüdische Mutter* ebenfalls auto- und werkbiografisch, indem er Bezüge des Textes zur Person Kolmar herausarbeitet.<sup>71</sup>

Shafi ihrerseits verfasste eine der *Gender Studies* verpflichtete Untersuchung des gesamten Werks Kolmars, mit Ausnahme der Erzählung *Möblierte Dame...*.<sup>72</sup>

In *Klangkristalle. Rubinene Lieder*, herausgegeben von Müller, sind verschiedene Untersuchungen von Zyklen und einzelnen Gedichten

<sup>67</sup> Brandt: *Schweigen ist ein Ort der Antwort*, a.a.O.

<sup>68</sup> Brandt: *Orte*, a.a.O., S. 132-137.

<sup>69</sup> Brandt: "Opfre ich mich auf schäumender Altars Stufe". In: Stephan: *Jüdische Kultur und Weiblichkeit*, S. 173-185, a.a.O.

<sup>70</sup> Brandt: *Gertrud Kolmar (1894-1943) in Falkensee-Finkenkrug bei Berlin*, a.a.O.

<sup>71</sup> Balzer, Bernd: *Die Wirklichkeit als Aufgabe*. In: Kolmar, Gertrud: *Eine jüdische Mutter*, hrsg. von Bernd Balzer, Berlin 1981, S. 175.

<sup>72</sup> Shafi: *Eine Einführung*, a.a.O.

zusammengestellt, die aus Seminarveranstaltungen an der Universität Basel hervorgegangen sind.<sup>73</sup> Hier wird der autobiografische Aspekt der Gedichte bewusst ausser acht gelassen und die methodische Vielfalt der Textanalyse in Perspektive der textnahen Kommentierung bevorzugt. Die jüngst mir bekannte Studie von Müller untersucht die Gedichte über das "Volk Israel" von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Gertrud Kolmar. Hier werden einzelne Gedichte textkritisch in der Thematik der jüdischen Identitätsfindung untersucht.<sup>74</sup>

Kambas ihrerseits gab den Sammelband *Lyrische Bildnisse* heraus, in dem mehrere textkritische Einzelstudien unter Einbezug einer autobiografischen Analyse von Gedichten und der Prosa Kolmars, die vom Text ausgeht und nicht historiographisch verstanden wird, zusammengestellt wurden.<sup>75</sup>

In einem weiteren Sammelband, herausgegeben von Lorenz-Lindemann, werden textkritisch - im Sinne einer bewussten Abkehr von der Bezugnahme auf die Lebenswirklichkeit der Dichterin - einerseits Zyklen und andererseits einzelne Gedichte analysiert.<sup>76</sup>

Bayerdörfer seinerseits untersucht die *Sinnlichkeit des Widerlichen* in den Tierträumen von Gertrud Kolmar teils textkritisch, teils historiobiografisch unter Einbezugnahme der Briefe.<sup>77</sup>

Auffallend ist insgesamt die auto-, historio- und werkbioografische Ausrichtung der Studien über das Werk Kolmars. Die Tendenz der neueren Untersuchungen geht in Richtung Ablösung von diesem Analyseansatz und bezieht das autobiografische und historiobiografische Moment nur mit in die Analy-

<sup>73</sup> Müller: *Klangkristalle*, a.a.O.

<sup>74</sup> Müller, Heidy Margrit: "Die Psalmen Davids neu zu schreiben in deinem Sand". *Gedichte über das "Volk Israel" von Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar und Nelly Sachs*. In: *Jews in German Literature since 1945. German-Jewish Literature?* "German Monitor", hrsg. von Pól O'Dochartaigh, Nr. 50, Amsterdam und Atlanta 2000, S. 45-59.

<sup>75</sup> Kambas: *Lyrische Bildnisse*, a.a.O.

<sup>76</sup> Lorenz-Lindemann, Karin: *Widerstehen im Wort. Studien zu den Dichtungen Gertrud Kolmars*, Göttingen 1996.

<sup>77</sup> Bayerdörfer, Hans-Peter: *Die Sinnlichkeit des Widerlichen. Zur Poetik der "Tierträume" von Gertrud Kolmar*. In: Delbrück, Hansgerd, hrsg.: *Sinnlichkeit in Bild und Klang. Festschrift für Paul Hoffmann zum 70. Geburtstag*, Stuttgart 1987, S. 449-463.

se ein, wenn es auch wirklich im Werktext beleg- und zu ihm rückführbar ist, wie dies Langer in seiner textorientierten Studie in Bezug auf die Briefe fordert.<sup>78</sup>

### Untersuchungen des Gedichts *Die Jüdin*

Bis jetzt existiert keine ausschliessliche Einzelstudie des Gedichts *Die Jüdin*. Die hier skizziert vorgestellten Studien sollen den Stand der Forschung über das Gedicht repräsentieren und Vorergebnisse liefern, die in die Gedichtanalyse mit eingebunden werden. Andere in der Übersicht vorgestellte Studien werden an geeigneter Stelle für die Gedichtanalyse herbeigezogen. Für diese Studie als besonders ergiebig erschienen die drei Arbeiten von Heitschmidt, Zarnegin und Erdle.<sup>79</sup> Die vorgestellten Ergebnisse der Untersuchungen setzen die Kenntnis des Gedichts voraus.<sup>80</sup>

In der ersten hier vorgestellten Untersuchung stellt Woltmann die Gedichte des Zyklus *Weibliches Bildnis* in einem knappen, autobiografisch geprägten Überblick vor.<sup>81</sup> In einer deskriptiven Schau des Gedichts *Die Jüdin* bemerkt sie, dass sich "die Jüdin im Gedicht" in die Türme hineinverwandle, indem die Festung der Türme durch einen "Akt ihres Ich" entstehe (V. 2-5). Die "innere Wahrheit" des Ich wandle sich von der "Kleinheit" (V. 30), die in der äusseren Realität empfunden werde, in Stärke um und wehre somit die Schwäche ab. Die Türme, die das Ich umgeben, stünden im Zeichen männlicher Symbolik und deuten auf Macht und Stärke hin. Woltmann verweist im folgenden auf ihre Symbolik und der Treppe, sowie der Otter, der Vögel und der Eidechsen, erläutert sie aber nicht (V. 9, 12 und 15). Die "morschenden Mauern" (V. 10) weisen den Weg zurück in die ruhmvollen Zeiten des Judentums. Die Symbolik des Starken setze sich fort, trotz der "Ramponiertheit" der Mauern, der Posaunen und der babylonischen Kultur,

<sup>78</sup> Langer: *Bright Visions*, S. 205, a.a.O.

<sup>79</sup> Die Zitate folgen bei der Aufführung der Studien.

<sup>80</sup> Der Gedichttext liegt auf Seite 37 vor.

<sup>81</sup> Woltmann: *Leben und Werk*, a.a.O., S. 145-148.

die mit dem alten Palästina zu einem imaginären Ort verschmilzt, und die Forschende finde das "Verschüttete" wieder. Der wiedergefundene Glaube sei so stark wie der der "Richterin und ihrer Schar" (V. 37). Woltmann verweist dabei auf das Hohelied Salomons und das Lied Debora aus dem Buch der Richter. Diese zeitgeschichtliche Anspielung sei erkennbar in den Menschen, die sich nicht zur "Jüdin" wagen und den "Regenbogen der Versöhnung nicht schauen" (V. 2 und 42). Die letzte Strophe sei eine Prophezeiung über die Zukunft der "das Ich der Jüdin" beschützenden Türme (V. 46-49).

Woltmann verweist auf eine Textparallele zu *Die jüdische Mutter*, in der der zeitgeschichtliche Kontext besonders deutlich werde: "Israel ist wie der Staub der Erde: alle treten ihn mit Füßen; der Staub aber überlebt alle".<sup>82</sup> Die bildliche Verknüpfung mit den Türmen und dem Sich-Gürten habe Kolmar selbst geschaffen aus einem "Sprachgefühl", dass sie einmal als "lutherdeutsch" charakterisiert habe.<sup>83</sup> Sie ahme aber die Sprache Luthers nicht nach und so werde das "direkte Zitat, die Montage" vermieden. Das "Behemot" (V. 29) erscheine auch nur als ein bestimmter "atmosphärischer Gehalt".

Im Stil, der eine "prinzipielle Homogenität" besitze, erweise sich ein "naturgewachsener Klassizismus", der der spezifischen Modernität der "metaphorischen Prozesse" keinen Abbruch tue. Die vielen symbolischen Gestalten in diesem Zyklus seien "eher Selbstbewusstwerdung eines modernen Ich denn dessen Maskierung oder Fragmentierung". Sie schliesst mit der Bemerkung, dass "dem heutigen Leser die Art, in der die Dichterin gerade in diesem Zyklus mit dunklen Seelenmächten" umgehe als "befreiend

<sup>82</sup> Kolmar, Gertrud: *Eine Mutter*, München 1965, S. 230.

Zum Titel dieser Erzählung sei bemerkt, dass er in dieser Ausgabe auf Wunsch der Schwester der Dichterin, Hilde Wenzel, in *Eine Mutter* geändert wurde und 1978 in der Herausgeberschaft von Friedhelm Kemp im "Kösel"-Verlag wieder unter dem Titel *Eine jüdische Mutter* erschien. Dieser Titel wurde in der Ausgabe des "Ullstein"-Verlags 1981, hrsg. von Bernd Balzer, beibehalten, entspricht aber immer noch nicht dem Willen der Dichterin, die die Erzählung unter dem Titel *Die jüdische Mutter* schrieb. Vgl. Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 145-156.

<sup>83</sup> *Briefe*, Nr. 79, 16. Dezember 1941, S. 106.



und souverän" erscheine.

In der folgenden Studie, die das ganze Werk möglichst umspannen will, zieht Brandt den ersten Strophenvers des Gedichts hinzu, um unter dem thematischen Aspekt des Jüdischen im lyrischen Gesamtwerk die Eigenschaft des Fremdseins hervorzuheben.<sup>84</sup> Im Kapitel der *Zeit-Geschichte*, in dem sie thematisch das Interesse Kolmars für die "Persönlichkeiten der Geschichte" untersucht, führt sie die zweite Strophe des Gedichts an, um im Unterkapitel *Türme* die These des Turms als Stätte der Unberührbarkeit und der einsamen Geborgenheit im Gedicht *Türme*<sup>85</sup> zu untermauern. Sie verweist kurz an dieser Stelle auf Nietzsche und Hoffmannsthal und auf das Turmmotiv bei Hölderlin. Zusätzlich wird der Turm in Verbindung mit dem Übernahmen Robespierres, den Kolmar den "Türmer" nannte, aufgeführt. Des weitern bemerkt sie, dass der Turm ein "Symbol männlicher Stärke" sei, mit der Hinzufügung, dass es in Kolmars Gedichten auch "historisch handelnde" Frauen gäbe, wie Charlotte Corday und Thamar. Diese Anführungen werden aber nicht weiter ausgearbeitet.

Als nächste Studie soll diejenige von Shafi vorgestellt werden.<sup>86</sup> Sie analysiert in ihrer Untersuchung, die den *Gender Studies* verpflichtet ist, das Gedicht unter dem Gesichtspunkt der Verwandlungen. Sie stellt fest, dass bei Kolmar die Stärke des Ich-Bewusstseins aus ihrer Weiblichkeit erwachse. Das "heldische Lebensmuster" drücke sich aus in "innerer Empfindung und Erkenntnis", nicht in "äusserer Handlung". Shafi geht im folgenden mit der Meinung Schlenstedts einher, dass sich die Frauengestalten, die bei Kolmar häufig Aussenseiterinnen seien, im Zyklus *Weibliches Bildnis* zur "Wehr setzen und auch im Erleiden ihr Selbstbewusstsein nicht aufgeben", was auch für die poetische Persona im Gedicht *Die Jüdin* gelte, die als "Ergänzung und Erweiterung zu *Die Dichterin* gelesen werden" könne.<sup>87</sup> Die "individuell und

---

<sup>84</sup> Brandt: *Schweigen ist ein Ort der Antwort*, a.a.O., S. 90 und 109.

<sup>85</sup> *Türme* (WB, S. 517).

<sup>86</sup> Shafi: *Eine Einführung*, a.a.O., S. 88-89.

<sup>87</sup> Schlenstedt, Silvia: *Bilder neuer Welten*. In: Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate, hrsg.:

generisch" geprägte geschlechtliche Erfahrung wisse um die Unmöglichkeit der Kommunikation in "Gehör, Aufnahme und Dialog". Dem ersten Strophenvers des Gedichts folge eine "historische Begründung und Erklärung", in der sowohl "gesellschaftlicher Ausschluss und auch religiöse Hoffnung" zusammengefasst werden. Diese Begründung erfolge als Reaktion auf die auferlegte Isolation Kolmars, die von der Frau nun internalisiert werde. Die Rückbesinnung auf die eigene Tradition fände ihren Ursprung in der Geschichte einer fehlgeschlagenen Kommunikation ("Ihr findet den erzenen Schlüssel nicht" und "Zugeschlossen ist euer Gesicht", V. 6 und 43). Die Konfrontation fasse Kolmar ins Bild einer Reise in die Vergangenheit, die mit Exploration und Distanz konnotiert sei ("Ich möcht eine Forscherreise rüsten / In mein eigenes uraltes Land", V. 16).

Die Reise wird im folgenden als "weiterwirkend" beschrieben und als eine nicht abgeschlossene charakterisiert, die eine Art "Archäologie der jüdischen Geschichte" sei. Die Reise werde daher zu einer Begegnung mit den "Residuen" dieser Geschichte in ihr selbst, sodass sie sich als ein Teil von ihr verstehen könne. Die Rückbesinnung auf die Geschichte lasse Schutz, Zugehörigkeitsgefühl und Sinnggebung erkennen, aus dem jedoch keine eindeutige Hoffnung erwachse ("[...]Türme. Gott lässt sie verfallen / Und noch Jahrtausende stehn", V. 48-49). Als Reaktion auf den auferlegten Ausschluss stehe die Einkapselung und Einmauerung in die Geschichte. Shafi schliesse den Absatz mit der Bemerkung, dass im Zusammenhang des Zyklus *Weibliches Bildnis* die Rückkehr "in die jüdische Vergangenheit" als Antwort auf die Stigmatisierung und Verfolgung eher "eine singuläre Erscheinung" darstelle.

In autobiografischer und literatur-historischer Perspektive hat Witte das Gedicht *Die Jüdin* neben anderen Gedichten in einem kursorischen Streifzug durch die Zyklen der Dichterin untersucht.<sup>88</sup> Er führt an, dass das Fremdsein

---

*Frauen-Literatur-Geschichte*, Stuttgart 1985, S. 306.

<sup>88</sup> Witte, Bernd: *Die jüdische Lyrikerin Gertrud Kolmar*. In: Oellers, Norbert, hrsg.: *Manche Worte strahlen. Deutsch-jüdische Dichterinnen des 20. Jahrhunderts*, Erkelenz 1999, S. 59-60.

der Dichterin im Gedicht einer doppelten Distanz Kolmars zuzuschreiben sei. Die Eigenschaften der Dichterin, eine Frau und emanzipierte deutsche Jüdin zu sein, trenne sie einerseits von der Tradition des orthodoxen Judentums und stelle sie andererseits ausserhalb der herrschenden Gesellschaft. Das Hineinwachsen in die jüdische Tradition habe sich auch konkret im Leben der Dichterin ereignet, die in den Jahren der Verfolgung Hebräisch gelernt und in dieser Sprache zu schreiben begonnen habe. In der Identifikation mit "der Richter" schöpfe sie aus der Tradition des "verborgenen Goldgefässes". Im folgenden bemerkt er, dass die Farben grün und rot der letzten Strophe mit den Gedichten aus Stefan Georges "Algal" assoziieren. Er bemerkt schliesslich, dass die beiden letzten Strophen des Gedichts dieses selbst reflektieren, indem die aus der Vergangenheit ausgegrabene Überlieferung bei der Dichterin im Medium des modernen ästhetisierenden Gedichts erscheine.

Hessing untersucht unter dem Thema der Verwandlungen, in autobiografisch-thematischer Perspektive und in Verbindung mit Nelly Sachs und Else Lasker-Schüler die Kindlosigkeit und des Liebsthema im Gedicht *Verwandlungen*.<sup>89</sup> Kurz geht er aber hier auch auf das Gedicht *Die Jüdin* ein und vergleicht es mit dem Gedicht *Mein Volk* von Lasker-Schüler. Er hebt hervor, dass Kolmar den "Prozess des Morschens" in ihrem Gedicht ebenso vollziehe und die Türme auch in den *Verwandlungen* gleichermassen "stumpf" geworden seien ("Über den stumpfen Türmen sind Himmelswipfel schwarz", V. 9).

Colwig ihrerseits geht in ihrer Analyse der Erzählung *Die jüdische Mutter* kurz auf die letzte Strophe des Gedichts *Die Jüdin* ein und stellt sie in den Kontext des von ihr untersuchten Antisemitismus.<sup>90</sup> Das lyrische Ich, fremd in der Welt, in der es lebe, besinne sich auf seine Tradition. Colwig bemerkt, dass es sich hier um "erlittene Anfeindungen" und um "Gottes Macht"

<sup>89</sup> Hessing, Jakob: *Gertrud Kolmars "Verwandlungen"*. In: Lorenz-Lindemann: *Widerstehen im Wort*, S. 83-87, hier 86. Vgl. *Verwandlungen* (WB, S. 18).

<sup>90</sup> Colwig, Anja: *Eine jüdische Mutter. Erzähltes Berlin, deutsches Judentum und Antisemitismus in Gertrud Kolmars Erzählung*. In: Kambas: *Lyrische Bildnisse*, S. 108.

handle. Sie schliesst mit der Feststellung, dass für Kolmar Traditionsbewusstsein und Überlebensglaube zentrale Merkmale des jüdischen Glaubens seien.

In der nun folgenden Untersuchung analysiert Heitschmidt den Dialog mit der Bibel im Werk Kolmars.<sup>91</sup> Die Studie untersucht zwar nur kurz das Gedicht auf die biblischen Verweise zu Ur (1 Mo 11, 38, "Ur der Chaldäer", V. 18), dem Verlust der Bundeslade (Ri 16, 23, "Goldgefäss", V. 48) und der Geschichte der Richterin Debora (Ri 5, 1-31, "Richterin und ihrer Schar", V. 37), enthält aber andere ergiebige Hinweise auf den Bibeltext im Werk Kolmars.

Zarnegin untersucht alle Gedichte des *Weiblichen Bildnisses* und der *Tierträume*.<sup>92</sup> Die voraussetzungsreiche Studie verwendet dabei Analysemethoden Kristevas und Derridas, die psychoanalytischen Studien Lacans, sowie kunstgeschichtliche Methoden, die die Portraitmalerei betreffen. Sie untersucht die Zyklen im Zeichen der Bildproduktion nach den Gestalten der Sprachlosigkeit, den Spiegelungen von "Ich" und "Du" und den vielfältigen Beziehungen zwischen dem lyrischen Ich und der Tierwelt.

In ihrer Studie geht sie - im gleichnamigen Kapitel - der *Gesichtslosigkeit (Das Götzenbild)* im Zyklus *Weibliches Bildnis* nach. Sie stellt die Hypothese auf, dass allgemein dem Gesicht im Gedichtzyklus *Weibliches Bildnis* die Funktion zukomme, sprachfähig zu sein, was paradoxerweise daran erkennbar sei, dass seine Zeichenlosigkeit stets betont werde. Sie belegt dies anhand der Stellen, wo das "Gesicht" thematisiert wird. Das Gedicht *Die Jüdin* verstehe das Gesicht als eigentliche Repräsentationsfigur des Ich - die Schnittstelle in der sich der Körper und die Seele begegnen - als eine trennende, aber auch Zeichen setzende Instanz. Die letzte Strophe des Gedichts parallelisiere das grosse "Zeichenbuch", den Himmel, mit dem Gesicht (V. 46-49). Das vergegenwärtigte, eine Gemeinde von Metaphern

---

<sup>91</sup> Heitschmidt, Anne: "Saiten, die noch tönen". *Gertrud Kolmars Dialog mit der Bibel*. In: Lorenz-Lindemann: *Widerstehen im Wort*, S. 143-166, hier 152-153.

<sup>92</sup> Zarnegin: *Tierische Träume*, a.a.O., S. 88-89.

repräsentierende Gesicht sei "zugeschlossen" (V. 43) und daher zeichenlos und unlesbar. Was nicht lesbar sei, entgehe daher dem Blick. In Verbindung mit dem Gedicht *Die Müde*<sup>93</sup>, wo es heisst "Ich habe kein Gesicht mehr" (V. 11) - als radikalste Form der Blankheit des Gesichts verstanden - hält Zarnegin fest, dass allem Anschein nach aus den Gedichten des Zyklus ein "Phantom" spreche, das "Erscheinungsbild einer Leiche", ein "Körper ohne Stimme", ein "kopfloses Wesen", ein "leeres Gesicht", die allesamt "Figuren des Unheimlichen und des Schweigens" seien.

Erdle ihrerseits untersucht die "Gewalt, die sich in den literarischen Texten Gertrud Kolmars abzeichnet, als Aufzeichnung der Regelmäßigkeit der Verfolgung in der Geschichte".<sup>94</sup> Ihre Untersuchung hat auch einen voraussetzungsreichen und ergiebigen theoretischen Ansatz, der psychoanalytische, politisch-philosophische, sowie dekonstruktivistische Ansätze und insbesondere die Überlegungen Lévinas - wie im Titel angedeutet - verfolgt. Die Untersuchungen von Gewalt in den Gedichten und der Prosa Kolmars werden nicht in geschichtlich-ontologischem Bezug zum Nationalsozialismus untersucht, sondern diskursiv im Text analysiert, um "in Kontext der Argumentation der Inkriminierung" die "Spuren des Vorgangs festzuhalten".<sup>95</sup>

Im Kapitel *Re-Lektüre der jüdischen Tradition* untersucht sie *Die Jüdin* neben den Gedichten *Eine jüdische Mutter*, *Judith*, *Esther*, *Wir Juden* und *Die Hässliche*. Sie geht auf die Textstelle ein, an der die Türme auftreten (V. 2-5). Hier falte sich der Textraum auf und der Leib, der der Körper einer Verstorbenen und nicht derjenige einer Liebenden sei, werde von einem Aussenraum der Türme in deren Innenraum gekehrt. Das sprechende Ich fände sich wieder im Innern einer Ruine eines zerfallenen, verlassenen Raumes, der eine polylogische Struktur besitze. Hier suche das Ich Anknüpfungspunkte

---

<sup>93</sup> *Die Müde* (WB, S. 111).

<sup>94</sup> Erdle: *Antlitz - Mord - Gesetz. Figuren des Anderen bei Gertrud Kolmar und Emmanuel Lévinas*, Wien 1994, S. 157-161 hier S. 17.

<sup>95</sup> *Ibidem*, S. 19.

innerhalb der eigenen verschütteten Tradition, kleide und verkleide sich und verwurzele sich so neu. Die Zuflucht und Abkehr gehe einher mit einer erneuten Entstellung ("kann mich nicht kennen", V. 34). Der Atem, die Töne und der Name bilden den Faden des Gedächtnisses des Ich in dem Vergangenen. Diese Verknüpfung finde mittels der Sprache statt ("Posaune", V. 21). Ihm folge der Schmerz und ein "Gleissen" im Blut (V. 39). Da der Text die primäre sprechende Instanz darstelle, stünden diese Sprachzeichen in Transzendenz ausserhalb des Texts.

Hier führt sie die Stelle in Jesaja 43, 1 an, in der es heisst: "Ich habe dich beim Namen gerufen". Im folgenden greift sie die Beziehung der Namensnennung im Gedicht zu dem "Eigennamen" desjenigen auf, der in der Offenbarung als Einzelner und Einzigartiger gerufen werde und setzt den Topos in Verbindung mit dem Werk *Stern der Erlösung* Rosenzweigs, wo dieser "erste Anruf" als unfliehbar, ganz und gar besonders und begriffslos bezeichnet werde.<sup>96</sup> Erdle analysiert, dass an diese Bestimmung nun Lévinas anknüpfe und führt den lévinasschen Begriff der "Resistenz" der Eigennamen an, die sich einer Auflösung oder einer Aneignung durch den Sinn und das Verstehen widersetzen. Im Gedicht könne der Vers "Himmel aus farbigen Zeichen" (V. 42) als Signatur eines anderen Sprechens im Sinne der Begriffe des "Sagens" und "Begehrens" Lévinas stehen. Die Ruine werde somit zu einem Sprachgebäude, das nicht entziffert werden könne. Erdle bemerkt an dieser Stelle: "Einer Lektüre, die diese Referenzen [die biblischen] im einzelnen aufzeichnete, würde sich das Gedicht in einer analogen Weise auffalten, wie dies eingangs für das "ich" des Textes beschrieben wurde", denn "das Gedicht stellt diese Referentialität dar: Der Text fungiert als Metonymie des referentiellen Reichtums."<sup>97</sup>

Erdle fährt weiter mit dem "Rückwärtslesen" des Textes von Farben, Stimmen, Stoffen etc. im Turm von statten gehe, das als Vorgang des Erinnerens

---

<sup>96</sup> Rosenzweig, Franz: *Der Stern der Erlösung*. In: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Reinhold Mayer, Band 2, Den Haag 1976, S. 203-205.

<sup>97</sup> Erdle: *Antlitz - Mord - Gesetz*, S. 160.

bei Kolmar die "Rettung der eigenen Vergangenheit" bedeute. Sie führt an, dass hier archivierte Dinge "ausgewickelt" werden, wo Benjamin seinerseits im Rückwärtslesen "einsammle". Im Schauplatz der Ruine sei das Rückwärtslesen der jüdischen Tradition die Lektüre von Kolmar selbst.<sup>98</sup> Die Fragmente und die Bruchstücke von Zeichen bedeuten "alles Gefundene" und der "Grabraum des Gedächtnisses" sei die Schrift selbst, in dem sich das Ich bewegt. In diesem textuellen Raum richten sich die referentiellen Bezüge auf Zeichen, und somit auf Signifikante und nicht auf Signifikate. Somit werde die Tradition zu einer (Lese-)Allegorie.

In den vorgestellten Studien wird das Gedicht *Die Jüdin* aus dem Blickwinkel einer bestimmten Fragestellung untersucht und meistens autobiografisch im Kontext des Zyklus *Weibliches Bildnis*, aus dem das Gedicht stammt, analysiert oder diskursiv jeweils als einzeln aufgeführtes Gedicht thematisch behandelt. Erdle einerseits gibt den Impuls, das Gedicht unter biblischen Sprachaspekten zu behandeln, wie dies Heitschmidt zum Teil schon getan hat. Zarnegin andererseits gibt Anregungen zu Untersuchungen der Bildproduktion in der Rede des Gedichttextes. In diesen Studien wird das Verhältnis der Identitätsfindung des Ich zur Sprachfindung behandelt.

Die hier vorliegende Studie übernimmt diesen Ansatz und verfolgt diese drei Untersuchungen gemeine und ergiebige Frage nach der Sprache und der Rede im Gedicht, das hier besonders als Sprachgewebe, als ein *Textum* von Sprache aufgefasst werden soll.

---

<sup>98</sup> Der Begriff des "Schauplatzes" findet sich in: Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: *Gesammelte Schriften*, Band 1.1 (1972), S. 353 und 355.

## Gedichtanalyse

### Metrik und Inhalt

Das am Ende dieses Kapitels folgende, dem Gedicht zur Seite gestellte metrische Schema dient dem Nachvollzug und der Veranschaulichung der metrischen Untersuchung.<sup>99</sup> Dazu werden hier einige Präliminarien, die zur metrischen Zeichensetzung geführt haben, erörtert.

Das Gedicht setzt sich aus 13 Strophen zusammen, wobei die erste ein Strophenvers ist. Die anderen Strophen setzen sich aus je vier Versen zusammen und sind ausnahmslos verbunden durch Enjambements.

Der erste Strophenvers ist eine Waise. Die folgenden Strophen reimen sich in alternierender Reihenfolge kreuzend und umarmend bis zum Schluss des Gedichtes, was einer reimmässigen Setzung gleichkommt. Die Endungen sind auffallend regelmässig betont und zwar jeweils der zweite und vierte Vers des Kreuzreims, sowie jeweils die beiden äusseren Verse des umarmenden Reims. Die Verse setzen jeweils unregelmässig betont oder unbetont, in den letzten zwei Strophen betont ein.

Ebenso ist das Versmass unregelmässig und im silbenzählenden Verfahren nicht mit dem eines Elfsilblers, *Endecasillabo*, vergleichbar, weil einerseits die Silbenzahl inkonsistent variiert und andererseits die Hebungen und Senkungen der Silben nicht alternieren. Auch im fussmessenden Verfahren ergibt die Untersuchung des Gedichts als Formganzes keine Ähnlichkeit mit traditionellen, aus der Antike entlehnten Versmustern.<sup>100</sup>

Gemäss der Vorliebe Kolmars für die Metrik der *Romania* könnte man höchstens von einem Versmass reden, das als eine Art nicht alternierender *Endecasillabo* mit Versfusseinschluss zu definieren wäre.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Vgl. S. 37 dieser Studie.

<sup>100</sup> Zu den metrischen Verfahren vgl. Breuer: *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, München 1999, S. 25-84.

<sup>101</sup> Einige Gedichte, wie zum Beispiel *Die Dichterin* und *Die Einsame* lehnen sich metrisch an den *Endecasillabo* an. Die Beschäftigung mit französischer Lyrik während ihres Aufenthalts in Dijon, nach dem für die Dichterin, die Französisch in Wort und Schrift sehr gut beherrschte, die eigentliche Schaffensphase begann, hat dazu beigetragen. Vgl.



Da neunsilbige, zehnsilbige und elfsilbige Verse überwiegen, könnte man jeweils, vom zehnsilbigen Vers ausgehend, von *katalektischem* oder *hyperkatalektischem* Versmass spechen. Das überzählige und unterzählige Versmass diene aber schliesslich als nicht haltbare Behelfskonstruktion, um das Gedicht doch noch in ein Schema zu pressen. Wie aber sollte dann die unregelmässige Alternierung der Verslänge, besonders der jeweiligen Strophenendverse erklärt werden?

Das taktgliedernde Verfahren nach Heusler misst jeweils die Länge der Silben nach dem Prinzip der Füllungsfreiheit.<sup>102</sup> Es wird meist für altdeutsche und traditionelle deutsche, aus der Antike entlehrende Lyrik verwendet. Die Methode ist nicht unumstritten und bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Befürwortern der sprachlich-metrisch induktiven Skansion und denjenigen der sprachlich-natürlich deduktiven Rezitation.<sup>103</sup> Dieses Verfahren würde den Zweivierteltakt des Gedichts mehr hervorheben, aber da dieser in den Moren - der Zeiteinheit der Sprechdauer kurzer Silben - ebenfalls Ausnahmen aufweist, würde man das Gedicht in eine unergiebigere rhythmische Form zu bringen versuchen. Zur Verdeutlichung seien hier die zweite und die dritte Strophe aufgeführt:<sup>104</sup>

---

Woltmann: *Leben und Werk*, S. 115, Woltmann: *Marbacher Magazin*, S. 52 und Brandt, Marion: *Hohe Kerze der Richtenden. Gertrud Kolmars Frankreichreise und der Neubeginn ihres literarischen Schaffens im Jahr 1927*. In: Kambas: *Lyrische Bildnisse*, S. 15-28.

<sup>102</sup> Das Prinzip der Füllungsfreiheit leitet sich von einer Besonderheit der deutschen Sprache ab, wenn sie in lyrischer Form auftritt: Bei gleichem Hebungsabstand zwischen den Silben ist deren Länge variabel. Vgl. Breuer: *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, S. 87, 98 und 100.

<sup>103</sup> *Ibidem*, S. 74-75.

<sup>104</sup> Zeichen-Konvention: "1", unbetont und "2", betont entsprechen einem Silben-Zeitwert, "5" entspricht einem halben Silben-Zeitwert, "Q" ist eine Pause eines Silben-Zeitwerts und "E" bezeichnet das Taktende. Vgl: Binder, Alwin, Haberkamm, Klaus, u.a.: *Einführung in Metrik und Rhetorik*. Monografien Literaturwissenschaft, Band 11, Frankfurt a.M. 1984, S. 54-70, Breuer: *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, S. 74-81, Paul, Otto, Glier, Ingeborg: *Deutsche Metrik*, Ismaning 1974, S. 18-22 und Heusler, Andreas: *Deutsche Versgeschichte mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*, Band 1, Berlin und Leipzig 1929, S. 1-85.  
Zum Begriff der "Mora" vgl. Breuer: *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, S. 27 und 78 und Binder: *Einführung in Metrik und Rhetorik*, S. 30.

$\acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} x$     $\acute{x} x$   
 $\acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} x$     $\acute{x} \wedge$   
 $\cup \acute{x} \cup \wedge$     $\acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} x$     $\acute{x} x$   
 $\cup \acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} \wedge$

Weil sich die Menschen nicht zu mir wagen,  
 Will ich mit Türmen gegürtet sein,  
 Die steile, steingraue Mützen tragen  
 5 In Wolken hinein.

$x \acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} x$     $\acute{x} \wedge$   
 $x \acute{x} x$     $\acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} x$   
 $x \acute{x} x \uparrow$     $\acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} x$     $\acute{x} x$   
 $\acute{x} \cup \wedge$     $\acute{x} \cup \cup$     $\acute{x} \wedge$

Ihr findet den erzenen Schlüssel nicht  
 Der dumpfen Treppe. Sie rollt sich nach oben,  
 Wie platten, schuppigen Kopf erhoben  
 Eine Otter ins Licht.

Wie schon aufgeführt, ist das fussmessende Verfahren für die Studie des Gedichts als ein Formganzes unergiebig. Es finden sich aber bedeutungstragende syntaktische Sprachelemente in Verbindung mit einzelnen Versfüßen. Hierzu werden nun einige Bemerkungen angebracht. Versfüße entstehen einerseits in Verbindung mit syntaktischen Einheiten und Zäsuren und andererseits aufgrund der besonderen Betonungsverhältnisse der deutschen Lyrik, in der sich die prosaische Wortbetonung in der lyrischen widerspiegelt. Dazu Breuer:

"Die Silben decken sich im Deutschen weitgehend mit den etymologischen Bauelementen des Wortes, und die sinnschwersten Silben, gewöhnlich die etymologischen Wurzelsilben (Stammsilben), tragen den Wortakzent."<sup>105</sup>

Metrik ergibt erst einen Sinn, wenn sie in Verbindung mit der Bedeutung der Wörter und ihrer syntaktischen und asyntaktischen Kombination analysiert wird. Besonders im untersuchten Gedicht sind die einzelnen Versfüße als bedeutungstragende Rhythmuseinheiten identifizierbar.

Konkret lassen sich Daktylen ausmachen, an verschiedenen Stellen ein zweiter Päon ( $\cup \cup \cup$ , V. 6, 12, 16, 18, 30, 34 und 37), dem meistens Trochäen folgen ( $\cup$ , V. 6, 12, 16, 18, 30, 34 und 37). Die Verse besitzen manchmal ditrochalen ( $\cup \cup$ , V. 2, 4, 8, 16 und 48), amphibrachyschen ( $\cup \cup$ , V. 23) oder kretischen Abgang ( $\cup$ , V. 3, 6, 11, 19, 29 und 38). Im Fortgang des Gedichts häufen sich Chorjamben ( $\cup \cup$ , V. 9, 19, 22, 37, 41, 43, 45, 46 und 47).

Der am Anfang der Verse stehende zweite Päon geht einher mit denjenigen Versen, in denen überwiegend - fünf von sieben Mal - das lyrische Ich seine

<sup>105</sup> Breuer: *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, S. 31.

Aktionen oder Eigenschaften beschreibt oder als "Richterin" indirekt hervortritt.<sup>106</sup> Der Chorjambus gewinnt in der Anhäufung gegen den Schluss des Gedichts an Bedeutung.<sup>107</sup> Der zweite Päon und der Chorjambus sind beides Verse des feierlichen Gesangs. Der zweite Päon bezeichnet eine Art Chorlied und wurde zu Ehren Apollons gesungen.<sup>108</sup> Von der metrischen Perspektive her wird das Gedicht also als Gesang akzentuiert. Dies geht einher mit dem Versfuss des Trochäus, der als *Choreus* in der Verbindung mit dem Jambus den Chorjambus bildet.<sup>109</sup> Dies bildet die Hypothese, dass das Gedicht als Gesang aufzufassen ist, was im folgenden Kapitel in der inhaltlichen Analyse noch eingehender untersucht wird.

Aufgrund der bisherigen Beobachtungen wird nicht das metrische Schema gemäss der Zeichenkonvention des taktgliedernden und fussmessenden Verfahrens verwendet, sondern diejenige des silbenzählenden Verfahrens mit besonderer Berücksichtigung der bisherigen Ergebnisse des fussmessenden Verfahrens. Betonte Silben werden mit "x'" gekennzeichnet, unbetonte Silben mit "x", schwebende Betonungen - also mögliche Betonungen von hebungsfähigen, sowie senkungsfähigen Silben - mit "x̃" und die Waise mit "w". Das Zeichen "|" stellt Zäsuren dar.<sup>110</sup> Auf den Terminus der Diärese - der Pause auf der Grenze zwischen zwei Versfüssen im antiken Versbauprinzip, im Gegensatz zur Zäsur, der versfussteilenden Pause - wird verzichtet, weil ein entlehntes antikes Versmass nicht vorherrscht und somit eine genaue Unterteilung irrelevant wird. Im Reimschema bezeichnen die Grossbuchstaben betonte Endungen, die normalen Lettern unbetonte Endungen. Da die Satzzeichen im Gedicht mithelfen, Bedeutung zu transpor-

<sup>106</sup> Verse 6: "Ihr findet den", 12: "Die V'ögel mit", 16: "Ich m'öcht eine", 18: "Ich kánn das be[-]grábene", 30: "Ich kléide mich", 34: "Nun séh ich mich" und 37: "Der Ríchterin".

<sup>107</sup> Verse 9: "Ótter ins Lícht", 14: "rieselnder Sánd", 19: "úraltes Lánd", 22: "W'ände zerblíes", 37: "únd ihrer Schár", 41: "wíeder gem'áss.", 43: "éuer Gesicht:", 45: "Scháuen es nícht.", 46: "Wíndsáulen wéhn" und 47: "Gr'ün wie Nephrit".

<sup>108</sup> *Der Griechenland Brockhaus. Griechenland von A bis Z*, Wiesbaden 1983, S. 185.

<sup>109</sup> *Brockhaus Enzyklopädie*, Band 4, Mannheim 1994, S. 541.

<sup>110</sup> Ich folge hier den Konventionen von: Kayser, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule*, Bern 1987 und Kauffmann, Friedrich: *Deutsche Metrik*, Marburg<sup>3</sup>1912.

tieren und nicht nur zäsurgebend sind, werden sie ebenfalls angegeben.

Metrik geht mit dem Rhythmus einher, der sich aus den Betonungen des Gedichts konstituiert. Der Rhythmus dieses Gedichts gewinnt beim Einsetzen einer jeden vierversigen Strophe in Verlauf der ersten drei Verse, aufgrund des zur Rezitation und nicht zur Skansion fordernden Wechsels der Versfüsse und des *stringendo* des Zweiertaktes, an Schnelligkeit, um dann im letzten Vers skandierend langsamer zu werden und die Strophe abzuschliessen. Durch die häufig alternierende Abfolge der Daktylen und Trochäen kommt eine rhythmische Schwere zustande, die im Zusammenspiel mit den anderen oben genannten Versfüssen zum prosodisch *rhythmisch-dynamischen*, die Tonstärke hervorhebenden, Akzent beiträgt.

Die Metrik des Gedichts ist also ein bestimmender form- und inhaltsgebender Faktor. Sie stellt aber nicht ein dem Text auferlegtes Schema dar, im Sinn eines Formelements, das einem phänotextlichen Prozess entstammt, sondern leitet sich vor allem aus der Sprache des Gedichts ab. Das Gedicht besitzt eine gewisse strophisch und reimmässig formale Strenge, richtet sich aber in seiner Betonung nach der Sprache und nicht umgekehrt.

## Die Jüdin

	x x x	
Ich bin fremd.	x x x .	W
Weil sich die Menschen nicht zu mir wagen, Will ich mit Türmen gegürtet sein, Die steile, steingraue Mützen tragen	x x x x x x x x x , x x x x x x x x x , x x x ,   x x x x x x x	a B a
5 In Wolken hinein.	x x x x x .	B
Ihr findet den erzenen Schlüssel nicht Der dumpfen Treppe. Sie rollt sich nach oben, Wie platten, schuppigen Kopf erhoben Eine Otter ins Licht.	x x x x x x x x x x x x x x x .   x x x x x x , x x x ,   x x x x x x x x x x x x x .	A b b A
10 Ach, diese Mauer morscht schon wie Felsen, Den tausendjähriger Strom bespült; Die Vögel mit rohen, faltigen Hälsen Hocken, in Höhlen verwühlt.	x ,   x x x x x x x x , x x x x x x x x x ; x x x x x x ,   x x x x x x x ,   x x x x x .	a B a B
In den Gewölben rieselnder Sand, 15 Kauernde Echsen mit sprenkligen Brüsten - Ich möcht eine Forscherreise rüsten In mein eigenes uraltes Land.	x x x x x x x x x , x x x x x x x x x x - x x x x x x x x x x x x x x x x x x .	A b b A
Ich kann das begrabene Ur der Chaldäer Vielleicht entdecken noch irgendwo, 20 Den Götzen Dagon, das Zelt der Hebräer, Die Posaune von Jericho.	x x x x x x x x x x x x x x x x x x x , x x x x x ,   x x x x x x , x x x x x x x x .	a B a B
Die jene höhnischen Wände zerblies, Schwärzt sich in Tiefen, verwüstet, verbogen; Einst hab ich dennoch den Atem gesogen, 25 Der ihre Töne stieß.	x x x x x x x x x , x x x x x ,   x x x ,   x x x ; x x x x x x x x x x , x x x x x x .	A b b A
Und in Truhen, verschüttet vom Staube, Liegen die edlen Gewänder tot, Sterbender Glanz aus dem Flügel der Taube Und das Stumpfe des Behemoth.	x x x x ,   x x x x x x x , x x x x x x x x , x x x x x x x x x x x x x x x x x x .	a B a B
30 Ich kleide mich staunend. Wohl bin ich klein, Fern ihren prunkvoll mächtigen Zeiten, Doch um mich starren die schimmernden Breiten Wie Schutz, und ich wachse ein.	x x x x x x .   x x x x , x x x x x x x x x , x x x x x x x x x x x x ,   x x x x x .	A b b A
Nun seh ich mich seltsam und kann mich nicht kennen, 35 Da ich vor Rom, vor Karthago schon war, Da jäh in mir die Altäre entbrennen Der Richterinnen und ihrer Schar.	x x x x x x x x x x , x x x x ,   x x x x x x , x x x x x x x x x x x x x x x x x x .	a B a B
Von dem verborgenen Goldgefäß Läuft durch mein Blut ein schmerzliches Gleissen, 40 Und ein Lied will mit Namen mich heissen, Die mir wieder gemäss.	x x x x x x x x x x x x x x x x x x , x x x x x x x x x , x x x x x x .	A b b A
Himmel rufen aus farbigen Zeichen. Zugeschlossen ist euer Gesicht: Die mit dem Wüstenfuchs scheu mich umstreichen, 45 Schauen es nicht.	x x x x x x x x x . x x x x x x x x x : x x x x x x x x x , x x x x .	a B a B
Riesig zerstürzende Windsäulen wehn, Grün wie Nephrit, rot wie Korallen, Über die Türme. Gott lässt sie verfallen Und noch Jahrtausende stehn.	x x x x x x x x x , x x x x ,   x x x x x , x x x x x .   x x x x x x x x x x x x .	A b b A

## Interpretation

### Der Titel und die ersten zwei Strophen. Fremd

Die Jüdin	x' x	
Ich bin fremd.	x' x' .	W
Weil sich die Menschen nicht zu mir wagen,	x' x x' x x x' x x' x ,	a
Will ich mit Türmen gegürtet sein,	x' x x' x x x' x x' ,	B
Die steile, steingraue Mützen tragen	x' x' x ,   x' x x' x x' x	a
5 In Wolken hinein.	x' x x x' .	B

Der bestimmte Artikel des Titels impliziert eine bestimmte jüdische Frau. Diese jüdische Frau scheint sich von den anderen Frauen zu unterscheiden, denn dieser Titel, als Partitivum gelesen, schliesst andere Frauengestalten aus. Die Jüdin ist nicht eine unter vielen, sondern sie ist die eine. Der Titel bestimmt somit einerseits das Geschlecht und andererseits eine Zugehörigkeit. Er steht als Überschrift programmatisch für den Inhalt des Gedichts. Im Vergleich mit den anderen Gedichten des Zyklus' *Weibliches Bildnis* stellt dieser Titel insofern keine Besonderheit dar, da bestimmte weibliche Artikel in diesem Zyklus sehr häufig vorkommen und zwar 25 Mal auf insgesamt 35 Gedichte.<sup>111</sup> Besonders an diesem Titel aber ist, dass er von vornherein eine Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft ausdrückt. Das Ich im untersuchten Gedicht ist *per se* jüdisch, was es etwa im Gedicht *Die Fremde* in der ersten Lektüre nur hypothetisch sein könnte.<sup>112</sup>

Im Kontext des Zyklus' bedeutet dieser Titel eine Portraitüberschrift. Er bezeichnet ein weiteres - weibliches - Bild der Dichterin. Betrachtet man sich die Gedichte unter diesem Gesichtspunkt, stellt dieses Gedicht ein

<sup>111</sup> Im ersten Raum sind dies: *Die Dichterin, Die Jüdin, Die Fahrende, Die Fremde, Die Unerschlossene, Die Landstreicherin, Das Räubermädchen, Die Geliebte, Die Entführte, Die Sünderin* und *Der Seegeist*.

<sup>112</sup> Im Gedicht *Die Fremde* (WB, S. 36) deutet die Fremdheit des Ich gegenüber seiner Wohnstadt zuerst auf eine geographische Örtlichkeit hin: "Mir weisen Häuser schroffe Wand / Mit selbstgerechtem: «Hierzuland...» / Des kleinen Ladens Glasgesicht / verschliesst sich scheu: «Ich rief dich nicht.»" (V. 9-12).

besonderes Portrait dar. Die Kontingenz von schreibender Instanz und Gedichttitel lässt die Vermutung zu, dass es sich um ein Selbstbildnis handelt.<sup>113</sup> Sie wirft die Frage auf, was diese Jüdin zur Jüdin macht.

Das Jüdischsein dieser bestimmten Jüdin werde ich in der folgenden analytischen Lektüre erschliessen. An dieser Stelle kann vorweggenommen werden, dass dieses Gedicht eines besonders will, erschlossen werden.

Kolmar bemerkt in einem Brief an ihre Schwester Hilde Wenzel, dass sie die Kapitelüberschrift *Aus dem Dunkel* eines Buches von Per Hallström<sup>114</sup> benutzt habe, um den Titel eines ihrer gleichnamigen Gedichte<sup>115</sup> zu gewinnen:

"[...]da annektierte ich einfach die schöne Überschrift und schuf dazu mein Gedicht in den "Welten". Sonst machen es die Plagiatoren umgekehrt: sie eignen sich den Inhalt fremder Werke an und einzig die Titel stammen von ihnen".<sup>116</sup>

Die Vermutung liegt nun nahe, dass der Titel des untersuchten Gedichts aus der Oper von Halévy - *Die Jüdin* - stammen könnte. Die Oper ist in ihrer Thematisierung von Gegensätzlichem in Musik und Wort kontrastreich komponiert. Hier soll diese Inzidenz der Titel jedoch Spekulation bleiben.<sup>117</sup>

In der ersten Versstrophe kündigt das Ich sein Fremdsein an. Dies geschieht in einer konstatierenden punktierten Hypotaxe. Untermauert wird das konstatierende Moment der Versstrophe durch die metrische Betonung des Subjekts "Ich" und des Verbs "fremd". Der Strophenvers bildet einen Kretikus, der auch *Amphimazer* heisst (d.i. "beiderseits lang"). Der Titel

---

<sup>113</sup> Zur Bilddefinition im Zyklus vgl. Zarnegin: *Tierische Träume*, S. 77-85.

<sup>114</sup> Hallström, Per August Leonard: *Aus dem Dunkel*. In: Ders.: *Verirrte Vögel*, Zürich, Erfurt und Leipzig 1897. (Hallström, Per August Leonard: *Ur mörkret*. In: Ders.: *Vilsna fåglar*, Stockholm 1894.)

<sup>115</sup> *Aus dem Dunkel* (WB, S. 514). Das Gedicht stammt aus dem Zyklus *Welten*.

<sup>116</sup> *Briefe*, Nr. 47, 14. Juli 1940, S. 64.

<sup>117</sup> Vgl. Wossidlo, Walther: *J.F. Halévy, "Die Jüdin"*. In: Ders.: *Wossidlo's Opern-Bibliothek*, Nr. 53, Leipzig 1900(?) und Harenberg, Bodo, hrsg.: *Harenberg Opernführer*, Dortmund <sup>3</sup>1995, S. 294-296.

bildet einen Amphibrachys (d.i. "beiderseits kurz").<sup>118</sup> Die beiden Textelemente ergänzen sich in ihrer Betonung und die Versstrophe steht in ergänzendem Verhältnis zum Titel. Dabei ist das betonte subjektive "Ich" der Versstrophe kontingent zur Bestimmtheit des Artikels im Titel.

Die erste Versstrophe ist eine Weise, womit eine weitere Kontingenz zwischen dieser dem Titel folgenden Versstrophe und dem Titel selbst auszumachen wäre, denn auch Titel reimen sich im allgemeinen nicht. Eine weitere Kontingenz liegt in der Vokalähnlichkeit des Titels und der ersten Strophe. Die zwei "i"-Vokale des Titels und der Versstrophe ähneln sich: "Die Jüdīn / Ich bin fremd." (V. 1).

Das Fremdsein bezieht sich also auf den Gedichtstitel und bezeichnet somit eine Eigenschaft des Ich, das sich als die jüdische Frau bezeichnet hat. Es ergänzt bestimmend die Titelaussage. Aus der Perspektive der schreibenden Instanz gesehen, kann diese Ergänzung als ein in sich Eingeschlossensein vor der Leserschaft verstanden werden. Dabei weist sie *evident* programmatisch auf den weiteren Inhalt des Gedichts. Das Ich spiegelt sich im Text und schreibt wie mit dem Rücken der Leserschaft zugewandt sein Selbstportrait.

Die etymologische Entwicklung des Wortes "fremd" leitet sich von mhd. "vrem(e)de", "vröm(e)de" in Adjektivbildung zu "\*fram-", "from" und ahd. "fram" ab, was 'vorwärts, fort' bedeutet. Kluge hält fest, dass die Ausgangsbedeutung von 'fremd' also etwa 'fort seiend' bedeute.<sup>119</sup> Im weiteren Verlauf des Gedichts lässt sich dieser Kontext erschliessen. Das Fremdsein, das das Ich im Strophenvers anführt, gründet auf dem Fernsein von den Menschen, weil sich diese nicht zum Ich wagen. Die anderen Menschen halten sich vom Ich fern und getrauen sich nicht zu ihm hin, wie dies auch der Vers 44 ausdrückt: "Die mit dem Wüstenfuchs scheu mich umstreichen."

Auffallend ist dabei die Anfangsbetonung der kausalen Konjunktion "Weil" im zweiten Vers, die die Konzentration der Leserschaft auf sich zieht. Bei der

---

<sup>118</sup> Brockhaus Enzyklopädie, Band 12, S. 476 und *Der Griechenland Brockhaus*, S. 18.

<sup>119</sup> Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, hrsg. von Elmar Seebold, Max Bürgisser und Bernd Gregor, Berlin und New York <sup>22</sup>1989, S. 231.



Lektüre des Gedichtanfangs entsteht ein Wissensbedürfnis, warum das Ich fremd sei, was zur *captatio benevolentiae* des Gedichts gezählt werden kann. Das im nächsten Vers im betonten Versauftakt stehende "Will", in anastropheischer Umstellung mit dem "ich" verbunden, zieht ebenso die Aufmerksamkeit der Leserschaft auf sich. Hier wird somit ein konzentriertes Wortfeld eröffnet, das die ganze Strophe bestimmt, die im Zeichen der Begründung und des Willens steht.

Der Ausdruck "die Menschen" ist so allgemein gehalten, dass man sich fragen muss, ob das Ich nicht in Dichotomie zu ihnen steht. Begreift sich das von "den Menschen" gemiedene, sich abkapselnde Ich überhaupt als menschlich? Es ist es insofern nicht, als dass es von denjenigen als etwas anderes als menschlich betrachtet wird, die es deswegen zu meiden scheinen. Das Ich begeht nicht den Versuch selbst wie die Menschen zu sein, damit sie sich wieder zu ihm hin wagen, sondern "gürtet" sich in biblisch-metaphorischer Überhöhung mit den Türmen ("Will ich mit Türmen gegürtet sein", V. 3).

Das katachretische Adjektiv "gegürtet" impliziert ein "Umgürten", "Umschnallen", etwas "um sich schnallen". Im Text gürtet sich der Ich-Körper mit den Türmen, während diese selbst auf biblisches signifikantes Gedankengut hinweisen.

Türme kommen im *Schir Haschirim*, dem ältesten Lied der Bibel, dem Hohelied<sup>120</sup> an verschiedenen Stellen vor. Der Hals der Geliebten Salomos wird mit einem Turm Davids, der "mit Brustwehr gebaut" und mit "lauter Schilden der Starken" versehen ist, verglichen.<sup>121</sup> Das noch unreife Mädchen erkennt: "Ich bin eine Mauer und meine Brüste sind wie Türme; nun bin ich

---

<sup>120</sup> Es wird die Übersetzung Luthers angewandt. Auf Hebräisch heisst es "das schönste Lied" und ist mittels eines Steigerungssatzes übersetzt in "Hohes Lied". Vgl. Schlatter, Theodor, Gutbrod, Karl und Kücklich, Reinhold, hrsg.: *Calwer Bibellexikon*, Stuttgart 1989, S. 555.

<sup>121</sup> "Dein Hals ist wie der Turm Davids, mit Brustwehr gebaut, an der tausend Schilde hangen, lauter Schilde der Starken" (Hld 4, 4). Ich folge der Siglenkonvention von Bibelzitat in: *Stuttgarter Erklärungsbibel. Die heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers*, a.a.O., S. 11\*.

in seinen Augen wie eine, die Heil gefunden hat."<sup>122</sup> Damit spielt sie auf ihr Warten auf den richtigen Mann an, bei dem sie kapituliert und Frieden gefunden habe.

Die biblische Metaphorik lässt sich auf das Gedicht transponieren. Was beim Mädchen im Hohelied die Brüste als Türme zur Abwehr gegenüber den Männern darstellen, ist generalisiert auf das Ich als ganzes übertragbar. Die in der Bibel spezifisch weibliche Thematik der Abwehr gegenüber unerwünschter Männer, wird transponiert in eine Abwehr der Menschen im allgemeinen.

An dieser Stelle schiebe ich einen Exkurs ein über die Entstehung des Turmmotivs, um es in historioautobiografischer Lektüre der Leserschaft näher zu bringen.

Kolmar schreibt an ihre Schwester:

"Ich habe nun einmal - wie bei unserem Gebet - das Antlitz nach Osten gekehrt, und dass dies bei mir keine "neue Mode" ist, weißt Du."<sup>123</sup>

Die autobiografische Sehnsucht nach dem Osten widerspiegelt sich im Gedicht. Die Sehnsucht ist erkennbar in den implizit und explizit aufgeführten Orten, die geographisch im Osten liegen, wie "das begrabene Ur der Chaldäer", "Zelt der Hebräer" und "Jericho" (V. 18, 20 und 21).

In diesem geographischen Kontext liegt ebenfalls implizit die Sehnsucht nach der Stadt Jerusalem. Geheime Ausgrabungen unter der Leitung von Parker, der den Tempelschatz zu entdecken hoffte, fanden 1909 bis 1911 im Schilohtunnel, unter dem Tempelberg, statt. Die osmanischen Behörden gestatteten ihm aus religiösen Gründen die offizielle Fortsetzung der Grabungen nicht. Somit bestach er Beamte der muslimischen Religionsbehörde des *Waqf*. Als die Grabungen entdeckt wurden, mussten die

---

<sup>122</sup> Hld 8, 10.

<sup>123</sup> Sie führt eine Jugendfreundschaft an mit den Josans, die "sehr asiatische Russen" gewesen seien und bemerkt, dass sie "eine Art verhinderter Asiatin" sei und froh wäre, wenn "die Verhinderung beseitigt werden könnte" (*Briefe*, Nr. 27, 13. Mai 1939, S. 33).

Mitglieder der Expedition fluchtartig das Land verlassen.<sup>124</sup> Kolmar hat wahrscheinlich als Mädchen von diesen Ausgrabungen erfahren, da diese Sensation in diversen internationalen Zeitungen stand. Da in diesem Gedicht biblische Motive verarbeitet werden und es sich explizit um biblisch konnotierte Orte handelt, sind diese Eindrücke wahrscheinlich in der poetologischen Gedankenrecherche zusätzlich in das Gedicht mit eingeflossen.<sup>125</sup>

Jerusalem hat eine auffallend bewegte Turmgeschichte. Die Stadt ist bekannt für ihre Türme, und die Zitadelle der Stadt ist charakteristisch für palästinensische und syrische Städte.<sup>126</sup> Zur Zeit Herodes' wurden Schutztürme für seinen Palast, das "Herodion" erbaut mit den Namen "Phasael", "Hippicus" und - der am reichsten verzierte Turm - nach dem Namen seiner ersten Frau, "Mariamne". Der Palast befand sich im exponierten Nordwesten der Stadt und war umgeben von einer vier Kilometer langen und zwölf Meter hohen Mauer.<sup>127</sup> Titus liess nach der Eroberung die Türme des Palastes stehen, zerstörte aber den Tempel. Im 12. Jh. erbauten Kreuzfahrer hier ein Lager mit fünf Wehrtürmen. Im 14. Jh. wurde der Nordwesten der Stadt durch die Mameluken unter Süleyman erneuert, die einen weiteren Turm bauten, den Davidsturm.<sup>128</sup>

In einem späten Brief Kolmars taucht der Begriff des Turms wieder auf. Kolmar gibt zu verstehen, dass sie sich dem Schicksal gestellt habe:

"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

---

<sup>124</sup> Vincent, Hugues: *Jérusalem de l'Ancien Testament. Recherches d'archéologie et d'histoire*, Paris 1956.

<sup>125</sup> Das Gedicht wurde im Jahr 1932 fertiggestellt. Die im Gedicht erkennbare Bibellektüre Kolmars lässt aber die Vermutung zu, dass sie von der Geschichte Jerusalems auch sonst einiges wusste. Vgl. *Briefe*, Nr. 79, 16. Dezember 1941, S. 105.

<sup>126</sup> Vgl. Ri 9, 45-46, 49 und 51-52, Jes 5, 2. und Rienecker, Fritz, hrsg.: *Lexikon zur Bibel*, Wuppertal 1988, S. 1431.

<sup>127</sup> In 2 Chr 32, 5 werden auch Schutztürme erwähnt: "Und Hiskia ward getrost und besserte alle Mauern aus, wo sie Lücken hatten, und führte Türme auf und baute draussen noch eine andere Mauer und befestigte den Millo [d.i. Aufschüttung zum Schutz] an der Stadt Davids und machte viele Waffen und Schilde."

<sup>128</sup> Rogerson, John: *Land der Bibel. Geschichte. Kunst. Lebensform*. In: *Weltatlas der Kulturen*, München 1985, S. 103.

im voraus bejaht, mich ihm im voraus gestellt, und damit weiss ich, dass es mich nicht erdrücken wird, mich nicht zu klein finden".<sup>129</sup>

Die Vergegenwärtigung des Schicksals in ungewisser Erwartung hat vermutetermassen mit Hilfe von Text und im Text stattgefunden. Im Text wird so eine Verarbeitung der Abwehr von dem, was Bedrohung darstellt, ersichtlich. Das untersuchte Gedicht kann - in Anbetracht der zeitlichen Relation zwischen Brief (1942) und Gedicht (1932) - demnach als ein Stadium der Vergegenwärtigung der Bedrohung verstanden werden, was zu einer ontologisch-poetologischen Entwicklung des Turmmotivs beitrug. Somit verläuft dieses im Text ausgedrückte Schutzbedürfnis parallel zur noch in einer weiteren Lektüre zu erschliessenden Entdeckung des eigenen, religiös-jüdischen Daseins.

Die Stadt Jerusalem oder das Herodion bezeichnen im Turmkomplex geographisch-religiös konnotierte Innenräume. Dies geht einher mit dem gegen aussen verschlossen gewünschten, textlichen Innenraum des Ichs. Dieser Innenraum ist besetzt mit Türmen, die "steile", "steingraue" Mützen tragen. Die Alliteration der zusätzlich metrisch betonten Adjektive "steil" und "steingraue" zeigt wiederum auf die Abwehrhaltung dieser (Text)-Burg. Die textliche Ontologie der Abwehr liegt nicht nur in der Bedeutung der Wörter, sondern auch in deren metrischer Betonung, die auf den Stammsilben liegt. Gegen aussen hin will sich das Ich als uneinnehmbar präsentieren; das bezeichnen die den Adjektiven gemeine Konnotationen von Höhe und Festigkeit, die mit dem Endvers "In Wolken hinein" (V. 5) unterstützt werden. Die Metapher der "Mützen", die für die Zinnen des Turmes stehen, verweist dabei auf die Anthropomorphisierung der Türme, die einhergeht mit der Bewegung des Gürtens vom Ich, was darauf hinweist, dass es seinen Textleib vor den anderen schützt.

Die Zäsur unterstreicht die Steigerung der Adjektive von einem *Simplex* zu

---

<sup>129</sup> Briefe, Nr. 113, 15. Dezember 1942, S. 150. Vgl. Gert Mattenklott: *Über Juden in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1992, S. 123.

einem *Kompositum*. Das adjektivische *Kompositum* "steingrau" stellt eine steigernde Erweiterung der Eigenschaft der Mützen dar. Wird die assoziative Wortetymologie von "grau" mit einbezogen, ein Adjektiv, das wahrscheinlich aus dem Französischen entlehnt ist, erweitert sich die Aussage des Verses in der Wortreihe von "gries/greis"/"gris" in der Klangähnlichkeit von "cris" um den implizierten Schrei.<sup>130</sup> Diese Wort-Reihe kann auch fortgesetzt werden bis zu "écrire". Der Schrei findet also im Schreiben statt. "Steingrau" ist denn auch eine Katachrese, für die die Sprache kein Proprium zur Verfügung stellt. Im Zusammenzug dieses Adjektivs und im Umkehrungsvorgang im Wörtlichnehmen der Metapher - denn Turmzinnen bestehen aus Stein und sind meistens grau - liegt die Regressionsbewegung<sup>131</sup>, in der der im Turminnern ausgestossene Schrei des Schreibens implizit erkennbar wird.

Die Situation der von einem inneren Schrei des Ich begleiteten Abkapselung erscheint paradox: Wenn sich die Menschen nicht zum Ich wagen, warum muss es sich dann schützen? Dem Ich muss etwas anhaften, was den anderen fremd erscheint. Das Bedürfnis nach Schutz ist also eine verdoppelte Abkapselung. Gerade weil das Ich gemieden wird, kapselt es sich einerseits von den anderen ab und andererseits von sich selbst, um den Innenraum in der Abkapselung erkunden zu können. Es will sich somit dem Gemiedensein selbst zur Wehr setzen. Dies geschieht im Text, in dem sich das Ich ganz auf sich selbst bezieht. Der geschützte Innenraum stellt den Textleib des Ich dar, der nun von aussen nach innen gekehrt dem Ich das Lesen seiner Zeichenfragmente ermöglicht.<sup>132</sup> An dieser Stelle kann also festgehalten werden, dass das Gedicht implizit den Prozess des Lesens und Schreibens seiner selbst thematisiert.

Dass Kolmar sich explizit mit dem poetologischen Prozess des Schreibens

---

<sup>130</sup> Zarnegin: *Tierische Träume*, S. 197. Sie führt diese Reihe auf in ihrer Interpretation von *Der Hamadryas* (WB, S. 160). Die Etymologie ist aber unsicher, daher "assoziative Wortetymologie". Die Wortartikel "grau", "greis" und "gries" finden sich in: Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 276-278.

<sup>131</sup> Vgl. Groddeck: *Reden über Rhetorik*, S. 259 und 267.

<sup>132</sup> Vgl. Erdle: *Antlitz - Mord - Gesetz*, S. 158.

auseinandergesetzt hat, zeigen die Verse 1-9 des Gedichts *Die Dichterin*, das dem hier untersuchten Gedicht im Zyklus *Weibliches Bildnis* voransteht und auf das ich hier nur kurz in poetologischer Perspektive eingehe und dann mit der Analyse der dritten Strophe fortfahre. Das Gedicht weist auf poetologischer Textebene der Sprechinstanzen Parallelen zu *Die Jüdin* auf, wobei die lesende Instanz in *Die Jüdin* nicht explizit auftritt wie hier:

### **Die Dichterin**

Du hältst mich in den Händen ganz und gar.

Mein Herz wie eines kleinen Vogels schlägt  
In deiner Faust. Der du dies liest, gib acht;  
Denn sieh, du blätterst einen Menschen um.

5 Doch ist es dir aus Pappe nur gemacht,

Aus Druckpapier und Leim, so bleibt es stumm  
Und trifft dich nicht mit seinem grossen Blick,  
Der aus den schwarzen Zeichen suchend schaut,  
Und ist ein Ding und hat ein Dinggeschick. [...] <sup>133</sup>

Das Gedicht besitzt einen Titel, der auf die schreibende Instanz verweist. Das ganz und gar in den Händen Halten des Ich, des von ihm angesprochenen Du, weist auf die lesende Instanz hin. Der zweite Vers drückt einerseits die Eigenschaft des Herzens des Ich im Gedicht aus und andererseits verweist das Hyperbaton der explizit markierten Metapher ("wie eines kleinen Vogels", V. 2) auf die schreibende Instanz. Die Anthropomorphisierung des Textes ("dies", V. 3) als "umgeblätterteten" Menschen unterstreicht die Kontingenz von Mensch, Text und schreibender Instanz explizit. Dabei ist das Ich für den Lesenden eine Erscheinung, die nur aus Pappe, Druckpapier und Leim gemacht ist, was eine Metapher für Text darstellt. Darum muss das Ich im Gedicht der lesenden Instanz die Aufgabe nahelegen, dass sie beim Lesen acht geben soll. Das Gedicht hat einen starken Aussenbezug und thematisiert seine Sprache und die Schrift, sowie den Schreibprozess selbst. Das Gedicht kann, auch weil es das erste im Zyklus ist, in Anbetracht des poetologischen Prozesses als Programmgedicht des Zyklus gelesen werden.

---

<sup>133</sup> *Die Dichterin* (WB, S. 7-8).

### Dritte Strophe. Die erzenen Schlüssel

In der nun folgenden Lektüre der nächsten Strophe

6	Ihr findet den erzenen Schlüssel nicht	x x x x x x x x x x	A
	Der dumpfen Treppe. Sie rollt sich nach oben,	x x x x x ·   x x x x x x ,	b
	Wie platten, schuppigen Kopf erhoben	x x x ,   x x x x x x x	b
	Eine Otter ins Licht.	x x x x x x ·	A

werden die Menschen direkt mit dem Personalpronomen angeredet. Das Ich redet bewusst diejenigen an, die seinen Text nicht lesen können. Zu dem nun sich gegen aussen verschliessenden Ich scheint es eine Tür, auf jeden Fall eine Öffnung zu geben, die nur mit einem "erzenen Schlüssel" geöffnet werden kann.

Die Dynamik der Bewegung von unten nach oben - die schon in den Attributen "steil" und "steingrau" (V. 4) der Turmzinnen, die in die Wolken ragen, gezeigt wurde - wird hier in der zweiten Strophe wiederholt. Die untersuchte Strophe stellt insofern eine Bedeutungsverschiebung des Raumes der ersten Strophe dar, als dass der verschlossene Raum mit einer Treppe verglichen wird, die sich "nach oben rollt". Die Bewegung in der ersten Strophe fand ihren Höhepunkt in den Wolken, hier ist er, vom Dunkel herkommend, im Licht.

Der Ursprungspunkt des "unten" ist in dieser dritten Strophe ein anderer als in der zweiten Strophe. In der zweiten Strophe, in der sich das Ich mit Türmen gürtet, deren "Mützen in die Wolken" ragen, ist "unten" konnotiert mit der Selbstbeschreibung des leiblichen Textraumes des Ich und geschieht in seiner Sichtnähe ("zu **mir** wagen", V. 2). In der dritten Strophe kann das "unten" als eine aus einer anderen Perspektive herkommende Implikation gelesen werden. Da sich die Treppe von unten nach oben rollt und vom Ich als eine Otter bezeichnet wird, kann das "unten" nur tiefer sein als dasjenige der zweiten Strophe: "**Sie** rollt sich nach oben [...] Eine **Otter** ins Licht" (V. 7). Der Textraum des Ich wird von ihm beschreibend entdeckt. Es kann die sich nach oben aufrollende Treppe, als Otter gesehen, von unten beobachten, wodurch sich sein Textraum erweitert.

Die Konnotation der Treppe, die von "unten" sich aufrollt wird bei der Lektüre des Psalm 130, 1 erkennbar: "Aus der Tiefe, HERR, rufe ich zu dir." In der *Sohar* wird die "Leiter" im Traum von Jakob in Genesis 28, 12-15 erwähnt und kommentiert: "«Es träumte Jakob, und siehe eine Leiter gestellt auf die Erde.» Unter der Leiter ist das Gebet verstanden, und «auf die Erde» heisst es, weil es sich um das Gebet von Menschen handelt; der Boden aber, von dem das Gebet aufsteigt, ist die Schechina [d.i. 'wohnen'; göttliche Gegenwart unter den Menschen, bei jeder betenden Gemeinde anwesend]."<sup>134</sup> Das Ich beschreibt diese Treppe, die aus der Tiefe herkommt. Da es sie in seinem inneren, von Türmen gegürteten Schutzraum erfährt, kann festgestellt werden, dass in seinem Inneren ein Gebet stattfindet. Die Treppe als Verbindung von göttlicher und menschlicher Sphäre unterstützt diese Beobachtung.<sup>135</sup> Aus der Tiefe herkommend beten bedeutet auch, dass erst durch Selbsterniedrigung, Demütigung und Schuldbewusstsein ein Kontakt zu JHWH hergestellt werden kann.<sup>136</sup> In Hiob 12, 22 wird denn auch die Tiefe im Zusammenhang mit der Offenbarung aus der Finsternis angeführt: "Er offenbart Tiefen aus der Finsternis". Dazu erklärt Rabbi Josse in der *Sohar*: "Beachte auch wohl, wie alle jene verborgenen Tiefen, die aus Gedankenschaft kommen, und diejenigen, welche die Stimme trägt, erst durch das «Wort» offenbart werden. [...] Dasjenige Wort aber, das aus der Region der Finsternis kommen muss, ist bestimmt, die Tiefen zu offen-

---

<sup>134</sup> *Die Leiter des Gebets*. In: *Der Sohar. Das Heilige Buch der Kabbala*, hrsg., ausgewählt und übertragen von Ernst Müller, Köln <sup>3</sup>1986, S. 264 (*Sefer ha-Sohar*, Wilna 1882, Band 1, fol. 1a). Der *Sefer ha-Sohar* (oder *Zohar*) ist das Hauptbuch der *Kabbala* und bezeichnet eine Sammlung kommentierender und kodifizierender Schriften in religiös-okkultistischer und mystischer Lesart. Vgl. *Der Sohar*, S. 10-26. Zum Begriff der "Schechina" vgl. Bin Gorion, Emanuel, hrsg.: *Philo-Lexikon. Handbuch des jüdischen Wissens*. Nachdruck von <sup>3</sup>1936, Berlin 1982, S. 655.

<sup>135</sup> In der *Sohar* ist diese Verbindung implizit mitgemeint. Lullus hat den *Sohar* in seiner Treppendarstellung, in der jede Treppenstufe eines der Attribute Gottes darstellt, verarbeitet. Der "artista" steigt diese Treppen des Seienden auf und ab und gelangt so zur Erkenntnis. Vgl. Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin <sup>4</sup>1966, S. 166-168 und 367.

<sup>136</sup> Vgl. Jdt 4, 9-12 und Est 4, 17.



baren".<sup>137</sup>

Diese Bibelstellen führten dazu, dass sich im traditionellen Synagogenbau meistens ein abgesenkter Betraum befindet, zu dem man erst ein paar nach unten führende Stufen in die Tiefe hinabsteigen muss, um dort beten zu können.<sup>138</sup> Die Treppe im Gedicht steht somit synekdochisch für den synagogalen, gegen aussen verschlossenen Textraum, in dem das Ich in Selbsterkenntnis, aus der Tiefe heraus, sein (Text)-Gebet spricht.

Das Gedicht wird aber auch zu einem Raum, in dem das Ich noch lesen wird. Der Raum ist als synagogaler Raum charakterisiert, in dem das Wort gelesen und verkündet wird. In der Konnotation der Treppe mit dem Gebet des Ich liegt die Bedeutung der Lektüre des Ichs in seinem Textraum.<sup>139</sup> In Analogie zur Treppe steht eine Gebestrolle, eine Thorarolle, die aufgerollt wird ("rollt sich nach oben" , V. 7) und deren Wörter vom Ich als Zeichenfragmente gelesen werden. Das Wort im Sinne des Gotteswortes, liegt so aufbewahrt im Gedicht selbst und wird vom Ich gelesen.<sup>140</sup>

Der Schlüssel kann dabei dem Entschlüsseln des Geschriebenen dienen; die

---

<sup>137</sup> *Das Licht des Urquells - Das Mittlerwesen.* In: *Der Sohar*, S. 50 (*Sefer ha-Sohar*. Band 1, fol. 31b-32b).

<sup>138</sup> Vgl. auch 2 Chr 32, 5 und Neh 12, 37.

<sup>139</sup> Müller, Heidy Margrit: *Lufthauch, Leidbringer, Leidgenosse, Lichtschimmer. Gottesvorstellungen in Gedichten Gertrud Kolmars.* In: Dies.: *Klangkristalle*, S. 217 stellt in ihrer Untersuchung auch fest, dass bei Kolmar der poetologische Grundsatz gilt, dass nicht dem Gebet, sondern der Schrift und der dichterischen Sprache als dem bevorzugten Medium der Interpretation des Verhältnisses von Gott, den Tieren und den Menschen besondere Wirkungskraft und Wertschätzung zugemessen werden, was auch für dieses Gedicht gilt.

<sup>140</sup> Die Verweise auf die Bibelstellen lassen die Annahme zu, dass es sich hier um Verweise auf die *Thora Sch**ʿ**bichtaw* (d.i. "Schriftliche Lehre"), also nicht nur auf das *Pentateuch*, weil die Textfragmente auf weitere Schriften des Ersten Testaments verzeigen. Des weiteren sind entfernte Verzeige auf die *Thora Sch**ʿ**b'al Pe* (d.i. "Mündliche Lehre") auszumachen, das sind die Kommentare und Kodifizierungen zur schriftlichen Lehre, die *Midrasch*, *Mischna* und der spätere *Talmud*. Im Verlauf der Studie wird - soweit ich das erkenne - eine Kontingenz nur zum *Talmud* erkennbar.

Die *Midrasch* (d.i. "Untersuchung") ist der teils exegetische Kommentar zur *Thora*, der zu ihrem Verständnis beiträgt. Die *Mischna* (d.i. "Wiederholung") ist der exegetische Kommentar zur *Thora*, der zum Verständnis ihrer Implikationen beiträgt und auch die Grundlage des *Talmud* bildet. Sie wurde in zwei Generationen von Rabbi Akiba ben Josef (1./2. Jh.) bis Jehuda Ha-Nasi (2./3. Jh.) und Bertinoro (15. Jh.) verfasst und von Maimonides 1135\*-1204† kodifiziert. Vgl. Scholem, Gershom: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt a.M. 1970, S. 90-120.

Menschen finden ihn aber nicht und können so nicht den Text verstehen, der im Synagogenraum aufbewahrt liegt. Die Verschlüsselung findet in der Metaphernsprache statt, die den synagogalen Textraum des Ich für die Menschen nicht entschlüsselbar macht, weil sie die Schrift nicht kennen. Den nach innen offenen synagogalen Textraum verschliesst das Ich gegen aussen somit durch die Sprache. Da es sich in einer kryptisch-metaphorischen Sprache ausdrückt, die einerseits aus Zeichenfragmenten besteht und andererseits auf eine intensive Bibellektüre schliessen lässt, wäre eine Kontingenz zur lesenden Instanz gegeben, die sich den Text nur durch aufmerksame Lektüre der Zeichenfragmente und der Bibel erschliessen kann.

Der "erzene" Schlüssel wird in diesem Prozess des Verschliessens ein Sprachschlüssel, dessen Eigenschaft zu verschlüsseln durch die metrische Betonung des zweiten Päon - als Verfass des Gesangs an den Gott Apollon, ursprünglich der Hüter der Tore und des Orakels - markiert wird.<sup>141</sup> Der Schlüssel bildet eine Rohstoff/Erzeugnis-Metonymie, in der "erzen" als Synekdoche des "Schlüssels" fungiert, die vom Rohstofflichen des Erz herkommend, auf das Erzeugnis der gegossenen Schrift digressiv verweist. Die anderen Menschen können nicht nur die Schrift nicht lesen, sie haben auch den Rohstoff nicht, aus dem die Schrift entsteht.

Der erzene Schlüssel kann auch implizit als Gebetsschlüssel verstanden werden, der nicht besessen werden kann, sondern in einem Suchprozess gefunden werden muss. Das Ich hat diesen Schlüssel gefunden und kann sich nun im synagogalen Schutzraum die Bedeutungen erschliessen. Der Schlüssel führt zum Hauptmotiv des Gedichts: Die Selbstfindung des Ichs als Lesendes seiner und in seiner religiösen Tradition.

In der Bezeichnung der Treppe als "dumpf" liegt einerseits die Assoziation von Tönen, Musik und Geräuschen. In der schon erwähnten Handlung des Aufrollens der Thorarolle mimt dieses Adjektiv auf der klanglichen Ebene onomatopoetisch das heisere Lesen des Ich der Thorarolle. Eine Kontingenz besteht andererseits zur Eigenschaft dieses synagogalen Raumes, da "dumpf"

---

<sup>141</sup> *Der Griechenland Brockhaus*, S. 24.

apokopisch zu "dumpfig" verstanden werden kann, das "modrig" bedeutet.<sup>142</sup> Zum poetologischen Prozess des Themas des Gebets sei an dieser Stelle noch hinzugefügt, dass das Gebet schon im Gedicht *Gebet aus dem Sumpfe*<sup>143</sup>, das aus dem Zyklus *Zeit und Ewigkeit* stammt und im Jahr 1914 geschrieben wurde, thematisiert wird. Hier heissen zwei Verse, die drei Mal wiederholt werden: "Aber sieh, wir haben unsern Mund / Unsern Mund zum Beten heut nicht mehr !" (V. 1-2, 9-10 und 17-18). Andere Verse lauten: "Unser Beten währt sein kurzes Haupt" und "Heut nur ist ein Atemhauch Gebet" (V. 25 und 33). Wo in *Die Jüdin* das Gebet in den Zeilen des Gedichts selbst liegt, ist es hier verloren in der Klage des Verlustes.

Wie sich bei der Lektüre von *Die Jüdin* herausstellt, kann die Metaphorik des Gedichts aber nicht gänzlich entschlüsselt werden, ähnlich wie die biblischen Texte und Textkommentare selbst, die die Referentialität des synagogalen, vom Ich untersuchten Textraumes bilden. Der textliche Sprachraum des Ich selbst fungiert dabei als Metonymie im referentiellen Reichtum seiner Zeichen.<sup>144</sup> Aus dieser Perspektive gelesen, ist die Sprache des Gedichts selbst diejenige, die das Ich suchen will. In diesem referentiellen Sprachraum werden die Fragmente, Bruchstücke von figurativen Zeichen - die alles Gefundene in diesem Raum bedeuten - durch die Schrift thematisiert. Dieser Prozess wird in der folgenden Lektüre noch deutlicher erkennbar werden. Die Schrift ist in einem Prozess, der implizit thematisiert wird, einer ontologisch-poetologischen Gedächtnisarbeit der schreibenden Instanz, entstanden. In diesem Textraum richten sich die referentiellen Bezüge somit auf Zeichen, auf im Text fixierte Zeichenbilder, *Signifikante*, nicht auf *Signifikate*.

Nun zurück zur Treppe. Sie wird im Gedicht aposiopetisch als Otter symbolisiert. Kolmar hatte *Brehms Tierleben* zur Verfügung und las sehr

---

<sup>142</sup> Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 160.

<sup>143</sup> *Gebet aus dem Sumpfe* (WB, S. 597-598).

<sup>144</sup> Vgl. Erdle: *Anlitz - Mord - Gesetz*, S. 159.

wahrscheinlich darin.<sup>145</sup> Darin steht über die Ottern:

"In der Regel findet man sie fern von menschlichen Behausungen, dies aber nur deshalb, weil sie der Mensch in der Nähe der Ortschaften verfolgt und vertreibt; denn sie selbst fürchten die Nähe ihres Erzfeindes keineswegs, drängen sich ihm vielmehr oft in höchst unerwünschter Weise auf. [...] In südlichen Ländern empfängt man oft ihre unerwünschten Besuche in den Häusern, und namentlich die Nachtschlangen, also gerade die gefährlichsten, werden hier manchmal höchst unangenehm."<sup>146</sup>

An anderer Stelle heisst es:

"Weit aus die meisten harmlosen Schlangen [...] sind Tag-, viele der Furchenzähler und der Giftschlangen dagegen Nachttiere [...] ihre Tätigkeit [beginnt] erst bei Eintritt der Abenddämmerung."<sup>147</sup>

Im Gegensatz zu Nattern kümmern sich die Ottern um dargebotene Opfer "manchmal stundenlang" kaum, "erheben drohend den Kopf und lassen es zunächst dabei bewenden."<sup>148</sup>

Das Erheben des Kopfes der Otter ist Ausdruck ihrer Abwehrhaltung. Das vom Menschen gejagte Tier wagt sich, laut Brehm, trotzdem in die Häuser der Menschen, in der Abenddämmerung, in der es aktiv wird. Dies drückt eine Mensch - Tier - Beziehung aus, die im Gedicht mit eingewoben worden ist. Einerseits wehrt die Otter in ihrer Haltung die Menschen ab, andererseits wird sie in der Kontingenz zur Treppe, die das Gebet ausdrückt, in ihrer Handlung - vom Dunkeln ins Licht aufsteigend - anthropomorphisiert und tritt als Protagonistin der Rede des Ich auf.

Im Physiologus wird die Otter als Sinnbild der Pharisäer benutzt: "Die Ottern töten Vater und Mutter, ebenso wie die Pharisäer ihre geistlichen Väter getötet haben".<sup>149</sup> Hierbei wird Basilius zitiert, der den "Vorläufer, die Schlechtigkeit und die üble Gesinnung der Juden erkannte, deswegen, weil

---

<sup>145</sup> Leutenegger: *Leben und Werk in Texten und Bildern*, S. 17.

<sup>146</sup> *Brehms Tierleben*, hrsg. von Otto zur Stassen, neu bearbeitet von Franz Werner, Band 5.2, Leipzig und Wien <sup>4</sup>1913, Band 5.2, S. 236.

<sup>147</sup> *Idibem*, S. 237.

<sup>148</sup> *Ibidem*, S. 238.

<sup>149</sup> Treu, Ursula, hrsg.: *Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung*, Hanau <sup>3</sup>1998, S. 23.

sie die Propheten und ihre Vorfahren getötet haben, die ihnen das Heil verkündigten und sie über das Himmelreich unterrichten wollten." Sie haben sich nicht der Unschuldigen erbarmt, sondern sie getötet und gesteinigt, so wie es die Otter mache. Die Otter ist also als Kriechtier und geistige Mutter- und Vaternörderin äusserst negativ besetzt.

Als positives Beispiel gemeint, aber wahrscheinlich in Anlehnung an die Deutung des Physiologus entstanden, übernimmt *Brehms Tierleben* die Feststellung, dass Schlangen als Götzen im Gebet von den Juden angerufen werden, "wie denn auch Moses eine Schlange aufrichtete, um dadurch das «Volk Gottes» von einer Plage zu befreien."<sup>150</sup>

Im Gedicht tritt diese Negativkonnotation in einer Umkehrung auf. Die *Evidenz* der anadiplothischen Verknüpfung von der Treppe und der Ottern bestätigt dies. Das Rollen der Treppe, das sylleptisch für die Bewegung der Otter steht, gereicht in der Rede-Identifikation des Ich mit der Otter zur Internalisierung dieser Negativkonnotation, die so zum positiven gekehrt wird.

Nach Warburg im Werk *Schlangenritual* kann das Tier im Gegensatz zu den Menschen nur dasjenige, was es ausmacht; so ist "es von seinem Können erfüllt". Dies macht es zum begabteren Wesen als die Menschen. In der prosopopoetischen Personifikation der Otter, der die Rede des Ich übertragen wird, verleiht das Ich der Otter - in Bewusstsein ihrer Absenz des menschlichen Könnens - in einem "andächtigsten Selbstverlust" sein Gesicht.<sup>151</sup>

Die Prosopopoeia geschieht bis in die innerste Struktur der Schrift. Die beiden Zäsuren der Verse 7 und 8 unterstützen die Frakturiertheit des Textleibes, der nun einer Otter gleicht. Der "platte, schuppige Kopf" der Otter ist Ausdruck der Prosopopeia des Ich, das mit ihrem Kopf, durch ihr Gesicht

---

<sup>150</sup> *Brehms Tierleben*, Band 5.2, S. 258.

<sup>151</sup> Warburg, *Aby: Schlangenritual*, Berlin 1988, S. 27. Vgl. Zarnegin: *Tierische Träume*, S. 191.

spricht.<sup>152</sup> Nicht nur die Schuppigkeit der Otter wird nachgeahmt, sondern, in Anbetracht der zweifach auftretenden Zäsur, auch deren hervorstechendstes Merkmal, die Giftzähne. Diese mimetische Charakterisierung geht einher mit den Doppelkonsonanten der Wörter "Schlüssel", "rollt", "Treppe", "schuppigen", "platten" und "Otter" selbst. Man könnte soweit gehen, dass die graphomorphe Erscheinung der Konsonanten die spitze Eigenschaft der Giftzähne widerspiegelte. Der phonetische Zischlaut der Doppel-"s" ahmt dabei das Schlangengeräusch nach und die Doppel-"t" das Speien des Giftes. In Verbindung zu *Kohelet*, Prediger 10, 8, dem der bekannte Spruch entspringt, dass, wer einem eine Grube gräbt, selbst hineinfällt, heisst es auch: "Wer eine Mauer einreißt, den kann eine Schlange beißen". Nach Horowitz wurden dem jüdischen Volk 365 Verbote gegeben, um das Gift der Schlange, den bösen Trieb, nicht wirksam werden zu lassen, denn JHWH habe ihn, sowie auch das "Gewürz" gegen ihn geschaffen.<sup>153</sup> Die tiefere Bedeutung dieses Spruches ist also, dass, wer nur dem bösen Trieb nachgeht, sich selbst vergiftet. Das Ich im Gedicht besitzt eine Immunität gegen sein eigenes Otterngift, was impliziert, dass die anderen, nicht erkennenden Menschen gegen ihr eigenes Gift nicht gewappnet sind. Der Chorjambus des Versendes impliziert dabei den Gestus der Sprache dieser Otter ("Ótter ins Licht", V. 9). Er steht im Zeichen des Gesangs, des Textlieds.

#### Vierte Strophe. Die morschenden Mauern wie Felsen

10 Ach, diese Mauer morscht schon wie Felsen,	x´,   x x x´ x´ x x´ x´ x´,	a
Den tausendjähriger Strom bespült;	x´ x´ x´ x´ x´ x´ x´ x´	B
Die Vögel mit rohen, faltigen Hälsen	x´ x´ x´ x´ x´,   x´ x´ x´ x´	a
Hocken, in Höhlen verwühlt.	x´ x´,   x´ x´ x´ x´.	B

<sup>152</sup> Hier kann beigefügt werden, dass die Prosopopeia nahe der Personificatio ist. Die Otter wird zur Protagonistin der Rede, die das Ich nun an sie abgibt und durch ihre Maske spricht. Vgl. Groddeck: *Reden über Rhetorik*, S. 189.

<sup>153</sup> Scholem: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, S. 117-118.

Das Ich befindet sich immer noch im Innern der Ruine. Die Mauern "morschen" und die Vögel hocken "in Höhlen verwühlt".

In Psalm 114, 8 heisst es: "Der da verwandelt den Fels in Wassersprudel" und in Jesaja 48, 21: "Sie litten keinen Durst [...] Er liess ihnen Wasser aus dem Felse fliessen". Schliesslich merkt Rabbi Abba in der *Sohar* an:

"Wasser ist an jedem Ort ein Bekanntes, an jener Stätte aber erwachte der Allheilige, die unsichtbaren Wasser zu ergiessen - und dies ist ein Zeichen und Wunder des Allheiligen."<sup>154</sup>

Im Gedicht ist der Felsen mit dem Wasser konnotiert. Es kommt jedoch nicht aus dem Fels hervor, sondern ein Strom bespült den Felsen. Einerseits weist der Strom in biblischer Referentialität Richtung Osten auf den Jordan. Andererseits kann, da das Geschehen sich im eigenen Textraum des Ich abspielt, der Strom nicht vom Felsen kommen; das Heilspendende des aus dem Felsen quellenden Wassers kann nicht an dem Ort geschehen, in dem sich das Ich befindet, sondern dieser (Text)-Ort befindet sich schon im Textleib des Ich.

Die morschende Mauer wird als Synekdoche des Tempels, der verfallenen Synagoge gelesen und zeigt ein weiteres Mal auf die Stadt Jerusalem, die in Verbindung zum "tausendjährigen Strom", dem Jordan, bestätigt wird. Die Binnenalliterationen mimen dabei das Wasserrauschen an der morschenden Mauer ("morscht schon"). Die offensichtlich erkennbare analoge Metapher steht im vergleichenden "wie" in diesem Vers, womit hier wiederum auf die Parallelität zum Gotteswort angespielt wird.

Die biblische Eigenschaft des Felsens ist seine Stärke, die den Menschen errettet: "Sei mir ein starker Fels und eine Burg, dass du mir helfest!"<sup>155</sup> Er bedeutet aber auch Schutz und Sicherheit: "Er zog mich aus der grausigen Grube, aus lauter Schmutz und Schlamm, und stellte meine Füsse auf einen Fels, dass ich sicher treten kann"<sup>156</sup> und wird mit JHWH verglichen: "HERR

---

<sup>154</sup> *Der Schutz der Frommen - Zweierlei Arten von Felsen*. In: *Der Sohar*, S. 60 (*Sefer ha-Sohar*: Band 2, fol. 64a).

<sup>155</sup> Ps 31, 3.

<sup>156</sup> Ps 40, 3.

mein Fels, meine Burg, mein Erretter"<sup>157</sup> und "Er ist ein Fels"<sup>158</sup> und "der HERR ist ein Fels ewiglich".<sup>159</sup> Der Felsen im Gedicht, der bespült wird vom Strom ist ein verborgenes göttliches Sinnbild, das das Ich im Gedicht entdeckt.

In Wirklichkeit können Mauern nicht "morschen". Holz und *per extensio* auch Mauern werden morsch, wenn sie lange in feuchter Umgebung sind. Das Morschen deutet auf die Eigenschaft des Raumes hin: Die Mauern des Textraumes sind verfallen.

Wie das Ich sich in einem Raum von morschenden Mauern befindet, wohnt - als Parallelstelle gelesen - die Kröte, subjektiviert und in Prosopopoeia zum Ich gelesen, in dem gleichnamigen Gedicht denn auch unter den morschen Brettern der Regentonne: "Unter der Regentonne / Morschen Brettern hock ich duckig und dick" (V. 13-15).<sup>160</sup>

An dieser Stelle schiebe ich einen Exkurs ein über die "morschenden Mauern" des Gedichts in Vergleich zum Gedicht *Mein Volk*<sup>161</sup> von Lasker-Schüler.

Das Morschsein von Mauern findet sich in einem Gedicht von Lasker-Schüler *Mein Volk* wieder, das 1905 erstmals veröffentlicht wurde. An dieser Stelle soll kurz in vergleichender Lektüre auf den Aspekt des Morschens eingegangen werden. Das Gedicht lautet:

---

<sup>157</sup> Ps 18, 3.

<sup>158</sup> 5 Mo 32, 4.

<sup>159</sup> Jes 26, 4.

<sup>160</sup> *Die Kröte* (WB, S. 736). Das Gedicht stammt aus dem Zyklus *Das Wort der Stummen*.

<sup>161</sup> Lasker-Schüler: *Mein Volk*. In: Dies.: *Hebräische Balladen*. In: *Sämtliche Gedichte*, hrsg. von Friedhelm Kemp, München 1966, S. 171-172. Zur Editionsgeschichte dieses Gedichts: Oellers, Norbert: *Nachwort*. In: Lasker-Schüler, Else: *Hebräische Balladen*. Faksimile der Handschrift, hrsg. von Norbert Oellers, Marbach 1986, S. 31-14 und Müller: *Die Psalmen Davids neu zu schreiben in deinem Sand*, S. 57.



## Mein Volk

Der Fels wird morsch  
Dem ich entspringe  
und meine Gotteslieder singe...  
Jäh stürz ich vom Weg  
Und riesele ganz in mir  
Fernab, allein über Klagegestein  
Dem Meer zu.

Hab mich so abgeströmt  
von meines Blutes  
Mostvergorenheit.  
Und immer, immer noch der Wiederhall  
In mir,  
Wenn schauerlich gen Ost  
Das morsche Felsgebein,  
Mein Volk,  
Zu Gott schreit.

Das Ich in diesem Gedicht konzipiert sich aus einem morschen Felsen kommenden Wesen, das sich vom Ursprung entfernt hat, aber nach wie vor davon getragen wird. Auch in diesem Gedicht sind mystische Identitätsmuster in der Zeichensetzung erkennbar.<sup>162</sup>

Der jüdische Ursprung ist morsch und das Ich bei Lasker-Schüler strebt weg, zieht in die Ferne. Wo sich das Ich in *Mein Volk* nicht vom Judentum lösen kann, hat sich das Ich in *Die Jüdin* den jüdisch-religiösen Fragmenten seines Textraumes zugewandt, wo es aufdeckt, was verschüttet ist.

Beide Gedichte korrelieren in der Beschreibung des Jüdischen, die im Mythos wurzelt und die in partikulärer Ich-Rede zu einer Universalsprache wird und so das Fundament der Identität bildet.<sup>163</sup> Dabei ist die Annäherung an die wahrheitsnahe Realität in *Die Jüdin* eine zur eigenen Vergangenheit hin rückwärtsgewandte Lese-Prozedur des eigenen Verborgenen.

Das Ich in *Mein Volk* rieselt dem Meer zu, wobei das klagende "morsch" auf die Klagemauer verweist.<sup>164</sup> Dies könnte insofern auch für *Die Jüdin* gelten,

---

<sup>162</sup> Müller: *Die Psalmen Davids neu zu schreiben in deinem Sand*, S. 46 und Oellers: *Nachwort*. In: Lasker-Schüler: *Hebräische Balladen*, S. 33. Vgl. Hessing: *Verwandlungen*. In: Lorenz-Lindemann: *Widerstehen im Wort*, S. 86.

<sup>163</sup> Oellers, Norbert: *Die Verscheuchte. Else Lasker-Schüler (1869-1945)*. In: Ders.: *Manche Worte strahlen*, a.a.O., S. 17.

<sup>164</sup> *Ibidem*, S. 18.

als dass die schreibende Instanz, im Ausruf "Ach" erkennbar, die verfallenen Mauern bei ihrem Anblick beklagt ("Ach, diese Mauern morschen schon" V. 10).

Nun zu den Versen 12-13, wo die Vögel auftreten. Der "heilige Ibis" zeichnet sich dadurch aus, dass er gegenüber anderen Ibis-Arten einen besonders auffällig faltigen Hals hat. Er kommt in der Uferregion des Jordan vor. Das Tier reiht sich aufgrund seiner symbolischen Negativität in die Symbolik der Ottern ein, denn der Ibis sei - so der Physiologus - ein unreines Tier und könne nicht schwimmen, sondern halte sich an den schlammigen Ufern auf.<sup>165</sup>

Im Gedicht *Die Tiere von Ninive* - 1937 niedergeschrieben und zum Zyklus *Welten* gehörend - schläft *Racham*, (d.i. "Aasgeier") "in einer **Nische bröckelnden** Tempelgemäuers".<sup>166</sup> Einerseits bezeichnet er in jenem Gedicht die Stadt als den Ort des Verfalls und des Todes und andererseits weist er auf das Erbarmen Gottes mit den Tieren hin.<sup>167</sup> Betrachtet man die "verwühlt hockenden Vögel" als Aasgeier, ist die erste implizite Konnotation in *Die Jüdin* ebenfalls auszumachen, wodurch der Textraum des Ich als Grabraum thematisiert wird. Die zweite Konnotation hingegen ist nicht feststellbar.

Die Vögel werden in ihrem "verwühlten Hocken" vom Ich beobachtet und beschrieben. In diesem Sinn werden sie objektiviert, treten aber positiviert als Protagonisten der Verse auf. Im Adverb "verwühlt" und im Verb "hocken"

---

<sup>165</sup> 2 Mo 17, 11 und 3 Mo 11, 17. In Treu: *Physiologus*, S. 77 steht: "Und schlechter als alle ist der Ibis, denn den Sündern entsprossen die Sünden." Weiter steht geschrieben, dass der Ibis auch nur dorthin schwimmen könne, wo die unreinen Fische leben, da er auch nicht tauchen könne.

<sup>166</sup> *Die Tiere von Ninive* (WB, S. 523-525): "In einer Nische bröckelnden Tempelgemäuers / Sass Racham der Geier regungslos mit gesunkenen Flügeln / Und schlief" (V. 7-9).

<sup>167</sup> Müller: *Gottesvorstellungen*. In: Dies.: *Klangkristalle*, S. 227-228. Sie weist auch darauf hin, dass "Erbarmen" ein analoges Konsonantengerüst zu "Racham" aufweise. Groddeck: *Reden über Rhetorik*, S. 263 bemerkt, dass die periphrastische Metapher "lebende Gräber" für "Geier" von Gorgias als Inbegriff einer Übertragung von Unbeseeltem auf Beseeltes, durchaus als schön und tiefsinnig zu bezeichnen sei. Dies gäbe hier den Impuls für die Hypothese, dass im Text der noch unbeseelte Raum im Verlauf des Gedichts eine Beseelung erführe.

liegt eine regressive Implosivität des Ich. Der Gestus des Wortes "verwühlt" drückt eine in sich gekehrte Haltung aus, die mit der Handlung des "Hockens" unterstrichen wird. "Hocken" hat die ursprüngliche etymologische Bedeutung von 'sich krümmen' (von "kucáti", d.i. 'krümmt sich'), was auch in der Bewegung des Hockens nachvollziehbar ist.<sup>168</sup> Zusätzlich steht das Adjektiv "verwühlt" zum Verb "hocken" in anastrophischer Verbindung, wobei die "Höhlen" hyperbatisch eingeschoben ist. Diese Konstruktion führt zur Annahme, dass das Ich in einem noch in sich verschränkten Text liest. Die "verwühlten" Vögel hocken in Höhlen, also an Textstellen, die vom Ich noch nicht erkundet, aber doch schon entdeckt wurden. Das Ich fängt an, die Referentialität nicht nur zur Bibel, sondern auch zu Orten zu entdecken, die geographisch-historisch und biblisch-mystisch konnotiert sind und in Richtung Osten zeigen.

In der Ruinenstätte der altägyptischen Stadt Hermopolis Magna<sup>169</sup> - heute Schmunu bei El-Aschmunen, westlich des Nils gelegen - wurden lange Gräbergänge der Nekropole des Grabtempels Petosiris', eines Hohepriesters von Thot, aufgedeckt, in denen unzählige mumifizierte Ibisse und Affen in Tonkrügen beigesetzt waren. Der Ibis war das Symbol des Gottes Thot.<sup>170</sup> Thot ist der Götterbote, Seelenführer, der Schreibgott und Mondgott.<sup>171</sup> Im Gedicht *Mose im Kästchen*<sup>172</sup> ist er auch derjenige Götzengott, der nicht mehr gebraucht wird, aber doch mit seinem Wenden des Kopfes auf bevorstehende Ereignisse hinweist, die mit der Schrift im Judentum zu tun haben.<sup>173</sup> In diesem Gedicht wird er als Mondgott thematisiert, auch deshalb, weil er in seiner Bedeutungslosigkeit zur Schrift und Überlieferung nicht

---

<sup>168</sup> Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 312.

<sup>169</sup> *Brockhaus Enzyklopädie*, Band 9, S. 713.

<sup>170</sup> *Ibidem*, Band 10, S. 362.

<sup>171</sup> *Ibidem*, Band 22, S. 121.

<sup>172</sup> *Mose im Kästchen* (WB, S. 97): "Und der Mondgott Thoth, den zerschlossnes Gefieder, bemährte, / Drehte den schwarzen Ibiskopf ernst nach dem Weibe" (V. 15-16).

<sup>173</sup> Heitschmidt: *Dialog mit der Bibel*. In: Lorenz-Lindemann: *Widerstehen im Wort*, S. 159-160.

mehr beitragen kann. Die Konsistenz von Thot als Schreibgott und verwühlten, beigesetzten Ibissen, in vom Ich entdeckten Höhlen, besitzt eine Referentialität, die im Geschriebenen selbst gründet.

Das "Hocken" der Vögel weist auf die tiefe Lage dieser Tiere hin: Sie stehen denn auch nicht und sie fliegen nicht. Sie hocken und sie tun dies in Höhlen. Sie werden - wie schon beobachtet - einerseits zu Protagonisten und andererseits, da das Ich in diesen Höhlen liest, zum Lesestoff, was als Zukunftsvoraussage des lesenden Ich gedeutet werden kann. Die Rohheit und Faltigkeit der Häse bezeichnet denn auch die Eigenschaft der Vogelhäse, die im Text mimetisiert werden. Das Wort "faltig" kommt nach der Zäsur zu liegen, die als Textfalte gelesen werden kann. Die Eigenschaft der Zäsur, die als Textfalte von den Endassonanzen hervorgehoben wird ("róhen" W "fáltigen" und "Hócken" W in "H'öhlen", V. 12-13), bestätigt die Sprachontologisierung. Dies ergäbe die übersetzt figurative Lesart, dass das Ich in den mumifizierten Vogelkadavern liest, die dem ägyptischen Schreibgott Thot geopfert wurden, um daraus aus den Zeiten, die auf das Vorexil zurückgehen, zu lesen.

## Fünfte Strophe. Rüsten zur Reise

In den Gewölben rieselnder Sand,	ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ,	A
15 Kauernde Echsen mit sprenkligen Brüsten -	ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ -	b
Ich möcht eine Forscherreise rüsten	ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ	b
In mein eigenes uraltes Land.	ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ·	A

Nach seinen Verfehlungen erzählt Jesaja seinen Freunden, was ihm Gott verkündet habe: "Ich, der HERR bin dein Gott, der dich lehrt, was frommt, der dich leitet auf dem Weg, den du wandeln sollst. Ach, hättest du doch auf meine Gebote geachtet! Dem Strome gleich wäre deine Wohlfahrt geworden und dein Heil wie die Wogen des Meeres. Dem Sande gleich wäre dein Geschlecht und die Sprösslinge deines Leibes wie seine Körnlein; nicht würde ausgerottet noch getilgt sein Name vor mir."<sup>174</sup> Bei der Stelle "dem Sande gleich wäre dein Geschlecht" liegt die Unzerstörbarkeit, Fruchtbarkeit und Weiterentwicklung von Generationen begründet, die nur durch Befolgung der Gebote JHWHes erreicht werden kann.

In den Gewölben des Textraumes rieselt der Sand, in dessen Rieseln der Körner - in möglicher Rückübersetzung der Bibelstellen - die Fruchtbarkeit der folgenden Generationen liegt. Zugleich beschreibt der rieselnde Sand den schon mehrmals beobachteten verfallenen Zustand des Raums.

Und wieder werden niedere Tiere - "Echsen mit sprenkligen Brüsten" - aufgeführt und durch ihre biblische Konnotation positiv bewertet. Der beobachtete Raum steht da, gleich einem Bildnis, ein statischer Sehnsuchtsort, der im Inneren erkundet und der von der geschichtlichen Vorzeit in die Jetztzeit transportiert wird.

Die "kauernden Echsen mit sprenkligen Brüsten", in der Bibelreferentialität und in Referentialität zum Sehnsuchtsort des Ostens betrachtet, könnten vorerst einer Lektüre von *Brehms Tierleben* entstammen. Die Ruinen-eidechse (*Lacerta serpa*), die in Süditalien, Sizilien, Istrien und Dalmatien beheimatet sei, laufe auf Mauern antiker Ruinen herum. Sie besitze

---

<sup>174</sup> Jes 48, 17-19.

Fleckenlängsbinden und eine netzartige Zeichnung. Weiter schreibt Brehm: "Im Frühlinge findet man sie hundertweise auf den platten Dächern liegen [...] Sie kriechen die Mauern auf und ab, daher ist kein Zimmer, dessen Türen oder Fenster offenstehen, vor ihnen sicher."<sup>175</sup> Ebenso interessant sind die Bemerkungen Grzimeks. Er führt den gesprenkelten Schlangenskink (*Ophiomorus punctatissimus*) an, der in Griechenland und Kleinasien vorkomme.<sup>176</sup>

Rückübersetzt ins Gedicht hiesse dies, dass dieses in den Gewölben des Textraums lebende Tier auf einen Sehnsuchtsort des Ich hinweist. Dieser Ort ist geographisch, von Europa her gesehen, im Osten, im "uralten Land" (V. 17). An dieser Stelle setzt der Wille zur Forscherreise an. Der Gedankenstrich am Ende des zweiten Verses der Strophe zeigt hierbei, wie schon das emphatische "Ach" im Vers 10, auf die schreibende Instanz hin, die einen Moment innehält, bevor sie den Entschluss fasst, die Reise vorzubereiten.<sup>177</sup>

Das Ich will - nach der Entdeckung der noch vorhandenen Fragmente - eine "Forscherreise rüsten". In Verbindung mit der metrischen Betonung des zweiten Päon drückt es dies als impliziten Gesang aus. Der Ausdruck des "Rüstens" widerspiegelt dabei die vorbereitende Handlung des Ich; es stattet sich aus. Die Etymologie des Wortes bestätigt dies; "rüsten", in mhd. heisst 'ausrüsten, schmücken' und ist abgeleitet von ahd. "(h)rust", was 'Pferdeschmuck', und "hyrst", was 'Schmuck, Schatz' heisst und sich ableitet von "\*hreud-a-", was 'bedecken, schmücken' und "hrodin", was 'mit Gold überzogen' heisst.<sup>178</sup> In einer assoziativen Lesart liegt auch die phonologische Nähe der Wörter "rüsten" und "Rüstung", die den Schutz des Ich bei dieser Reise impliziert. Das Ich schmückt sich mit seiner Reise in sein "eigenes

---

<sup>175</sup> Brehms Tierleben, Band 5.2, S. 178.

<sup>176</sup> Grzimek, Bernhard, hrsg.: *Enzyklopädie des Tierreichs in 13 Bänden. Kriechtiere*, Band 6, München 1980, S. 252-253 und 267.

<sup>177</sup> In Anbetracht, dass die schreibende Instanz - wie noch untersucht werden wird - eine Form einer mündlichen *Thora* verfasst, eine Art *Midrasch*, kann spekuliert werden, ob dieser Gedankenstrich nicht ein *Yad*, eine Lesehilfe, darstellt, mit dem die Schrift zu lesen wäre.

<sup>178</sup> Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 610.

"uralt Land" (V. 17). Die Reise wird somit als eine schützende, schmückende Metapher thematisiert, als eigentliche Trope, die im Text stattfindet. Das Adjektiv "uralt" erweist sich als Hyperbel, die einerseits die Eigenschaft des Landes, vorzeitlich zu sein, überhöhend darstellt und andererseits metaphorisierend die Suche nach dem Ort Ur (V. 18) in der nächsten Strophe vorwegnimmt.

Im Wort Forscherreise liegt auch der Grund dieser Reise. "Reise" mhd. "reis(e)" ist abgeleitet von "\*reis-a-", was 'aufgehen, sich erheben' heisst und "forschen" ist abgeleitet von mhd. "vorschen", was 'fragen nach' heisst, neben ahd. "forsca", der 'Frage'.<sup>179</sup> Die Forscherreise ist also mit dem Erheben des Ich verbunden - in Kontingenz zu dem Gestus der sich ins Licht erhebenden Otter (V. 9) - das nun nach dem eigenen Ursprung fragt.

Es findet keine örtliche Reise statt; sie ist eine Absichtserklärung. Das Ich sagt nicht, dass es reisen will, sondern dass es eine Reise "rüsten" will. In der nächsten Strophe bekundet das Ich seine Hoffnung, das Ur entdecken zu können: "Ich **kann** das begrabene Ur der Chaldäer / **Vielleicht** entdecken noch irgendwo" (V. 18-19). Das Wort "entdecken" wird auch hier im ursprünglichen Sinn gebraucht. In mhd. - nach Kluge - heisst es noch wörtlich 'aufdecken' und hat sich in Anlehnung an frz. "découvrir" von 'jemandem etwas entdecken' für 'mitteilen' und schliesslich in die Bedeutung von 'auffinden' gewandelt.<sup>180</sup> Durch die Forscherreise in seine Vergangenheit hofft nun das Ich in den Fragmenten seines Raumes sich selbst zu finden.

### Sechste Strophe. Der Schall der Posaune

Ich kann das begrabene Ur der Chaldäer	x x' x x x' x x x' x x x' x	a
Vielleicht entdecken noch irgendwo,	x x' x x' x x x' x x' ,	B
20 Den Götzen Dagon, das Zelt der Hebräer,	x x' x x' x ,   x x' x x x' x ,	a
Die Posaune von Jericho.	x x x' x x x' x x' .	B

---

<sup>179</sup> Ibidem, S. 227.

<sup>180</sup> Ibidem, S. 179.

Die ausgegrabene Siedlung Ur, die sumerische Stadt in Mesopotamien, 150 km westlich von Irak gelegen, heute der Ruinenhügel Tell Muquaijr genannt, kannte zwei kulturelle Blütezeiten. Von der Zeit um 2400 AC, der ersten Dynastie von Ur, sind noch Goldgefäße, verschiedene Goldschmiedekunstwerke, mit Tierfiguren verzierte Instrumente, Kopf- und Halsschmuck, Kult- und Herrschaftsinsignien, sowie Einlegearbeiten, sogenannte *Ur-Standarde*, erhalten. Dies wissen wir von den Ausgrabungen von Hall und Thompson, die 1919 in Eridu (Abu Schahreim), Tel'Obeid und Ur (Muqaijr) Ausgrabungen unternommen hatten. Die Stadt selbst wurde dann von 1922 bis 1934 von Wooley ausgegraben. In Ur liegt der Beginn des jüdischen Volkes, sowie der Beginn des Exils begründet: "Uru" heisst nicht nur 'Stadt', sondern ist der "Ort des Lichts", wo die Patriarchen herkommen.<sup>181</sup>

Beide Ausgrabungen gingen als Neuigkeit in den Zeitungen rund um die Welt.<sup>182</sup> Vielleicht hat Kolmar davon erfahren und diese Nachricht wurde zum Impuls im poetologisch-produktiven Gedankenprozess. Dies muss jedoch Spekulation bleiben.

Das hebräische *kasdim* bezeichnet einen aramäischen Stamm, der seit dem 9. Jahrhundert im südlichen Babylon ansässig war. In der griechischen Literatur werden die Chaldäer allgemein als "die Babylonier", aber auch als Priester, Astrologen, Vorzeichendeuter und Beschwörer bezeichnet.<sup>183</sup>

Das Ich hofft zwar auf die Entdeckung des bestimmten Ortes Ur ("Ich **kánn** das begrábene Úr [...]/ **Vielléicht**" , V. 18-19), doch hat es Kenntnis davon, sonst würde es die Stadt nicht entdecken wollen. Das Ich sucht evidenterweise nach dem Ursprungsort, von dem die Generationen des Volkes Israel herkommen, was die Suche des Ich nach seinem Jüdischsein

---

<sup>181</sup> 1 Mo 11, 27-31 und 38 und 1 Chr 11, 35. Vgl. *Jerusalem Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem 1971-1972, Band 16, S. 5 und Rienecker: *Lexikon zur Bibel*, S. 1442.

<sup>182</sup> Edzard, D. O., Calmeyer, P., hrsg.: *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie*, begr. von E. Ebeling und B. Meissner, fortgeführt von E. Weidner und W. von Soden, Band 1, Berlin und New York 1932, S. 320.

<sup>183</sup> Dan 2, 1-11. An dieser Stelle sollten die Chaldäer den Traum Nebukadnezars erzählen und deuten. Daniel bewahrte sie vor der drohenden Hinrichtung durch eine Eingebung JHWHes.



reflektiert. Die Betonung des "kann" im zweiten Päon der Versbetonung unterstützt einerseits seinen Willen und andererseits verweist es implizit auf den Text als Gesang.

Dagon war der Getreidegott in Mari, Tuttul.<sup>184</sup> Er bewohnte den Tempel Terga, was soviel heisst wie "Haus der Stille" oder "Haus des Eisens". Er ist mit "Enlil" gleichgestellt, einem sumerischen Herrschergott, der die Epitheta "König des Landes" und "Herr der Götter" führt. Dagon hat als Gattin die Göttin mit dem Namen "Schalach", was übersetzt "Ähre" heisst. Er ist der heidnische Gott, dem JHWH entgegensteht.<sup>185</sup> In der Genesis wird JHWH als der alleinige Gott, der Fruchtbarkeit bringt, aufgeführt:

"Es gebe dir Gott vom Tau des Himmels und vom Fett der Erde und Korn und Most in Fülle. Völker sollen dir dienen und Nationen sich vor dir beugen."<sup>186</sup>

In der *Thora* ist Dagon der Hauptgott der Philister. Bei ihrem Raub der Bundeslade besteht der Götzengott nicht vor der Macht JHWHes.<sup>187</sup> Die Philister glaubten, es handle sich bei der Lade um Gott selbst. Seine physische Repräsentation wurde seinem Wesen gleichgestellt. Die Judäer dagegen verstanden die Lade als Repräsentation JHWHes, ein geschmücktes Behältnis, in dem sich die heiligen Schriften befanden.

Das Ich möchte nun diesen fruchtbaren Götzengott suchen, der derjenige in der biblischen Geschichte war, der der geraubten Bundeslade gegenübergestellt und mit abgeschlagenen Händen und abgeschlagenem Kopf wieder aufgefunden wurde. Es versucht, den Götzen aufzusuchen und ihn sich zu vergegenwärtigen. In der Benennung Dagon als "Götzen", das heisst in Bildung eines Hendiadyoins durch die antonomasische Verbindung der Namen, will die schreibende Instanz die Eigenschaft des Götzengottes

---

<sup>184</sup> Dagon wird fälschlicherweise vom Hebräischen "dag", d.i. 'Fisch', hergeleitet. Dargestellt wird er mit einem Fischeschwanz. Die richtige Herleitung kommt aber vom Kanaanitischen "dagan", d.i. 'Korn', was zu "dagon" hebraisiert wurde. Vgl. Rienecker: *Lexikon zur Bibel*, S. 271.

<sup>185</sup> Rienecker: *Lexikon zur Bibel*, S. 271 und Schlatter: *Calwer Bibellexikon*, S. 196-197.

<sup>186</sup> 1 Mo 27, 28-29.

<sup>187</sup> Ri 16, 23 und 1 Sam 5, 2-4.

hervorheben; das ist der Gegengott zu JHWH.

Den Fall Dagon gegenüber JHWH hat Kolmar auch im Gedicht *Dagon spricht zur Lade* verarbeitet, das sie mit dem Gedicht *Mose im Kästchen* Kurt Pinthus in Reaktion auf dessen Redeverbote 1937 zusandte. In diesem Gedicht spricht Dagon die Bundeslade mehrmals an, auf dass sie sich vor ihm beuge. Ein einziges Machtwort des Gottes Abrahams, Isaaks und Jakobs aber bringt Dagon zu Fall.<sup>188</sup>

Dieser Gegengott tritt in physischer Erscheinung auf, während JHWH im Verborgenen wirkt, weil er nicht physisch vorhanden ist. Dies wird im Psalm 115, 1 ausgedrückt: "Warum sollen sagen die Heiden: Wo ist nun ihr Gott? Unser Gott ist im Himmel; alles was er wollte, er hat es vollbracht. Ihre Götzen aber sind Silber und Gold, gebildet von Menschenhand. Sie haben einen Mund und können nicht reden, sie haben Augen und sehen nicht."

Bis zum vorletzten Vers im Gedicht wird JHWH nicht benannt, sondern ist immanent referentiell im Sprachraum vorhanden. Das Ich begeht nicht den Götzendienst, *Awoda Sara*<sup>189</sup>, sondern vergegenwärtigt sich seine religiös-jüdischen Fragmente. Es hält sich an das wichtigste Gebot der *Thora* und somit an den biblischen Text selbst, sich von *Awoda Sara* fernzuhalten, was wie das "Erfüllen aller Gebote der Thora" gilt.<sup>190</sup>

Das "Zelt der Hebräer" bezieht sich auf den Anfang des jüdischen Volkes in Ur, die sich erst in Zelthütten dort niedergelassen haben sollen. In der Referentialität der Zelte schwingt der aktuelle Bezug zur damaligen Siedlungspolitik in Israel mit. Ein "Siedlungstyp" in Palästina war ein sogenanntes "Zeltlager", wie das *Philo-Lexikon* mit einem Bild der Siedlung

---

<sup>188</sup> "[...] 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" (Kolmar: *Dagon spricht zur Lade*. In: Woltmann: *Marbacher Magazin*, S. 180-181). Vgl. Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, Anm., S. 106 und *Mose im Kästchen* (WB, S. 97).

<sup>189</sup> Vgl. Herlitz, Georg und Kirschner, Bruno: *Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*, Band 2, Berlin 1928, S. 88.

<sup>190</sup> Sanhedrin 74a, Pesachim 53b und Dan 3, 16. Die Verweise zum *Talmud* stammen aus: *Der Talmud*, hrsg. und ausgewählt von Reinhold Mayer, München 1999.

Giwat Brenner im Jahr 1935 bekundet.<sup>191</sup>

In den letzten zwei Versen werden die in der koordinierenden Enumeratio aufgeführten Fragmente vom Ich aufgezählt: "den Götzen Dagon", "das Zelt der Hebräer", "die Posaune von Jericho" (V. 20-21). In Verbindung mit dem unsicheren "vielleicht noch entdecken irgendwo" (V. 19) lässt sich erkennen, dass das Ich - hoffend und in Vorbereitung seiner Reise - plant, diese Fragmente aufzufinden. Rhetorisch gesehen drückt die Satzstellung, die hyperbatische Hinzufügung von "vielleicht" und die Anastrophe von "noch" und "entdecken", die Suche im Text nach diesen Fragmenten aus. Die kretische Betonung des "írgendwó", die im Versausklang steht und mit einem langsamer werdenden Rhythmus einhergeht, unterstützt den Gestus der Suche. Sie zeigt somit auf den suchenden Blick der schreibenden Instanz. Gleichzeitig miment die Betonung in Verbindung mit dem kretischen "Jérichó" das Echo, das vom Signalinstrument<sup>192</sup> der Posaune an den Mauern wiederhallt.

Die syntaktische Einheit "Die Posaune von Jericho" ist die letzte in der Reihe der koordinierenden Enumeratio. Die Enumeratio erfährt in der Referentialität ihrer sie bildenden Zeichenfragmente eine Steigerung, denn der letzte Vers ist durch ein Enjambement mit der nächsten Strophe verbunden, in der die Posaune die Wände Jerichos "zerblies" (V. 22). Der von dieser Strophe zur nächsten transportierte Inhalt wird in grammatologischer Verbindung reflektiert. Die Posaune stellt als schallend tönendes Signalinstrument die Klimax der Steigerung dar. Der Wiederhall ereignet sich auch in der Metrik, denn das kretisch betonte "Jérichó" hallt dem ebenso kretisch betonten "írgendwó" nach. Die Schrift selbst wird somit zum Signal ihrer Botschaft. In parallelisierter Referentialität zum Bibeltext gelesen, transportiert diese Botschaft die legendäre Bezwingung der Festung Jericho, die den Zugang

---

<sup>191</sup> Bin Gorion: *Philo-Lexikon*, S. 528. Es werden zudem die Siedlungstypen des von 1935 bis heute existierenden "Barackendorfs" - wie in Mischnar ha-Emek - und die "planmäßige Siedlung" in En Charod aufgezeigt.

<sup>192</sup> Vgl. Rienecker: *Lexikon zur Bibel*, S. 955

zum verheissenen Land Kanaan freilegte.<sup>193</sup> Gleichzeitig ist Jericho die tiefste Stadt der Erde.<sup>194</sup> Wie schon an anderer Stelle untersucht wurde, findet das Gebet in der Tiefe statt. Die Botschaft hat somit implizit den Gestus eines Gebets, wenn man sich die dritte Strophe ins Gedächtnis zurückruft, in der beschrieben ist, wie das Gebet aus der Tiefe entsteht.

### Siebente Strophe. Das Signal der Posaune

Die jene höhnischen Wände zerblies,	x x x x x x x x x x ,	A
Schwärzt sich in Tiefen, verwüstet, verbogen;	x x x x x ,   x x x ,   x x x ;	b
Einst hab ich dennoch den Atem gesogen,	x x x x x x x x x x x ,	b
25 Der ihre Töne stiess.	x x x x x x .	A

Nach Moses Tod wurde Josua beauftragt, die Israeliten in das versprochene Land zu führen. JHWH sprach zu Josua und sagte, dass sie in sechs Tagen um die Stadtmauern ziehen und am siebenten Tag die Posaunen erschallen lassen sollen. Dies führte dann zur Eroberung der Stadt Jericho.<sup>195</sup>

Die Posaune - ein weiteres entdecktes Fragment - "**zerblies**" "jene höhnischen Wände". Das Imperfekt des Verbs kann historisch verstanden werden und unterstreicht die geschichtliche Dimension dieser biblischen Gegebenheit. Das Posaunen-Fragment "**schwärzt sich**" dabei "in Tiefen". Eine Hypothese ist, dass die Trompete (*Chasoserah*)<sup>196</sup>, die silbern ist, oxidiert. Das silberne Material, aus dem sie gemacht ist, schwärzt sich bei der Oxidation im ausgegrabenen Textraum in der feuchten Umgebung der Wände, die bespült sind vom tausendjährigen Strom. Die Wirkung des oxydierenden Wassers trägt zur Beschreibung dieses Textraums bei. Diese Hypothese gründet aber auf allzu figürlicher Bedeutung.

<sup>193</sup> Jos 6. Vgl. Kommentar der *Stuttgarter Erklärungsbibel*, S. 279 zu Jos 6, 1-5.

<sup>194</sup> *Brockhaus Enzyklopädie*, Band 11, S. 161. Vgl. 2 Kön 2, 19-22.

<sup>195</sup> Jos 6. Die Tatsache, dass die Eroberung äusserst mühsam von statten ging, wird mit der Umrundung der Stadt in sechs Tagen symbolisiert. Vgl. Roth, Cecil: *Geschichte der Juden. Von den Anfängen bis zum neuen Staate Israel*. Übertragung aus dem Englischen von Kurt und Miriam Blaukopf, Teufen, St. Gallen, Bregenz und Wien 1954, S. 18.

<sup>196</sup> 4 Mo 31, 6. Vgl. Rienecker: *Lexikon zur Bibel*, S. 955.

Die *Schofar* (oder *Khärän*) wird auch "Posaune" genannt und ist ein an der Spitze abgesägtes Widderhorn.<sup>197</sup> Dieses Instrument dient zum Blasen eines Signals. Die Oberfläche des Widderhorns ist grau-schwarz und seine Form ist gebogen. Da im Text seine Eigenschaften nicht durch Adjektive, sondern durch Partizipien thematisiert werden, lässt sich beobachten, dass die beschriebene Farbe auf die Eigenschaft und die Funktion dieses Horns verweist. Die Eigenschaft des Horns, das verbogen ist, wird zudem im Text mimetisiert, indem zwei Zäsuren die Biegepunkte des Horns zu verbildlichen scheinen. Das Verbogensein des Horns und seine Verwüstetheit sind dabei ineinander verschränkt, was auf den - wiederholt beobachteten - verfallenen Textraum hindeutet. Die Ergänzung der Adjektive ist mit Hilfe der Anapher ("verwüestet" : "verbógen") gewährleistet. Zusätzlich liegt im Wort "verwüestet" dasjenige der "Wüste", was auf den Feldzug Josuas hinweist, der in das Land der Kanaaniter in Richtung Negev-Wüste einfiel.<sup>198</sup> Der sich wiederholende Amphybrachis unterstützt diese ergänzende Eigenschaft und mimetisiert wiederholt das Verbogensein des Horns. Die *Schofar* diente laut dem Ersten Testament nicht nur als militärisches Signalinstrument, sondern wurde auch beim Gottesdienst verwendet.<sup>199</sup> Sie wird zudem am *Yom Kippur*, dem Tag der Versöhnung, geblasen. Die zehn Tage von *Rosch Haschana* (d.i. 'Neujahrstag', übersetzt "Haupt des Jahres") bis *Yom Kippur* gelten als die "Tage der Reue". In der traditionellen Vorstellung wird alle Welt vor Gottes himmlischem Thron gerichtet.<sup>200</sup> Es ist die Zeit, da Gott sich des reuevollen Herzens annimmt und ihm vergibt. Das Horn wird geblasen, um JHWH an das Opfer Isaaks und an die Sünden der Menschen zu erinnern.<sup>201</sup> Der Schofarbläser trägt darum auch das Büssergewand.

---

<sup>197</sup> 3 Mo 25, 9. Vgl. Ibidem.

<sup>198</sup> Jos 10, 33-40.

<sup>199</sup> Vgl. Rienecker: *Lexikon zur Bibel*, S. 955 und 1249.

<sup>200</sup> Hld 5, 2.

<sup>201</sup> 3 Mo 25, 9.

Die Gedichtstrophe referiert auf diese Bedeutung. Im Auffinden des Instruments liegt seine ausgehende Signalwirkung. Das Ich sieht dieses Instrument und beschreibt, wie es verwüstet daliegt. Es erinnert sich somit an das Horn und an seine Handlung als Schofarbläserin: "Einst habe ich dennoch den Atem gesogen, / Die ihre Töne stiess" (V. 24-25).

Diese Zeilen schöpfen aus dem *Hallel* (d.i. "Lob" oder "Hymne"):

"Lasset erschallen die grosse Posaune zu unserer Befreiung, und erhebet das Panier, zu sammeln unsere Vertriebenen, und bringet uns zusammen von den vier Zipfeln der Erde."<sup>202</sup>

Dies ist die Gottespreisung zu Beginn der Liturgien jedes Monats und an Feiertagen. Im Gedicht wird dieses Loblied, die signalkräftige Lobeshymne im Chorjambus der Wörter "Wände zerblies" reflektiert (V. 22). Der Text selbst wird zum Loblied und ist, wie dies schon des öfteren beobachtet wurde, in seiner Referentialität zum Text der Bibel ihr mimetisierender Paralleltext.

Das Ich erinnert sich der Vergangenheit ("Einst hab ich", V. 24). Da es jetzt in diesem entdeckten Raum die Fragmente liest, erinnert es sich, dass es früher der jüdischen Tradition angehört hat, denn es sagt, dass es "dennoch" den Atem zum Blasen des Horns sog und als Büsserin Gott an seine Sünden erinnerte. Im atavistischen Wort "Atem" steckt einerseits das Luft holen für das Blasen, andererseits referiert es auf *Ruach*, den langen Atem JHWHes, der vom leisen Säuseln bis zum Sturmwind erkennbar wird.<sup>203</sup>

Im Gedicht ist der Atem JHWHes einerseits konnotiert im Plural der "Töne", denn das Widderhorn kann nur einen Ton hervorbringen, andererseits weist er auf den *Hallel*, bei dem viele ins Horn blasen, um die Vertriebenen, zerstreut auf der Erde, zusammenzubringen. Das Schofarblasen wird so im Gedicht überhöht. Das Ich stellt sich als die Schofarbläserin dar, die stellvertretend für viele steht. Die Töne sind Synekdoche des einzelnen

---

<sup>202</sup> Ps 113-118. Der Hallel wird an den Festen *Pessach*, *Schawuot*, *Sukkot*, *Rosch ha-Chodesch* und *Chanukka* gebetet.

<sup>203</sup> Vgl. Müller: *Gottesvorstellungen*. In: Dies.: *Klangkristalle*, S. 227-228.

rufenden Ich, das für viele steht.

Dies stellt eine Ich-Entgrenzung dar und geschieht im Prozess der metamorphotischen Identifikation des Ich mit den biblischen Gegebenheiten. Die Verborgenheit des Göttlichen, die im Text immer wiederkehrt, thematisiert dabei die ebenbildliche Ähnlichkeit des Ich mit Gott, das ihn implizit an seine Schöpfung erinnert.<sup>204</sup>

### Achte Strophe. Aus dem Flügel der Taube

26 Und in Truhen, verschüttet vom Staube,	× × × × ,   × × × × × × × ,	a
Liegen die edlen Gewänder tot,	× × × × × × × × × ,	B
Sterbender Glanz aus dem Flügel der Taube	× × × × × × × × × × ×	a
Und das Stumpfe des Behemoth.	× × × × × × × × × .	B

In den ersten beiden Versen der siebten Strophe werden die Gewänder als einst lebendige Kulturgegenstände beschrieben, die nun tot daliegen. Es wurde schon mehrmals auf die Mimetisierung der Eigenschaften der entdeckten Dinge in der Sprache hingewiesen. Dabei ist zu beobachten, dass die mit "Und" anaphorisch verbundenen Verse die Mittelverse einschliessen, die nun als Inhalt dieser Truhe fungieren (V. 26-29). Der offene Deckel wäre dann der hyperbatische Einschub des appositionalen Satzgliedes "verschüttet vom Staube" und die Zäsur das Scharnier des Deckels (V. 26). Die assonierenden "u" der Wörter "Ünd" und "Trúhe" weisen ferner graphomorph darauf hin, dass die Truhen geöffnet sind

Diese Mimetisierung impliziert einerseits einen Verweis auf die lesende Instanz, die, wenn sie die Truhe erkennt, darin auch lesen kann und andererseits weist sie auf die schreibende Instanz, die die "Truhen" für das Ich herstellt, damit es in dieser Truhe lesen kann. Das Ich beobachtet nicht nur diese Truhen, sondern entdeckt auch das Sterben des Glanzes der Gewänder. Es erkennt dasjenige, was es findet und erschliesst sich dabei die Bedeutung der Fragmente. Somit kann festgehalten werden, dass eine im

<sup>204</sup> 1 Mo 1, 27; 5 Mo 1, 3; Kor 11, 7.

Text immer wiederkehrende Konsistenz besteht von dem im eigenen Raum lesenden Ich und dem das Göttliche erkennenden Ich.

Das Ich befindet sich immer noch in seinem Textraum. Wo es jedoch noch versuchte, Ur zu entdecken, scheint es sich jetzt in dieser Stadt zu befinden. In der aussertextlich realen Stadt Ur brachten Ausgrabungen Funde aus den Königsgräbern hervor. Neben Goldschmuck wurden Mosaikstandarte gefunden. Diese *Ur-Standarte* sind Kästchen, die intarsiert sind mit Abbildungen von Soldaten, die breite und lange, vorne offene, mit einer Fibel zusammengehaltene, Gewänder tragen. Die Längsseiten der Kästchen zeigen Schlachtszenen, sowie mystische Szenen und kultische Festmähler.<sup>205</sup>

Die Truhen referieren im Gedicht auf jene Standarte, wobei die Soldaten mit ihren auffälligen Gewändern metaphorisiert auftreten. Die Gewänder befinden sich nicht als Intarsien an den Truhen, sondern in den Truhen. Die schreibende Instanz konzentriert sich auf die Gewänder, indem sie sie anthropomorphisiert in Truhen auftreten lässt ("**Liegen** die edlen Gewänder **tot**", V. 27). Das Ich sieht die Gewänder tot daliegen. Da sie niemanden mehr kleiden, sind sie ungebraucht, "gestorben". Das Ich führt diesen Zustand der Gewänder auf den "Sterbenden Glanz" hin. Der beobachtete sterbende Glanz kommt aus dem Flügel der Taube.

Die Taube ist das Fruchtbarkeitssymbol und Attribut der Liebesgöttin Ishtar-Astarte.<sup>206</sup> Im alten Israel wurden Tauben teils als freiwilliges und teils als vom Gesetz gefordertes Brandopfer dargebracht.<sup>207</sup> Im Hebräischen heisst die Taube *Jonah*, was so viel wie "die Klagende" heisst, weil sie JHWH als reinigendes Opfertier dargebracht wird.<sup>208</sup> Auch kommt sie mehrmals im *Schir Haschirim* (d.i. "Hoheslied") vor und bezeichnet die Schönheit der

---

<sup>205</sup> *Brockhaus Enzyklopädie*, Band 18, S. 5 und Band 22, S. 687 und 709.

<sup>206</sup> 1 Mo 1,2. Vgl. Haag-Wackernagel, Daniel: *Die Taube. Von heiligen Vogel der Liebesgöttin zur Strassentaube*, Basel 1998, S. 50-58.

<sup>207</sup> 3 Mo 1, 14; 12, 2-8; 14, 1-32 und 15, 1-33. Zur Opferthematik bei Ishtar vgl. Brandt: "*Opfere ich mich auf schäumender Altars Stufe*". In: Stephan: *Jüdische Kultur und Weiblichkeit*, S. 180.

<sup>208</sup> 3 Mo 12, 6, 15 und 14; 4 Mo 6, 10; Esr 3, 26; Jes 38, 13-14 und 59, 11. Zum Taubenopfer vgl. Herlitz und Kirschner: *Jüdisches Lexikon*, Band 4, S. 874 und 875.



Augen der Frau.<sup>209</sup> Das Volk Israel wird als Taube symbolisiert und ist die Hoffnungsträgerin für die Landsuche Noahs.<sup>210</sup> Die symbolische Bedeutung der Taube führt insgesamt zurück auf den Schöpfermythos, auf ihre ursprünglichste Darstellung, in der der Geist JHWHes "auf dem Wasser" schwebt.<sup>211</sup> Die Grundbedeutung des hebräischen Wortes für "schweben" ist höchstwahrscheinlich "brüten". Der Geist JHWHes unter dem Bild eines brütenden Vogels wandelt das Chaos in die geordnete Schöpferwelt, wie dies im babylonischen *Talmud* ausgedrückt wird, wo sein Geist bei der Weltschöpfung "gleich einer Taube über den Wassern" schwebt.<sup>212</sup>

Der sterbende "Glanz" der Gewänder geht im Gedicht vom das Göttliche repräsentierenden Taubenflügel aus. An dieser Stelle im Gedicht offenbart sich zum ersten Mal eine Emanation des Göttlichen. Sie ist symbolisiert als die das Chaos ordnende Schöpfermacht und bestimmt über Gut und Böse, das sie selbst geschaffen hat.<sup>213</sup>

Der Flügel steht synekdochisch für die Taube. Der sterbende Glanz seinerseits ist eine Synekdoche der Gewänder. Diese verschachtelt synekdochische Sprachstruktur steht in Kontingenz zu den Gewändern. Die Verschachtelung weist dabei - in Anbetracht der Referenz der "Gewänder" zu den *Ur-Standarten* - implizit auf den Ursprungsort der Gewänder als Intarsien hin. Wie schon mehrmals beobachtet, parallelisiert die schreibende Instanz mimetisierend ihre Sprache mit demjenigen, was sie beschreibt.

Die Kontingenz vom Staub und den "verschütteten Gewändern" bestätigt die

---

<sup>209</sup> "Wie schön bist Du, meine Freundin, wie schön! Deine Augen glänzen wie Tauben", "Die Blumen erscheinen im Lande, die Zeit des Singens ist da, und das Gurren der Turteltauben hebt an" und "Du, meine Taube in Felsenklüften, im Versteck in der Bergwand, lass mich schauen deine Gestalt, lass deine Stimme mich hören; denn deine Stimme ist süß, und deine Gestalt ist lieblich" (Hld 1, 15; 2, 12 und 14).

<sup>210</sup> Vgl. Schlatter: *Calwer Bibellexikon*, S. 875, Ps 68, 14 und 1 Mo 8.

<sup>211</sup> Vgl. Haag-Wackernagel: *Die Taube*, S. 53.

Hesekiel (Ezechiel) berichtet in seiner Vision JHWHes, dass vogelähnliche Gestalten ihre Flügel hängenliessen, wenn sie still stünden (Hes 1, 22-25).

<sup>212</sup> Chagiga 15. Vgl. Pangritz, Walter: *Das Tier in der Bibel*, München und Basel 1963, S. 36.

<sup>213</sup> Interessant ist hierbei der Hinweis, dass der Vorfahre aller Tauben die Felsentaube ist, was meta-metaphorisch einen hier zum Gedicht konsistenten Bedeutungskomplex von Fels und Taube ergibt. Vgl. Haag-Wackernagel: *Die Taube*, S. 12-17.

Verfallenheit des Textraumes und das noch unangetastet gebliebene Fragment. Dabei drückt der Staub die Trauer des Ich aus, die es empfindet beim Anblick dieser Gewänder, denn der Staub ist ein biblisches Symbol der Trauer.<sup>214</sup> In der vierten Strophe wurde schon die Kontingenz der Klage zur "morschenden Mauer" (V. 10) beobachtet.

Der Glanz steht nicht nur synekdochisch für die Gewänder, er ist auch metonymisch-konsistent mit dem Flügel der Taube. Im Psalm 68, 14 heisst es vom Flügel der Taube: "Wenn ihr zu Felde liegt, glänzt es wie Flügel der Tauben, die wie Silber und Gold schimmern". Der Hintergrund dieses Glänzens liegt in der biblischen Erzählung, in der im beschriebenen Sieg über Sisera die verteilte Beute, die neben den auf dem Feld ausruhenden Kriegern liegt, mit den glänzenden Flügeln der Tauben verglichen wird.<sup>215</sup> Die Eroberung von Sisera durch das Volk Israel stellt den ersten Erfolg bei der Landnahme des verheissenen Landes dar und wird somit im Gedicht, in dem das Ich auffällig Zeichenfragmente der biblischen Gründungsüberlieferungen sucht, impliziert.

Das "tot" der Gewänder reimt sich mit "Behemoth". Das *Behemot* ist ein 40 Zentner schweres Nilpferd mit zwei grossen Hauern und kam in Palästina am Jordan vor. *Behemot* heisst "Grosstier" und ist der Plural vom Hebräischen "behemä", was "Tier" heisst.<sup>216</sup> Es ist einerseits das Symbol der Schöpfermacht JHWHes und wird andererseits in der jüdischen Apokalyptik zu einem Tier der Endzeit, das mit Leviathan geschlachtet wird. JHWH hat es geschaffen als erstes seiner Werke und kann es im Gegensatz zum Menschen bezwingen.<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Jos 7, 6; Kgl 2, 10 und Hes 27, 30. Die bisherige Wertlosigkeit der Gewänder, die jetzt aufgefunden werden, könnte dabei auch impliziert werden wie in Ps 18, 43 und Jes 5, 24 und 40, 15 beschrieben.

<sup>215</sup> Ri 5, 19.

<sup>216</sup> Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*, Band 3, S. 35 und Rienecker: *Lexikon zur Bibel*, S. 194, 302 und 846.

<sup>217</sup> Hiob 40, 15-24. Zu "Tannin", dem Leviathan als krokodilartiges Ungeheuer: Ps 74, 14; 104, 26. Zu "Leviathan" selbst: Jes 27, 1 22, 1; Hiob 7, 12; 40, 25-26 und Ps 148, 7. Ein drittes Urtier ist "Sis", was 'Erwartung' heisst: 1 Mo 49, 33. Vgl. Schoeps, Julius H.: *Neues Lexikon des Judentums*, Gütersloh 1998, S. 789 und 790.

Das "Stumpfe des Behemoth" ist mit einer Konjunktion "und" mit dem "sterbenden Glanz aus dem Flügel der Taube" verbunden. Der Glanz und das Stumpfe bilden insofern ein Hendiadyoin, weil sie beide aus einem Ursprung, dem "Flügel der Taube" stammen. Wo der Glanz den Sieg des Volkes Israel in Sisera impliziert, verweist das "Stumpfe des Behemoth" auf das erste Schöpfungswerk Gottes. Im "Stumpfen" liegt implizit die Schöpferkraft Gottes, der alles geschaffen hat, das Gute und das Böse, was seinerseits auf die Apokalyptik verweisen könnte. Diese Schöpferkraft wird im Gedicht als Emanation Gottes aus den Dingen aufgefasst, was mit dem kreuzenden Reim einhergeht ("Staub" : "tot" / "Taube" : "Behemoth").

### Neunte Strophe. Das Hineinwachsen

30 Ich kleide mich staunend. Wohl bin ich klein,	x x x x x x ·   x x x x ,	A
Fern ihren prunkvoll mächtigen Zeiten,	x x x x x x x x x x ,	b
Doch um mich starren die schimmernden Breiten	x x x x x x x x x x	b
Wie Schutz, und ich wachse ein.	~ x x ,   x x x x x ·	A

Das Ich kleidet sich nun in dieser Strophe mit den entdeckten Gewändern. Die schon im vorherigen Vers beobachtete Anthropomorphisierung der Gewänder liegt einerseits in den Wörter "liegen" und "tot", die menschliche Eigenschaften bezeichnen, andererseits impliziert das Einwachsen des Ich in diese Gewänder, dass sie zu Augen des Ich werden ("[...] **starren** die schimmernden Breiten / Wie Schutz, und **ich wachse ein**", V. 33). Dies geht einher mit der Sprachontologisierung der Gewänder in Anbetracht der Wortetymologie von "Gewand". Es bedeutete zuerst 'Wendung' und 'Gewendetes' und bezog sich auf Tuchballen, in denen das Tuch gefaltet, also gewendet ist. In der Bedeutung von 'Kleid' dürfte das Wort aber eine Umdeutung aus mhd. "gewate", das heisst 'Kleidung' sein. Dieses bedeutet ursprünglich 'Gewebe' und gehört zu "weben".<sup>218</sup> Das Gewand hilft somit in seiner Eigenschaft, gewoben zu sein, der schreibenden Instanz den Text

<sup>218</sup> Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 264 und 265.

weiter zu weben an der Stelle, wo das Ich in sie einwächst als Ausdruck seines Einwachsens in sein wiedergefundenes, religiöses Jüdischsein. Da das Einwachsen im Text selbst geschieht, ist das implizite Gewobensein der Gewänder mit dem implizierten Gewobensein des Ich, das im Textgewebe auftritt, synonymisiert.

Das Ich kleidet sich deshalb staunend, weil es sich an dieser Textstelle selbst erkennt als ein vom Text herkommendes und aus Text gewobenes. Die Zäsur zeigt hierbei auf die schreibende Instanz, die einen Moment bei dieser Erkenntnis innehält (V. 30). Dies geht einher mit dem zweiten Päon und dem nachfolgenden Trochäus, die ihre innehaltende Geste rhythmisch im Vers verankern.

Mit der Erkenntnis geht ein Zweifel einher, der im Wort "wohl" ausgedrückt wird. Das Ich erkennt sich als klein in diesen Gewändern. Einerseits vergleicht es sich mit der Grösse und Mächtigkeit der Zeiten von Ur und andererseits fühlt es sich fern dieser Zeiten, was sich in seinem Kleinsein ausdrückt. Der Text führt dabei im Wort "fern" die ursprüngliche Bedeutung von "fremd" - wie auf Seite 40 erläutert - auf, was mit der fortschreitenden Entdeckung des Jüdisch-Biblischen des Ich einhergeht.

Die anthropomorphisierten Gewänder, die zu Augen des Ich werden, "starren", was einen göttlichen Blick impliziert und Schutz gegen aussen bedeutet. Einerseits bezeichnet das Starren also eine Apostrophierung des Ich und andererseits bezeichnet es den Schutz, den der starrende Blick, der von seinem Textleib ausgeht, für das Ich bedeutet. Die Eigenschaft der Breiten, schimmernd zu sein, impliziert dabei - wie schon im Glanz der Taube beobachtet - die göttliche Dimension. Dies wird durch die Aussage im Deuteronomium 12, 28 unterstrichen: "Tue das Gute und richte mit den Augen Gottes." Die Entdeckung des Ich in seinem Raum ist nicht nur diejenige von Jüdisch-Biblischem, sondern auch die seiner Göttlichkeit. Diese Beobachtung weist einerseits auf die schreibende Instanz, die als Schöpferin des Ich im Gedicht auftritt und andererseits auf das Verwachsen des Ich mit dem ihm immanenten und jetzt entdeckten Göttlichen. Die Setzung der

Zäsur an der Stelle, wo das Ich den Schutz der Breiten der Gewänder erkennt, weist hierbei wiederum auf die schreibende Instanz hin (V. 33). Die Bildung quasi eines Spondäus, der aus zwei Stammsilbenbetonungen hervorgeht, unterstreicht diese Beobachtung.

### Zehnte Strophe. Die Richterin

Nun seh ich mich seltsam und kann mich nicht kennen,	x' x' x' x' x' x' x' x' x' x', a
35 Da ich vor Rom, vor Karthago schon war,	x' x' x' x',   x' x' x' x' x', B
Da jäh in mir die Altäre entbrennen	x' x' x' x' x' x' x' x' x' a
Der Richterin und ihrer Schar.	x' x' x' x' x' x' x' . B

Der Entdeckungsprozess des Göttlichen bewirkt, dass das Ich sich nun als "seltsam" empfindet. Die Augen des Ich sind auf es selbst gerichtet. Die Entdeckung ist somit noch nicht interiorisiert. Das Ich sagt auch, dass es sich nicht kennen kann.<sup>219</sup> Das "GnôJi seautôn", Inschrift des Apollotempels in Delphi, das "Erkenne Dich selbst"<sup>220</sup> wird im Text thematisiert. Diese Lesart ginge einher mit der Betonung des Anfangs dieses Verses und des Verses 37 im zweiten Päon, die nun implizit als Gesang zu Ehren Apolls, dem Gott des Orakels, auftreten.<sup>221</sup> Die Inschrift des Tempels metonymisiert den - wie in der dritten Strophe beobachtet - synagogalen Textraum als Tempelraum, in dem Erkenntnis möglich wird. Da die Inschrift dem Textleib des Ich eingeschrieben ist, spiegelt sie wiederum die Selbstsuche der schreibenden Instanz, die ihrerseits durch sie das Göttliche erkundet. Eine Konsistenz der immanenten Spiegelung des Textes und der schreibenden Instanz im epigrammatischen "Erkenne Dich selbst" ist nicht von der Hand zu weisen. Das sich nicht Erkennen des Ich weist darauf hin, dass etwas Fremdes im Begriff ist, von ihm Besitz zu nehmen. Die Spiegelung nimmt somit die

<sup>219</sup> Die Bedeutung des Wortes "kennen" in seiner Etymologie geht von 'bekannt machen' zu 'bekannt machen, wahrnehmen, geniessen', sowie 'erklären'. Vgl. Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 366.

<sup>220</sup> *Der Griechenland Brockhaus*, S. 230.

<sup>221</sup> *Ibidem*, S. 24.

folgenden Verse und Strophen vorweg. Das Göttliche beginnt im Ich hervorzutreten, was es zuerst nicht erkennt.

Die Zerstörung von Karthago, die Cato d.Ä am Schluss seiner Rede vehement im Senat verkündete: "Ceterum censeo Carthaginem esse delendam" könnte mit in das Gedicht eingeflossen sein.<sup>222</sup> In verdichteter Rede des Gedichts soll dieser Spruch wahrscheinlich die vergangene Macht des römischen Reiches zur Zeit des dritten punischen Krieges versinnbildlichen. Als nicht konsistent erweist sich hierbei die Identifikation des Ich mit den Römern, die zwar in dieser Zeit zu Judäa gute Beziehungen aufrecht erhielten, aber dies nur, um die zerstrittene Region sich selbst zu überlassen, bis Pompeian einfallen konnte. Die Zäsur im Vers könnte danach den Zweifel der schreibenden Instanz ausdrücken, die zögert, die Geschichtsschreibung zu ändern, denn Urs Machtausbreitung ging nie bis Karthago. Der Hinweis auf die kriegerische Macht Urs im Zeichen der metonymischen Verwandlung des Ich zur Römerin oder als Karthagerin ist aber durchaus beobachtbar in der Bedeutung der Gewänder für das Ich als Zeichen der schützenden Verteidigung. Diese Lesart implizierte, dass das Ich sich den Weltmächten von Rom und Karthago zuwandte und dann erkannte, dass dies nicht seiner eigentlichen Bestimmung entspräche. JHWH hat sich dementsprechend nicht den grossen Völkern zugewandt, sondern den kleinen, schwachen Völkern, was die Auserwähltheit des Volkes Israel bedeutet und was mit der noch zu untersuchenden Namengebung des Volkes Israel durch JHWH einhergeht.<sup>223</sup> Dies lässt sich im Imperfekt des Verbs ("war", V. 35) identifizieren, das im Präsens des nächsten Verses ("entbrennen", V. 36) seine Bestimmung erfährt.

Rom scheint aber eindeutig in biblischer Referentialität zu stehen. Der Messias hält sich im *Talmud* bis zur Apokalypse vor den Toren Roms auf. Im *Talmud* wird Elia von Rabbi Jehoschua gefragt, warum der Messias nicht

---

<sup>222</sup> Ein kritischer Editionscommentar befindet sich in: Sblendorio-Cugusi, Maria Teresa, hrsg.: Marcus Porcius Cato: *M. Porci Catonis orationum reliquiae*, Torino 1982, S. 371-375.

<sup>223</sup> Jes 43, 1. Vgl. S. 84.

erscheine, obwohl er ihm gesagt habe, dass er heute kommen werde. Er fühle sich durch sein Wort des Versprechens hintergangen, da er nicht erschienen sei. Elias antwortet ihm mit der Bedeutung der messianischen Worte und fügt hinzu: "Heute - wenn ihr auf seine Stimme hört."<sup>224</sup> Jehoschua versteht somit nur die Worte des Messias, Elias versteht aber die Bedeutung seiner Worte.

Das Ich identifiziert sich mit dem Messias in seiner Vergangenheit ("Da ich schon [...] **war**", V. 35) und erkennt so das apokalyptische Moment, das in ihm verborgen liegt. Dieses Moment liegt aber in der Vergangenheit. Die kausal grammatologische Verknüpfung ("Da ich [...]") weist auf den Grund hin, warum das Ich sich nicht erkennen kann. In der Identifikation mit dem Messias liegt das Moment der Selbstspiegelung des Ich. Es liegt begründet in einem Zirkelschluss seiner Erkenntnis, an Orten gewesen zu sein, an denen derjenige auftreten sollte, mit dem es sich identifiziert hat, der aber noch nicht erschienen ist. Die kausale Verknüpfung wird polysyndetisch gereiht und steht in anaphorischer Verbindung ("**Da** ich [...] / **Da** jäh [...]", V. 35-36).

Der zweite kausal verknüpfte Vers drückt im Gegensatz zum ersten ein gegenwärtiges Geschehen aus. Das plötzliche Entbrennen der Altäre weist auf einen Vorgang hin, der vom Ich nicht bewusst herbeigeführt wird, sondern der in ihm entsteht. Einerseits erkennt das Ich im Verlauf dieser Strophe seine göttliche Bestimmung und andererseits wird die von den Gewändern hervorgerufene göttliche Wirkung in einer visionären Selbstschau erkundet und interiorisiert.

Die Altäre entbrennen im Ich. Der Verweis auf die Wortetymologie gereicht auch an dieser Stelle wieder zum Verständnis. Die ursprüngliche Bedeutung von "Altar", Lateinisch "altaria", ist nämlich neben 'erhöhter Aufsatz' auch 'Brandaltar' in Ableitung von "adolere", was 'verbrennen' heisst und sehr wahrscheinlich an das Brandopfer gemahnt.<sup>225</sup> Das Entbrennen der Altäre

---

<sup>224</sup> Sanhedrin 98a. Vgl. Ps 95,7.

<sup>225</sup> Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 22. Im Wort liegt auch "dolere", was 'Schmerz empfinden' heisst.

verweist einerseits auf ein Brandopfer, das insbesondere nach einem Sieg und an *Yom Kippur* dargebracht wurde, und andererseits implizit auf die Feuer der Apokalypse.<sup>226</sup> Das Archaische in der Sprache wird von der schreibenden Instanz auch in diesem Fall im Gedicht mit eingewoben und verweist auf deren Suche nach dem Biblisch-Ursprünglichen.

Mit dem Ausdruck "Richterin und ihrer Schar" wird auf das Buch der Richter verwiesen. Die Richterin bezeichnet Debora, die gegen die Kanaaniter kämpfte und die Stämme Israels wieder zusammenfügte.<sup>227</sup> Sie ist nicht nur Richterin, sondern in der *Haggada* (d.i. 'Pessach-Erzählung') eine der sieben Prophetinnen - in Israel "Mutter" genannt - und singt im Buch der Richter ihr Siegeslied, das Deboralied, eines der ältesten Lieder im Ersten Testament.<sup>228</sup> Ihre prophetischen Weisungen sind nicht autoritativ, das heisst, von ihnen ist keine *Halacha* (d.i. "Wandel", 'Gesetzgebung') ableitbar, sondern sie werden in der *Haggada* interpretiert.<sup>229</sup> Diese Interpretationen können sich auch widersprechen, und da die *Haggada* an jedem *Pessach* am Sederabend gelesen wird, ist das Deboralied an sich immer wieder mündlich neu interpretierbar.<sup>230</sup> Ihr Lied spricht denn auch im Gottesdienst das Herz an und hat somit eine wichtige Funktion für das Volk. Debora wird als die erste Dichterin gefeiert.<sup>231</sup>

Der Begriff der "Richterin" weist digressiv zu Debora und auf die schreibende Instanz hin. Das anastrophische "entbrennen" führt dazu, dass der letzte Vers explizit als apositive Hinzufügung erscheint ("Altäre entbrennen" / "Der Richterin und Ihrer Schar", V. 36-37), was dazu führt, dass die prompte identifikative Metamorphose des Ich als Richterin auf die schreibende Instanz zeigt. Hinzuzufügen ist, dass die implikative Koinzidenz

<sup>226</sup> Vgl. S. 69 und 81.

<sup>227</sup> Schoeps: *Neues Lexikon des Judentums*, S. 181.

<sup>228</sup> Ri 5, 1-31.

<sup>229</sup> Schoeps: *Neues Lexikon des Judentums*, S. 269.

<sup>230</sup> Bin Gorion: *Philo-Lexikon*, S. 263-264 und 267.

<sup>231</sup> In jüdischen Lied-Anthologien wird ihr Lied oft an den Anfang gesetzt. Vgl. zum Beispiel Carmi, Thomas, hrsg.: *The Penguin Book of Hebrew Verse*, London 1981.



des Minimalpaares "RichterIn" : "DichterIn" hier implizit im Text gelesen werden kann und der Chorjambus vom Teilvers "únd ihrer Schár" (V. 37) einerseits direkt auf das Siegeslied der Debora verweist, aber andererseits auch auf das Loblied der schreibenden Instanz auf Debora. An dieser Stelle wird die Verschránktheit der aussertextlichen und innertextlichen Bezüge besonders evident, was auf den Ductus der Rede des Gedichts als ganzes hinweist.

Da das Ich mit den Gewándern einwächst, die - wie schon beobachtet - zu seinen Augen werden, und da es sich als RichterIn begreift, kann eine weitere Kontingenz in der Lektüre des Bibeltextes "Tue das Gute und **richte** mit den **Augen** Gottes"<sup>232</sup> hergestellt werden. Das Ich ist nun sehr nahe an seinem Göttlichen und mit dessen Insignien, die die gefundenen Fragmente sind, ausgestattet.

### Elfte Strophe. Der Name

Von dem verborgenen Goldgefäss	× × × × × × × × × ×	A
Läuft durch mein Blut ein schmerzliches Gleissen,	× × × × × × × × × × ,	b
40 Und ein Lied will mit Namen mich heissen,	× × × × × × × × × × ,	b
Die mir wieder gemäss.	× × × × × × ·	A

In der altisraelitischen Tradition wurde am *Yom Kippur* (d.i. "Versöhnungstag") ein kompliziertes Blutopfer dargebracht, um die Sünde der Menschen vor JHWH zu tilgen und um an seinem Segen und Heilshandeln wieder Anteil nehmen zu können. In Folge des Opfers wurden einem Asaselbock alle Sünden auferlegt und in die Wüste geschickt, um die Verschuldungen fortzutragen.<sup>233</sup> In den Ritusverordnungen JHWHes solle der Bruder Moses', Aaron, vor den Gnadenthron der Bundeslade treten, die "heiligen Kleider" nach der rituellen Körperwaschung anziehen und sein Gewand mit "einem leinenen Gürtel gürtten". Nach weiteren Brandopferhandlungen müsse er

<sup>232</sup> 5 Mo 12, 28. Vgl. 5 Mo 32, 35: "Mein ist die Rache" und Jes 63, 1: "Ich bin es, der Gerechtigkeit redet und Macht besitzt zu retten."

<sup>233</sup> 3 Mo 16, 1-34. Vgl. Schlatter: *Calwer Bibelllexikon*, S. 987 und 1387-1388.

eine "Pfanne voll Glut" vom Altar nehmen, sie mit Räucherwerk versehen und den Thron weihen. Danach solle der Thron mit dem Blut eines Stiers und eines geschlachteten Asaselbocks besprengt werden. Das Blut von Opfertieren dient somit als Besiegelung des Bundes zwischen Gott und seinem Volk und wird im Ersten Testament unter Gottes besonderen Schutz gestellt.<sup>234</sup>

Blut ist eine Metapher für die Lebenskraft, die Lebensäfte des Menschen, Quelle und Sitz des Lebens und darf im Judentum weder getrunken noch in irgend einer Form gegessen werden, was das Schächten der Tiere erklärt.<sup>235</sup> Das Blut ist *Nezzach*, was 'Ewigkeit des Lebens' bedeutet.<sup>236</sup> Dieses *Nezzach* wird Kolmar gemeint haben, als sie in einem ihrer letzten Briefe schrieb:

"Was nicht im Blut, in der Seele lebt, das kann aller gute Wille, alles Denken des Hirns mir nicht völlig zu eigen machen; ich *habe* nur, was ich schon *bin*."<sup>237</sup>

Von dem Goldgefäß, das "verborgen" ist, geht nun ein "schmerzliches Gleissen" aus durch das Blut des Ich. Das Gefäß, kontingent mit einem ausgegrabenen Gegenstand von Ur, muss also für etwas Göttliches stehen da von ihm - ähnlich wie schon beim "Flügel der Taube" (V. 28) beobachtet wurde - dieses "Gleissen" ausgeht. In Parallelektüre zur Bibel erscheint die Szene in der Strophe als Opferszene, in der das Ich, nachdem es die Gewänder angezogen hat, das reinigende Ritual des Blutopfers begeht. Dabei identifiziert sich das Ich mit demjenigen, der das Opfer für sein Volk begeht, wie dies Aaron getan hat. Diese Identifikation des Opfernden bei seiner Handlung liegt implizit in der Konkretisierung der fragmentarischen Szene, ähnlich einer Momentaufnahme, bei der nur die Wirkung des "Gleissens durchs Blut" beschrieben ist. Rhetorisch wird diese Szene allegorisiert in der Verdichtung der "Blut"-, "Goldgefäß"- und "gleissen"-Metaphern.

<sup>234</sup> 1 Mo 9, 5 und 2 Mo 24, 6-8. Des weiteren schreit vergossenes Menschenblut zum Himmel um Rache. Wenn es ohne Sühne bleibt, bringt es Unheil über das Land (1 Mo 4, 10; 5 Mo 21, 1-9).

<sup>235</sup> 1 Mo 9, 4 und 1 Sam 14, 35.

<sup>236</sup> 3 Mo 17, 11.

<sup>237</sup> *Briefe*, Nr. 120, 26. Januar 1943, S. 159.

Das Ich wächst weiter in das Göttliche ein und nach den zwei vorhergegangenen Prozessstufen der zwei vorherigen Strophen - das Kleiden mit den Gewändern und das Einwachsen in sie - erfährt es in einem dritten Prozess die Kraft des Göttlichen Gleissens in seinem Blut. Dabei weist das nominalisierte Verb "Gleissen" auf die vorhergehenden Strophen (V. 28 und 32), denn die ursprüngliche Bedeutung von "gleissen" ist 'glänzen/glitzern'.<sup>238</sup> In Konsistenz mit dem Opferaltar der vorangegangenen Strophe steht das Schmerzliche des Gleissens, das als Reinigung verstanden werden kann. Das Ich ist hierbei - von der biblischen Parallelektüre her verstehbar - ein Opferndes. Die anastrophische Verbindung der Satzglieder führt dazu, dass der Ausdruck "durch mein Blut" als Hyperbaton in die Mitte zwischen "Von dem verborgenen Goldgefäss / läuft [...] ein schmerzliches Gleissen" zu stehen kommt, was die Lage des Opferblutes in diesem Gefäss im Text mimetisiert. Dazu gereicht die Anfangsassonanz der beiden Wörter "Goldgefäss" und "Gleissen", die die Eigenschaft des Goldgefässes reflektiert. Der Reim ist umarmend und führt die Konzentration zusätzlich in das Stropheninnere. Die jeweiligen Doppel-"s" in "Goldgefäss", "Gleissen", "heissen" und "gemäss" mimetisieren dabei den empfundenen Schmerz.

In dieser Strophe ist nun der Moment gekommen, wo das Ich seiner eigentlichen Bestimmung zugeführt wird. Die Sprachzeichen weisen auch in verdichteterer Transzendenz nach aussen hin zur schreibenden Instanz.<sup>239</sup>

Wie schon beobachtet, verringert sich die Distanz von der schreibenden Instanz zum Ich im Gedicht. Dies wird unterstützt durch die Anthropomorphisierung des schmerzlichen Gleissens, denn es "läuft" vom Goldgefäss durch das Blut des Ich.

Die Identifikation mit Debora führt dazu, dass das Ich merkt, dass "ein Lied" es mit "Namen heissen" will. Das Debora-Lied wird im Text in einer periphrasierenden Metapher umgeschrieben und erscheint als Repetition der Bedeutung der "Richterin" in der vorigen Strophe (V. 37). Der pluralische

---

<sup>238</sup> Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 269.

<sup>239</sup> Vgl. Erdle: *Antlitz - Mord - Gesetz*, S. 160.

Artikel ("Die mir wieder gemäss", V. 41) ist grammatologisch kontingent zum Lied und zum Namen und bildet eine amphibolisierende Ellipse, was das Selbstverständnis der schreibenden Instanz als Richterin und als Lieddichterin ausdrückt. Andererseits kann der Artikel auch einfach pluralisch gelesen werden, was die vorherige Argumentation nicht in Abrede stellt. Insofern erföhre die Argumentation eine Nuance in der dem Text immanenten Referentialität, da es viele Namen wären, die dem Ich "gemäss" wären. Da sieben Richter in der Bibel existieren, weitete sich die Bedeutung in diesem Sinn aus.<sup>240</sup> Die Referentialität zum ältesten Loblied in der Bibel, dem Deborahlied, ist aber kontingent, da im Gedicht auffallend die ältesten Texte, Gründungsmythen und Schöpfungsmythen angesprochen werden. Dabei impliziert liegt die Bedeutung des Liedes - auch von seiner Wortetymologie her ableitbar - als Loblied und verweist dabei auf den Gestus des Textes, der als Textlied verstanden werden kann.<sup>241</sup>

In Verbindung mit Jesaja 43, 1 klingt im Gedicht die Benennung des Ich als Einzigartiges an: "Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein!" In dieser Namengebung benennt JHWH das Volk Israel und übernimmt so die Verantwortung und die Fürsorgepflicht für sein Volk. Er hat es von seiner Schuldknechtschaft der Verbannung erlöst und vergibt ihm - seiner selbst wegen - alle Sünden. Dieser Anruf ist für die Menschen unfliehbar und nur durch die Zuwendung eines sich annehmenden Gottes erfahrbar, aber nicht erklärbar. Und an dieser Stelle wird das erneute Beten zu JHWH erst möglich.<sup>242</sup>

In Anlehnung an Lévinas stellt die Namengebung ein "Gesagtes" ohne "Sagen" ("dit sans dire") dar. Sie ist eine Benennung, die einer unbedingten

---

<sup>240</sup> Das sind: Othniël (Ri 3, 7-11), Shamgar (Ri 3, 31), Debora (Ri 4 und 5), Gideon (Ri 6-8), Abimelech (Ri 9), Jephthah (Ri 10, 17 - Ri 12) und Simson (Ri 12 und 15-21). Vgl. Schlatter: *Calwer Bibellexikon*, S. 1127-1129.

<sup>241</sup> Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 442 vermutet, dass "Lied" von plural "laudes" her stammt, was "Lob" heisst.

<sup>242</sup> Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung*, S. 203-205. Vgl. Samuelson, Norbert M.: *Moderne jüdische Philosophie. Eine Einführung*. Übersetzt von Martin Suhr, Hamburg 1995, S. 236-304, hier S. 285-288.

Gottesliebe entspringt und so mit keiner rational fassbaren Bedeutung einhergeht. Die metaphorische Wendung im Gedicht (V. 40) weist dabei auf eine Signatur eines anderen Sprechens hin, das im Bruch mit der Textimmanenz entsteht, deren Zeichengabe die Bedeutung fortwährend überbietet.<sup>243</sup>

Die sich verringernde Distanz zwischen schreibender Instanz und dem Ich liegt hier implizit in der Benennung des Ich als Richterin und dichtende Sängerin - in Betonung ihrer Einzigartigkeit - was wiederum digredierend auf die schöpferische Handlung der schreibenden Instanz verweist. Die Antonomasie ist hier von der Bedeutung der Namen rückbezüglich auf deren figürliche Namenszeichen zu verstehen. Hier liegt auch das identifikative Moment. Es ist prosopopoetisch in dem Sinn, als dass das Ich, in die Nähe der schreibenden Instanz gerückt, als Richterin und Lieddichterin sich in Selbstidentifikation durch das Lied, den Text selbst ausdrückt. Durch das Lied, den Text benennt sich das Ich selbst, darum ist es seinem Namen auch wieder gemäss. Auf den Worten "wieder gemäss" liegt auch die chorjambische Betonung, die den Text als Gesang markiert. Auf meta-metaphorischer Ebene wird hier Benanntes und Benennendes in rückbezügliche Beziehung gebracht.

### Zwölfte Strophe. Zugeschlossenes Gesicht

Himmel rufen aus farbigen Zeichen.	ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ .	a
Zugeschlossen ist euer Gesicht:	ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ :	B
Die mit dem Wüstenfuchs scheu mich umstreichen,	ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ẋ ,	a
45 Schauen es nicht.	ẋ ẋ ẋ ẋ .	B

Die Distanz zwischen der schreibenden Instanz und dem Ich ist nun so verringert, dass der Text selbst transzendent wird. Die Zeichen im Gedicht sind solcherart verdichtet worden, dass sie das Göttliche zu repräsentieren scheinen. Der Text selbst wird zu einer Allegorie in einer gesteigerten

<sup>243</sup> Vgl. Erdle: *Antlitz - Mord - Gesetz*, S. 159-160 und Groddeck: *Reden über Rhetorik*, S. 104.

Metaphernkonstruktion. Die eindeutigste Repräsentation des Göttlichen wird denn auch im Text thematisiert: Die Natur. Der "Himmel" emaniert aus den "farbigen Zeichen". Da "Himmel aus farbigen Zeichen" rufen, rufen diese "Zeichen" rückbezüglich "die Himmel". Das ist der Regenbogen. In der Bibel hat ihn JHWH nach der Sintflut in den Himmel gesetzt, um zu symbolisieren, dass er seinen Kriegerbogen weggelegt hat. Er ist das Zeichen der göttlichen Gnade und des Bundes zwischen JHWH und den Menschen.<sup>244</sup>

Das Ich hat nun das Göttliche erkannt und ist sich seiner Identität bewusst.

Im nächsten Vers referiert das zugeschlossene Gesicht der anderen auf das offene Gesicht des Ich, das den Regenbogen schauen kann. Das Gesicht der anderen kann dieses Zeichen nicht erkennen, denn es ist zugeschlossen. Somit bedeutet die Zugeschlossenheit des Gesichts der anderen Menschen, dass sie den Text und seine Zeichen nicht lesen zu können. Die Referenz zum "erzenen Schlüssel" (V. 6) in der dritten Strophe schwingt hier mit, was die an die anderen Menschen gerichtete Kritik des Ich impliziert. Das Ich benennt auch die anderen Menschen mit dem Personalpronomen ("Zugeschlossen ist **euer** Gesicht", V. 43), das durch die Anastrophe hervorgehoben wird. In der direkten Anrede an die Menschen liegt der Verweis auf die lesende Instanz, die ein zugeschlossenes Gesicht hat, wenn sie den Text nicht lesen kann. In Referentialität des Gedichts auf die Bibellektüre gelesen, hiesse dies, dass die lesende Instanz dieses Gedicht ohne Kenntnis und Verstehen des biblischen Textes nicht erschliessen kann. Somit gerät die lesende Instanz mit diesem Gedicht in eine Ich-Du-Relation, die auf gegenseitiges Verstehen gründet oder mit dem Meiden und dem Nichtverstehen der lesenden Instanz endet.

Die Augen des Ich sind nicht geschlossen, weil es die Himmel erkennen kann und weil es schaut, wie die anderen ihr Gesicht zugeschlossen haben. Das Unvermögen der anderen, die Himmel schauen zu können, macht sie blind

---

<sup>244</sup> "Und Gott sprach: Das ist das Zeichen des Bundes, den ich geschlossen habe zwischen mir und euch und allem lebendigen Getier bei euch auf ewig: Meinen Bogen habe ich in die Wolken gesetzt; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde" (1 Mo 9, 12-13). Vgl. Schlatter: *Calwer Bibellexikon*, S. 1114.

gegenüber der göttlichen Erscheinung.

In der Nachkriegszeit, nach dem Tag der beispielhaften Rache JHWHes über Edom, beobachtet Jesaja Tiere, die die Ruinen in der Wüste umstreifen.<sup>245</sup> Der "Schual" (d.i. "Schakal") und der "Wüstenfuchs" werden zusammen erwähnt mit anderen Tiergestalten; die "unreinen Tiere" (d.i. "wilde Hunde"), "tiergestaltige Dämonen", "Feldteufel" (d.i. "Bocksgeister") und der "Kobold" (d.i. "Lilith").<sup>246</sup>

Das Pronomen "die" im Vers 44, "Die mit dem Wüstenfuchs scheu mich umstreichen", bezeichnet die Menschen. Sie werden, gemäss der biblischen Parallelektüre, negativ konnotiert. Während das Ich das Göttliche in seinem Guten und Bösen erfahren hat, haben sich die Menschen mit dem Bösen verbündet. Sie haben die Eigenschaft der Tiere angenommen, scheu zu sein und umstreichen das Ich, das sich immer noch in seinem Textraum, in der Ruine von Ur befindet und sie beobachtet.

Der Raum in dieser Strophe hat nicht mehr das Attribut des Verfalls und des Dunklen, sondern der Regenbogen impliziert die Helligkeit des Tages, die der Dunkelheit folgt. Die dritte Strophe hat dies auch schon vorweggenommen und thematisiert in der Otter, die ins Licht steigt (V. 9).

Die Konsistenz der metrischen Betonung in den Chorjamben von "éuer Gesicht" (V. 43) und "scháuen es nícht" (V. 45) zeichnet die Funktion der schreibenden Instanz als RichterIn nach, die im Gedicht einen Richtspruch über diese Menschen fällt, die keine Erkenntnis haben.<sup>247</sup> Die implikative Koinzidenz des Minimalpaares "Gesicht" : "Gedicht" wird hier erkennbar und tritt in der letzten Strophe noch verdichteter in schwindender Distanz zwischen dem Ich und der schreibenden Instanz auf.

---

<sup>245</sup> Jes 35, 7 und 43, 20, sowie Ps 44, 20.

<sup>246</sup> Vgl. Jes 13, 22; 34, 13; Jer 9, 10; 10, 22; 49, 33; 51, 37 und Pangritz: *Das Tier in der Bibel*, S. 102-103.

<sup>247</sup> Den Richtspruch hat Kolmar besonders im Gedicht *Wir Juden* (WB, S. 750-752) thematisiert: "Ihr! Wenn die bittere Stunde reift, so will ich aufstehn hier und jetzt, / So will ich wie ihr Triumphtor sein, durch das die Qualen ziehn! / [...] O könnt ich wie loderne Fackel in die finstere Wüste der Welt / Meine Stimme heben: Gerechtigkeit! Gerechtigkeit! Gerechtigkeit!" (V. 23-24 und 27-28).

### Dreizehnte Strophe. Riesig zerstürzende Windsäulen

46 Riesig zerstürzende Windsäulen wehn,	× x x × x x × x x × ,	A
Grün wie Nephrit, rot wie Korallen,	× x x × ,   × x x × x ,	b
Über die Türme. Gott lässt sie verfallen	× x x × x ·   × x × x × x	b
Und noch Jahrtausende stehn.	× x x × x x × ·	A

In dieser Strophe ist das Ich in seiner suchenden Reise dem Göttlichen so nah, dass sich sein Textraum weit aufgefaltet hat. Die Distanz zwischen schreibender Instanz und dem Ich ist soweit verringert, dass sie in ihrer Rede nicht mehr unterscheidbar sind. Die Suche nach den Fragmenten im Inneren des Textleibs des Ich ist nun beendet, was mit der mimetisierenden Parallelisierung des Textes mit dem Bibeltext einhergeht. Der Text tritt als biblischer Erfahrungsbericht auf, der mit der gefundenen Identität des Ich, die im Jüdisch-Religiösen gründet, zusammenfällt. Die Rückwärtslektüre des immanent vorhandenen, geschichtlich und religiös-biblisch Vergangenen im Inneren des Ich ist damit abgeschlossen. Die Häufung der Chorjamben in dieser Strophe thematisiert dabei den Gestus des Textes, der sich als Lied sieht ("Windsäulen wehn" und "Grün wie Nephrit", V. 47). Diese und die vorhergehende Strophe sind denn auch die einzigen im Gedicht, deren Verse insgesamt betont einsetzen.

Die Hyperbel des archaisierenden "Riesig" drückt dabei die überaus grosse Macht Gottes aus. Dabei gewinnt die *Ruach*, was Seele, Atem, aber auch Wind bedeutet, den Ausdruck des sichtbaren göttlichen, zu Hilfe kommenden Zorns.<sup>248</sup> Sie tritt in Jesaja 30, 28 auf, wo JHWH mit Wolkenbruch und Hagelschlag Israel im Kampf gegen die Assyrer, die Jerusalem besetzt hielten, zu Hilfe kommt.

Das Adjektiv "**zerstürzend**" drückt die Dynamik der Windsäulen aus; sie stürzen von oben herab. Das Verb "wehn" steht synonymisierend zum "Wind" in den "Wind-säulen" als organische Paronomasie, die die sprachliche Rückbezüglichkeit zwischen dem Substantiv und dem Verb ausdrückt und als Verdoppelung im Text auftritt. Das Affix des Adjektivs

<sup>248</sup> Vgl. Müller: *Gottesvorstellungen*. In: Dies.: *Klangkristalle*, S. 227.



"riesig" drückt hierbei die Breitenwirkung dieser Windsäulen aus, was auf eine weite, ausgedehnte Raumsituation hinweist, die die ganze Szene erfasst. Und auch hier ist wieder die Kontingenz zu der ursprünglichen Wortbedeutung nicht von der Hand zu weisen. Kluge bemerkt, dass beim Wort "stürzen" von der Wortbedeutung 'steif sein, starren' auszugehen sei, was sich in der Bedeutung von 'etwas Überhängendes (Türsturz)' und 'Baumstumpf, Wurzel' zeige.<sup>249</sup> Die roten und grünen Windsäulen werden zu einem starren, durch einen Metaphernkomplex gebildeten Allegoriebild.

Das Gerundium des Adjektivs "zerstürzend" verweist auf die Jetztzeit im Text. In dieser Strophe tritt auch nirgendwo eine Vergangenheitsform auf, was die Lektüre des Gedichts bestätigt, die sich vom Vergangenen zum Gegenwärtigen der Identitätsfindung des Ich hinbewegt hat.

Der Sturm setzt *ex nihilo* ein. Die plötzliche Erscheinung unterstützt die Wirkung des Allegoriebildes und drückt implizit die jähe Selbsttranszendierung des Ich aus. Das Ich wird von der *Ruach* beschützt, die "riesig" ist und über die Türme des Ich schwebt.

Im drittletzten Vers verweist "Nephrit" - ein im Handel der Vorzeit begehrter Jadestein - auf seine das Blut reinigende Funktion hin, denn "nejrôV" bedeutet 'Niere'.<sup>250</sup> In der Vorzeit wurde der Jadestein bei Nierenkrankheiten angewandt und an der Lende getragen, darum heisst er auch Lendenstein. Zusätzlich wurde er seiner Widerstandsfähigkeit wegen zu Waffen und Werkzeugen verarbeitet.

Die "Korallen" verweisen auf die Korallentiere, die im Meer vor den maritimen Orten Smyrna und Magnesia in Kleinasien leben.<sup>251</sup> Sie haben, als Steine verarbeitet, eine glücksbringende Bedeutung, besonders aber wirken sie gegen den "bösen Blick" - den "malocchio" - eine vom Mittelalter herkommende Bedeutungsbildung. Die Koralle wird auch am Körper, vorzugsweise am Hals, getragen, um diesen bösen Blick abzuwenden.

---

<sup>249</sup> Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 712.

<sup>250</sup> Schumann, Walter: *Edle Steine*, München 1993, S. 121.

<sup>251</sup> *Ibidem*, S. 152.

Beide Steine haben also eine positive heilbringende Konnotation, wenn sie auf dem Körper getragen werden. Die grünen und roten Windsäulen, die über den Türmen des Ich wehen, bedeuten somit Abwehr, heilbringende Wirkung und Schutz, was durchaus zur textimmanenten Referentialität des Textes kontingent ist.

Die Farbe rot ist eine Urfarbe, wobei grün eine Mischung von gelb und blau ist, wodurch in diesem Vers eigentlich alle Grundfarben angesprochen würden.<sup>252</sup> Im Text findet jedoch keine Farbmischung statt, die Farben sind konnotiert mit der heilbringenden Wirkung, die von den Steinen ausgeht.

Das Ich ist beiderseits geschützt. Die offensichtliche Metapher ("Grün wie Nephrit, rot wie Korallen", V. 47) verweist dabei auf die Sprachgebung. In der offensichtlichen Metapherngebung liegt die *Puritas* in diesem Vers, die auf die schreibende Instanz verweist. Die Nähe vom Ich zur schreibenden Instanz führt zu einer Lesart der Strophe, in der das Ich zwischen das Nephritgrün und Korallenrot zu liegen kommt. Das Ich verschwindet - deckungsgleich mit der schreibenden Instanz - im vollkommenen, göttlichen Schutz zwischen den farbigen Windsäulen.

Der Vers wird denn auch in der Mitte durch die Zäsur geteilt; drei Wörter stehen sich gegenüber, sie bestehen je aus 14 Buchstaben, das vergleichende Wort "wie" befindet sich jeweils in ihrer Mitte und die Bezeichnungswörter stehen an analoger Stelle ("Grün" : "rot", "wie" : "wie", "Nephrit" : "Korallen"). In der *contradictio in adjectio* von "nephritgrün" : "korallenrot" besitzen die Wörter je elf Buchstaben, was die figürliche Auflösung der Metaphern verabsolutiert. Ihr chiasmischer Fluchtpunkt<sup>253</sup> wird in ihrer chiasmischen Stellung zueinander repliziert. Dabei spiegeln sich die beiden Metaphern. Die Zäsur steht ebenfalls mitten im chiasmischen Schnittpunkt des Verses. Das Ich befindet sich also im Schnittpunkt der Sprache, an ihrem Spiegelpunkt. Das Ich ist in den Text selbst eingewachsen in einem Prozess

---

<sup>252</sup> Brockhaus Enzyklopädie, Bände 7, 12 und 16, S. 115-116, 120, 234 und 222-223.

<sup>253</sup> Vgl. Groddeck: *Reden über Rhetorik*, S. 216 und Weinrich, Harald: *Semantik der kühnen Metaper*. In: Haverkamp, Anselm hrsg.: *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996, S. 316-355, hier S. 328-333.

der Metamorphose, die an dieser Stelle im Text mit der Verabsolutierung der metaphorischen Rede abschliesst.<sup>254</sup> Dabei ist der Einschub des Verses selbst als Tmesis erkennbar, die die Hauptaussage ("Riesig zerstürzende Winsäulen wehn [...] / Über die Türme", V. 46 und 48) syntaktisch trennt. Das Ich implodiert nach der erfolgreichen Suche seines Göttlichen in der Sprache.

Das Rimbaudsche "Je est un'autre" liegt in der verdichteten Spiegelung des Ich mit der schreibenden Instanz, die es in der Sprache objektiviert und nun in Selbstschau versucht, ihren Blick in das Gedicht zu bringen und sich damit selbst zu ontologisieren.<sup>255</sup> Der Text wird zum Spiegelbild der schreibenden Instanz, in der Apostrophe des Redens durch ein anderes Gesicht.

Gott lässt die "Türme verfallen" und sie gleichzeitig "Jahrtausende stehn" (V. 48-49). Dieser Akt wird nur möglich in der abgeschlossenen Metamorphose des Ich und seines Textraumes, der sich von einem inneren Schutzraum, den das Ich in hoffender Suche erkundete, in denjenigen gewandelt hat, der das Göttliche interiorisiert hat.

Die Windsäulen wehen über den Türmen des Ich, was auf den Anfang des Gedichtes verweist (V. 3). Gott lässt sie "verfallen" und "noch Jahrtausende stehn". Das Ich befindet sich in einem geschlossenen, immerwährenden Kreislauf von göttlichem Entstehen und Vergehen ("Gott **lässt** sie verfallen / Und [...] stehn", V. 48). In schwindender Distanz zum Ich wird die sprechende Instanz in dieser Strophe selbst gottähnlich. Ihr bringt das Ich das Textopfer dar, da es sich mit ihr vereinigt hat.<sup>256</sup> Die Türme werden in Konnotation zur Stärke und zum Schutz zu einem Ausdruck des Gottgewollten, in dem der ewige Schutz in der Selbsterkenntnis der traditionellen jüdischen Religiosität Bestand hat. Dies ist das Jüdischsein in *Die Jüdin*.

---

<sup>254</sup> Vgl. Zarnegin: *Tierische Träume*, S. 16.

<sup>255</sup> Vgl. *ibidem*, S. 129.

<sup>256</sup> Der Opfergestus ist auch im Wort von "Gott" enthalten: Es stammt von "\*gheu-" her, was 'giessen' heisst und ist vermutlich eine Abstraktbildung in "juhóti" und "chéo", übersetzt "opfert", was die Bedeutung von 'giesst Butter ins Feuer' und 'giessen' hat. Diese Bedeutung wird dann auf den Gott übertragen, zu dessen Ehren das Opfer stattfindet. Vgl. Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 273.

## Das Gedicht *Die Jüdin*. Gotteserfahrung (Anstelle eines Nachworts)

Die Leserschaft kann sich das Gedicht mittels einer oberflächlichen Lektüre kaum erschliessen. Der Leseschlüssel liegt in der biblisch-exegetischen Lektüre, die die schriftliche Thoralehre, das *Pentateuch* und die anderen ersttestamentlichen Schriften, sowie die mündliche Thoralehre des *Talmud* einbezieht.

Der *Sefer ha-Sohar* der *Kabbala* dient der zusätzlichen Verständigung, sind im Gedicht doch auch *kabbalistische* Momente zu erkennen. Im Verlauf des ganzen Gedichts ist ein dreistufiger Erkenntnisprozess beobachtbar. Am Anfang - in der Strophe, in der sich die Treppe aufrollt (V. 6-9) - kann die *Nefesch*, die gemäss dem *Sohar* die untere der drei Seelentreppe darstellt, herausgelesen werden; wie der *Sohar* sagt: "auf dass sich der Mensch gemäss der heiligen "Richte" (d.i. 'Erheben der Seele') zum Rechten sich wandelt". In dieser Strophe wird denn auch der synagogale Betraum als Textleib des Ich thematisiert. Die Strophe, in der das Ich in die Gewänder einwächst und deren Breiten zu seinen starrenden, schützenden Augen werden (V. 30-33), stellte dann die *Ruach* in ihrer besonderen Bedeutung dar, wie der *Sohar* sagt; "in der er [der Mensch] sich veredelt, weil er würdig geworden ist". Das Ich erfährt denn auch das Göttliche und erlebt einen reinigenden Prozess. Die letzte Strophe (V. 46-49), in der das Ich Gottähnlichkeit erfährt, zwischen den Dingen steht und in der die Distanz zwischen Ich und schreibender Instanz schwindet, stellte dann *Neschama* dar, gemäss dem *Sohar*: "die über allem waltet - so wird er [der Mensch] allvollkommen, vollkommen nach allen Seiten, um würdig zu werden der kommenden Welt, als Gottgeliebter".<sup>257</sup>

Das Gedicht hat 13 Stophen. Dass sie die dreizehn Eigenschaften JHWHes repräsentierten - wie sie im *Gleichnis der Rose*<sup>258</sup> aufgeführt werden - lässt

---

<sup>257</sup> *Die Erschaffung der Erde und des Menschen. Die Dreiheit der Seele*. In: *Der Sohar*, S. 127-128 (*Sefer ha-Sohar*, Band 1, fol. 233b-234a). Vgl. Scholem, Gershom: *Die Hauptströmungen der jüdischen Mystik*, Frankfurt 1967, S. 267.

<sup>258</sup> 2 Mo 34, 6 und 7. Vgl. *Gleichnis der Rose*. In: *Der Sohar*, S. 29 (*Sefer ha-Sohar*, Band 1, fol.

sich aber nicht konsistent zum Bibeltext belegen.

Im Gedicht wird immer wieder erkennbar, dass der Text in der Wechselbeziehung von hoch und tief, oben und unten, dunkel und hell, schauen und nicht schauen, verschlossen und offen, bis hin zum Verfallen und Stehenlassen die Dualität der Dinge thematisiert. Als spekulative Lesart könnte gelten, dass das Gedicht auf die Dualität als *Chochma* anspielte, die in der *Kabbala* die Weisheit als positive Potenz im urschöpflichen Sinn ist und in der Gnosis als *Logos* identifiziert als erstes Geschöpf oder als Weltschöpfer auftritt und die zweite Emanation Gottes, die zweite *Sefira* der zehn *Sefirot*, darstellt.<sup>259</sup> Das Gedicht lässt sich somit als Anspielung auf die Zweiheit der Dinge lesen, in der das Ich buchstäblich zwischen den Zeichen in der letzten Strophe verschwindet. Im Aussenbezug des Textes führt dies zur Annahme, dass sich die dem Mystischen hingebende, schreibende Instanz als eine zwischen den Dingen schöpfende versteht, die dialektisch in der Zweiheit der Dinge das Eine, Göttliche sucht.

In der letzten Strophe, in der das Göttliche hervortritt, wird seine Charakterisierung als dasjenige erkennbar, das aus dem Nichts und dem Sein, aus dem Werden und dem Vergehen gleichermassen schöpft. Dies hat eine Kontingenz zur grundsätzlichen theologisch-philosophischen Auseinandersetzung mit dem Schöpfergott.<sup>260</sup>

Implizit wird auf die paradoxe Verschränkung Gottes angespielt, der aus dem Nichts etwas schöpft, als Seiendes und nicht Seiendes im einem. Der Verfasser einer Einführung in die kabbalistische Symbolik, Josef Gikatilla, verweist in diesem Zusammenhang auf das nach oben zeigende Zeichen *Jod*

---

1a).

<sup>259</sup> Vgl. *Der Sohar*, S. 10, 20, 21 und 22. Die zehn *Sefirot* sind: *Kether*, die "höchste Krone der Gottheit", *Chochma*, die "Weisheit im urschöpflichen Sinn", *Bina*, "die unterscheidende Vernunft", *Chessed* (oder *Gedulla*), "die göttliche Liebe, Grösse", *Gebura* (oder *Din*), "die Macht Gottes, strafende Macht und richtende Strenge", *Rachamim* (oder *Tiferet*), "die Barmherzigkeit Gottes, seine Herrlichkeit", *Nezach*, "die beständige Dauer Gottes", *Hod*, "die Schönheit Gottes", *Jessod*, "der Grund aller wirkenden und zeugenden Kräfte Gottes" und *Malchut*, "das Reich Gottes".

<sup>260</sup> Der komplexe Diskussionsgegenstand kann hier verständlicherweise nur andeutungsweise zum Tragen kommen. Vgl. Scholem, Gershom: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, S. 53-89 und 90-120, hier vor allem S. 80-81, 84-89 und 105-107.

(d.i. "I", als Gottesname "Ehjah" erkennbar, d.i. 'Ich bin'), das auf das verborgene Grenzenlose und das Nichts des Einen, Göttlichen, hinweist.

Die theologisch-philosophische Lektüre implizierte, dass das Ich im Text als Komma in der Zäsur, als eine Art *Jod*, im Sinne von "Ehjah" erkennbar würde. Die Reise des Ich geht demgemäss nicht örtlich irgendwo hin, sondern findet im Ich selbst statt, bis zur Implosion im Kernpunkt des in der Schrift erfahrenen Göttlichen.

Das Gedicht steht aber nicht explizit im Zeichen einer Magie, die die unsichtbare Welt, das Verborgene vermittelt zauberhafter Praktiken in den Dienst des Menschen zwingen will, sondern im Zeichen einer innerlichen Gotteserfahrung, die in der Gottesschau überwältigt, das Zeitlose erfährt.<sup>261</sup>

Die Gotteserfahrung geschieht dabei im Rückwärtslesen der eigenen jüdisch-religiösen Tradition. Zeitlich-autobiographisch konnotiert, in der Perspektive der schreibenden Instanz gelesen, heisst dies, dass die Dichterin im Erinnern an die Vergangenheit ihres Volkes ihre eigene Vergangenheit vergegenwärtigt und somit rettet, um ihren Schutzraum zu bilden. Die beschriebenen und erfahrenen Emanationen Gottes sind in ästhetischem und religiösem Diskurs dabei ineinandergeflochten.<sup>262</sup>

Die rückwärtsgerichtete Lektüre der eigenen Vergangenheit durch das Ich wird erkennbar als eine Lektüre von Zeichenfragmenten; unter anderem von Zeichenfragmenten einer *Thora*, die sich in einem vom Ich mehrmals als verfallen beschriebenen Grabraum befindet. Dass es sich um eine *Thora* handelt, wird ersichtlich in der Entdeckung des Ich von Zeichenfragmenten, die von biblischen Gründungsmythen der Schöpfung und des Volkes Israel herrühren. Eine *Thora*, die nicht mehr gelesen werden kann, "ausgelesen" ist, wird bestattet.<sup>263</sup> Das Ich liest somit in einer bestatteten *Thora*. Da sie nicht mehr ganz lesbar ist, erscheint die Lektüre des Ich als Kollage verbundener,

---

<sup>261</sup> Vgl. Schlatter: *Calwer Bibellexikon*, S. 848.

<sup>262</sup> Erdle: *Anlitz - Mord - Gesetz*, S. 205.

<sup>263</sup> Sie wird in der *G'nisa* (d.i. "Aufbewahrungsort") in der Synagoge verwahrt, bevor man sie auf dem Friedhof begräbt. Vgl. Bin Gorion: *Philo-Lexikon*, S. 231 und 761.

chiffrierter Versatzstücke. In dieser Art gelesen, stellt das Gedicht eine kommentierende parallelisierte Bibellektüre dar, ähnlich einer poetisch-mündlichen *Thora*, einer "poetischen *Midrasch*", die sich auf die schriftliche *Thora* stützt.<sup>264</sup>

Das Ich entdeckt einen bestimmten Gott, der an JHWH erinnert und von ihm herrührt.<sup>265</sup> Es begeht nicht *Awoda Sara* (d.i. "Götzendienst"). Da das Gedicht ein Selbstbildnis der schreibenden Instanz darstellt, wird auch das Gebot erfüllt: "Du sollst Dir kein Bildnis machen."<sup>266</sup> In der der Dichterin eigenen Suche nach dem Göttlichen liegt somit eine subjektive Gottesauffassung, die von jeglicher Orthodoxie und personifizierter Gottesvorstellung unabhängig ist.<sup>267</sup>

Die Bedeutung der Dichterin als wahre Schöpferin gültiger Seins- und Kulturwerte, liegt im Gedicht immanent in der Thematik und seiner poetischen Realisation verborgen. Die als niedrig erachtete Sphäre des Politisch-Gesellschaftlichen wird nicht behandelt.<sup>268</sup> Diese Auffassung von Dichtung ist konsistent mit dem Selbstverständnis Kolmars, die das

---

<sup>264</sup> Zur *Midrasch* vgl. S. 49, Fussnote Fehler: Referenz nicht gefunden.

<sup>265</sup> Müller: *Gottesvorstellungen*. In: Dies.: *Klangkristalle*, S. 216-217 hat festgestellt, dass Kolmar nicht grundsätzlich von der biblischen Vorlage abweicht, aber dass die Dichterin über diese hinaus geht, "wenn es um die Darstellung von Tieren und deren Bezug zur Transzendenz geht". Brandt: *Schweigen ist ein Ort der Antwort*, S. 128 ihrerseits hat bemerkt, dass die Gottesvorstellungen "nicht konfessionell eindeutig festzustellen" seien.

Eine Untersuchung des Göttlichen unter Einbezugname der biblischen Exegese der *Thora* als Textur (hebr. *'ariga*) der Namen Gottes "JHWH", "Adonay", "El-schaddai", "Eli", "Elohim" und "Ejeh" würde sich hier vom Gedicht allzu weit entfernen. Vgl. Scholem: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, S. 107.

<sup>266</sup> 2 Mo 20, 4-5.

<sup>267</sup> Vgl. Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 70.

<sup>268</sup> Sie bemerkt auch in einem *Briefe*, Nr. 67, 23. Juli 1941, S. 94: "Ich bin eine Dichterin, ja, das weiss ich, aber eine Schriftstellerin möchte ich niemals sein". Vgl. Gay, Peter: *Deutsche Fragen*. In: Ders., hrsg.: *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*, Hamburg 1986, S. 23-25, Elias, Norbert: *Zur Soziogenese der Begriffe "Zivilisation" und "Kultur"*. In: Ders.: *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen 1*, Frankfurt a.M. 1977, S. 1-64 und Jäger: *Rezeptionsgeschichte*, S. 50-51.

Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin 1920 hat diese Unterscheidung zwischen Dichter und Schriftsteller wieder thematisiert und im Kontext der Zeitgeschehnisse verarbeitet.

Schreiben von Dichtung als einen Prozess, der unter dem Zeichen des "*sub specie aeternitas*" geschehen sollte, verstand.<sup>269</sup>

Aus dieser poetischen Sprachfindung, die zugleich Identitätsfindung bedeutet, resultiert die These des "Widerstehens im Wort", das der Dichterin als Schutz vor den Bedrohungen der damaligen Zeit diene. Dies geschieht in stiller Rückbesinnung der Dichterin auf das dem Eigenen Immanente.<sup>270</sup> Das ursprüngliche Initialglied zwischen Schrift und Lesen, die Zeichensetzung, wird dabei von der Dichterin explizit thematisiert. Wo das Lesen in den Dingen noch Wahrheit in ihren Zeichen sah - zum Beispiel in Sterndeutungen - können die Dinge in der Schrift nur in einer ihnen ähnlichen Zeichen-Form und -Figuration wiedergegeben werden. Diesen Abtretungsprozess des Lesens der Dinge an dasjenige der Zeichensetzung hat schon Benjamin im Essay *Über das mimetische Vermögen* behandelt, wo es heisst:

"Schrift und Sprache sind es, an die die Hellsichtigkeit ihre alten Kräfte im Laufe der Geschichte abgetreten hat."<sup>271</sup>

Das Lesen aus den Dingen im Gedicht durch das Ich tritt somit als ursprüngliches Lesen schlechthin auf und will Wahrheit an sich erfahrbar machen.

Der *Pathos* des Gedichts liegt in der Anführung von individuell entdeckten, grossen Dingen, die emotional-affektiv erkundet werden. Auf diese Weise entsteht eine mystifizierende Lesart dieser Dinge durch das Ich. Sie geht einher mit dem *Ethos* eines offensichtlich komponierten Sprachgestus und -ductus auch in metrischer Form. Diese beiden Momente ergeben die *sobria ebrietas* der Rede.<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> *Briefe*, Nr. 47, 14. Juli 1940, S. 64. Eigentlich "*sub specie aeternitatis*". Die Formulierung geht auf einen Satz in der *Ethica* von Spinoza zurück. Vgl. *Ibidem*, Anm., S. 205.

<sup>270</sup> Der Titel in Lorenz-Lindemann: *Widerstehen im Wort* ist demnach so zu verstehen.

<sup>271</sup> Benjamin, Walter: *Über das mimetische Vermögen*. In: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band 2.1, Frankfurt a.M. 1991, S. 209. Vgl. Zarnegin: *Tierische Träume*, S. 210-212.

<sup>272</sup> Groddeck: *Reden über Rhetorik*, S. 76.



Betrachtet man dieses Lesen der Dinge unter dem Fokus der Rhetorik, lässt sich erkennen, dass das Gedicht als Ganzes in seinen digressiv-metonymischen und metaphorischen Innen- und Aussenbezügen in der Parallelektüre zum Bibeltext eine Allegorie darstellt.<sup>273</sup> Das Gedicht ahmt denn auch die Rede der Bibel im erzählenden Gestus in Enjambements nach, die das Ich in der Prosopopoeia, in der personifizierenden Rede bis hin zur Gottähnlichkeit vornimmt. In der vorletzten Strophe liegt implizit das schauende Gesicht des Ich mit dem es seine Gottähnlichkeit gegenüber den es nicht schauenden Menschen erkennt. Am Ende seiner Metamorphose besitzt es das schauende Gesicht in seiner Gott-Ähnlichkeit und -Ebenbildlichkeit. Dies geht einher mit dem Entzug der Bedeutungen des allegorischen Metaphernkomplexes. Die Allegorie der ersten zwei Verse der letzten Strophe verweist immer wieder in ihrer Bildlichkeit auf sich selbst. Die sie konstituierenden Metaphern enthalten keinen eindeutigen Bedeutungssprung und thematisieren somit ihre Selbstreflexivität. Sie sind insofern als kühne Metaphern aufzufassen, als dass sie, in bildlich-optischer Täuschung gewissermassen, einem Bibeltext ähnlich sind.<sup>274</sup> An den Stellen, wo die Signifikanten der Metaphern entfernter zu denjenigen des Bibeltextes zu liegen kommen, treten sie auf als analogisierende Metaphern mit dem Wort "wie" (V. 8, 10, 33 und 47). Die Dechiffrierung der Bedeutungen der Metaphern impliziert somit die Chiffrierung ihrer Bedeutung.

Die Lektüre des Textraumes durch das Ich findet dabei im fernen, chiastischen Zwischenraum der Signifikanten des Textraumes und derjenigen des Bibeltextes statt. Wo die Signifikanten der Metapher im Text selbst zu liegen kommen, erreicht sie ihren chiastischen Nullpunkt. An diesem Punkt angelangt, verschwindet das Ich und verschmilzt mit der schreibenden Instanz. Durch die Herbeiführung des Nullpunkts der Metapher, ihrem

---

<sup>273</sup> Die metonymisierenden Momente im Gedicht stehen dabei nicht konträr zur Bildung der Allegorie. Vgl. Groddeck: *Reden über Rhetorik*, S. 252-253.

<sup>274</sup> Vgl. Weinrich, Harald: *Semantik der kühnen Metaper*. In: Haverkamp: *Theorie der Metapher*, S. 316-355, hier S. 328.

"schöpferischen Funken", thematisiert sich die schreibende Instanz selbst als Schöpferin ihrer metaphorischen Sprache.<sup>275</sup> Das Selbstbildnis des Gedichts *Die Jüdin* wird somit gesungen von "Kol-"<sup>276</sup>, was Hebräisch "Stimme" heisst und von "mar", in Apokope des aramäischen "mare" oder "mari"<sup>277</sup>, was 'Herr' bedeutet; 'Der Herrin der Stimme'.

Die dem Text vorgestellte Versstrophe "Ich bin fremd" nimmt schon vorweg, was im Text selbst beschrieben wird. Die Strophe ist ein Hysteron Proteron. Das Ich sagt, dass es fremd ist, was es im Verlauf des Gedichts nicht nur gegenüber den anderen erfährt. Denn das Ich als Ich selbst, als Textzeichen, ist sich schon selbst dadurch fremd, dass es als das "Ich" Benannte etwas vermittelt, was mit seinem Ich-Meinen unvereinbar ist. Denn das ontische Ich-Sein kann nicht kongruent sein mit seiner textlichen Zeichensetzung. Indem es durch seine göttliche Ebenbildlichkeit spricht, im Sprachakt des Setzens seiner Zeichenfigur, in Anthropomorphisierung der Zeichen im Text (Goldgefäss und Gewänder V. 27 und 38) und in Apostrophe durch die Rede der Otter und der Posaune (V. 9 und 21), bis hin zu derjenigen seiner selbst im Gesicht des Göttlichen (V. 42 und 46), versucht es zu sagen, was es meint. Dementsprechend verliert das Ich sein Gesicht in der letzten Strophe, es verschwindet zwischen den Zeilen, in Funktion eines Sprachzeichens und in Auslöschung ("de-facement") seines eigenen Gesichtes.<sup>278</sup> In den letzten zwei Versen kann dann nur noch Gott selbst als ein so benannter auftreten, als das Eine selbst, das Zerstörende und Aufbauende zugleich. In diesem Sinn wird das Wort im Gedicht *heautonomisch* gesetzt, weil es die Macht der Zeichensetzung für sich in Anspruch nimmt und dabei in der Verknüpfung

---

<sup>275</sup> Fineman, Joel: "Der Pas de Calais". *Freud, die Übertragung und der Sinn für weiblichen Humor*. In: Haverkamp, Anselm, hrsg.: *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a.M. 1998, S. 465.

<sup>276</sup> Lavy, Jaacov: *Handwörterbuch Deutsch-Hebräisch/Hebräisch-Deutsch*, Berlin, New York u.a. 1999, S. 623/497.

<sup>277</sup> *Stuttgarter Erklärungs-bibel*, S. 34.

<sup>278</sup> Vgl. Chase, Cynthia: *Einem Namen ein Gesicht geben*. In: Haverkamp: *Die paradoxe Metapher*, S. 414-436.

der Zeichen und ihren symbolischen Bedeutungen agiert.<sup>279</sup> Das Lesen wird zur Allegorie. Das Ich entfernt sich beim Lesen vom Text selbst. Dies ist die Erkenntnis dessen, was da im Text heisst: "Ich bin fremd".

---

<sup>279</sup> Ibidem, S. 433.

## Bibliografie

### Primärliteratur

- Berger, Uwe: *Flammen oder das Wort der Frau. Erzählung*, Berlin und Weimar 1990.
- Brandt, Marion: *Gertrud Kolmar an Jacob Picard. Briefe aus den Jahren 1937-1939*. In: *Jüdischer Almanach 1995*, hrsg. von Jakob Hessing, Frankfurt a.M. 1994, S. 136-149.
- Carmi, Thomas, hrsg.: *The Penguin Book of Hebrew Verse*, London 1981.
- Chodziesner, Gertrud: *Die Frau und die Tiere. Gedichte*, hrsg. von Erwin Loewe, Berlin 1938.
- Der Sohar. Das heilige Buch der Kabbala*, hrsg. von Ernst Müller, Köln<sup>3</sup>1986.
- Der Talmud*, hrsg. und ausgewählt von Reinhold Mayer, München 1999.
- Hallström, Per August Leonard: *Ur mörkret*. In: Ders.: *Vilsna fåglar*, Stockholm 1894.
- Kolmar, Gertrud: *Das lyrische Werk*, hrsg. von Hermann Kasack, mit einem Nachwort von Jacob Picard, Heidelberg und Darmstadt 1955.
- Kolmar, Gertrud: *Das Wort der Stummen. Nachgelassene Gedichte*, hrsg. von Uwe Berger mit einem Nachwort von Hilde Benjamin und Uwe Berger, Berlin (Ost) 1978.
- Kolmar, Gertrud: *Eine jüdische Mutter*, hrsg. von Balzer Bernd, Berlin 1981.
- Kolmar, Gertrud: *Eine jüdische Mutter*, hrsg. von Friedhelm Kemp, München 1978.
- Kolmar, Gertrud: *Eine Mutter*, München 1965.
- Kolmar, Gertrud: *Gedichte*, hrsg., Auswahl und Nachwort von Ulla Hahn, Frankfurt a.M. 1983.
- Kolmar, Gertrud: *Möblierte Dame (mit Küchenbenutzung) gegen Haushalts-hilfe*. In: Brandt, Marion, hrsg.: *Gertrud Kolmar. Orte*, Berlin 1994, S. 132-137.
- Kolmar, Gertrud: *Nacht. Dramatische Legende in vier Aufzügen*. Deutsch-Italienische Nachlassausgabe, hrsg. und übersetzt von Giuliana Pistoso, Verona 1994.
- Kolmar, Gertrud: *Preussische Wappen. Gedichte*, Berlin 1934.
- Kolmar, Gertrud: *Susanna*, hrsg. mit einem Nachwort von Thomas Sparr, Frankfurt a.M. 1993.
- Kolmar, Gertrud: *Weibliches Bildnis. Gedichte*, hrsg. von Johanna Woltmann, mit einem Nachwort von Hilde Wenzel, München 1987.
- Kolmar, Gertrud: *Dagon spricht zur Lade*. In: Woltmann, Johanna: *Gertrud Kolmar 1894-1943*. In: *Marbacher Magazin*, hrsg. von Ulrich Ott, Nr. 63, Marbach<sup>3</sup>1997, S. 180-181.
- Lasker-Schüler, Else: *Hebräische Balladen*. Faksimile der Handschrift, hrsg. von Norbert Oellers, Marbach 1986.
- Lasker-Schüler, Else: *Hebräische Balladen*. In: *Sämtliche Gedichte*, hrsg. von Friedhelm Kemp, München 1966.

*Stuttgarter Erklärungsbibel. Die heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers*, hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft, Stuttgart 1992.  
Woltmann, Johanna, hrsg.: *Gertrud Kolmar. Briefe*, Göttingen 1997.

## Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bände 6, 10.1, 10.2, 11 und 7, Frankfurt a.M. 1986.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: *Die Sinnlichkeit des Widerlichen. Zur Poetik der "Tierträume" von Gertrud Kolmar*. In: Delbrück, Hansgerd, hrsg.: *Sinnlichkeit in Bild und Klang. Festschrift für Paul Hoffmann zum 70. Geburtstag*, Stuttgart 1987, S. 449-463.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1961.
- Benjamin, Walter: *Über das mimetische Vermögen*. In: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band 2.1, Frankfurt a.M. 1991.
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band 1.2, Frankfurt a.M. 1972.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band 1.1, Frankfurt a.M. 1972.
- Binder, Alwin, Haberkamm, Klaus, u.a.: *Einführung in Metrik und Rhetorik*. Monografien Literaturwissenschaft, Band 11, Frankfurt a.M. 1984.
- Brandt, Marion, hrsg.: *Gertrud Kolmar. Orte*, Berlin 1994.
- Brandt, Marion: *"Opfere ich mich auf schäumender Altars Stufe", Über das Bild des Opfers im Werk Gertrud Kolmar (1894-1943)*. In: Stephan, Inge und Weigel, Sigrid, hrsg.: *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*, Köln 1994, S. 173-185.
- Brandt, Marion: *Gertrud Kolmar (1894-1943) in Falkensee-Finkenkrug bei Berlin*. Frankfurter Buntbücher, hrsg. von Wolfgang Barthel, Heft 16, Frankfurt a.d.O. 1995.
- Brandt, Marion: *Schweigen ist ein Ort der Antwort. Eine Analyse des Gedichtszyklus "Das Wort der Stummen" von Gertrud Kolmar*, Berlin 1994.
- Brecht, Bertold: *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen*. In: Ders.: *Hauspostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang*. Nachdruck, Frankfurt a.M. 1970.
- Breuer, Dieter: *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, München 1999.
- Buck, Theo: *Lyrik nach Auschwitz. Zu Paul Celans Todesfuge*. In: Schoham, Chaim und Witte, Bernd, hrsg.: *Datum und Zitat bei Paul Celan*, Bern 1987, S. 11-41.

- Burke, Peter: *Geschichte als soziales Gedächtnis*. In: Assmann, Aleida und Harth, Dietrich, hrsg.: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991.
- Byland, Hans: *Zu den Gedichten Gertrud Kolmars*, Dissertation, Zürich 1971.
- Celan, Paul: *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung der Georg-Büchner-Preises*, Frankfurt a.M. 1961.
- Chase, Cynthia: *Einem Namen ein Gesicht geben*. In: Haverkamp, Anselm, hrsg.: *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a.M. 1998.
- Diner, Dan, hrsg.: *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a.M. 1988.
- Domin, Hilde: *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*, München 1968.
- Durzak, Manfred: *Deutschsprachige Exilliteratur. Vom moralischen Zeugnis zum literarischen Dokument*. In: Ders., hrsg.: *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart 1973, S. 9-26.
- Eichmann-Leutenegger, Beatrice: *Gertrud Kolmar, Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt a.M. 1993.
- Eichmann-Leutenegger, Beatrice: *Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt a.M. 1993.
- Elias, Norbert: *Zur Soziogenese der Begriffe "Zivilisation" und "Kultur"*. In: Ders.: *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen 1*, Frankfurt a.M. 1977.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Die Steine der Freiheit*. In: Ders.: *Einzelheiten*, Frankfurt a.M. 1962, S. 242-256.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Gebrauchsanweisung für unerschrockene Leser*. In: Ders.: *Landessprache*, Frankfurt a.M. 1999.
- Erdle, Birgit R.: *Antlitz - Mord - Gesetz. Figuren des Anderen bei Gertrud Kolmar und Emmanuel Lévinas*, Wien 1989.
- Fineman, Joel: *"Der Pas de Calais". Freud, die Übertragung und der Sinn für weiblichen Humor*. In: Haverkamp, Anselm, hrsg.: *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a.M. 1998.
- Gay, Peter: *Deutsche Fragen*. In: Ders. hrsg.: *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*, Hamburg 1986.
- Gershom Scholem: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt a.M. 1996.
- Groddeck, Wolfram: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel und Frankfurt a.M. 1995.
- Halter, Martin: *Robespierre ersetzt den Purpurschwan. Gertrud Kolmars barocke Privatmenagerie*. In: "FAZ", Nr. 62 vom 15. 3. 1993.
- Hamburger, Michael: *The Poetry of Gertrud Kolmar*. In: "The Boston University Journal 2", Band XXIVV, Boston 1976, S. 65-69.
- Heusler, Andreas: *Deutsche Versgeschichte mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*, Band 1, Berlin und Leipzig 1929.
- Jäger, Gudrun: *Gertrud Kolmar. Publikations- und Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt a.M. 1998.
- Kambas, Chryssoula: *Lyrische Bildnisse. Beiträge zu Dichtung und*

- Biographie von Gertrud Kolmar*, Bielefeld 1998.
- Kauffmann, Friedrich: *Deutsche Metrik*, Marburg <sup>3</sup>1912.
- Kayser, Wolfgang: *Kleine deutsche Versschule*, Bern 1987.
- Kiedaisch, Petra, hrsg.: *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995.
- Krechel, Ursula: *Weil sich die Menschen nicht zu mir wagen. Spuren der Dichterin Gertrud Kolmar 50 Jahre nach ihrer Ermordung*. In: "Die Zeit", Nr. 138 vom 19. 6. 1993.
- Lamping, Dieter: *Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz*. In: Kaiser, Gerhard R., hrsg.: *Poesie der Apokalypse*, Würzburg 1991, S. 237-257.
- Langer, Lawrence: *Gertrud Kolmar and Nelly Sachs. Bright Visions and Songs of Lamentation*. In: Ders.: *Versions of Survival. The Holocaust and the Human Spirit*, New York 1982, S. 190-265.
- Langmann, Erika: *The Poetry of Gertrud Kolmar*. In: "Seminar. A Journal of German Studies", Nr. 14, Toronto 1978, S. 117-132.
- Langmann, Erika: *The Poetry of Gertrud Kolmar*. In: "Seminar. A Journal of German Studies", Nr. 14, Toronto 1978, S. 117-132.
- Lessing, Theodor: *Der jüdische Selbsthass*, Berlin 1930.
- Loewe, Erwin und Lichtenstein, Erich, hrsg.: "Blätter der jüdischen Buchvereinigung", 2. Heft, Berlin 1939, S. 7-8.
- Lorenz, Otto: *Gedichte nach Auschwitz oder: Die Perspektive der Opfer*. In: *Bestandesaufnahme Gegenwartsliteratur*, Sonderband "text+kritik", München 1988, S. 35-54.
- Lorenz-Lindemann, Karin: *Widerstehen im Wort. Studien zu den Dichtungen Gertrud Kolmars*, Göttingen 1996.
- Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin 1920.
- Mattenklott, Gert: *Über Juden in Deutschland*, Frankfurt a.M., 1992.
- Mendelssohn, Moses: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius H. Schoeps und Manfred Paul Fleischer, Hildesheim 1990.
- Mendelssohn, Moses: *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*. Berlin 1783. In: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius H. Schoeps und Manfred Paul Fleischer, Hildesheim 1990.
- Müller, Heidi Margrit, hrsg.: *Klangkristalle. Rubinene Lieder. Studien zur Lyrik Gertrud Kolmars*, Bern, New York u.a. 1996.
- Müller, Heidi Margrit: "Die Psalmen Davids neu zu schreiben in deinem Sand". *Gedichte über das "Volk Israel" von Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar und Nelly Sachs*. In: *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature? "German Monitor"*, Nr. 50, hrsg. von Pól O'Dochartaigh, Amsterdam und Atlanta 2000, S. 45-59.
- Neher, André: *Jüdische Identität. Einführung in den Judentum*, übers. von Holger Fock, mit einem Nachw. von Rudolf Pfisterer, Hamburg 1995.
- Oellers, Norbert, hrsg.: *Manche Worte strahlen. Deutsch-jüdische Dichterinnen des 20. Jahrhunderts*, Erkelenz 1999.
- Pangritz, Walter: *Das Tier in der Bibel*, München und Basel 1963.
- Paul, Otto und Glier, Ingeborg: *Deutsche Metrik*, Ismaning <sup>9</sup>1974.

- Pinthus, Kurt: *Jüdische Lyrik der Zeit*. In: "CV-Zeitung", 2. Beiblatt, Berlin 9. 4. 1939.
- Plett, Heinrich F.: *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, Hamburg <sup>8</sup>1991.
- Rosenzweig, Franz: *Der Stern der Erlösung*. In: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Reinhold Mayer, Band 2, Den Haag <sup>4</sup>1976.
- Samuelson, Norbert M.: *Moderne jüdische Philosophie. Eine Einführung*, Übersetzt von Martin Suhr, Hamburg 1995, S. 236-304.
- Sartre, Jean-Paul: *Betrachtungen zur Judenfrage. Psychoanalyse des Antisemitismus*, Zürich 1948.
- Sblendorio-Cugusi, Maria Teresa, hrsg.: Marcus Porcius Cato: *M. Porci Catonis orationum reliquiae*, Torino 1982.
- Schlenstedt, Silvia: *Bilder neuer Welten*. In: Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate, hrsg.: *Frauen-Literatur-Geschichte*, Stuttgart 1985.
- Schlocker, Georges: *Gertud Kolmars lyrisches Werk*. In: "Neue Zürcher Zeitung", Zürich 16. 12. 1960.
- Scholem, Gershom: *Die Hauptströmungen der jüdischen Mystik*, Frankfurt a.M. 1967.
- Scholem, Gershom: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt a.M. 1996.
- Schultz, Karla Lydia: *ex negativo. Enzensberger mit und gegen Adorno*. In: Grimm Reinhold, hrsg.: *Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt a.M. 1984, S. 237-258.
- Shafi, Monika: *Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk*, München 1995.
- Silbermann, Alphons: *Zur Handhabung von Erinnern und Vergessen*. In: *Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte 1992*, München 1992.
- Smith, Henry A.: *Introduction. Gertrud Kolmar's Life and Works*. In: Ders., hrsg.: *Dark Soliloqui. The selected Poems of Gertrud Kolmar*, New York 1975, S. 3-52.
- Stomps, Victor Otto: *Gertrud Kolmars lyrisches Werk*. In: "Deutsche Rundschau", Nummer 82, 1956, S. 787-789.
- Vietta, Silvio: *Die literarische Modenre. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992.
- Vincent, Hugues: *Jérusalem de l'Ancien Testament. Recherches d'archéologie et d'histoire*, Paris 1956.
- Warburg, Aby: *Schlangenritual*, Berlin 1988.
- Weinrich, Harald: *Semantik der kühnen Metaper*. In: Haverkamp, Anselm hrsg.: *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996.
- Weiss, Peter: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. Rede anlässlich der Entgegennahme des Lessingspreises der Freien Hansestadt Hamburg am 23. 4. 1965. In: Ders.: *Rapporte*, Frankfurt <sup>2</sup>1981.
- Woltmann, Johanna: *Gertrud Kolmar 1894-1943*. In: *Marbacher Magazin*, hrsg. von Ulrich Ott, Nr. 63, Marbach <sup>3</sup>1997.
- Woltmann, Johanna: *Gertrud Kolmar. Leben und Werk*, Göttingen 1995.
- Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis*



*Shakespeare*, Berlin <sup>4</sup>1966.

Zarnegin, Kathy: *Tierische Träume. Lektüren zu Kolmars Gedichtband "Die Frau und die Tiere"*, Tübingen 1998.

## Enzyklopädische Werke

Bin Gorion, Emanuel, hrsg.: *Philo-Lexikon, Handbuch des jüdischen Wissens*. Nachdruck, Berlin 1982.

*Brehms Tierleben*, hrsg. von Otto zur Stassen neu bearbeitet von Franz Werner, Band 5.2, Leipzig und Wien <sup>4</sup>1913.

*Brockhaus-Enzyklopädie*, Bände 4, 9-12, 18 und 22, Mannheim 1994.

*Der Griechenland Brockhaus. Griechenland von A bis Z*, Wiesbaden 1983.

Edzard, D. O., Calmeyer, P., hrsg.: *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie*, begr. von E. Ebeling und B. Meissner, fortgeführt von E. Weidner und W. von Soden, Band 1, Berlin und New York 1932.

Grzimek, Bernhard, hrsg.: *Enzyklopädie des Tierreichs in 13 Bänden. Kriechtiere*, Band 6, München 1980.

Haag-Wackernagel, Daniel: *Die Taube, Vom heiligen Vogel der Liebesgöttin zur Strassentaube*, Basel 1998.

Harenberg, Bodo, hrsg.: *Harenberg Opernführer*, Dortmund <sup>3</sup>1995, S. 294-296.

Herlitz, Georg und Kirschner, Bruno: *Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*, Bände 2 und 4, Berlin 1928.

*Jerusalem Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem 1971-1972, Band 16.

Kilcher, Andreas B., hrsg.: *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, Stuttgart und Weimar 2000.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, neu bearbeitet von Elmar Seebold, Max Bürgisser und Bernd Gregor, Berlin und New York <sup>22</sup>1989.

Lavy, Jaacov: *Handwörterbuch Deutsch-Hebräisch/Hebräisch-Deutsch*, Berlin, New York u.a. <sup>6</sup>1999.

Rienecker, Fritz, hrsg.: *Lexikon zur Bibel*, Wuppertal <sup>19</sup>1988.

Rogerson, John: *Land der Bibel. Geschichte. Kunst. Lebensform*. In: *Weltatlas der Kulturen*, München 1985.

Roth, Cecil: *Geschichte der Juden. Von den Anfängen bis zum neuen Staate Israel*. Übertragung aus dem Englischen von Kurt und Miriam Blaukopf, Teufen/St. Gallen/Bregenz/Wien 1954.

Schlatter, Theodor, Gutbrod, Karl und Kücklich, Reinhold, hrsg.: *Calwer Bibellexikon*, Stuttgart <sup>6</sup>1989.

Schoeps, Julius H.: *Neues Lexikon des Judentums*, Gütersloh 1998.

Schumann, Walter: *Edle Steine*, München 1993.

Treu, Ursula, hrsg.: *Physiologus, Naturkunde in frühchristlicher Zeit*, Hanau <sup>3</sup>1998.

Wossidlo, Walther: *J.F. Halévy, "Die Jüdin"*. In: Ders.: *Wossidlo's Opern-Bibliothek*, Nr. 53, Leipzig 1900(?).