

Beate Sommerfeld

ORCID: 0000-0003-3435-6323

Adam-Mickiewicz-Universität, Poznań

DOI: 10.19195/0435-5865.144.5

Rose Ausländers „Malergedichte“ als post-apokalyptisches Schreiben

Abstracts

Der Aufsatz fokussiert die sog. „Malergedichte“ der galizischen Lyrikerin Rose Ausländer vor dem Hintergrund des Schreibens nach der Shoah. Die Referenzen auf die bildende Kunst in Ausländer's Lyrik werden als Emanationen des Sprach- und Wirklichkeitsverhältnisses nach der Shoah lesbar. In den Gedichten wird das „Drama der Repräsentation“ ausgetragen, von dem die moderne Malerei, aber auch die Literatur erfasst wird. Sowohl die Ablehnung einfachen Abbildens als auch die Suche nach neuen künstlerischen Artikulationsformen werden von der Lyrikerin zum Krisensymptom der Literatur nach dem Holocaust umgedeutet. Über die Partizipation am Bild erprobt Ausländer Wege eines allusiven Schreibens über den Holocaust, in den Bildern und Verfahren der modernen Kunst findet sie Metaphern einer postapokalyptischen Befindlichkeit.

Schlüsselwörter: Rose Ausländer, Malergedichte, Marc Chagall, Paul Cézanne, Paul Klee

Rose Ausländer's "painter poems" as post-apocalyptic writing

The essay focuses on the so-called "painter poems" of the Galician lyricist Rose Ausländer in the context of writing after the Shoah. The references to the fine arts in Ausländer's poetry become readable as reflections on the problematics of language and reality after the Holocaust. In the poems, the "drama of representation" is carried out, which affects modern painting, but also literature. Both the rejection of simple mimesis and the inquiry of new forms of artistic articulation are reinterpreted by the lyricist as a crisis symptom of literature after the Holocaust. Via the participation in the picture, Ausländer experiments with ways of an allusive writing about the Holocaust, in the pictures and procedures of modern art they find metaphors of a post-apocalyptic state of mind.

Keywords: Rose Ausländer, painter poems, Marc Chagall, Paul Cézanne, Paul Klee

Beate Sommerfeld, Instytut Filologii Germańskiej, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polen, E-Mail: bsommer@amu.edu.pl

Received: 30.09.2018, accepted: 8.04.2019

Rose Ausländer schrieb seit 1942/43 in Czernowitz immer wieder Texte, in denen die Shoah erinnernd reflektiert wird. In der Ausländerforschung sind daher die Bezüge zum Holocaust als zentral für ihr Schaffen herausgestellt worden.¹ Die Shoah-Erfahrung wird als die zentrale Zäsur in ihrem Schreiben benannt (vgl. Birkmeyer 2008: 13). So konstatiert Helmut Braun (2008: 64), allen nach 1945 entstandenen Gedichten sei „das Erleben und Erleiden der Shoah als Metatext eingebrannt“. Simone Merk (2011) verweist auf die „postapokalyptische Genese“ der Lyrik Ausländers, die das Leiden an Auschwitz für das Schreiben der Autorinnen thematisch bestimmend werden lässt und in einem erschütterten Wirklichkeitsverhältnis zum Tragen kommt. Das Schreiben nach der Katastrophe wird für die Lyrikerin zur Überlebensstrategie, indem sie poetische Gegenwelten zu einer inhumanen Wirklichkeit schafft (vgl. Calabrese 2004: 57 f.), es steht aber auch im Zeichen der künstlerischen Selbstreflexion nach der Shoah (vgl. Morris 1998: 47–63). So wird in Ausländers Oeuvre der Impuls zur Zeugenschaft, Totenklage und zur Stellvertretung der Opfer begleitet von einer tiefgreifenden Krise lyrischer Ausdrucksformen (vgl. Lehmann 1999: 49–54). In diesem Sinne setzt Maria Kłańska (1999: 133–158) die Shoah als eine Grenzscheide in Ausländers Schreiben an, nach der sie sich entschließen musste, ob es nach Auschwitz noch möglich war, Gedichte zu schreiben.

In diesem Horizont sollen im Folgenden Ausländers Gedichte zu Werken der bildenden Kunst in den Blick genommen werden. Ausländers Bildgedichte bzw. einzelnen Künstlern gewidmeten lyrischen „Malerportraits“ (vgl. Vogel 2003: 258) entstanden zum Großteil zur Zeit des amerikanischen Exils, als die Lyrikerin häufig die New Yorker Museen aufsuchte. Von Amerika aus begab sich die Dichterin 1957 und 1966–67 auf ausgedehnte Europareisen, auf denen sie ebenfalls ausgedehnte Museumsbesuche unternahm. Besonders intensiv wendet sich Ausländer der Moderne in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu: hier wird u.a. auf Auguste Renoir, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Marc Chagall, Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger und Piet Mondrian Bezug genommen. Ausländer konzentriert sich also auf die Zeit, in der die bildende Kunst die mimetische Illusion zugunsten einer Besinnung der Malerei auf ihre Eigenstrukturen wie Farbe und Zeichnung zurückweist.

Die zunehmende Selbstreflexivität der bildenden Kunst – so der Kunsttheoretiker Gottfried Boehm – kann als eine Reaktion auf das veränderte Wirklichkeitsverhältnis der Moderne verstanden werden:

¹ Einen Forschungsüberblick gibt Kłańska (2015: 210–214).

Die Wirklichkeit [...] ist dem Künstler keine naturwüchsige Heimat, kein Ort, an dem er sich schön einzurichten hätte. Eher gleicht sie einem befremdlichen, jedoch höchst gestaltbaren und gestaltungsbedürftigen Stoff – dessen Rätselhaftigkeit ihn zu Rückfragen auf sein Tun, zur Prüfung seines Auges veranlasst. Ätzende Proben, Akte der Destruktion sind zu durchlaufen, jenseits der Konventionen des Auges und der Hand ist ein neuer tragfähiger Boden allererst zu schaffen. (Boehm 1997: 294)

Die Kunst der modernen Avantgarden erprobt also neue Wege des Wirklichkeitszugriffs, die dem modernen Weltverhältnis angemessen sind. Die Idee einfachen Abbildens ist damit obsolet geworden. Die in den bildenden Künsten zum Tragen kommende Krise der Repräsentation (vgl. Reulecke 2002: 11–13; Schmitz-Emans 1999: 14) und die Suche nach neuen bildkünstlerischen Ausdrucksmitteln sollen im Folgenden auf das problematisch gewordene Wirklichkeits- und Sprachverhältnis nach der Shoah bezogen werden, wie es in Ausländers „Malergedichten“ seinen Ausdruck findet. Die der bildenden Kunst gewidmeten Gedichte Ausländers sollen dabei als Krisensymptom und Bewältigungsstrategie postapokalyptischen Schreibens in den Blick rücken.

„Übersiedeln in Traumwelten“ – Marc Chagall

Ausländer bezieht sich in ihren „Malergedichten“ mehrfach auf die Gemälde Marc Chagalls. Mit dessen Malerei verbanden sich für die Lyrikerin im amerikanischen Exil wehmütige Erinnerungen an das Galizien ihrer Kindheit. Chagalls Bilder weisen in die Welt vor der Katastrophe zurück. Der Text *Im Chagall-Dorf* von 1965 referiert auf eines der Gemälde Chagalls, in denen der Maler die Erinnerungen an seine Kindheit beschrieb. Mit Bildern und Figuren, die in seinen Bildern immer wiederkehrenden, verlieh er seinen Sehnsüchten Ausdruck und ließ die Stimmung der dörflichen Szenen wiedererstehen. In Ausländers Gedicht erscheinen der Geiger auf dem Dach, die melkende Bäuerin, die blumengeschmückte Braut und die Tierfiguren Chagalls:

Im Chagall-Dorf (1965)
 Schiefe Giebel/hängen am/Horizont//
 Der Brunnen schlummert/beleuchtet von/Katzenaugen//
 Die Bäuerin/melkt die Ziege/im Traumstall//
 Blau/der Kirschbaum am Dach/wo der bärtige Greis/geigt//
 Die Braut/schaut ins Blumenauge/schwebt auf dem Schleier/über der Nachtsteppe//
 Im Chagall-Dorf/weidet die Kuh/auf der Mondwiese/goldne Wölfe/beschützen die Lämmer
 (Ausländer 1985a: 339)

Ausländers Gedicht beschreibt einen untergegangenen Ort, gleich mit dem Titel wird ein Erfahrungsraum konstruiert, in den die Bildreferenzen eingebettet sind. Die Chagall-Reminiszenz leitet so in den Bereich der eigenen autobiografischen Erinnerung hinüber, und der Text ist ein Beispiel für die „identitätsorien-

tierte Betrachtung und Aneignung von Bildern“, die Harald Vogel (2003: 258) für Ausländers „Malergedichte“ geltend gemacht hat.

Indem das Gedicht die Bilderwelt Chagalls erstehen lässt, verweist es auf die Welt vor der Shoah zurück. Der Text wird zur Manifestation einer durch Chagalls Bilder beflügelten Imagination. Dabei scheint es der Lyrikerin vor allem darum zu gehen, die Bildräume Chagalls und deren Licht- und Farbatmosphäre zu evozieren (vgl. Mönig 2002: 118). Allein der Name des Malers evoziert seine Malweise und sein künstlerisches Konzept: die Transfiguration der Realität ins Traumhafte und Surreale. Es wird eine traumbildhafte Szenerie entfaltet, in der die Figuren in Träumen verloren scheinen und zeitvergessen und schwerelos im Raum schweben. Im Gefolge der Bilder Chagalls vollzieht sich im Text eine Übersiedlung in eine Traumwirklichkeit, dabei werden die künstlerischen Verfahren der Derealisierung, die Aufhebung von Raum und Zeit, wie sie für Chagalls Bilder charakteristisch sind, nachgezeichnet.

Elf Jahre später widmete Ausländer dem Maler ein weiteres Gedicht:

Chagall (1976)//
 Auf dem Dach der Nacht/umarmt er/die Violine//
 Häuser rittlings/schlafwandelsicher/schwebt er/über Giebeln//
 Blau/schaut dich an/die Kuh//
 Blumen/zartestes Glück//
 Wolkenbalkone/im Flug liebt/der Bräutigam/die Braut (Ausländer 1984a: 44)

Auch dieser Text referiert deutlich auf die Chagallsche Bildsprache. Hier ist der Name Chagall bereits zum Inbegriff für einen Wirklichkeitszugriff geworden, der die Realität ins Traumhafte verschiebt. Der Künstler scheint mit seinen Bildern zu verschmelzen, da nicht sicher ist, ob das Personalpronomen „er“ sich auf eine der Bildfiguren oder den Maler selbst bezieht. Das Gedicht rekurriert nicht auf ein konkretes Gemälde, es ruft zwar die Bilder Chagalls auf, um jedoch deren Gerinnung zu wiedererkennbaren Porträts zugleich entgegenzuarbeiten. Der Text ist detailärmer als das erste Chagall-Gedicht, das Bildsujet tritt in den Hintergrund, womit der Blick frei wird für die bildnerischen Verfahren und künstlerischen Strukturen.

Ausländers Gedicht löst sich damit von der Bildbeschreibung, die Bilder werden nicht abgebildet, nicht der Bildgegenstand, sondern *wie* Chagalls Bilder darstellen und Bedeutungen konstruieren, steht im Mittelpunkt des Gedichts. Indem die Lyrikerin die im Bild vollzogene Entrückung und Verzauberung der Wirklichkeit zum Ausgangspunkt ihres Textes macht, trägt sie der symbolischen Verfasstheit des Bildes Rechnung.² Ausländers Text sitzt nicht dem „mimetischen Fehlschluss“ auf, „wonach die optimale Vergegenwärtigung in der getreuen Wiedergabe des Erscheinungsbildes, im Nachzeichnen der äußeren Gestalt des Bildes bestehe“ (Angehrn 1995: 65), vielmehr unternimmt die Lyrikerin es, im Medium

² Vgl. Emil Angehrn (1995: 65): „Das Bild ist Vergegenwärtigung nicht durch Spiegelung und Wiederholung, sondern durch den speziellen konstruktiven Vorgang der Symbolisierung“.

der Sprache etwas Analoges zu gestalten.³ Die derealisierende Malweise Chagalls wird mit den Mitteln der Sprache nachvollzogen: Während der frühere Text aus vollständigen syntaktischen Einheiten besteht und einen linearen Lesefortgang nahelegt, wird hier der Leser durch die elliptischen Satzkonstruktionen und die syntaktische Mehrbezüglichkeit der Satzelemente, die untereinander verschiebbar werden, zu einer polyzentrischen Lektüre angeleitet, die der fragmentierenden Malweise Chagalls entspricht. Auch der auratisierende Index der Farben (vgl. Lajarrige 1992: 102), die von ihrer Referenzfunktion befreit werden, wird stärker akzentuiert: An zentraler Stelle des Textes befindet sich die Farbe Blau, die den Betrachterblick zu absorbieren scheint und eine expressive Energie entbindet. Das Gedicht macht sich Chagalls Malweise zu eigen und entwirft sich als ein eigenständiges ästhetisches Gebilde, das am Bild seinen Ausgang nimmt. An den Gemälden Chagalls formt Ausländer ihre eigene poetische Praxis aus, sie werden für die Dichterin zum Vehikel des Heraustretens aus Raum und Zeit und der Schaffung einer alternativen, poetischen Wirklichkeit, die von den Gesetzen des Traums regiert wird.

Das Traumhafte wird – wie von Lehmann (1999: 209) nachgewiesen – in Ausländers Lyrik als Modus der Strukturgebung wirksam. Jeder Akt der Imagination stehe in der Verwandtschaft des Träumens und wird als solcher inszeniert, auch wenn der Vorgang des Träumens nicht immer explizit gemacht wird: „Mit dem Verweis auf den Prozess des Träumens antizipiert bei Rose Ausländer das lyrische Subjekt eine poetisch-autonome Wirklichkeit und artikuliert die Sehnsucht nach einer poetisierten Existenz.“ (ebd.) Ausländers Traumpoetik kann Lehmann zufolge als Reflex auf die Erfahrung der Shoah verstanden werden: Der Traum werde für Ausländer nicht nur zur Metapher für die Intention, eine poetische Gegenwelt zu etablieren, sondern damit auch „refugiale Bedingung des Fortschreibens.“ (ebd.) In ihrem programmatischen Essay *Alles kann Motiv sein*, sieht Ausländer zwei Wege der Wirklichkeitsbewältigung:

Der unerträglichen Realität gegenüber gab es zwei Verhaltensweisen: entweder man gab sich der Verzweiflung preis, oder man übersiedelte in eine andere Wirklichkeit, die geistige. Wir zum Tode verurteilten Juden waren unsagbar trostbedürftig. Und während wir den Tod erwarteten, wohnten manche von uns in Traumworten – unser traumatisches Heim in der Heimatlosigkeit. (Ausländer 1984: 285)

Die in Ausländers Bildreminiszenzen entfaltete Traumpoetik trägt somit einen historischen Index, sie verweist auf den autobiografischen Kontext der Gettoerfah-

³ Die Gedichte setzen sich zum Bild in ein Verhältnis der Analogie, dieses Verfahren wird in der Forschung für moderne Bildgedichte geltend gemacht: So schreibt Gero von Wilpert über das Bildgedicht: es sei entweder eine nachvollziehende Beschreibung des Dargestellten, oder es „setzt den geistigen Gehalt und Eindruck des inspirierenden Werkes ganz in dichterische Stimmung und Worte um und schafft somit ein gleichwertiges Sprachkunstwerk (Wilpert 2001: 302). Auch Pestalozzi geht in diese Richtung, wenn er das Bildgedicht als ein „Analogon“ zum Bild auffasst, das der Dichter mit Worten zu malen versuche (Pestalozzi 1995: 583 f.).

rung. Die Chagall-Gedichte Ausländers führen das Herausschreiben aus einer kruden Realität exemplarisch vor. Die Bilder Chagalls werden zu Katalysatoren einer Traumpoetik, die das Weiterschreiben nach der Shoah ermöglichen soll. Das Übersiedeln in Traum- und Fantasiewelten wird zur Überlebensstrategie einer zutiefst verletzten Subjektivität, indem das Trauma der Kriegererlebnisse in eine andere Wirklichkeit transferiert und dadurch doppelt reflektiert wird (vgl. Wolf 2011: 28).

„Die Schatten schweigen“ – Cézannes „Weltaugenblick“

Auch in den Gedichten, die dem französischen Maler Paul Cézanne gewidmet sind, kommt mit dem Verweis auf den Traum das Hinübergleiten in Traumwelten als Bedingung des Fortschreibens nach der Shoah zum Tragen:

Blau // (1977)
 Blau / eine Fahne dem Wunder //
 Himmel / Abend / Ascona / Cezanne //
 Abertausend Wunder / im Traum //
 Die uns vernichten / die schweren / auch diese Wunder //
 Aus hellstem Blau / eine Fahne / aus dunkelstem Blau (Ausländer 1984b: 14).

Auch hier löst sich das Gedicht von der einzelnen Bildvorlage und konzentriert sich auf die bildnerischen Gestaltungsweisen (vgl. Wolf 2011) – allein durch die Nennung des Malers wird ein atmosphärischer Ausdruckswert erzielt. Die bildlichen Gestaltungsmittel haben sich weitgehend verselbstständigt, aus Cézannes Bilderwelt wird nunmehr allein die Farbe herausdestilliert: Organisiert wird das Gedicht allein über das Blau Cézannes, das – von seiner Referenz befreit – eine vibrierende Intensität entfaltet. Das Gedicht erprobt in Anlehnung an die Gemälde die „Tragfähigkeit“ (Boehm 1997: 294) der künstlerischen Darstellungsmittel, um Wirklichkeitserfahrung artikulierbar zu machen. So initiiert die zwischen hell und dunkel changierende Farbe eine fluidale Anschauung und lässt die Gegenstände ins Schwimmen geraten, sie verweist aber auch auf die Verlorenheit und Haltlosigkeit des betrachtenden Subjekts.

Indem Ausländer die Farbe zum alleinigen Ausdrucksträger erhebt, wird sie zum ästhetischen Pendant der Verwendung der Farbe in der modernen Malerei, die sich von den Gegenständen löst und die Qualität reiner Ausdruckssensenz gewinnt. Durch die Suspendierung der Mimesis wird das Bild in seiner Materialität wahrgenommen und damit desemantisiert, an die Stelle einer inhaltlichen Ausdeutung tritt die Aufforderung zur Wahrnehmung künstlerischer Strukturzusammenhänge, die neue Semantisierungen gestattet. So wird um die Farbe Blau ein semantisches Feld entfaltet, das den Lebensaugenblick zwischen Helligkeit und Dunkelheit pendeln lässt und den Text in einer unauflösbaren Ambivalenz münden lässt. Das „Wunder“ des Farberlebnisses, in dem über den semantischen Kontext der „Vernichtung“ die Wunde mitschwingt, verweist auf den bis zum Schmerz reichenden, auratisierenden

Index der Farbe (vgl. Lajarrige 1992: 102), aber auch auf ein Wundwerden an der Wirklichkeit. Cézannes Bilder können so zu „Spiegeln und Kehrformen verborgenen psychischen Geschehens“ (vgl. Neumann 1995: 445 f.) werden. Gerade in der denaturierenden Farbgebung Cézannes scheint Ausländer somit eine Formensprache zu finden, in der die Erfahrung der Shoah chiffriert wird.

Auch im Gedicht *Aix* treten Cézannes Bilder als Ensemble von Farben in Erscheinung, die in der Wahrnehmung ineinander verschwimmen:

Aix // (1976)
 Gelassen / atmet der Tag / sein Ritual //
 Häuser / zeitgelb verschwistert //
 Einsilbig sagen / Brunnenlippen / den Augenblick //
 Unsichtbar / im Hintergrund / cezanneblau / St. Victoire //
 Der schwebende Schritt / der Stadt / geht in dich ein (Ausländer 1984a: 133)

Der Text inszeniert das poetische Neukonstruieren von Wirklichkeit über die von ihrer Referenzfunktion befreite Farbe. Es wird die Metamorphose der Realität in eine Farben- und Formenwelt inszeniert, in der alles Materielle sich in einem Spiel von Farben auflöst: Der das Bild beherrschende Mont St. Victoire, den Cézanne immer wieder malte, wird durch die denaturierende Farbgebung bis zur ‚Unsichtbarkeit‘ entrückt. Die in Cézannes Bildern betriebene Ent-Stofflichung der Realität wird so im Gedicht nachvollzogen. Über farbliche Korrespondenzen werden die gewöhnlichen Anordnungen der Dinge aufgelöst und neue Beziehungen der Wörter untereinander entworfen: Die Häuser sind „zeitgelb verschwistert“.

Das Bild tritt damit in Ausländers Bildgedicht als ein eigenes ästhetisches Gebilde in Erscheinung, das Wirklichkeit nicht abbildet, sondern sich als eine Parallelwelt zur Realität konstituiert. Das Gedicht behauptet die Autonomie der Dichtung, es entwirft sich als eigene Welt, so wie die untereinander agierenden Farben Cézannes eine neue Wirklichkeit erschaffen. Der Text erschöpft sich also nicht in einer Beschreibung des Gemäldes, sondern überschreitet das Bild im lyrischen Sprechen: *mimesis* schlägt um in *poiesis*. Ausländers Gedicht ist ein autonomes lyrisches Gebilde, das sich Cézannes bildnerische Verfahren zu eigen macht und in dichterische Sprache überführt, um poetische Gegenwelten (vgl. Calabrese 2004: 57 f.) zu einer quälenden autobiografischen Erfahrung zu etablieren.

Auf die poetische Souveränität, die das lyrische Subjekt mit der Betrachtung des Bildes gewinnt, verweist der im Text evozierte „Augenblick“. Die Affirmation des Augenblicks ist in Ausländers Lyrik – wie Lehmann (1999: 225) nachweist – eng mit dem Schaffensakt verbunden. Auch der „gelassen“ atmende Tag thematisiert das lyrische Sprechen und lässt das Gedicht selbstreflexiv werden – das Gedicht wird zu einem Zufluchtsort innerhalb der verletzenden Realität, einem „Raum // wo man atmen kann.“⁴ Am Ende des Textes überlässt sich das lyrische

⁴ Der vollständige Gedichttext lautet: „Noch ist Raum / für ein Gedicht // Noch ist das Gedicht / ein Raum // wo man atmen kann.“ (Ausländer 1976: 213). Zur Metaphorik des Atmens vgl. ebenfalls Kłańska (2015: 195 f.).

Subjekt der Schwerelosigkeit von Cézannes Bildwelten: „der schwebende Schritt / der Stadt / geht in dich ein.“ Das Gedichtende lässt die Möglichkeit eines aufgehoben-Seins in der Welt anklingen. Cézannes Malerei wird damit für Ausländer zum Katalysator eines Wirklichkeitsverhältnisses, das auf ein Einheitserlebnis von Ich und Welt abzielt, so dass – wie Rilke sein Cézanne-Erlebnis fasst – „das ganze Bild schließlich die Wirklichkeit im Gleichgewicht hält“⁵.

Diese Balancierung der Wirklichkeit vollzieht sich über den Rekurs auf die Form des Stilllebens:

Stilleben III //
 Still / leben Früchte / im Teller //
 Schatten schweigen //
 Auf dem Messer / ruht Glanz //
 Der Tisch schläft / unhörbar / atmet die Luft. (Ausländer 1984a: 69)

Mit dem bildnerischen Sujet des Stilllebens, das als Gattungsbezeichnung im Gedichttitel angesprochen wird, transferiert Ausländer eine medienspezifische Ausdrucksform der bildenden Kunst ins lyrische Medium. Dabei wird die Augenblicksstruktur des Bildes in die Stasis des poetischen Bildes hinübergeleitet. Das Stillleben generiert in der Betrachtung aus dem Zeitverlauf herausgehobene Augenblicke einer *unio mystica*, in der alle Zeitstufen in eins fallen. In diesem Zusammenspiel von Zeitenthabenheit und Momentanität sucht das Gedicht im Gefolge Cézannes den Weltaugenblick zu erfassen (vgl. Merleau-Ponty 2003: 288), der gegen das Bewusstsein der *vanitas* ins Feld geführt wird. Ausländers Stillleben arretieren Lebensaugenblicke, die dem Tode entrissen sind, und stehen ein für die Dignität einer Erfahrung, die vergänglich ist.⁶ Dabei haben sich die Gedichte weitgehend von der konkreten Bildvorlage gelöst, das bildnerische Sujet des Stilllebens wird vielmehr als Denkform stark gemacht, die eine „geistige Zusammenschau“ (Mönig 2002: 256) ermöglichen und durchaus ambivalent erlebte Momentaufnahmen des Lebens liefern soll. Über den Rückgriff auf das Stillleben wird im Gedicht eine kontemplative Stille hergestellt, in der die „Schatten“ der Vergangenheit zum Schweigen gebracht werden, und ein Gleichgewicht von Licht und Schatten erzielt wird, in dem das lyrische Subjekt zur Ruhe kommt.

Die Schatten werden in Ausländers Lyrik als eine subtile Metapher der Shoah lesbar und verweisen auf die Wichtigkeit des Totengedenkens (vgl. Merk 2011: 230) in einem dichterischen Oeuvre, in dem „die Stimmen und Klagelaute der Toten noch zu vernehmen sind“ (Birkmeyer 2008: 15).⁷ Ausländer verweigert den

⁵ Brief an Clara, 22. Oktober 1907 (Rilke 1950: 204).

⁶ Dass der Vanitas-Gedanke in Ausländers „Stilleben“ durchaus präsent ist, zeigt der Text „Stilleben II“: „Auf dem Tisch eine Schüssel mit prallen Früchten. Lebendiges Stilleben. Stilles Leben, das unmerklich abstirbt. Wir essen das lebendige Sterben, um am Leben zu bleiben. Das Leben bleibt nicht bei uns. Es stirbt in ein anderes Leben, das sich in ein anderes Sterben einlebt. Wir essen das sterbliche Leben, das uns verzehrt.“ (Ausländer 1984: 186)

⁷ Auf die Präsenz der Toten in Ausländers Lyrik verweist auch Lehmann (1999: 15).

direkten Respons auf die Shoah (vgl. Lehmann 1999: 63), der Holocaust wird mit einem Bilderverbot belegt und findet in entfernten, privaten und hermetischen Bildern und Metaphern Einlass in Ausländers Lyrik, mit dem sie verschlüsselt auf das Trauma der nationalsozialistischen Verfolgung verweisen (vgl. Birkmeyer 2008: 13 f., Birkmeyer 2006: 9–17, Lehmann 1999: 58). Auch die „Malergedichte“ Ausländers werden damit zum Teil ihres Projekts „metaphorischen Eingedenkens“ (Birkmeyer 2008: 15). Über den Rekurs auf die moderne Malerei wird ein Wirklichkeitszugriff modelliert, der die Mimesis der Katastrophe umschiffet und im Uneindeutigen und Allusiven verbleibt. In der modernen Kunst scheint die Lyrikerin eine Formensprache zu finden, in der die Erfahrung der Shoah ein Stück weit artikulierbar wird.

Wenn um die Pole der Helligkeit und des Dunkels semantische Achsen durch Ausländers Lyrik gelegt werden, verweist dies auf die Spannung zwischen den Verwundungen einer Autorin, die „das Gettokleid noch nicht abgestreift“ (Ausländer 1984: 43) hat, und dem Wunsch, die Welt ins Helle zu heben. Die Gedichte oszillieren zwischen einer Bejahung der schattenvollen Vergangenheit und deren Überwindung. So spricht die Autorin von ihrem Wunsch einer Aussöhnung mit der Vergangenheit: „Versöhnlich // Versöhnlich / mein Gettoherz / will sich verwandeln / in eine hellere Kraft.“ (Ausländer 1984: 14) Ähnlich findet Ausländer in der Helldunkelmalerei Rembrandts einen ästhetischen Impuls, „Licht aus dem Dunkel“ zu schöpfen.⁸ Die Kunstwerke werden so für Ausländer zu poetologischen Spiegelungen: Im Modus lyrischen Sprechens findet poetologische Reflexion Eingang in die Gedichte.⁹

Heilsbotschaften, parallele Schöpfungen – Bildbeschreibungen gegenstandsloser Malerei

Über die Gemälde Cézannes beschreiten Ausländers Kunstbeschreibungen den Weg in die Abstraktion, zahlreiche Ekphrasen sind Werken der ungegenständlichen Kunst gewidmet.¹⁰ Ausländers „Malergedichte“ widerlegen damit die Beobachtung von Gisbert Kranz, es gäbe kaum Bildgedichte zu abstrakten Kunstwerken, die Beschreibung eines gegenstandslosen Bildes (das ja nichts beschreibt), sei geradezu ein Paradox (vgl. Kranz 1973: 111).¹¹ Der Grund für diesen Fehlschluss

⁸ Zu einer ausführlichen Interpretation des Gedichts vgl. Sommerfeld (2018: 104–106).

⁹ In diesem Sinne spricht Rémy Colombat (2003: 307 f.) von den ‚poetologischen Bildern‘ der Lyrik Ausländers.

¹⁰ Der Befund Claudia Beckers (1999: 101 f.), dass die moderne, ungegenständliche Kunst nur wenige Ekphrasen provoziert habe, kann also mit Hinblick auf Ausländers Bildergedichte nicht bestätigt werden.

¹¹ In Kranz‘ (1973) umfangreichem Katalog sind demzufolge nur wenige Bildgedichte auf gegenstandslose Einzelwerke vermerkt.

scheint Kranz verengter Begriff von Repräsentation zu sein, der die Bildbeschreibung als Abbildung begreift.¹² In Ausländers Gedichten vollzieht sich im Dialog mit den bildkünstlerischen Verfahren der abstrakten Kunst gerade die Loslösung von der Mimesis:

Lionel Feininger //
 Die Atmosphäre schimmert / verweilt / im absoluten / Ort der Ruhe //
 Farben erfinden Türme / mit raumlosen Spitzen //
 Der ideale / Mensch //
 Balance (Ausländer 1990: 54)

Wiederum ist der Name des Künstlers, der den Titel des Gedichts abgibt, und auf das künstlerische Konzept Feiningers referiert: eine klare Raumgeometrie, deren Vertikalen und Horizontalen den Raum strukturieren und in eine kosmische Ordnung überführen. Das Gedicht vollzieht die Verselbstständigung der bildkünstlerischen Verfahren mit, die den Zwang zur Nachahmung abgelegt haben. Der Konflikt zwischen Naturwirklichkeit und Bildwirklichkeit, der bei Cézanne noch in der Schwebelage gehalten wurde, hat sich hier zugunsten der letzteren entschieden. Feiningers abstrakte Bildkompositionen behaupten die Autonomie der bildnerischen Mittel und stellen insofern ein Beispiel für Betonung der bildlichen Eigenwirklichkeit in der abstrakten Kunst dar, die Boehm (1997: 303) als „Steigerung des Ikonischen“ kennzeichnet. Die Bilder weisen ihre Gestaltungsmittel vor und verweisen damit auf sich selbst, die ikonische Eigenrealität, die durch die abstrakte Kunst in Gang gekommen ist, ist bis ins Äußerste gesteigert.

Gerade in dem scheinbar autonomen Spiel der Farben und Linien will die gegenstandslose Kunst bei zunehmender Selbstreferenzialität eine spirituelle Vertikale aufreißen, es wohnt ihr eine unteilbare, transzendente Dimension inne, die sich in erster Linie durch eine ganzheitliche Komposition, durch eine vom Subjekt gelöste selbstreflexive Farb- und Formensprache mitteilt (vgl. Becker 1999: 135). Indem sie zur Selbstversenkung anregen, erhalten die Bilder eine transzendente und metaphysische Valenz, die sie dem Fragenden und Suchenden freigibt. In diesem Sinne spricht Gadamer (1977: 4) von „Botschaften des Heilen“, die die moderne Kunst bereit hält. In Ausländers Bildbeschreibung wird die dem ungegenständlichen Kunstwerk inhärente Heilsdimension spürbar. Die abstrakten Kompositionen Feiningers werden der Dichterin zu Projektionsflächen einer transzendenten Erfahrung, die sich analytischer Beschreibung entzieht. Der Text ist von einer spirituellen Gestimmtheit getragen, wie das Bild sucht er einen höheren Seinszustand zu etablieren. Im Gefolge des Bildes hebt Ausländers Gedicht auf eine die Realität transzendierende Ordnungskonstellation ab und sucht ein Gleichgewicht zu begründen, das die Wirklichkeit in der „Balance“ hält. Indem der Text eine verlässliche Ordnung der Dinge entwirft, in der sich das lyrische Subjekt

¹² Auf das Problem der ekphrastischen Schilderung eines gegenstandslosen Kunstwerks verweist Clüver (1992: 298–312). Die Ekphrase solcher Gebilde konzentriert sich ihm zufolge auf die Nachgestaltung der Form und des Stils.

geborgen weiß, soll eine poetische Gegenwelt zur verletzenden Wirklichkeit geschaffen werden.¹³

In Ausländers „Malergedichten“ wird eine Auseinandersetzung mit der spezifischen Heilsbotschaft der gegenstandslosen Avantgarde (vgl. Becker 1999: 136) geführt. Über die Texte sind Rudimente eines Heilsgeschehens verstreut, sie beinhalten religiös geprägte Bilder einer unverbrüchlichen Gottesgegenwart wie den Regenbogen oder den brennenden Dornbusch, der in mehreren Gedichten in Erscheinung tritt.¹⁴ Aber auch jenseits einer den Bildgedichten eingeschriebenen Eschatologie suchen die Gedichte den Kunstwerken Heilsbotschaften zu entreißen. Es wird ein Erlebnis des Sehens geschildert, das religiöser Ergriffenheit gleichkommt und das lyrische Ich in einen Zustand ganzheitlichen Welt- und Ichgefühls versetzt, der gegen die Verletzungen der Vergangenheit ins Feld geführt wird.

Auch Paul Klees Kunst lebt von der mystischen Vorstellung von einer Einheit des Ganzen. Wie die bedeutenden Protagonisten der Abstraktion war er an einer neuen und universellen Metaphorik interessiert, die es gestattete, die Realität als ein unbegrenztes Ganzes, als ein Universum zu entdecken (vgl. Haftmann 1954: 303). Eine dieser Metaphern ist das Liniennetz, das die Realitätselemente zu einer Ganzheit verbindet. Dieses steht im Zentrum von Ausländers Hommage an den Maler:

Paul Klee II //
 Das Liniennetz / magnetisch / fängt alles ein //
 Zwischenwelten //
 Dinge die / Farbe bekennen / die unbedingte Blume / wächst / über sich hinaus.
 (Ausländer 1988: 201)

Ausländer liest Klees Bilder als „Gleichnisse der Totalität des Ganzen“ (Haftmann 1954: 296). Indem der Text „über sich hinaus“ weist, rekurriert er auf die transzendente Dimension des Bildes¹⁵ und spricht vom Wunsch, der Wirklichkeit habhaft zu werden und sie zugleich zu transzendieren. Wie die Bilder Feiningers oder Mondrians bergen auch Klees Gemälde für die Lyrikerin ein Heilsverspre-

¹³ In ähnlicher Weise greift das Gedicht *Manhattan (New York)* die symmetrischen Strukturen der Bildkompositionen Piet Mondrians auf (Ausländer 1984b: 89), um eine verlässliche Ordnungskonstellation zu etablieren.

¹⁴ „Renoir // Nie versagt / die Sonne // Im Gras / rosajung / eine Frau // Kein Schatten trübt / die lichtblauen Kinderaugen // Der flammende Busch / verbrennt nicht // Immer-Ja // Von Renoir geliebt / alle Menschen alle Dinge // schön“ (Ausländer 1984a: 184), „Arles // Auch hier / brannte der Strauch // Der es sah / entbrannte / in Liebe zum Feuer / hielt es in Atem / verzehrend // Gelb // Es zog ihn / in den Sonnenstrudel // Welt / wahrgemalt / vom Wahn“ (Ausländer 1984: 238) Zu der in Ausländers „Malergedichten“ chiffrierter religiös geprägter Bildlichkeit und die den Bildgedichten eingeschriebene Eschatologie vgl. ausführlich Sommerfeld (2017: 33–58); zum biblischen Hintergrund biblischer Überlieferungen und biblischer Symbole in Ausländers Lyrik vgl. Kłańska (1997: 239–250), zusammenfassend bei Wolf (2011: 27). Zur Poetik der Anspielung in Rose Ausländers Kunstbezügen vgl. ebenfalls Hinrichs (2008: 223–239).

¹⁵ Vgl. dazu die Äußerung Klees, die als Inschrift auf seinem Grabstein eingraviert ist: „Diesseitig bin ich gar nicht faßbar.“ (zit. nach Merleau-Ponty 2003: 315).

chen – sie werden zum Vehikel von Ganzheitserfahrungen einer zutiefst verletzten Subjektivität. Dabei versucht die Lyrikerin, die Ausdrucksmöglichkeiten der modernen Malerei, die für den Betrachter zum Statthalter dieses „Alles“ werden können, in die Sprache hinüberzuretten. Hierbei wird eine Wirklichkeitswahrnehmung geltend gemacht, die sich auf „Zwischenwelten“ erstreckt, die der gewöhnlichen Wahrnehmung verschlossen bleiben. Über den Rückgriff auf die abstrakten Bilder Klees soll Verborgenes sichtbar werden, das sich der Benennung entzieht.

Die Metapher des Spinnennetzes, das die Wirklichkeitspartikel zu einer Ganzheit verwebt, erscheint auch im folgenden, dem Maler gewidmeten Gedicht:

Paul Klee I //
 Verknüpf die Fäden / zu einem Spinnenwebnetz //
 stell die ungleichen Stücke / zusammen //
 Beschwöre den Baum //
 Öffne im Kreis / die Blume //
 Zeuge Kinderköpfe / Atme den Atem / ins Bild //
 Zaubere / das All / aus dem Nichts (Ausländer 1988: 34)

Auch hier ist der Name des Malers zum Inbegriff für einen Wirklichkeitszugriff geworden, der auf ein mystisches Einheitserlebnis abzielt. Wiederum liegt dem Gedicht die Absicht zugrunde, die Totalität des Ganzen anschaulich zu machen. Dieser Vorstellung von Ganzheit liegt eine Welterfahrung zugrunde, welche die einzelnen Elemente als Bestandteile einer umfassenden Wirkkraft begreift, die die Elemente der Wirklichkeit zu einer kosmischen Einheit verbindet. Zum Sinnbild dieser Einheit wird der in zahlreichen Bildern Klees erscheinende Kreis, den Ausländer ins Zentrum ihres Gedichtes stellt, womit sie die Symbolisierungen der Bilder mitvollzieht. Der auratische Kreis steht für das Gleichgewicht, das In-Sich-Ruhen des Kunstwerks, das eine parallele Schöpfung zur Wirklichkeit darstellt.¹⁶

Klees Bilder wollen also „hermetische Gleichnisse der Schöpfung“ sein (Haftmann 1954: 301). Genau hier setzen Ausländers Bildmeditationen ein, die Begegnung mit der abstrakten Kunst vollzieht sich in Ausländers Bildgedichten über die Idee der Kreation. Dies entspricht Ausländers Religionsverständnis, so gesteht die Dichterin: „im herkömmlichen Sinne bin ich nicht religiös, nur in jenem weiten philosophisch-mystischen Sinne der All-Einheit und Verbundenheit mit Schöpfer und Schöpfung.“¹⁷ Nicht das Bild, sondern der Schaffensakt steht im Zentrum des Gedichts. Das kosmologische Moment von Ausländers Lyrik (vgl. Kłańska 2015: 195) scheint sich in den „Malergedichten“ in besonders essentialer Weise auszuformen: Bereinigt von der Gegenständlichkeit, werden die abstrakten Bilder zum

¹⁶ So hält Klee in seinen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1916 fest: „Ich suche einen entlegenen, schöpfungsursprünglichen Punkt, wo ich eine Formel ahne für Mensch, Tier, Pflanze und [...] alle kreisenden Kräfte zugleich.“ (zit. nach Haftmann 1954: 299).

¹⁷ Brief vom 17. Dezember 1980 (zit. nach Köhl 1993: 7). Vgl. auch Gellner (2008: 22 f.), der von der „mystischen Allverbundenheit“ in Ausländers Lyrik schreibt. Wolf (2011: 28) hingegen spricht von einem „religiös grundierte(n) Schaffensakt“ in Ausländers Bildbeschreibungen. Zur Frage der Religion in Ausländers Werk vgl. ebenfalls Kłańska (2015: 164–166).

Impuls der Neuerschaffung von Wirklichkeit. Die Weltwerdung durch Farbe und Form, wie sie die Kunst Klees vollzieht, evoziert Ausländer in einem nicht-mimetischen, absoluten dichterischen Sprachgeschehen, das in einen schöpferischen Akt umschlägt und in eine Wirklichkeitserzeugung durch Sprache hinüberleitet. Die Bildbeschreibung bewegt sich damit zwischen Abbild und Schöpfung (vgl. Angehrn 1995: 59–74), sie wird zur Entbindung des im Bild angelegten Kreativitätspotentials, das auf den Text abstrahlt. Die Forderung der modernen Kunst nach einem rein visuellen Bild, das einen rein bildlichen Zugang zur Realität sucht (Boehm 1995: 23), wird so in Ausländers Lyrik auf das Feld der Literatur übertragen und findet ihr sprachliches Pendant in Gedichten, die sich nicht vom Gegenständlichen und Begrifflichen her begreifen, sondern als autonome poetische Parallelwelten konstituieren. Im Gefolge der modernen Kunst löst sich das Gedicht aus der Realität und beginnt nach eigenen ästhetischen Gesetzen zu leben.

Dabei wird der Schöpfungsakt mitreflektiert: So wie Klees Gemälde selbstreflexiv wird, thematisiert Ausländers Gedicht sich selbst und führt sein eigenes Entstehen performativ vor. Ausländers „metapoetische Schreibweise“ (Lehmann 1999: 214) kann auf die postapokalyptische Schreibsituation und deren bis in die Grundfesten erschüttertes Wirklichkeits- und Sprachverhältnis bezogen werden:¹⁸ Die poetologische Metapher des Spinnens von Fäden, welche die Elemente der Wirklichkeit zu einem Netz verwirken, verweist in Ausländers Oeuvre auf die Strategie der ästhetischen Wirklichkeitsbewältigung nach der Shoah und gibt einen Hinweis auf das künstlerische Selbstverständnis der Dichterin.¹⁹

Der dichterische Prozess wird also in Ausländers Texten thematisiert, weil er bedroht ist (vgl. Lehmann 1999: 214). So kann als ein Kontrapunkt zu den Klee gewidmeten Gedichten der Text *Ins Nichts gespannt* aus dem Zyklus *Getto-Motive* (1942–44) gelesen werden:

Ins Nichts gespannt //

Fäden ins Nichts gespannt: Wir liegen wund / verwoben in das Material der Qual, / ein Muster lückenlos auf grauem Grund / wie es ein schwarzer Wille anbefahl. //

Das Rot, das Blau, Orange, das Grün versagt. / Zäh fügt sich Zug um Zug ins Bild der Schmach / und wenn ein Faden sich zu röten wagt, / wird doppelt dunkel unser Gemach. [...] (Ausländer 1985: 152).

Die Realität der Shoah entzieht sich der Darstellung, die Darstellungsmittel der Kunst (und der Sprache) verfügen über keine Macht mehr. Das Gedicht antwortet auf eine Wirklichkeitserfahrung, der alle Sinnzusammenhänge entzogen sind, und die sich der Darstellbarkeit radikal verweigert.

¹⁸ In diesem Sinne bezieht Lehmann (1999: 203) das Klee-Gedicht auf die Shoah-Erfahrung – dass er jedoch unerwähnt lässt, dass das Gedicht dem Maler Paul Klee gewidmet ist, zeugt davon, wie weit die Forschungsfelder der Holocaust-Bezüge und der intermedialen Bezugnahmen in Ausländers Lyrik auseinanderdriften.

¹⁹ So schreibt Ausländer im Gedicht *Nähen*, sie wolle mit ihren Texten die Welt zusammennähen, die aus allen Nähten platzt (zit. nach Braun 2008: 65).

Fazit

Auch die „Malergedichte“ belegen, dass Ausländers Lyrik unter dem Zeichen der Shoah steht, sollen sie ihr ganzes Bedeutungspotenzial entfalten, müssen sie von dieser Erfahrung her gelesen werden. In die Bildreminiszenzen sind leidvolle Erinnerungen eingeschrieben, über den Rekurs auf die Bilder finden die schattenvolle Vergangenheit und das Totengedenken Einlass in die Texte. Die Bezüge zur bildenden Kunst leiten in den Bereich der eigenen Erfahrung hinüber, sie lösen sich von der Mimesis und von konkreten Bildbezügen und überblenden sie durch neue, autobiografisch verbürgte Sinnmuster. In Ausländers Gedichten zur modernen Kunst wird das Heilsversprechen der Kunst virulent gehalten: Die spirituelle Dimension der modernen Kunst löst sich aus religiösen Zusammenhängen und hebt auf Ganzheitserfahrungen und Wirklichkeitsversicherung ab. Gerade in der gegenstandslosen Malerei eines Klees, Kandinskys oder Feiningers fand die Lyrikerin heitere Gegenwelten zu einer bedrückenden Gegenwart.

Die Referenzen auf die bildende Kunst in Ausländers Lyrik werden damit als Emanationen des Sprach- und Wirklichkeitsverhältnisses nach der Shoah lesbar. So ist bereits der Rückgriff auf die Bilder als Reflex auf den Sprach- und Wirklichkeitszweifel zu begreifen: In einer in Trümmer gelegten Welt bietet das Bild einen Fixpunkt. Vor allem aber die bildkünstlerischen Verfahren werden in Ausländers Gedichten als Ausdrucksformen für das postapokalyptische Bewusstsein adaptiert. Indem sich die Dichterin zu den Bildern in ein verstehendes Verhältnis setzt und ihre Symbolisierungen auslotet, sollen die lyrischen Ausdrucksformen erweitert werden, um die unsagbare Erfahrung der Shoah artikulierbar zu machen. Über die Partizipation am Bild erprobt Ausländer Wege eines allusiven Schreibens über den Holocaust, in den Bildern und Verfahren der modernen Kunst findet sie Metaphern einer postapokalyptischen Befindlichkeit. Der Holocaust selbst wird – wie in Ausländers Lyrik insgesamt – mit einem Bilderverbot belegt.

Wenn Werke der bildenden Kunst in die Texte eingeschleust werden, steht immer auch die Frage der Darstellbarkeit im Raum. So ist in Ausländers „Malergedichten“ poetologische Reflexion stets präsent – im Modus lyrischen Sprechens führt die Dichterin ihre eigene „Realismusdebatte“ (Reulecke 2002: 14) und stellt die Frage nach den Möglichkeiten der Repräsentation der Wirklichkeit nach der Shoah. Ausländers Bildgedichte stehen im Zeichen einer Selbsterkundung und Selbstbespiegelung der Texte als Bühne der Repräsentation. Sie sind deshalb auch keine Bildbeschreibungen im Sinne der Ekphrasis als Bildbeschreibungen, sondern Verhandlungen der Möglichkeiten von Darstellung²⁰ und damit der Legitimierung des Schreibens nach der Shoah. Über den Wunsch, das Bild in ihr eigenes Medium zu übersetzen, geben die Gedichte „die Frage der Darstellbarkeit an die bildende

²⁰ In diesem Sinne spricht Wandhoff (2003: 10) von der Kunstbeschreibung als einer „implizite(n) Repräsentationstheorie des Textes“.

Kunst zurück“ (Reulecke 2002: 15). Dabei wird in den Texten das „Drama der Repräsentation“ (ebd., S. 11; Schmitz-Emans 1999: 14) ausgetragen, von dem die moderne Malerei, aber auch die Literatur erfasst wird – Welt und Sprache gehen nicht mehr ineinander auf, sind durch einen tiefen Graben voneinander getrennt. Darin ist wohl der Grund dafür zu suchen, dass Ausländer sich in besonderem Maße der Phase in der Kunstentwicklung zuwendet, in der die Malerei sich von der Mimesis zurückzieht und auf ihre eigenen Möglichkeiten reflektiert. Sowohl die Ablehnung einfachen Abbildens als auch die Suche nach neuen künstlerischen Artikulationsformen werden von der Lyrikerin zum Krisensymptom der Literatur nach dem Holocaust umgedeutet.

Kunstbeschreibung wird damit für die Dichterin zu einem Paradigma für die Selbstreflexion ästhetischer Darstellungsprozesse: So wie die moderne Kunst nicht abbildet, sind auch Ausländers Gedichte keine Abbildungen von Realität. Die bildkünstlerischen Verfahren der Avantgarde werden damit in den Gedichten noch einmal gespiegelt. Die „Malergedichte“ nehmen den anti-mimetischen Impuls der modernen Kunst in sich auf: Wirklichkeit wird nicht abgebildet, vielmehr geht es der Lyrikerin um ein Vorführen der durch die Macht der poetischen Sprache bewirkten Metamorphose der Wirklichkeit, die den literarischen Prozess begründet. Sowohl Bild als auch Gedicht sind dabei bestimmt von einer Formgebung auf Widerruf, sind nie ganz abgegoldene Möglichkeiten der Repräsentation, sondern flüchtige Kristallisierungen im Medium der Luft, der *poiesis*, die Bild und Text umgreift. Wenn Ausländers Bildgedichte auch auf Wirklichkeitsbewältigung aus sind, so kann die Rückgewinnung einer für alle evidenten und garantierten Wirklichkeit von der Literatur nach der Shoah wohl nicht mehr erwartet werden. Wirklichkeit ist nicht zuhanden, sie entzieht sich der mimetischen Abbildung. Damit wird der „Immediatismus des Beschreibens“, die Vorstellung, „Wirklichkeit, wie sie an sich selber ist, zur Sprache bringen zu können“ (Angehrn 1995: 65), als Illusion entlarvt. Der prekäre Zustand von Wirklichkeit, die im Schreiben neu erfunden werden muss, ist eine Problemkonstante der Nachkriegslyrik. Wirklichkeit steht nicht am Anfang, sondern am Ende des Textprozesses, sie will – wie auch der Lyriker Paul Celan (2000: 168) weiß – „gesucht und gefunden sein.“ Diese der bildenden Kunst geschuldete Einsicht ist es, die Ausländers „Malergedichten“ innerhalb ihres Oeuvres und im Kontext des Schreibens nach der Shoah eine herausragende Bedeutung zukommen lässt.

Literatur

Angehrn, Emil (1995): *Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung*. In: Boehm, Gottfried / Pfothenhauer, Helmut (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München. S. 59–74.

Ausländer, Rose (1976): *Gelassen atmet der Tag, Gedichte*. Frankfurt am Main.

- Ausländer, Rose (1984): *Hügel aus Äther unwiderrufflich. Gedichte und Prosa 1966–1975*. In: Dies.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. v. Helmut Braun. Bd. 3. Frankfurt am Main. S. 14, 43, 186, 238, 285.
- Ausländer, Rose (1984a): *Im Ascheregen die Spur deines Namens. Gedichte und Prosa 1976*. In: Dies.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. v. Helmut Braun. Bd. 4. Frankfurt am Main. S. 44, 69, 133, 184.
- Ausländer, Rose (1984b): *Ich höre das Herz des Oleanders. Gedichte 1977–1979*. In: Dies.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. v. Helmut Braun. Bd. 5. Frankfurt am Main. S. 14, 89.
- Ausländer, Rose (1985): *Die Erde war ein atlasweißes Feld. Gedichte 1927–1956*. In: Dies.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. v. Helmut Braun. Bd. 1. Frankfurt am Main. S. 152.
- Ausländer, Rose (1985a): *Die Sichel mäht die Zeit zu Heu. Gedichte 1957–1965*. In: Dies.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. v. Helmut Braun. Bd. 2. Frankfurt am Main. S. 339.
- Ausländer, Rose (1988): *Und preise die kühlende Liebe der Luft. Gedichte 1983–1987*. In: Dies.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. v. Helmut Braun. Bd. 7. Frankfurt am Main. S. 34, 152, 201.
- Ausländer, Rose (1990): *Jeder Tropfen ein Tag. Gedichte aus dem Nachlaß. Gesamtregister*. In: Dies.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden und einem Nachtragsband mit dem Gesamtregister*. Hg. v. Helmut Braun. Bd. 8. Frankfurt am Main. S. 54.
- Becker, Claudia (1999): *Botschaften des Heil(ig)en. Aspekte und Tendenzen poetischer Kunstkritik im Ausgang von der Frühromantik*. In: Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*. Würzburg. S. 128–138.
- Birkmeyer, Jens (2006): *Metaphern des Holocaust. Lyrisches Erinnern und Gedenken in Rose Ausländers Werk*. In: *Rose Ausländer: Sprachmächtige Zeugin des 20. Jahrhunderts. Berliner Symposium 2002*. Hg. v. Helmut Braun. (= Schriftenreihe der Rose-Ausländer-Gesellschaft e.V. Bd. 20). Weilerswist. S. 7–19. <http://www.roseausländer-stiftung.de/11.html> (Zugriff am 13.08.2018).
- Birkmeyer, Jens (2008): *Einleitung*. In: Birkmeyer, Jens (Hrsg.): „Blumenworte welkten“ *Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld. S. 7–19.
- Boehm, Gottfried (1995): *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*. In: Boehm, Gottfried / Pfothner, Helmut (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*. München. S. 23–40.
- Boehm, Gottfried (1997): *Die Lehre des Bilderverbotes*. In: Recki, Birgit / Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. München. S. 294–306.
- Braun, Helmut (2008): „*Gedichteschreiben / ein Handwerk*“. *Strukturen im Werk der Lyrikerin Rose Ausländer*. In: Birkmeyer, Jens (Hrsg.): „Blumenworte welkten“. *Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld. S. 55–66.
- Calabrese, Rita (2004): *Exil, Wort, Schoa. Jüdische Themen in der Lyrik der Rose Ausländer*. In: Braun, Helmut (Hrsg.): *Meine geträumte Wortwirklichkeit. Römisches Symposium 1999 u.a. Literaturwissenschaftliches Handbuch der Rose Ausländer-Stiftung 2000*. Berlin. S. 49–62.
- Celan, Paul (2000): *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert in Verbindung mit Rolf Bücher. Bd. 3. Frankfurt am Main.
- Clüver, Claus (1992): *Bilder werden Worte: Zu Bildgedichten auf gegenstandslose Kunst*. In: Weisstein, Ulrich (Hrsg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin. S. 298–312.
- Colombat, Rémy (2003): *Les images poétologique de Rose Ausländer*. In: *Etudes germaniques* 58, H. 2, S. 307–361.
- Eckel, Winfried (1999): *Wissen und Sehen. Überlegungen zum Problem literarischer Bildbeschreibung*. In: Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*. Würzburg. S. 89–110.
- Gadamer, Hans-Georg (1975): *Wahrheit und Methode*. Tübingen.

- Gellner, Christoph (2008): *Gebete zwischen Gebet und Gegengebet. Religion und Religionskritik im Werk Rose Ausländers*. In: Birkmeyer, Jens (Hrsg.): „Blumenworte welkten“ *Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld. S. 21–34.
- Haftmann, Werner (1954): *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte mit über 500 Künstlerbiographien*. München.
- Hinrichs, Boy (2008): „Das Eine in sich selber unterschiedne.“ *Die ikonologische Prosa Rose Ausländers*. In: Birkmeyer, Jens (Hrsg.): „Blumenworte welkten“ *Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld. S. 223–239.
- Kłańska, Maria (1997): *Biblische Motive im Schaffen Rose Ausländers. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme*. In: Hofmeister, Wernfried / Steinbauer, Bernd (Hrsg.): „Durch abenteuer muss man wagen vil“. *Festschrift für Anton Schwob*. Innsbruck. S. 239–250.
- Kłańska, Maria (1999): „Ich Überlebende des Grauens schreibe aus Worten Leben“. *Zur Problematik von Sprechen und Schweigen bei Rose Ausländer*. In: Eggert, Hartmut / Golec, Janusz (Hrsg.): „...wortlos der Sprache mächtig“. *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Stuttgart/Weimar. S. 133–158.
- Kłańska, Maria (2015): *Między pamięcią a wyobraźnią. Uniwersum poezji Rose Ausländer*. Wrocław.
- Köhl, Gabriele (1993): *Die Bedeutung der Sprache in der Lyrik Rose Ausländers*. Pfaffenweiler.
- Kranz, Gisbert (1973): *Das Bildgedicht in Europa*. Paderborn.
- Lajarrige, Jacques (1992): *Bleu Cézanne ou noir Goya. Poésie et peinture chez Rose Ausländer*. In: *Écriture Poétique Moderne* H. 1, S. 101–122.
- Lehmann, Annette Jael (1999): *Im Zeichen der Shoah. Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs*. Tübingen.
- Merk, Simone (2011): *Die postapokalyptische Genese. Lineare und zyklische (End-)Zeitvorstellungen in Rose Ausländers Gedichten*. Frankfurt am Main.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003): *Das indirekte Sprechen und die Stimme des Schweigens*. In: Ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Auf der Grundlage der Übersetzungen von Hans Werner Arndt, Claudia Brede-Konersmann, Friedrich Hogemann, Andreas Knop, Alexandre Métraux und Bernhard Waldenfels. Neu bearbeitet und mit einer Einleitung hg. v. Christian Bermes. Hamburg. S. 111–175.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003): *Das Auge und der Geist*. In: Ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Auf der Grundlage der Übersetzungen von Hans Werner Arndt, Claudia Brede-Konersmann, Friedrich Hogemann, Andreas Knop, Alexandre Métraux und Bernhard Waldenfels. Neu bearbeitet und mit einer Einleitung hg. v. Christian Bermes. Hamburg. S. 275–317.
- Mönig, Klaus (2002): *Malerei und Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Freiburg im Breisgau.
- Morris, Leslie (1998): *Mutterland / Niemandsland. Diaspora and Displacement in the Poetry of Rose Ausländer*. In: *Religion and Literature*, autumn, S. 47–63.
- Neumann, Gerhard (1995): „Eine Maske, ... eine durchdachte Maske“. *Ekphrasis als Medium realistischer Schreibart in Conrad Ferdinand Meyers Novelle „Die Versuchung des Pescara“*. In: Boehm, Gottfried / Pfothenhauer, Helmut (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München. S. 445–492.
- Pestalozzi, Karl (1995): *Das Bildgedicht*. In: Boehm, Gottfried / Pfothenhauer, Helmut (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München. S. 569–591.
- Reulecke, Anne-Kathrin (2002): *Geschriebene Bilder: Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*. München.
- Rilke, Rainer Maria (1950): *Briefe*. Hg. v. Rilke-Archiv. In: *Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Althelm*. Wiesbaden.
- Rilke, Rainer Maria (1983): *Briefe über Cézanne* (1907). Hg. v. Clara Rilke. Frankfurt am Main.

- Schmitz-Emans, Monika (1999): *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg.
- Sommerfeld, Beate (2017): „Auch hier brannte der Strauch“ – Strategien der Anspielung und Bilderverbot in Rose Ausländers Malergedichten. In: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* 2016. Bonn. S. 33–58.
- Sommerfeld, Beate (2018): *Farbpaletten der Erinnerung und künstlerischen Selbstverständigung – Rose Ausländers „Malergedichte“*. In: Godlewicz-Adamiec, Joanna / Piszczatowski, Paweł / Szybisty, Tomasz (Hrsg.): *Literatur und Malerei*. Kraków/Warszawa. S. 101–114.
- Vogel, Harald (2003): „Durch Bilder gehen“ – Rose Ausländers Malergedichte. Ein Werkstattbericht aus dem Nachlass. In: *Etudes Germaniques* 58, H. 2, S. 247–264.
- Wandhoff, Haiko (2003): *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York.
- Wilpert, Gero von (2001): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart (8. Auflage).
- Wolf, Joanna (2011): *Rose Ausländer*. In: Fliedl, Konstanze / Rauchenbacher, Marina / Wolf, Joanna (Hrsg.): *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*. 2 Bde. Berlin/Boston. S. 27–29.