

GRAZIA BERGER

Vom Chiffonnier zur Lumpensammlerin oder Die Fremde im eigenen Werk

Motivgebundene Verwandtschaften und Variationen
bei Gertrud Kolmar und Charles Baudelaire

I. Einleitung

Wie geht Gertrud Kolmar mit der fremdsprachlichen literarischen Tradition um? Kann man bei ihr von direkten Übernahmen aus der französischen Lyrik sprechen, und wenn ja, sind es vor allem Motive, lyrische Verfahren oder Prinzipien der Zyklenformung, bei denen sie sich an die französischen Vorbilder anlehnt, oder setzt sie sich deutlich von dieser Tradition ab, indem sie etwaige Vorbilder nur als Inspirationsquelle für selbständige Dichtungen benutzt, die in Form und Inhalt deutlich von den Vorgängern abweichen?

Wie Kolmar in ihren Briefen an Walter Benjamin¹ und in den *Briefen an ihre Schwester Hilde* zugibt, ist sie u. a. von den »Franzosen« beeinflusst worden (B 168). So bemerkt sie im Brief vom 11. September 1940 an die Schwester:

Dagegen steht mir Rilke sehr nahe; Beurteiler haben in manchen meiner Gedichte seinen Einfluss erkennen wollen. Sie irren; ich lernte Rilke (mit alleiniger Ausnahme des »Kornett«) so spät kennen, dass er meine Entwicklung nicht mehr beeinflussen konnte – hier trifft zu, wovon Lessing im »Laokoon« spricht: ein Künstler scheint einen anderen nachzuahmen, weil er das gleiche Vorbild hat wie jener. Und ich hatte das gleiche Vorbild: die große französische Lyrik; auch der Eindruck der Slawen ist da. (B 72)

Es geht also bei dem Einfluss anderer Dichter auf Kolmars Werk vor allem um dieselben Vorbilder, die für verschiedene Dichter relevant waren, bei Kolmar und Rilke waren dies die französische Lyrik und die Slawen. Darum dementiert Kolmar in diesem Brief auch einen direkten Einfluss von Rilke.

Im Brief vom 5. November 1934 an Walter Benjamin nennt Kolmar unter den Franzosen Leconte de Lisle, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine und Paul Valéry als Lyriker, die sie bewundert, deren Verse ihr »gefallen« oder die sie »schön findet«. Von Leconte de Lisle sagt sie, dass sie ihm »besonders viel«

1 Gertrud Kolmar, Zwei Briefe an Walter Benjamin, in: Sinn und Form 43, 1991, H. 1, S. 122-124, sowie B 166-169.

zu verdanken habe.² Die Dichterin reklamiert in diesem Brief gleichzeitig Bezüge zwischen ihren eigenen Gedichten und der französischen Tradition sowie zu Rilke.

Deutsche Dichter, die mich vielleicht beeinflusst haben, sind Rilke und Werfel, beide mit Einzelheiten aus ihrem Werke; an Rilke ist es die ›Plastik‹ der späteren Gedichte, die mich so anzieht. Er hat sie von Rodin, aus Frankreich, und ich möchte von mir sagen – da kein Künstler so ganz aus sich selbst entspringt wie Athene aus dem Haupte des Zeus – dass ich vermutlich auch hie und da von den Franzosen abstamme. (B 168)

Offensichtlich ist, dass Kolmar sich in den beiden genannten Briefen selbst widerspricht: Im ersten Brief an die Schwester beharrt sie darauf, dass sie *nicht* durch Rilke, sondern durch das gemeinsame Vorbild, nämlich die Franzosen beeinflusst wurde, während sie im Brief an Benjamin zugibt, von der »Plastik« Rilke'scher Gedichte beeinflusst worden zu sein, und wiederum den Einfluss der Franzosen als weniger wichtig darstellt, von denen sie nur »hie und da« abstamme. Gleichzeitig nimmt sie hier den erst in den sehziger Jahren entwickelten zentralen Standpunkt der Intertextualitätstheorie vorweg, dass ein Autor niemals ein von anderen völlig unabhängiges Werk schafft und nicht »wie Athene aus dem Haupte des Zeus« entspringt. Sie ist sich ihrer Abhängigkeit von Vorgängern also bewusst und legt ein wenn auch manchmal widersprüchliches Zeugnis von den ihr bewussten Einflüssen ab. Im weiteren Verlauf des Briefes differenziert sie stärker, so dass zumindest *ein* Prätext für eines ihrer Gedichte deutlich hervortritt: So diente Leconte de Lisle's *Le Sommeil du Condor* aus den *Poèmes Barbares* als Vorlage für ihr *Wappen von Allenburg*.³ Sie betont, dass es nicht das gesamte Werk eines Autors sei, das sie als »anziehend« empfinde, sondern einzelne Gedichte, und spricht in diesem Zusammenhang von Rimbauds Gedicht *Le Dormeur du Val* und Valéry's *Au Platane* oder *La Fileuse*.

Johanna Woltmann hat auf die »archaische Symbolik« und die »menschenferne Einsamkeit« der Tiere bei Leconte de Lisle und Kolmar in *Le Sommeil du Condor* und im *Wappen von Allenburg* hingewiesen.⁴ Es ging Kolmar also einerseits um die Übernahme einer älteren Symbolik und andererseits um die beschriebene Grundstimmung der Tiere, beides Elemente, die wohl demjenigen nahe kamen, was sie für ihre Dichtung suchte. Daraus kann man schließen, dass es in nicht geringem Ausmaß motivliche und weniger sprachlich-formale Parallelen sind, die für die Dichterin relevant

2 Brief vom 5. November 1934 an Walter Benjamin (B 168).

3 B 168. Zum Vergleich mit *Rose des Kondors* vgl. Silke Nowak: Sprechende Bilder. Zur Lyrik und Poetik Gertrud Kolmars, Göttingen 2007, S. 106-108.

4 Johanna Woltmann: Gertrud Kolmar. Leben und Werk, Göttingen 1995, S. 166-168.

waren, weswegen ich mich in der Folge mit motivlichen Adaptionen auseinandersetze.

Des Weiteren ist in verschiedenen Arbeiten zu Gertrud Kolmars Lyrik darauf hingewiesen worden, dass Kolmar sich auf die Parnassiens und symbolistische Dichter wie Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé bezog, die von Hugo Friedrich als die Lyriker des »Beginns der Moderne« gekennzeichnet wurden und die mit ihren poetischen Experimenten traditionsbildend für die frühen Strömungen des 20. Jahrhunderts wie Expressionismus, Surrealismus und die Avantgarde wurden.⁵ Der hier für die Gedichte von Kolmar angewandte Modernebegriff wird also weit gefasst und ist fundiert in der Überzeugung, dass es eine Kontinuität seit Baudelaire und den Parnassiens gegeben hat, die sich in ihrem Einfluss in der deutschsprachigen und gesamteuropäischen Lyriktradition bis zum Zweiten Weltkrieg niedergeschlagen hat. Ich greife hier Baudelaire heraus und weise darauf hin, dass bereits ausführliche Studien zum Einfluss Mallarmés und Rimbauds vorliegen, so beispielsweise die Dissertationen von Hans Byland,⁶ Kathy Zarnegin⁷ und Silke Nowak.⁸ Baudelaire wird zwar in den Briefen nicht erwähnt, jedoch hat er, wie Monika B. Schenker und Hans-Peter Bayerdörfer gezeigt haben, nachweislich Einfluss auf Kolmar ausgeübt.⁹ Bayerdörfer geht in seinen Vergleichen vor allem auf die von beiden Autoren inszenierte Ästhetik der Hässlichkeit ein, während Monika B. Schenker eine Vielzahl an Bezügen von Kolmars *Die Lumpensammlerin* zu verschiedenen Baudelaire'schen Texten herstellt. Anhand der beiden Gedichte *Das Freudenmädchen* und *Die Lumpensammlerin* soll im Folgenden Kolmars Umgang mit der Lyrik Baudelaire's näher bestimmt werden, und zwar nicht nur in Bezug auf die Ähnlichkeiten, sondern vor allem auf die Unterschiede zwischen den beiden Lyrikern. Interessant an den Spuren Baudelaire's in Kolmars Lyrik sind außerdem Elemente des Zyklusaufbaus: So kann beispielsweise der Aufbau von *Les Fleurs*

5 Zum hier gebrauchten Modernebegriff vgl. Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, 4. Aufl., Hamburg 2006. Die verschiedenen Arbeiten, die diesen Bezug herausgearbeitet haben, werden weiter unten zitiert.

6 Hans Byland: Zu den Gedichten Gertrud Kolmars, Diss. Bamberg 1971.

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

8 Nowak: Sprechende Bilder.

9 Hans-Peter Bayerdörfer, Die Sinnlichkeit des Widerwärtigen. Zur Poetik der Tierträume von Gertrud Kolmar, in: Hansgerd Delbrück (Hg.): Sinnlichkeit in Bild und Klang. Festschrift für Paul Hoffmann zum 70. Geburtstag, Stuttgart 1977, S. 449-463, und Monika B. Schenker: Die Dichterin als Lumpensammlerin. Stimmen Baudelaire's in Kolmars Gedicht *Die Lumpensammlerin*, in: Heidy Margrit Müller (Hg.): Klangkristalle. Rubinene Lieder. Studien zur Lyrik Gertrud Kolmars, Basel/Bern 1996, S. 26-49. Vgl. auch Zarnegin: Tierische Träume, S. 26f.

du Mal mit demjenigen von *Mein Kind* von Kolmar parallelisiert werden, anfangen mit dem Ansprechen des Lesers, der Notwendigkeit seit dem Beginn der Moderne, diesen auf persönliche Weise für sich zu gewinnen (*Captatio Benevolentiae*), und endend mit dem Tod des lyrischen Ich. Andere Arbeiten haben sich mit Kolmars Frankreichbezug in einem erweiterten Sinne auseinandergesetzt, so etwa Marion Brandt in ihrem Aufsatz über Kolmars Frankreichreise und den literarischen Neubeginn, der neben Hinweisen auf die Literatur auch mögliche Anlehnungen an die bildende Kunst (Rodin, Rogier Van der Weyden usw.) bespricht.¹⁰ Erdmut Wizisla und Chryssoula Kambas schließlich weisen in ihren Aufsätzen zu den Briefen Kolmars an Benjamin auf gemeinsame Lektüren und auf das in den Schriften beider nachweisbare Interesse für Frankreich und die französische Literatur hin.¹¹

2. Anlehnungen an Baudelairesche Motive in Kolmars *Weiblichen Bildnissen*

Monika B. Schenker¹² und Hans-Peter Bayerdörfer¹³ haben in ihren Beiträgen zu Baudelaire und Kolmar deutlich gemacht, dass einige Motive wie beispielsweise das des Lumpensammlers oder Tiermetaphern wie Albatros und Alk bei beiden Dichtern auftauchen.¹⁴ Die verschiedenen Vögel stellen in beiden Fällen »Stellung und Problem des Dichters in der Welt« dar.¹⁵ Weiterhin verwirkliche Kolmar eine Baudelaire nahestehende Ästhetik des Hässlichen, die gemäß Bayerdörfer eine auf Baudelaire zurückgehende »Sinnlichkeit des Widerwärtigen« atmet.¹⁶ So stelle Kolmar in ihrem Gedicht *Die Tiere von Ninive* den Verfall und Gestank eines verendenden

10 Marion Brandt: »Hohe Kerze der Richtenden«. Gertrud Kolmars Frankreichreise und der Neubeginn ihres literarischen Schaffens im Jahr 1927, in: Chryssoula Kambas (Hg.): *Lyrische Bildnisse*, Bielefeld 1998, S. 15-28.

11 Erdmut Wizisla: Deine Teilnahme wäre eine viel tiefere, in: *Sinn und Form* 43 (1991), H. 1, S. 125-128, v. a. S. 127, Chryssoula Kambas: »... ob das innerliche Leben in der gegenwärtigen Weltzeit noch zu bewahren ist.« Gertrud Kolmars Briefe an Walter Benjamin. Hommage an Julien Green, in: Kambas: *Lyrische Bildnisse*, S. 125-145, v. a. S. 126.

12 Schenker: *Die Dichterin als Lumpensammlerin*, S. 26-49.

13 Bayerdörfer: *Die Sinnlichkeit des Widerwärtigen*, S. 449-463.

14 Ebd. S. 450. Auch der Vergleich zwischen dem Gedicht *Tiere von Ninive* mit Baudelaires *Une Charogne* zeigt sowohl formale wie inhaltliche Übereinstimmungen.

15 Ebd.

16 Ebd.: »Die Tiergedichte von Gertrud Kolmar erwachsen gleichsam aus ihrer Baudelaire-Lektüre, einschließlich der Ästhetik der Hässlichkeit, die mit Baudelaires *Fleurs du Mal* gattungsgeschichtlich so wirkungsvoll geworden ist.«

Tieres auf ebenso krasse Weise wie Baudelaire in *Une Charogne* dar.¹⁷ Die Ästhetik des Hässlichen ist jedoch nicht nur Kolmar und Baudelaire gemein, sondern gilt als Merkmal moderner Lyrik seit Baudelaire, insbesondere der expressionistischen Dichtung.¹⁸ Es kommt im Falle von Kolmar auf den spezifischen Umgang mit diesem Merkmal an, das in ihrer Lyrik auch regelmäßig an die alternde, weibliche Rollenfigur geknüpft wird, also nicht auf die Tierwelt beschränkt bleibt.¹⁹

Kolmars Lyrik steht unter anderen Vorzeichen als die Baudelaires, indem sie die Protagonistinnen in einen neuen Kontext stellt und *weibliche* Bildnisse in den ihnen entsprechenden Räumen schafft.²⁰ Sie transformiert literarische Personae wie etwa die Dirne oder den Lumpensammler, die bereits bei Baudelaire und anderen französischen Autoren des 19. Jahrhunderts vorkommen,²¹ und verschiebt Akzent und Inhalt, die diese ursprünglich hatten, was wiederum auf die ästhetische Darstellung dieser für ihre weibliche Rollendichtung zentralen literarischen Figuren zurückwirkt.

17 Ebd. S. 460. Vgl. auch die Besprechung dieses Gedichtes bei Nowak: Sprechende Bilder, S. 108–120. Hier werden Bezüge zu Rimbauds Gedicht *Ophélie*, zu Rilkes *Malte Laurids Brigge* und zu Mallarmés *Hérésies artistiques* hergestellt und die allegorische Dimension des Gedichtes *Une Charogne* behandelt.

18 Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Kapitel 2, und die Weiterführung einer Ästhetik der Hässlichkeit im Expressionismus bei Georg Heym, Gottfried Benn oder Georg Trakl. Silvio Vietta, Hans-Georg Kemper: Expressionismus, München 1975, S. 61f.

19 Vgl. Gedichte wie etwa z. B. *Die Häßliche* (LW II, 160f.), *Die Kröte* (LW II, 358f.), *Ein Mädchen* (LW II, 294).

20 Zur Raumproblematik bei Kolmar: Carola Daffner: Dichten im Raum, Würzburg 2012.

21 Zur Figur des Lumpensammlers in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts: Dietmar Rieger: Diogenes als Lumpensammler. Materialien zu einer Gestalt der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, München 1982; Walter Benjamin: Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Bd. 1.2, in Zusammenarbeit mit Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 519–522. Zur Hure in der Literatur des 19. Jahrhunderts neben Baudelaires Gebrauch des Motivs z. B. Guy de Maupassant: *La Maison Tellier*, Paris 1881.

2.1 Kolmars *Das Freudenmädchen*
und Baudelaires *Je n'ai pas pour maîtresse* im Vergleich

Das Freudenmädchen

Die Sonne hat nicht Scham und auch der
Mondgeist nicht,
Der seine Nacktheit bleich in Sammet brennt.
Und so entfalte ich mein Blumenangesicht
Von blassem Honig, das die Scham nicht kennt.

Und öffne Lippen wie das Schloß an einem
Buch,
Darin von Lust und roter Freude steht;
Aus seinen Blättern strömt ein schwacher
Wohlgeruch,
Ein Heliotropgeruch, der leicht verweht.

An diesem Dreiweg bin ich in die Nacht
gestellt,
Von klebrigem Laterngeglitzer naß.
Und das ist Reif, der harsch die Wange mir
befällt,
Und meine Küsse werden kaltes Glas.

Wie Prismen, spektrumsbunt, in Ketten hängen
sie,
Und keiner, der sie rührt und klingen macht
In ihrer lieblichen, geschmückten Melodie,
Aus Amethyst und Rosenquarz erdacht.

Der Turmuhrzeiger schleicht herum wie eine
Hand;
Ihr dürrer Nagel weist: da steht der Tod.
Ach, bin ich Brust und Bug nicht mehr und
schönes Land,
Nur dumpfer Winkel noch voll Staub und Kot?

O du, ich liebe. Komm. Ich will dir Reiskorn
sein
Und Weizenkuchen und die Würze auch.
Ich will dich, wenn du müd', mit Dolden
überschnein
Und meinem Duft als ein Vanillenstrauch.
(LW II, 257)

Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre

Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre:
La gueuse, de mon âme, emprunte tout son
lustre;
Invisible aux regards de l'univers moqueur,
Sa beauté ne fleurit que dans mon triste cœur.

Pour avoir des souliers elle a vendu son âme.
Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,
Je tranchais du Tartufe et singeais la hauteur,
Moi qui vends ma pensée et qui veux être
auteur.

[...]
Elle louche, et l'effet de ce regard étrange
Qu'ombragent des cils noirs plus longs que ceux
d'un ange,
Est tel que tous les yeux pour qui l'on s'est
damné
Ne valent pas pour moi son oeil juif et cerné.

Elle n'a que vingt ans; – la gorge déjà basse
Pend de chaque côté comme une calebasse,
Et pourtant, me traînant chaque nuit sur son
corps,
Ainsi qu'un nouveau-né, je la tette et la mords,
[...]
Si vous la rencontrez, bizarrement parée,
Se faufilant, au coin d'une rue égarée,
Et la tête et l'oeil bas comme un pigeon blessé,
Traînant dans les ruisseaux un talon déchaussé,
[...]

Cette bohème-là, c'est mon tout, ma richesse,
Ma perle, mon bijou, ma reine, ma duchesse,
Celle qui m'a bercé sur son giron vainqueur,
Et qui dans ses deux mains a réchauffé mon
cœur.²²

22 Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hg. von Claude Pichois, Paris 1975,

Baudelaires
Gedichten oder
Gedicht?

Kolmars Gedicht *Das Freudenmädchen* steht zu Beginn des Zyklus *Mein Kind* und leitet diesen ein. Es geht darin um ein »Freudenmädchen«, ein landläufig benutztes Wort für Hure, jedoch muss die konkrete Bedeutung des Mädchens, das Freude bringt, hier ernst genommen werden, da Kolmars Freudenmädchen bei seiner Hingabe »Lust«, »rote Freude« und keine Scham empfindet. So bleibt die Hure in Kolmars Gedicht zwar eine Hure wie etwa in Baudelaires Gedichten *Je n'ai pas pour maîtresse*, die Perspektive ist jedoch eine andere, da Kolmar das Freudenmädchen aus der weiblichen, identifizierenden Perspektive des lyrischen Ich beschreibt und nicht wie Baudelaire aus einer begehrend männlichen. Außerdem wird dieses Freudenmädchen als ein Lust empfindendes, liebendes und sich hingebendes Wesen dargestellt. Um dem Gedicht vollständig gerecht zu werden, muss außerdem die Frage gestellt werden, warum Kolmar *Das Freudenmädchen*, das das lyrische Ich in der exponierten Rolle einer Dirne darstellt, an den Beginn des Zyklus *Mein Kind* setzt, der sich mit dem Motiv des Kindes beschäftigt.

Sowohl in Baudelaires als auch in Kolmars Dichtungen gibt es Ansätze zu einer Parallelisierung von Prostitution und Dichtung. Der Begriff Prostitution muss dabei allerdings in einem literarischen Sinne verstanden werden. In seinem *Les Fleurs du Mal* einleitenden Gedicht *Au lecteur* geht Baudelaire auf die Probleme des sich öffnenden Marktes ein.²³ Er identifiziert dort den gewünschten Leser geschickt mit sich selbst als »Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère« (»Heuchlerischer Leser, mir Ähnlicher, mein Bruder«), um ihn von vornherein auf seine Seite zu bringen. Kolmar wiederum lässt das Freudenmädchen zu Beginn des Zyklus an ihre Stelle treten und als Liebende um den Leser werben (»O Du, ich liebe. Komm«), wie dies auch in *Die Dichterin* geschieht, dem Eingangsgedicht zum Zyklus *Weibliches Bildnis*. So verbindet Kolmars und Baudelaires Gedichte hier der Wunsch nach einem Leser, der den im Zyklus folgenden Gedichten wohlgesonnen, bei Kolmar selbst als Liebender entgegentritt. Prostitution findet dabei in dem Sinne statt, dass um den individuellen Leser geworben wird und das lyrische Ich sich in diesem Werbungsprozess exponiert und als Ware anpreist, bei Kolmar als liebendes Freudenmädchen.

Baudelaire notiert in seinen Tagebüchern: »Was ist Kunst? Prostitution.«²⁴ Man kann nun davon ausgehen, dass Kolmar diese Überzeugung im Motiv des Freudenmädchens insofern teilt, als sie ihr Freudenmädchen einen

S. 203 (Hervorhebungen G.B.). Zu einem ausführlichen Vergleich der Gedichte vgl. Grazia Berger: The poet of the 19th century and his relationship with the market: Baudelaire and his German followers, in: Katja Pelsmaekers/Craig Rollo (Hg.): *Economically Speaking. Essays in Honour of Chris Braecke*, Antwerpen 2007, S. 109-124.

23 Zur Problematik des offenen Marktes für den Dichter vgl. Benjamin: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, S. 665 (= Zentralpark 12).

24 Charles Baudelaire: *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, »Salon«, Intime Tagebücher*, hg. von Henry Schumann, 2. Aufl., Leipzig 1994, S. 321.

Freier bzw. Liebenden suchen lässt, der ihre »erdachten« »Küsse« annehmen wird, auch wenn sie bezeichnenderweise nicht das Wort »verkaufen« benutzt, sondern den gesuchten Freier als Liebende anspricht. Dass es sich bei der Figur des Freudenmädchens nämlich um weitaus mehr als um eine simple Hure handelt, wird im Verlauf des Gedichts deutlich. Zunächst wird dieses Freudenmädchen als keine Scham, dafür aber Lust und Freude empfindendes Wesen eingeführt, das seine »Lippen« öffnet »wie das Schloß an einem Buch«. Der Buchvergleich wird mit den »Blättern« dieses Buches weitergeführt, aus denen »Wohlgeruch« strömt. Der Blätter enthaltende Buchkörper und der Körper der Hure werden durch den Vergleich metaphorisch verwoben, sodass nicht nur die »Lippen« des Freudenmädchens als sinnlich geöffnet erscheinen, sondern auch das Buch. Dieses kann insofern für Sprache und Literatur stehen als die »Lippen« wie die Zunge zur Sprachproduktion benötigt werden. Synästhetisch werden in dieser Strophe zudem Geruchs- und Tastsinn miteinander verwoben. In den Strophen 3 und 4 wird auf die Exponiertheit des Freudenmädchens eingegangen, das nachts draußen auf der kühlen Straße steht und dessen Küsse zu »kaltem Glas« gefrieren. Zu Beginn von Strophe 4 wird ein Vergleich eingeführt, der wiederum eine zweite Ebene einführt: Die gefrorenen »Küsse« werden hier mit »Prismen« verglichen, die »in Ketten hängen« und keinen finden, »der sie rührt und klingen macht«. Küsse werden durch die Lippen produziert und sind Ausdruck der Liebe bzw. des erotischen Austausches. In Kolmars Gedicht erreichen sie jedoch den Geliebten bzw. Freier nicht, sondern stehen als gefrorene, »in Ketten hängende« zwischen dem Begehren der Frau und dem gesuchten Mann im Raum. Auf die Absenz des Geliebten wird hingewiesen, weil da keiner ist, der die Küsse »rührt«, also anrührt, und »klingen macht«. Wiederum verweist Kolmar mit Hilfe des Vergleichs auf einen anderen, weiteren Bereich als den erotischen, dieses Mal auf den der Musik. Der Vergleich wird in der folgenden Zeile weitergeführt, in der die Glasküsse durch niemanden in »ihrer lieblichen, geschmückten Melodie« zum Klingen gebracht werden. Deutlicher als beim Verweis auf das Buch wird hier auf das Lyrische der gemeinten »Küsse« verwiesen, die nicht nur »lieblich«, sondern auch »geschmückt« sind, was auf den *Ornatus*, den rhetorischen Schmuck der Gedichte bzw. Lieder hinweist. Außerdem hängen sie in Ketten, sind also miteinander verknüpft, was auf die Prosodie und den rhythmischen Aufbau dieser Melodien oder Gedichte anspielt. Die letzte Zeile der Strophe schließlich deutet auf die Art der Entstehung dieser »Küsse« hin, die »aus Amethyst und Rosenquarz erdacht« sind, also aus Edelsteinen. Die »Küsse« sind schließlich »erdacht«, was die *Inventio*, das Erfinden der Küsse meint, die aus wertvollen Steinen ersonnen sind. In der Literatur der Romantik und des Symbolismus wurde das Wertvolle durch Edelsteine symbolisiert, Kolmar greift also auf die literarische Tradition zurück, indem sie den Wert der »erdachten« »Küsse« mit wertvollen Steinen assoziiert, wie sie das bei-

spielsweise auch in *Großmutter Stube* tut.²⁵ Die »Küsse« des Freudenmädchens sind außerdem aus »erstarrtem Glas«, »wie Prismen« – man denkt dabei an Mallarmés Fächersymbol und andere von symbolistischen Dichtern erfundene autarke Symbole. So entwickelt die Dichterin in den Strophen 2 bis 4 eine durch den Vergleich entstehende zweite Ebene, die neben dem seine Küsse anbietenden Freudenmädchen das Angebot lyrischer Objekte ohne vorgefundenen Rezipienten mitmeint. Die Strophen 5 und 6 allerdings entfernen sich wieder von dieser doppelten Sprechart, indem Sie das Altern des lyrischen Ich und sein Liebesangebot in den Vordergrund rücken. In Strophe 5 kommt ein deutlicher Bruch mit den ersten vier Strophen zum Ausdruck, wenn auch das Altern und nahende Sterben des lyrischen Ich einen guten Grund für den geringen Erfolg des Freudenmädchens liefern können. Es ist umso erstaunlicher, dass in der letzten Strophe der gesuchte Freier bzw. Geliebte direkt angesprochen wird: »O du, ich liebe. Komm.« Das Angebot des Freudenmädchens geht über ein rein erotisches hinaus, es will dem Geliebten »Reiskorn«, »Weizenkuchen« und »Würze« sein, ihm stärkende Nahrung bieten und ihn zärtlich »mit Dolden überschnein«. In Zusammenhang mit dem Liebesangebot ist es wesentlich, dass *Das Freudenmädchen* wie das Gedicht *Die Dichterin*, dem es in der Ansprache an einen abwesenden Liebhaber ähnelt, ein Eingangsgedicht zu einem Zyklus darstellt, es geht in beiden Gedichten letztlich nicht nur darum, einen Liebenden zu gewinnen, sondern auch jemanden, der die dichtende Frau und ihre Produkte liebt. Rhetorisch gesprochen handelt es sich um eine *Captatio Benevolentiae*, die mittels einer Ansprache und eines Liebesantrags ausgedrückt wird. Es wäre sonst schwer zu erklären, warum Kolmar ein Gedicht mit dem Titel *Das Freudenmädchen* an den Beginn des Zyklus *Mein Kind* setzt. Dieser beschäftigt sich neben der Auseinandersetzung mit Kind und Mutterschaft nämlich auch mit dem dichterischen Prozess und dem Untergang des lyrischen Ich²⁶ und setzt sich somit auch mit der Frage nach dem Überleben dieses lyrischen Ich auseinander, das ohne Leser nicht existieren kann.

Baudelaire parallelisiert in *Je n'ai pas pour maîtresse* den Zwang der Hure, für ein Paar Schuhe ihre Seele (und damit ist zugleich der Körper gemeint) zu verkaufen, mit demjenigen des Dichters, seine Gedanken zu veräußern, um Autor zu sein (Strophe 2). Er belässt es jedoch bei einer Parallelisierung, die keine Identität von Hure und Dichter voraussetzt. Die Hure in seinem Gedicht ist eine junge zwanzigjährige Dirne, die aber als Geliebte (»maî-

25 Grazia Martens-Berger: *Erinnerte Kindheit im Gedicht Großmutter Stube*. Zu Gertrud Kolmars Romantik- und Symbolismusrezeption, in: Chrysoula Kambas (Hg.): *Lyrische Bildnisse. Beiträge zu Dichtung und Biographie von Gertrud Kolmar*, Bielefeld 1998, S. 29–54, v. a. S. 47, und Carola Daffner: *Dichten im Raum*, S. 25–44.

26 Vgl. die beiden letzten Gedichte des Zyklus *Abschied und Welle*.

tesse») apostrophiert wird und für den Dichter etwas Besonderes darstellt, was an der dreimaligen Wiederholung des Wortes »cœur« deutlich wird. In Baudelaire's Gedicht tritt das ökonomische Motiv trotz der privilegierten Behandlung der Hure viel deutlicher hervor als in *Das Freudennädchen*, denn der Vergleich des Verkaufs der Seele für ein Paar Schuhe mit dem der eigenen Gedanken spricht die Notwendigkeit aus, sich selbst bzw. das Werk zu verkaufen, um als Hure bzw. Autor überleben zu können. Kolmars Freudennädchen spricht den potenziellen Freier zwar an, meint jedoch nicht einen gewöhnlichen Freier, denn klingende Münze nimmt es für seine Dienste nicht. Es stellt sich vielmehr als Liebende dar und findet für die dargebotene Ware, sei es seine Liebe, seinen alternden Körper oder aber die im übertragenen Sinn gemeinten Gedichte keinen Absatz.

Wie Benjamin in seinen *Zentralpark*-Fragmenten feststellt, kann das Motiv der Hure bei Baudelaire als Allegorie der Moderne und austauschbares Verkaufsobjekt oder Massenartikel verstanden werden:²⁷ Die Hure begibt sich wie der Flaneur auf den Markt bzw. die Straße auf der Suche nach potenziellen Käufern.²⁸ Die Modernität der Baudelaire'schen Anwendung des Motivs liegt in der relativen Willkür des Wertes dieser austauschbaren Ware, der erst durch den Markt bestimmt wird. Hierin gleicht die Hure dem Dichter, der seinen Wert auf dem offenen Markt auch erst beweisen muss:

In Wahrheit wird dieses Bild dadurch bestimmt [...], daß das Bürgertum im Begriffe stand, seinen Auftrag an den Dichter zurückzuziehen. Welcher gesellschaftliche Auftrag konnte an seine Stelle treten? [...] er war am ehesten dem Markt und seinen Krisen zu entnehmen. [...] Aber das Medium des Marktes [...] bedingte eine Produktions- und Lebensweise, die von der früherer Poeten sehr unterschieden war. Baudelaire war genötigt, die Würde des Dichters in einer Gesellschaft zu beanspruchen, die keinerlei Würde mehr zu vergeben hatte.²⁹

Bei Baudelaire finden wir einerseits eine Sakralisierung der Prostitution im Sinne einer Prostitution der Seele des Autors, der seine Gedanken verkaufen muss und damit den Ernst der offenen Marktsituation, in der sich der Dichter der Moderne befindet, anerkennt.³⁰ Auf diese wird in *Je n'ai pas pour maîtresse* durch die Parallelisierung von Dichter und Hure angespielt.

27 Benjamin: Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Bd. 1.2, S. 666-688 (v. a. die Fragmente 14, 17, 18, 27, 39, 41).

28 Ebd., S. 686f. (*Zentralpark* 39 und 41). Zu dieser Thematik ist Benjamins gesamtes Baudelaire-Buch relevant, vgl. Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: Ebd., S. 509-690.

29 Ebd., S. 665 (*Zentralpark* 12)

30 Vgl. zur Sakralisierung und Entsakralisierung des Autors: Réginald McGinnis: *La prostitution sacrée. Essai sur Baudelaire*, Dijon-Quétigny 1994.

Andererseits ging er aber soweit zu behaupten, dass der Dichter in der relativierenden modernen Marktsituation auch seinen Heiligenschein, also seine Originalität als Dichter verloren hat, so im Prosagedicht *Perte d'auréole*:

Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels.³¹

Nicht nur der Ruhm des Dichters, auch sein religiöser Auftrag ist mit dem Verlust des Heiligenscheins nichtig geworden, was de facto zum Verlust seiner Würde führt. Dieser Verlust ist jedoch auch mit einem Vorteil verbunden: Der Dichter kann nun *incognito* bleiben und wie der Normalbürger seinen Lastern nachgehen. Es ist gerade diese Kontrastierung von gleichzeitiger Sakralisierung und Entsakralisierung des Dichters in der modernen Marktsituation, die Baudelaire hervorhebt, die jedoch in Gedichten wie *Je n'ai pas pour maîtresse* insofern relativiert wird, als die beschriebene Hure für den Dichter hier eine besondere Bedeutung hat und vor der Gosse geschützt werden muss. Es stellt sich die Frage, ob Kolmars Darstellung des Freudenmädchens als Dichterin auf eine ähnlich ambivalente Weise zu verstehen ist.

Kolmar evoziert den Verlust der Attraktivität des Freudenmädchens hauptsächlich durch die Vergänglichkeitsthematik, das Altern des lyrischen Ich und die Rezeptionslosigkeit der Küsse bzw. Gedichte, da der Appell an die Außenwelt in Form der Apostrophe an den Freier bzw. den Geliebten ohne Antwort bleibt. Dieser auch in *Die Dichterin* vorkommende Appell macht die beiden programmatischen Eingangsgedichte zu einem utopischen Versuch, den in der Moderne nicht mehr vorzufindenden Leser als Geliebten bzw. Freier neu zu erfinden oder umgekehrt den Geliebten als Leser zu erfinden.³² Betrachtet man die Entwicklung der Zyklen *Weibliches Bildnis* und *Mein Kind*, so wird zudem deutlich, dass die Dichterin wie Baudelaire sich verschiedener lyrischer Masken bediente, die auch den Untergang und die Zerstörung der in der jeweiligen Rolle dargestellten Figur ermöglichten. Im Zyklus *Mein Kind* ist es schließlich das lyrische Ich, das in den letzten beiden Gedichten *Abschied* und *Welle* seinen eigenen Untergang schildert. In diesem Sinne kann man bei Kolmar sehr wohl von einer Entsakralisierung des Auftrages des Dichters sprechen und vom Verlust seines Heiligen-

³¹ Baudelaire: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 352.

³² *Das Freudenmädchen* ist das Eingangsgedicht zum Zyklus *Mein Kind*, *Die Dichterin* dasjenige zum Zyklus *Weibliches Bildnis*.

scheins, denn das lyrische Ich der Dichterin erscheint in den verschiedenen Metamorphosen der dargestellten Personae immer wieder als Unscheinbare (*Die Kröte*), Verlassene (*Die Verlassene*), Alternde (*Ein Anderes*) und in konsequentester Form als Untergehende (*Abschied, Welle*).

Ein weiteres Gedicht von Kolmar mit dem Titel *Ein Mädchen in den Gassen* aus dem Zyklus *Tierträume* schildert ebenfalls das Leben einer Hure (LW II, 222). Benutzten die beiden erstgenannten Gedichte das lyrische Ich, um eine starke Identifikation mit der jeweiligen Rolle auszudrücken, so steht dieses Gedicht in der dritten Person, es wird keine Beziehung zu einem Du aufgebaut, die Freier der Dirne sind vielmehr in ihrer Vielzahl anonym geworden. Das dreistrophige Gedicht beschreibt ähnlich wie das Baudelaires den Verfall einer Dirne. Baudelaires Gedicht vergleichbar wird hier auf das »Herz« der Dirne hingewiesen, die »allen, die sie fassen, / Ein Stück von ihrem Herzen« bringt, ein Herz also, das den Freiern ganz konkret angeboten wird wie etwa den Gläubigern in Shakespeares *Kaufmann von Venedig*.³³ Baudelaire hingegen weist in seinem Gedicht die Freier darauf hin, nicht auf die arme Kreatur der Geliebten zu spucken und diese nicht anzufluchen, denn für ihn stellt sie seinen ganzen Reichtum dar. Insofern ist Baudelaires Dirne wie der imaginierte Freier aus *Das Freudenmädchen* zu einer ganz besonderen Geliebten geworden, die durch das lyrische Ich vor der grausamen Welt der Straße in Schutz genommen wird. *Ein Mädchen in den Gassen* beschreibt im Gegensatz dazu die Gleichgültigkeit der männlichen Welt gegenüber der angebotenen weiblichen Ware, die nur »angebissen« wird, um gleich wieder weggeworfen zu werden. Die Hure wird in diesem Gedicht als »die stets Verlorene neu ins Spiel« gebracht und verzweifelt schließlich derart, dass sie – verrückt geworden – »Herd und Kasten« mit ihren Küssen bedeckt. Sie stirbt am Ende des Gedichts, ohne dass jemand davon wüsste. Man trifft hier eine ähnliche Hoffnungslosigkeit in Bezug auf das Überleben der dargestellten Figur wie in Baudelaires Hurengedicht. Dies lässt sich auch vom Gedicht *Die Lumpensammlerin* sagen, in dem Kolmar ein weiteres, älteres Motiv in Form eines weiblichen Rollengedichts inszeniert.

33 Vgl. William Shakespeare: *Der Kaufmann von Venedig*, IV,1: Bassanio. »[...] Verpflicht ich mich, es zehnfach zu bezahlen, Und setze Hände, Kopf und Herz zum Pfand.« Mein Dank an Vera Viehöver für diesen Hinweis.

[...] am Anfang weglassen?
Großschreibung nach dem Komma richtig?

2.2 *Die Lumpensammlerin* und *Le Vin des Chiffonniers* im Vergleich

Gertrud Kolmar: *Die Lumpensammlerin*

Die stillen Dinge heißen tot
Und fühllos, im Verderb beständig;
Das schwitzt kein Geld, das ißt kein Brot
Und wird mir gerne doch lebendig
Und seufzt und weint und redet Not.

Wer aus der braunen Flasche trank,
Was hat er ihr den Hals zerschmissen?
Der Hut fiel leicht und welk vom Schrank;
Da liegt sein Kopf, ihm abgerissen,
Da liegt sein Rand, zerknüllt und krank.

Da hinkt ein wassersüchtig Faß,
Die Dauben wie vermorschte Zähne,
Ein Kindertier, beschmutzt und blaß,
Geschlitzt den Leib, durchfetzt die Mähne,
Und blind: kein Aug' mehr, buntes Glas.

Der Schlüssel ruft die Mutter Spind,
Ein ausgelatschter Schuh den Bruder,
Und Lappen brüsten sich vorm Wind
Mit roten Tänzern, arme Luder,
Die längst verbraucht und häßlich sind.

Sanft wälzt der große Schatten sich
Vor meinen Fuß mit Sack und Karre,
Wächst dicht und grau: und wirft, wenn ich
Den heißen Stock einst stütz' und starre,
Auch mich zu unserm Müll. Auch mich.
(LW II, 171)

Charles Baudelaire: *Le vin des chiffonniers*

Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l'humanité grouille en ferments orageux,

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son coeur en glorieux projets.

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
Moulus par le travail et tourmentés par l'âge,
Éreintés et pliant sous un tas de débris,
Vomissement confus de l'énorme Paris,

Reviennent, parfumés d'une odeur de futailles,
Suivis de compagnons, blanchis dans les batailles
Dont la moustache pend comme les vieux
drapeaux.

Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux

Se dressent devant eux, solennelle magie!
Et dans l'étourdissante et lumineuse orgie
Des clairons, du soleil, des cris et du tambour,
Ils apportent la gloire au peuple ivre d'amour!

C'est ainsi qu'à travers l'Humanité frivole
Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole;
Par le gosier de l'homme il chante ses exploits
Et règne par ses dons ainsi que les vrais rois.

Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil!³⁴

34 Baudelaire: *Ceuvres complètes*, Bd. 1, S. 106.

Im Gedicht *Die Lumpensammlerin* nimmt Kolmar ein Motiv aus der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts in ihre Rollendichtung auf, dasjenige des Lumpensammlers. Anders als bei Baudelaire in *Le vin des chiffonniers* geht es aber bei Kolmar um eine einzige Lumpensammlerin oder – beachtet man das Ende des Gedichts – eventuell um zwei Lumpensammlerinnen. Kolmar beschäftigt sich zudem nicht ausschließlich mit jener im Stadtbild des 19. Jahrhunderts bekannten Berufsgruppe der Lumpensammler, die im Alltagsleben und in der Literatur häufig mit starkem Alkoholisismus in Verbindung gebracht wurde. Zwar weist das lyrische Ich in der zweiten Strophe von Kolmars Gedicht auf die Verbindung zum Alkohol hin, indem es auf die Überreste einer »Flasche« und auf ein »Faß« zu sprechen kommt, die nur noch als zerstörte an den vormaligen Trinker, den Lumpensammler, erinnern könnten. Es erinnert auch an andere Attribute der verwahrlosten Lumpensammler, so an den »Hut«, den »zerlatschten« Schuh, und die »Lappen«; aber diese Bezüge müssen nicht zwingend auf den Lumpensammler zutreffen, da daneben noch ganz andere Anspielungen auf die Alltagswelt von Frau, Kind und Familie (Schränk, Schlüssel, Spind, Kindertier) gemacht werden. Der Entwurf der Lumpensammlerin findet an einem Ort statt, der nicht eindeutig in der Großstadt zu situieren ist, sondern ebenso einen kleinen Raum meinen könnte. Evoziert werden nacheinander eine Reihe »stillere Dinge«, die schwer verortbar sind: eine kaputte »Flasche«, ein »Hut«, ein »Schränk«, ein »wassersüchtiges Faß«, ein »Kindertier«, ein »Schlüssel«, ein »Spind«, ein »ausgelatschter Schuh« und schließlich verbrauchte »Lappen«. Kolmar gebraucht einzelne, unbedeutende, dem Alltag entstammende Gegenstände, die ebenso wie sie auf den Lumpensammler auch nur auf sich selbst und den häuslichen Alltag verweisen können. Ihre Orte sind die imaginierten Räume ihrer weiblichen Protagonistinnen, die der jeweiligen Thematik des Gedichtes angepasst und darum extrem variabel sind. Baudelaires lokaler Hintergrund bleibt hauptsächlich Paris, das ziemlich genau in der Mitte seines Gedichtes, am Ende der Strophe 4, namentlich erwähnt wird.

In *Die Lumpensammlerin* entwirft Kolmar eine ihr eigene, weibliche Poetik, die Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zu Baudelaires Auffassung vom Lumpensammler aufweist.³⁵ Bei beiden Autoren werden die Motive des Lumpensammlers und der Hure zu allegorischen Personifikationen für Außenseiter in der modernen Welt, denen die Aufgabe zufällt, aus ihrem Randstatus heraus etwas noch Verwertbares bzw. Konsumierbares bereitzustellen. Nach Schenker besteht für Baudelaire die Aufgabe des Lumpensammlers darin, aus zufällig zu Abfall Gewordenem etwas Neues zu schaffen. Das Ordnen und Wiederverwerten ist dabei eine einsame Arbeit und

35 Zu einem ausführlichen Vergleich mit Baudelaires verschiedenen Texten, die das Lumpensammlermotiv behandeln vgl. Schenker: Die Dichterin als Lumpensammlerin, S. 26-49.

ähnelt derjenigen des Dichters, der auch aus zufällig Gefundenem etwas Neues, Wertvolles schafft.³⁶ Baudelaire stellt durch den vermehrten Gebrauch des Lumpensammlermotivs in seinem Werk weitere deutliche Analogien zwischen Dichter und Lumpensammler her, die beide, vom Alkohol berauscht, durch die Großstadt irren und von großen Idealen schwärmen, bis die Wirkung des Alkohols nachlässt und der Dichter wieder dem Spleen verfällt. So geht es auch im Artikel *Du Vin et du Hachisch* um die Lumpensammler, deren Alkoholsucht und Analogisierung mit dem umherirrenden, bessere Welten imaginierenden Dichter.³⁷ Das Wanken zwischen *spleen* und *idéal* ist dabei jenes typisch Baudelaire'sche Element, das bei Kolmar *nicht* in der gleichen Art wiederzufinden ist, denn die Kolmar'sche Lumpensammlerin ist *nicht* vom Alkohol berauscht, will *nicht* im Rausch Armeen in den Krieg schicken und Siege feiern.³⁸ Sie erlebt auch nicht die gleiche Art der Ernüchterung, da sie nicht trinkt. Kolmars Lumpensammlerin ähnelt vielmehr der Dürer'schen *Melencolia I*, die die »stillen Dinge«, die gemäß Schenker eine Anspielung auf das Gedicht *Correspondances* von Baudelaire sind,³⁹ betrachtet und durch die erinnernde Phantasie wieder zum Leben erweckt.⁴⁰ Die tot geheißenen »Dinge« beginnen durch die dichterische Phantasie plötzlich zu »hinken«, zu »rufen« und »sich zu brüsten«, es findet eine Anthropomorphisierung statt. Die Beschreibung der sich selbst überlassenen Alltagsdinge wird durch eine überraschende Wende in der letzten Strophe abgeschlossen, denn plötzlich wird deutlich, dass die Lumpensammlerin von einem weiteren Lumpensammler bzw. einem »Schatten« bedroht wird, der auch sie, nämlich das zum ersten Mal in der letzten Strophe auftretende lyrische Ich, zum Müll wirft und in seiner Karre mitnimmt. So wird das Lumpensammlermotiv verdoppelt und das über die vergangenen

36 Charles Baudelaire: *Bribes*, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 188.: »J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or« – in diesem in den *Bribes* notierten Vers formuliert Baudelaire das Ziel des Dichters: aus Schmutz Gold gemacht zu haben. Zitiert nach Schenker: Die Dichterin als Lumpensammlerin, S. 26 und S. 47 ff.

37 »Il [le chiffonnier, G. B.] arrive hochant la tête et butant sur les pavés, comme les jeunes poètes qui passent toutes leurs journées à errer et à chercher des rimes.« Zitiert nach ebd., S. 27. Auch in den Gedichten *Le Vin des Chiffonniers*, *Confession*, *Spleen*, *Le Soleil*, *Le Voyage* der *Fleurs du Mal* hat Schenker Hinweise auf das Motiv des Lumpensammlers ausfindig gemacht.

38 Vgl. vor allem die Strophen 2 und 3 von *Le Vin des Chiffonniers*. Über die Wirkung des Weins auf die Arbeiter im 19. Jahrhundert vgl. auch Benjamin: Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Bd. I.2, S. 520.

39 Schenker: Die Dichterin als Lumpensammlerin, S. 43 f.

40 Im Hinblick auf die Anordnung der disparaten, fragmentarischen »stillen Dinge« und das Eingedenken des lyrischen Ich denkt man an Benjamins Allegorievorstellung der Geschichte als »erstarrter Urlandschaft« und an seine in *Zentralpark* anhand von Baudelaire's Warenbegriff entwickelte Neubewertung der Allegorie in der Moderne, bei der das Andenken zentral steht.

Dinge meditierende lyrische Ich selbst zum Abfall, der willenlos mitgenommen und der Vergessenheit anheimfallen wird. Das lyrische Ich wehrt sich nicht, es ist vielmehr in seiner Meditation erstarrt, es starzt, d.h. es blickt, ohne wirklich zu sehen, und lässt alles mit sich geschehen. Die im Gedicht evozierte Geschichte der einzelnen Dinge, von deren Vergangenheit ausgehend das lyrische Ich von seinem jetzigen Zustand erzählt, wird somit durch das Auflesen und gleichzeitige Erlöschen dieses meditierenden Ich wiederum nichtig gemacht: Niemand erzählt dann noch von den ihrem Schicksal überlassenen Dingen. Wo Baudelaires umherirrender Dichter nach der Ernüchterung dem Spleen verfällt, geht Kolmars Lumpensammlerin den gleichen Weg wie die von ihr durch die Sprache wieder zum Leben erweckten Dinge, nämlich den des Untergangs und Vergessenwerdens. In beiden Fällen hat der Dichter eine »perte d'auréole« erfahren. Was den Dichtern bleibt, sind Spleen (Baudelaire) und Melancholie (Kolmar). Meine Interpretation setzt sich hier insofern von derjenigen Schenkers ab, als diese Kolmars Lumpensammlerin als Dichterin sieht, die Textteile aus der literarischen Tradition wiederbelebt und »recycelt« und deren eigener Text einmal partiell als wieder verwertbarer zur Verfügung stehen wird, während meiner Ansicht nach Kolmars Lumpensammlerin zwar als Dichterin auftritt, die Textteile aus der Vergangenheit verwertet, deren Schicksal jedoch im Sinne des modernen Dichters weniger optimistisch zu betrachten ist.⁴¹ Die Erstarrung von Kolmars Lumpensammlerin und das Erlöschen von deren Bewusstsein im Müll können meiner Ansicht nach mit dem Ende des Zyklus *Mein Kind* parallelisiert werden, wobei der Dichter und sein Produkt nicht nur eine »perte d'auréole« erfahren, sondern wo der Versuch der Verwertung von Vergangenem zum totalen Vergessen führt und der Dichter als Person somit untergeht. Es ist ja gerade das Interessante, dass es in Kolmars Gedicht die personalisierte Figur der Lumpensammlerin ist, die in den Müll geworfen wird (»und wirft [...] / Auch mich zu unserm Müll. Auch mich«), und nicht nur die im Gedicht zitierten »stillen Dinge«.

Kolmars Freudenmädchen ist ähnlich wie ihre Dichterin aus dem gleichnamigen Gedicht eine auf den Mann und dessen erwünschte Liebe bezogene Figur, die aber über sich selbst hinausweist in der programmatischen Absicht beider Eingangsgedichte, nicht nur den Geliebten, sondern auch einen zukünftigen Leser zu erreichen. Ganz anders und viel konkreter wird die Dirnenproblematik in *Ein Mädchen in den Gassen* formuliert, wo die Dirne als austauschbares, konsumierbares Objekt kein individuelles Leben zugesprochen bekommt und wie in *Je n'ai pas pour maîtresse* in jungen Jahren untergeht. Kolmars Lumpensammlerin meditiert über zufällig gefundene »stille Dinge«, die durch die Meditation des lyrischen Ichs wieder zum Leben erweckt werden, um kurz darauf durch das Weggeworfenwerden der

Satz: »Die relativierende Erfahrung der Reproduzierbarkeit und Wegwerfbarkeit der Dinge, der nur zeitweiligen Wiederbelebung derselben durch das ihrer Eingedenken in Falle Kolmars und durch die kreative Imagination im Falle Baudelaires sind schließlich dem Untergang geweiht.« gestrichen, unklar. Bitte prüfen, ob der Text auch so funktioniert

41 Schenker: Die Dichterin als Lumpensammlerin, S. 46-49, vor allem S. 48f.

Lumpensammlerin selbst wie diese Dinge wieder dem Vergessen anheimzufallen. Wo Baudelaires junge Dichter in der analogen Figur des Lumpensammlers und dessen vergleichbarem Alkoholkonsum der Idealisierung und in der Ernüchterung dem Spleen verfallen, bleibt die Lumpensammlerin von Kolmar in ihrer stillen Meditation bescheiden und lässt sich sang- und klanglos von einem vorbeiziehenden Lumpensammler mit den »stillen Dingen« zum Müll werfen. Kolmars Gedichte bleiben so trotz der beschriebenen Rückgriffe auf Baudelaire nicht nur auf sprachlich-formaler Ebene, sondern insgesamt und besonders was die Aneignung der Thematik angeht, selbständige Kreationen. Das Gleiche gilt für den Vergleich von Kolmars *Wappen von Allenburg* mit Paul Valéry's *Le Sommeil du Condor*. Kolmar bemerkt selbst, dass ihr großer Elch keine »künstliche Nachahmung«, sondern ein »natürlicher Sprössling« von Valéry's Kondor ist, also eine persönliche Schöpfung, die mehr von einer Filiation als von einer Nachahmung hat.⁴² Vergleicht man schließlich Kolmars *Die Tiere von Ninive* genauer mit *Une Charogne*, so lässt sich bis auf die »Hässlichkeit des Widerwärtigen« in der gemeinsamen Poetik in der von Bayerdörfer genannten Strophe wenig konkret sprachlich oder semantisch Vergleichbares finden. Dies lässt den Schluss zu, dass Kolmar vor allem Motive aus der Literatur des 19. Jahrhunderts und von Baudelaire übernahm, ohne ihren Figuren jedoch dieselben Umriss zu geben. Zwar finden wir bei ihr auch eine Ästhetik der Hässlichkeit sowie die Vergänglichkeitsthematik mit einer Allegorisierung der Figuren, jedoch bleibt die Welt der »weiblichen Bildnisse« eine eigene.

42 Brief vom 5. November 1934 (B 168).

GRAZIA BERGER, Dr. phil, geb. 1964, studierte Deutsch, Englisch sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften an den Universitäten Basel und Löwen (KUL). Sie promovierte 2006 über die Rhetorik der Revolution im deutschen Drama an der Freien Universität Brüssel (VUB) und unterrichtet heute deutsche Literatur an der Universität Saint-Louis in Brüssel. Jüngste Publikationen: »Sag an, wenn jener Schreckenszeit Gestalten Bluthochzeit wieder in den Gassen halten«. Gertrud Kolmars literarische Quellen in *Das Bildnis Robespierres* (in: Sand in den Schuhen Kommender. Gertrud Kolmars Werk in Dialog, hg. von Kambas und Brandt 2012); Zu Gertrud Kolmars Robespierrebild in *Das Bildnis Robespierres* (in: Estudios Filológicos Alemanes 17/2010).