

BEATE SOMMERFELD

## **„Auch hier brannte der Strauch“ – Strategien der Anspielung und Bilderverbot in Rose Ausländers Malergedichten**

Wiersze Rose Ausländer, które poetka zadedykowała malarzom, nawiązują do biblijnego zakazu przedstawiania Boga w obrazie. W swoich tekstach lirycznych nie tylko Bóg, ale również doświadczenie Shoah i wygnania podlegają zakazowi reprezentacji, i znajdują swoje odzwierciedlenie w rozbudowanej poetyce aluzji. W ten sposób biblijny zakaz zyskuje wymiar poetologiczny: wiersze Ausländer stosują się do niego, wystrzegając się zasady *mimesis*. Idąc w ślad za malarstwem pierwszej połowy dwudziestego wieku, poetka uprawia sztukę „widzącego oglądania” (Imdahl), które wychodzi poza zastaną rzeczywistość i odsłania jej nowe oblicza. W poetyce aluzji, którą Ausländer rozwija w dialogu ze sztuką wizualną, poetka bada możliwości przedstawienia nieprzedstawialnego.

Die sogenannten Malergedichte Rose Ausländers speisen sich aus der Tradition des alttestamentlichen Bilderverbots. Nicht nur Gott, auch die Erfahrung der Shoah und des Exils werden mit einem Repräsentationsverbot belegt und durch ein feines Gespinnst von Anspielungen umschifft, die auf diffizile Weise kodiert sind. Letztendlich wird die alttestamentliche Verbotstradition in eine eigene Poetologie umgedeutet: Ausländers Gedichte lösen das Bilderverbot ein, indem sie sich das Abbilden versagen. An den Bildern der Moderne des zwanzigsten Jahrhunderts übt die Dichterin ein „sehendes Sehen“ (Imdahl) ein, in dem die Gedichte sich von Abbildung und Identifizierbarkeit abwenden und neue Dimensionen der Wirklichkeit erschließen. In einer anspielungsreichen Poetik der Hintergründigkeit und Mehrdeutigkeit soll Erfahrung ins Gedicht einschreibbar gemacht werden.

The so-called painter-poems by Rose Ausländer refer to the Old Testament prohibition of images. Not only God, but also the Shoah and the experience of being exiled are included in the ban on representation. They are referred to in allusions which are encoded in multiple ways. Ausländer largely follows the Jewish ban on the image, to the extent that she transfers it into her own poetics. The poems obey it by avoiding any kind of verbal representation, replacing mimesis by the poetics of allusion. Reflecting on the aesthetics of modernist art at the beginning of the twentieth century, the poet practises what Imdahl calls „seeing seeing“ that transcends representation and focuses on what is virtually present in paintings. The poetics of allusion, which Ausländer finds in modernist art, introduces ambiguity and thus offers the possibility to articulate the unsayable.

Rose Ausländer wurde in der Zeit des New Yorker Exils durch ihre Europa-reisen 1957 und 1966–71, auf denen die Lyrikerin extensiv Museen besuchte, zu ihren Bildergedichten bzw. zu lyrischen „Malerportraits“ inspiriert (VOGEL 2003:258). 1957 fuhr sie u. a. nach Frankreich (in Paris Treffen mit Paul Celan), nach Holland, Norwegen, Deutschland, Österreich (Wien), Griechenland (Athen), Italien (Venedig, Rom), Spanien (Barcelona) und in die Schweiz. Von 1966 bis 1971 unternahm Ausländer Reisen nach Spanien und besuchte in Madrid den Prado, wo sie Goyas schwarze Serie sah, in Paris besichtigte sie gemeinsam mit Paul Celan den Louvre, und auf ihrer Reise durch die Provence betrachtete sie Gemälde von Renoir, Cézanne und van Gogh. In Deutschland besuchte Ausländer vor allem bei ihren Aufenthalten in Stuttgart die alte und die neue Abteilung der Staatsgalerie, die ausführlich in ihrem Notizbuch von 1968 dokumentiert wurden.<sup>1</sup>

In Ausländers Tagebüchern werden die bildenden Künstler bzw. Künstlerinnen bei der Nennung ihrer Reisesationen zum Teil mit Bildtiteln aufgeführt. Die Auswahl ist selektiv, unter den alten Meistern finden Leonardo da Vinci, Rembrandt, Goya und El Greco ihre Beachtung. Ihr vorrangiges Interesse gilt jedoch der Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Impressionismus, Kubismus, Expressionismus, Surrealismus und Bildhauer der Moderne. Poetisch aufgegriffen werden u. a. Auguste Renoir, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Marc Chagall, Pablo Picasso, Salvatore Dali, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Piet Mondrian, Oskar Kokoschka, Hundertwasser und

---

<sup>1</sup> Vgl. VOGEL (2003:27f.). Die typografisch nicht sehr lesbare Kurzschrift (Wiener Gabelsberger Kurzschrift) kann nur noch von wenigen Experten entziffert werden. Die entsprechenden Notizbücher gehören zum poetischen Nachlass, der im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf aufbewahrt wird.

HAP Grieshaber. Ausländer wendet sich also vor allem der Zeit zu, in der die Kunst sich zugunsten der Darstellung von Innenwelten vom Gegenständlichen zu lösen und in die Abstraktion zu münden beginnt. Die ästhetische Welt des Gemalten ist etwa ab dem Impressionismus nicht mehr identisch mit den dargestellten Gegenständen. Dafür weisen Bilder ihre Gestaltungsmittel vor (Farben, Formen, Linien, Pinselstrich) und werden selbstreflexiv:

Sich entfernen von der Illusion eines Gegenstandes: das ist die negative Bestimmung jenes dominanten Trends in der Malerei der Moderne, der sich positiv fassen läßt als Akzentuierung der bildnerischen Mittel, ihrer Eigenwertigkeit, und Freisetzung der Farben und Formen von einer nachahmenden, abbildenden Funktion. (BODE 1988:171)

Es ist selbstverständlich, dass anti-mimetische Kunstwerke die ekphrastische Darstellung vor immense Herausforderungen stellen, denn mit ihnen bricht den Konventionen der ekphrastischen Wiedergabe die Basis weg – Ekphrasen solcher Bilder haben es nicht länger mit Stoffen zu tun, die man nacherzählen oder beschreiben könnte, sie treffen vielmehr zunehmend auf selbstreflexive Gestaltungsverfahren. Traditionelle Techniken, Bilder in Worte zu übersetzen, werden damit unwirksam. Was geschieht nun mit der Ekphrase, wenn sie kein Abbild mehr sein kann? Natürlich könnte man anführen, dass das Beschreiben eines Bildes niemals ein einfaches Abbild, eine unmittelbare Wiedergabe liefert, sondern immer schon symbolische Vermittlung und damit Schöpfung ist (vgl. ANGEHRN 1995:59f.). In der Beschreibung von modernen Kunstwerken, die selbst bereits die mimetische Funktion von sich streifen, potenziert sich das Problem jedoch (vgl. BOEHM / PFOTENHAUER 1995:9-11). Im Folgenden soll anhand von Rose Ausländers Bildbeschreibungen die Frage nach den Möglichkeiten von Ekphrase in der Moderne und von ihr aus rückwirkend nach ihren Möglichkeiten überhaupt gestellt werden.

## **1. Vom Bilderverbot zum ästhetischen Programm**

Die Frage, was und auf welche Art Kunst abbilden kann, wird in Ausländers Gedichten im Rekurs auf das Bilderverbot der jüdischen Tradition verhandelt. Das Problem der ekphrastischen Darstellung, der Abbildbarkeit des Bildes im Text, wird im Gedicht *Bilder* thematisiert, indem auf die jüdische Verbots-tradition Bezug genommen wird. Dem in der New Yorker Exilzeit im Anschluss an die 1957 vorgenommene Europareise entstandenen Gedicht ist als Motto das Gebot „Du sollst dir kein Abbild machen“ vorangestellt:

Bilder

„Du sollst dir kein Abbild machen“

Durch Bilder gehen / immer//

Gefangene Abbilder / in Museumskäfigen / ewige Augen / Landschaften / hinter gemalten Farben //

Farbe im Bildergespinnst / du bist / hier und im Hintergrund / Kristalle aus Luft / lösen es auf / verdoppeln / sieh es im Spiegel / mach dir ein Abbild / wer bist du / hier und / im Hintergrund. (AUSLÄNDER 1985a:208)

Es handelt sich hier nicht um eine Bildbeschreibung im engeren Sinne, vielmehr werden die Möglichkeiten des Umgangs mit Bildern verhandelt. Damit kann der Text als programmatisch für Ausländers Bildverständnis gelesen werden, das aus dem biblischen Bilderverbot abgeleitet wird. Die Verbotstradition, Gott in Bildern darzustellen, wird mit dem ‚non capax infiniti‘ des Bildes begründet, seiner Unfähigkeit, das Unendliche zu erfassen; wurden also historisch die vermeintlichen Abbilder Gottes verboten, so geschah dies, weil das Bild als vergebliche Repräsentation des Unrepräsentierbaren galt (vgl. STOELLGER 2014:440). So verweist das Bilderverbot auf die Existenz einer Dimension von Wirklichkeit, die nicht zur Anschauung gebracht werden kann – das „nicht anschaulich Numinose“ (HINRICHS 2008:232; OTTO 1991:31) kann nicht abgebildet werden. Wie sehr die in den Gedichten figurierte Gottesvorstellung sich auf den Gott des mosaischen Glaubens bezieht, hat die Krakauer Germanistin Maria Kłańska (2000) herausgearbeitet und in den Kontext der Ghetto-Erfahrung gestellt. Die Fremdheit und Unbegreiflichkeit Gottes muss also von der Erfahrung der Shoah her begriffen werden, der zufolge nicht nur das Bild, sondern auch der Name Gottes mit einem Verbot belegt wurde (vgl. GELLNER 2008:27-31). Durch die Bezugnahme auf das jüdische Bilderverbot wird somit zum einen das Weltgefühl nach der Shoah-Erfahrung angesprochen, zum andern das Gedicht in den Horizont eines bestimmten Umgangs mit Bildlichkeit gestellt.

Das biblische Bilderverbot findet allerdings nur in abgewandelter Form Eingang in Ausländers lyrischen Text: Das Bibelzitat (2. Buch Mose, 20, V 4) wird leicht variiert zu „Du sollst dir kein Abbild machen.“ Die Bezugnahme auf das biblische Gebot wird damit als Anspielung realisiert, in der das religiös geprägte Erbe auf diffizile Weise kodiert wird – damit aber wird es reflexiv.<sup>2</sup> Die Anspielung generiert eine Sinnerweiterung, die Kontextverschiebung

---

<sup>2</sup> Zur Ästhetik der Anspielung in Ausländers Lyrik vgl. LEHMANN (1999:200-204).

(religiöses Bilderverbot – Betrachten von Gemälden im Museum) und die semantische Verschiebung vom biblischen ‚Bildnis‘, das auf das religiöse Verbot verweist, sich eine Gottebenbildlichkeit vorzustellen, hin zum ‚Abbild‘, das semantisch offener ist und auf die Relation von Bild und Abbild verweist, bieten Hinweise darauf, dass das Bilderverbot der jüdischen Tradition in einem umfassenderen, poetologischen Sinne zu verstehen ist.

Im Vergleich mit den Vorarbeiten zum Gedicht kann der Weg vom biblischen Bilderverbot hin zur poetologischen Programmatik nachvollzogen werden:

Durch Bilder gehen immer / tot das Verbot / „Du sollst dir kein Bildnis machen“ //  
O die gefangenen Gemälde in Käfigen der Museen / ewige Augen / metaphysische  
Landschaften / hinter Vordergrundfarben //

Im Bildergespinnst / eine Farbe du bist / hier und im Hintergrund / Gebilde bilden  
sich / Kristalle aus Luft / um das Bild macht es / luftiger doppelt sieht es / im  
Spiegel / mach dir ein Abbild / wer bist du / hier und im Hintergrund / wie  
(unveröffentlicht, zit. nach VOGEL 2003:250).

In der Vorfassung erscheint das biblische Zitat noch im Wortlaut. Das biblische Verbot ist in den Text eingebunden, es wird durch das binnengereimte „tot das Verbot“ eingeleitet, während es in der Endfassung herausgelöst und als Untertitel exponiert wird. Aus dem exklamatorischen und affektiv aufgeladenen „O die gefangenen Gemälde in Käfigen der Museen“ wird das konstative „Gefangene Abbilder in Museumskäfigen“. Die Herauslösung des Bibelzitats platziert das Verbot leitmotivisch als Abkürzung einer impliziten Poetologie. Diese wird in der Endfassung deutlicher ausgestellt, in der die erste Strophe nur aus den zwei für Ausländers Bildpoetik maßgeblichen Verszeilen besteht. Insgesamt ist die Endfassung durchkomponierter, semantische Längsachsen werden herausgearbeitet, indem das „Abbild“ im Untertitel auf den Appell in der dritten Strophe vorausweist: „[M]ach dir ein Abbild“.

Damit wird das Bilderverbot gegenüber dem poetischen Gebot positioniert: „Durch Bilder gehen / immer.“ Als Gegenpol zur musealen Zurichtung der bildenden Kunst, in der die Bilder in „Museumskäfigen“ eingeschlossen sind, wird eine Bildbetrachtung modelliert, die das Bild als Erfahrungsraum entwirft. Dies vollzieht sich zunächst über eine Verräumlichung des Bildes, so dass das Bild im Abtasten seiner Dimensionen ‚beschriftet‘ werden kann. Dies geschieht in einer Partizipation am Bild als einem Hineingleiten ins Sichtbare, wie es Merleau-Ponty für die Bildbetrachtung geltend macht (vgl. SOMMERFELD 2013:176-186). Das lyrische Ich schreitet den Weg von der äußeren Bildpräsentation ins Bildinnere ab, womit die Bildbetrachtung unmerklich in den Bild-

innenraum verlagert wird. Durch die erkundende und mitvollziehende Schreibbewegung wird dem Bild Dauer implementiert, wodurch die Simultaneität des Bildes ins Medium des Textes übertragbar wird.

Das Bild ist von Räumlichkeiten umwachsen, in denen auch der Betrachtende seinen Ort findet, denn die in der Vorstellung entfaltete Perspektivität erlaubt es ihm, gleichzeitig im Bild und außerhalb zu sein: „[H]ier und im Hintergrund“. Die Bildbetrachtung zeigt sich von Perspektivierung affiziert, und die eindeutig bestimmbare Relation zu den Objekten weicht einer perspektivischen Auffächerung. Über die Schaffung interner Räumlichkeiten wird das Bild aus dem Raum-Zeit-Gefüge herausgehoben, es hat keinen festen Ort, sondern wird selbst zum Ort, in dem der Blick unterwegs ist. Das museale Kunsterlebnis mit der Konstellation des Betrachters vor einem Bild – der klassischen Szene der Ekphrasis – wird in Spiegelungen und Perspektivierungen aufgelöst, in die der Sehende involviert ist. Das distanzierende Gegenüber von Subjekt und seinen Objekten wird aufgelöst und der Raum zwischen Sehendem und Sichtbarem imaginativ aufgeladen. Im hier entfalteten Modell der Bildbetrachtung legt also die Begegnung mit Bildern hinter dem Vordergründigen der Bildoberfläche Perspektivität und hintergründigen Bildraum offen. Der Appell „Durch Bilder gehen“ kann damit als ein ästhetisches Programm gelesen werden, den Bildraum zu öffnen und perspektivisch zu entfalten (vgl. VOGEL 2003:252), wobei die Perspektivität des Bildraums mit der anspielungsreichen Mehrdeutigkeit des Textes korrespondiert.

Beschreibung geschieht als ein verwirrendes Spiel von Spiegelungen, bei dem die „Spiegelachse als Reflexionsachse“ durch den Text gelegt wird (vgl. VOGEL 2003:253). Spiegelung vollzieht sich auch sprachlich über Doppelungen und spiegelbildliche Konstruktionen („Du bist [...], wer bist du“). Der Bildraum kann damit zum „Selbsterfahrungsraum“ (VOGEL 2003:254) werden: Im „Spiegelsaal des Bildinnenraums“ (VOGEL 2003:253) unternimmt das lyrische Ich den Versuch der Selbstbegegnung und der Selbstvergewisserung. „Mach dir ein Abbild / wer bist du“. Der Prozess der Bildaneignung verläuft somit von der musealen Bildbegegnung zur spiegelbildlichen Selbstreflexion und Identitätsbefragung, einem „Akt der Selbstreflexion, der inhaltlich auf das Bibelwort rekurriert“ (VOGEL 2003:253). Dem unbegreiflichen und weder im Bild noch in der Sprache fassbaren Göttlichen steht damit die Unfassbarkeit des Ich gegenüber.

Das alttestamentliche Bilderverbot wird somit von Ausländer zum poetologischen Programm umgedeutet, es wird eine andere Art des Abbildens ins Feld geführt, als ein Eintreten ins Bild, mit dem es als Erfahrungsraum wirksam

werden kann. Es müssen aber die Stäbe des Museumskäfigs durchdrungen werden, um das Bild beschreiten zu können: „Durch Bilder gehen / immer“. Durch die Metapher „Museumskäfige“ werden Assoziationen zu Rilkes Gedicht *Der Panther* sowie Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler* freigesetzt (vgl. VOGEL / GANS 2001:125-135). Es ergibt sich eine Korrespondenz zu Ausländers Gedicht *Kafkas Hungerkünstler* (1978), in dem sich ebenfalls der Bildbereich der musealisierten Kunst wiederfindet:

Kafkas Hungerkünstler

Im Käfig / stellt er sein Hungern / zur Schau //

Die vor den Stäben stehn / die Mahlzeit verdaut / an die Sinne verteilt / mit fetten Fragen / betasten sie seine Kunst//

Immer tiefer hungert er / übt jede Finesse des Fastens / erprobt alle Eingebungen an der Hungeridee //

Sie wenden sich ab: das Absolute langweilt (AUSLÄNDER 1986:140).

Hinter den „Stäben“ verbirgt sich eine Anspielung auf Rilkes *Panther*, wobei die Sinninterferenz sich auf das Ausgestellt-Werden als ein Preisgegeben-Sein bezieht. Dieses wird in Rilkes Gedicht durch eine empathische Identifikation mit dem eingesperrten Tier aufgehoben, in einem Sehen, das auf Einfühlung abzielt und in Resonanzverfahren mündet. So wird, wenn der Betrachtende das Gefühl hat, er werde vom Kunstwerk angesprochen und nach seiner Identität befragt, die intersubjektive Dimension des Bildes ins Spiel gebracht, die von ADORNO (1970:185) als ein Angeblicktwerden vom Kunstwerk benannt worden ist, das für ihn dessen Rätselcharakter bezeichnet: „Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.“ Was Adorno und vor ihm HEGEL (1971:203) kunstphilosophisch motiviert, wenn er vom Kunstwerk als dem „tausendäugigen Argus“ spricht, wird phänomenologisch von Didi-Huberman begründet,<sup>3</sup> der das Angeblicktwerden als einen dem Kunstwerk immanenten Appell begreift. Auch hier werden Anspielungen wirksam: Rilkes berühmter Text *Archaischer Torso Apollos* mit seiner Endzeile „da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. / Du mußt dein Leben ändern“ (RILKE 1996:469) gibt die

---

<sup>3</sup> Didi-Huberman sucht den Vorgang des visuellen Getroffenseins im Modell eines Wechselspiels von Blicken zu erfassen, in dem sich die Dimension eines Kunstwerks eröffnet: „Was wir sehen [...] gewinnt in unseren Augen Leben und Bedeutung nur durch das, was uns anblickt, uns betrifft.“ (DIDI-HUBERMAN 1999:10) Er knüpft an Benjamins Aura-Begriff an (vgl. DIDI-HUBERMAN 1999:135-157); vgl. ebenfalls die, allerdings eher auf Merleau-Ponty zurückgreifenden Wahrnehmungstheorien von WALDENFELS (1999:121-124).

Interpretation der zweiten Strophe vor: als Appell, der aus dem Kunstwerk auf den Betrachter abstrahlt. Über die semantischen Verknüpfungen und freigesetzten assoziativen Verkettungen wird somit ein identifikatorischer, auf Empathie und Resonanz angelegter Umgang mit dem Kunstwerk ins Feld geführt, ein Berührtsein vom Bild als von etwas, dem antwortend begegnet wird (vgl. WALDENFELS 1999:124-154; 2006:56f.).

## 2. Bilderverbot und autobiografische Einschreibung

Indem das museal zugerichtete Bild in Ausländers Bildgedichten aus seinem „Museumskäfig“ befreit wird, kann es zum Erfahrungsraum werden. Damit werden die Bilder für autobiografische Einschreibungen geöffnet, die auf subtile Art in den Malergedichten verschlüsselt sind.

*Goyas Schwarze Serie* (1974) geht auf einen Museumsbesuch im Madrider Prado im Jahre 1957 zurück.<sup>4</sup> Der Titel bezieht sich auf Goyas apokalyptische Wandbilder der sog. „Schwarzen Serie“, vierzehn großformatige Gemälde des von psychotischen Angstvorstellungen getriebenen und von Sehschwäche geplagten Künstlers, die seit 1900 im Prado zu sehen sind.

Goyas schwarze Serie

Schwarz / schwärzer als Schwarz / Pupillenangst //

Genius / im finsternen Feuer / tanzt sein Schatten //

Den die Dämonen lieben / gnadenlos //

Wild singt im / Hexensabbatsee / der schwarze Schwan. (AUSLÄNDER 1984:169)

Wie im Gedicht *Bilder* wird die entauratisierende museale Erfahrung unterlaufen, indem die Schwelle zum Bildraum hin überschritten wird. Durch die syntaktische Unverbundenheit der Elemente wird eine Mehrbezüglichkeit zustande gebracht, die die Metapher „Pupillenangst“ sowohl auf den Bildinhalt als auch die Bildbetrachtung beziehbar werden lässt. Durch das Ineinanderfallen beider Ebenen wird auch hier der Betrachtende ins Bild hineingezogen und eine starke affektive Aufladung erzielt.

In Ausländers ekphrastischer Schilderung geht es nicht um eine lückenlose verbale Abbildung, vielmehr löst sie sich von der Bildbeschreibung. Wiederrum lässt sich aus dem Vergleich mit einer Vorfassung das Verfahren Ausländers erschließen:

---

<sup>4</sup> Zu Vorstufen zum Gedicht vgl. GANS (2002:112).



Schwarz / schwärzer als schwarz / Pupillenangst //  
Genius / im finstern Feuer //  
Zynische Fratzen tanzen / aus Schattenspänen //  
Der Moloch / verschlingt die Erde //  
Im Hexensabbatsee / die Dämonen / Gorgonen / lieben gnadenlos //  
singt / versinkt / schwarzer Schwan / dein Geist (unveröffentlicht, zit. nach  
GANS 2002:112)

In einer sukzessiven Reduktion der identifizierbaren Bildelemente wird semantische Vieldeutigkeit zustande gebracht, dazu werden syntaktische Mehrbezüglichkeiten erzeugt, die das Bedeutungspotenzial des Textes vergrößern. Es geht hier in erster Linie nicht um einen fortschreitenden Verfall sinnstiftender Integrität, vielmehr darum, die einzelnen Elemente gegeneinander verschiebbar zu halten und das Gedicht auf diesem Wege für neue Sinneinschreibungen zu öffnen. In den Brüchen treten die eigenen Erinnerungen hervor. Der Text wird damit in seiner existenziellen Dimension verstärkt, wobei die lange Zeitdauer vom Museumsbesuch über die langwierigen Vorarbeiten bis hin zur endgültigen Veröffentlichung (vgl. GANS 2002:115f.) die unmittelbare Bildbefahrung mit autobiografischen Erinnerungen kontaminiert. Diese Zusammenhänge werden wiederum durch intertextuelle Bezüge erschließbar, so z. B. auf das Gedicht *Geisterweg* aus dem Zyklus *Gettomotive*, in dem Ausländer vom „giftig-schwarzen Weg ins Getto“ schreibt (AUSLÄNDER 1985:163). Auf dem Wege der Anspielung finden also die Erfahrungen der Dichterin Eingang ins Gedicht, die das „Gettokleid“ „noch nicht abgestreift“ hat.<sup>5</sup>

In der imaginären Überschreitung des Bilderlebnisses wird das Schwarz nicht in seiner darstellenden, den Gegenstand attribuierenden Funktion verwendet, vielmehr steht die emotive, Vorstellungen aufrufende Dimension im Vordergrund (vgl. LAJARRIGE 1992:101, 121). Das Gedicht steht zum Bild nicht in einem Abbildungsverhältnis, sondern in einer Relation der Äquivalenz: Was bei Goya durch die kräftig aufgetragenen Farben und den kühnen Pinselstrich erreicht wird, leisten im Gedicht die Worte mit ihrer evokativen Kraft, die unverbunden aufeinander folgen und intensive Anschaulichkeit erzeugen. Die starke Wirkung wird durch die durch Wörter hervorgerufenen Vorstellungen erzeugt, aber auch durch klangliche Mittel der Sprache (ein suggestives Spiel mit Vokalen, Alliterationen, Redundanzen, Anaphern). Die Bildvergegenwärt-

---

<sup>5</sup> So heißt es im Gedicht *Verwundert* aus dem Zyklus *36 Gerechte* aus dem Jahre 1967 (AUSLÄNDER 1984:43).

tigung vollzieht sich also mittels Sprache, es wird die Kraft des Wortes ausgereizt, visuelle Bilder zu evozieren, so dass die bildgebende Leistung der Sprache mit der ursprünglichen Leistung des Bildes konvergiert.

Die Ekphrasis verschafft so Erfahrungen von hoher Intensität, in denen die Lesenden mit der Schilderung eng zusammenrücken. Das Gedicht wird als eruptiver Seelenerguss lesbar, in dem eigene schmerzhaft Erfahrungen die Folie einer gewaltsamen Identifikation abgegeben haben mögen. Als Form gesteigerter Wahrnehmung entlockt Ausländers ekphrastisches Verfahren dem Dargestellten eine psychologische Dimension. So können den Bildbeschreibungen persönliche Erfahrungen eingeschrieben werden, zwischen die Bilderinnerungen schiebt das lyrische Ich autobiografische Erinnerungen. Damit erweist sich die Ekphrasis als Kontamination von Wiedergabe und Projektion. Es geht dabei jedoch nicht um eine psychologisch modellierte Introspektion, vielmehr dient die Beschreibung von Kunstwerken als Inszenierung einer ins Objektive gewendeten Wahrnehmung seelischer Vorgänge. Der sprachlich in Szene gesetzte Blick aufs Kunstwerk kann somit als Spiegel und Kehrform verborgenen psychischen Geschehens aufgefasst werden (vgl. NEUMANN 1995:445f.). Dadurch wird das Trauma der Kriegserlebnisse „in eine andere Wirklichkeit übersiedelt und doppelt reflektiert“ (WOLF 2011:28).

Auch die Bildergedichte Ausländers stehen damit unter dem Zeichen der Shoah und tragen die krisenhafte Signatur ihrer Zeit. In vielen ihrer Gedichte wird die Erfahrung von Fremdheit und Heimatlosigkeit in anspielungsreicher Bildlichkeit kodiert, so z. B. in *Einladung* (1976):

Einladung

Auf dem Tisch / Äpfel und Wein / Blumen zerbrechliche Farben //

Du bist eingeladen //

Ich wohne im Haus / Nummer Null //

Den Duft malte Monet / Äpfel gereift bei Cézanne / den Wein brachte die

Flaschenpost //

Ich wiederhole / du bist herzlich / eingeladen (AUSLÄNDER 1984a:43).

Hier hat die Bildbeschreibung den musealen Kontext verlassen, Bilder werden zum Raum, den man bewohnen kann – und damit zum Sehnsuchtsort für eine Lyrikerin, für die der Satz gilt: „Nun heißt die Heimat: wandern müssen“ (AUSLÄNDER 1985:164).<sup>6</sup> Die Kunst schafft ein provisorisches Zuhause und verleiht dem Interieur die Intimität eines Stilllebens. Reale und gemalte Wirklichkeit bewegen sich aufeinander zu, das Bild ist kein Abbild der Wirklichkeit

---

<sup>6</sup> Zu Ausländers Exilerfahrungen vgl. ausführlich KŁAŃSKA (2015).

mehr, sondern wird zum Raum, der das lyrische Ich umfängt und in dem man wohnen kann – wenn auch als Un-Ort, der sich nicht mit einer Adresse versehen lässt. Die Wiederholung der Einladung „Du bist herzlich eingeladen“ erzeugt jedoch eine Eindringlichkeit, die Zweifel aufkommen lässt. Die Ambiguität der Szenerie wird verstärkt durch die „zerbrechliche[n] Farben“, mit denen auf die Verletzungen des lyrischen Ichs verwiesen wird.

Auf die Bilder der französischen Impressionisten wird nur noch entfernt angepielt, vielmehr werden „Bildräume und deren Licht- und Farbatmosphäre“ (MÖNIG 2002:118) evoziert. Oftmals entziehen sich die Gemälde „der unmittelbaren Bezugnahme und werden über den Umweg assoziativer Verweise und semantischer Verkettungen gegenwärtig“ (WOLF 2011:28). So gewinnen die Gemälde Cézannes im Gedicht *Aix* (1976) über den Mont St. Victoire Präsenz, den Cézanne unzählige Male auf die Leinwand bannte:

Aix

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).

Hier haben die Bilder das museale ‚Gefängnis‘ weit hinter sich gelassen, auch die Bildrahmung, die das Bild aus der Realität heraushebt, wird aufgegeben. Die nur noch in Farbimpressionen gegenwärtigen Bilder werden eins mit der Wirklichkeit, mit der wiederum das lyrische Ich verschmilzt. Der Text inszeniert so den Versuch, das Bildwerk mit einem poetischen Sprechen zu berühren, in das hinein es sich fortsetzt. Ein solches Sprechen kann als metonymisches Sprechen bezeichnet werden, in dem sich eine Ästhetik der Partizipation entfaltet (vgl. LACHMANN 1990:375f.), ein Teilhaben am Bild, das zugleich die Widerständigkeit und Fremdheit der Wirklichkeit aufhebt.<sup>7</sup> Dieses Fortschreiben der Bilder Cézannes erprobt Ausländer in ihren Stilleben-Gedichten, die nur noch ein fernes Echo der Bilder bergen:

---

<sup>7</sup> Die Verbindung der Utopie einer Heimatfindung über die Kunst und eines am Bild partizipierenden Weiterschreibens klingt später auch noch in anderen Gedichten an, z. B. im 1982 entstandenen Text *In Toledo*: „In Toledo // Ich war einmal / in Spanien geboren // Ich wehre mich / gegen den Eindringling / Zeit // In Toledo daheim / ich schlag eine Brücke / zu El Grecos Hand // Sie legt mir / ein Gedicht / in den Schoß“ (AUSLÄNDER 1986:357).

Stilleben III

Still / leben Früchte / im Teller //

Schatten schweigen //

Auf dem Messer / ruht Glanz //

Der Tisch schläft / unhörbar / atmet die Luft (AUSLÄNDER 1984a:69).

Gerade Cézannes Gemälde, auf die das Gedicht anzuspielden scheint, werden in Ausländers Gedichten in ganz besonderer Weise zu Erfahrungsräumen, zum Ort, an dem die Schatten der Vergangenheit für eine Weile Ruhe geben. Sie werden vom Glanz aufgehoben, den das Gedicht atmet. Darum gehört Cézanne für Ausländer auch zu den „36 Gerechte[n]“ – das ihm gewidmete Gedicht *Cézanne* findet Eingang in den gleichnamigen Gedichtzyklus aus dem Jahre 1967. Der Titel beinhaltet eine Anspielung auf eine jüdische Legende, der zufolge 36 Gerechte die Erde im Gleichgewicht halten.<sup>8</sup> Diese wird als Subtext aufgerufen und stellt die Malerei in den „semantische(n) Verweisungszusammenhang“ der jüdischen Überlieferung (HORCH 2008:41), in dem die „Gerechten“ als Fundament der Welt und des Lebens namhaft gemacht werden (vgl. SCHOLEM 1977:216-225) und die kosmologischen Mächte und Kräfte Gestalt gewinnen (SCHOLEM 1977:218f.). Die „abstrahierend-verewigende Kunst Cézannes“ (HORCH 2008:45) lässt den Maler für Ausländer zu einem der Gerechten werden, die paradigmatisch für alle Menschen die „Erde ins Licht heben“ (BEIL 1991:382). In ihrer Hommage an den Maler preist die Lyrikerin euphorisch die Überwindung der opaken Materialität der Gegenstände, die über die Farben in eine andere Dimension gehoben werden, in einer Metamorphose der Realität in eine realitätsentbundene Farben- und Formenwelt:

Cézanne

Bei ihm lernten / Felsen und Bäume / durchsichtig sein //

Hügel / aus Äther / unwiderruflich //

grüne Essenz / Grün / in blauer Haut //

Der Umriß / die Helle innen: / Stoff ohne Schwerkraft (AUSLÄNDER 1984:52).

Im Gedicht will also eine Balance gefunden werden, indem es eine Synthese aus Licht und Schatten bildet, die in eine gemeinsame Bewegung überführt

---

<sup>8</sup> Vgl. das Titelgedicht *36 Gerechte*: „Jüdische Legende // 36 Gerechte / halten im Gleichgewicht / die Erde / die uns hält / in unablässiger Revolution // Auf ihren Schultern / tragen die / 36 Gerechten / die ungebärdige / Erde // Im Schatten ihrer Bescheidenheit / stehend / abgewandt / heben die / 36 Gerechten / die ungebärdige Erde ins Licht // Wir kennen sie nicht / nie erkennen wir die / 36 Gerechten“ (AUSLÄNDER 1984:58).

werden.<sup>9</sup> Auch dieses Gestaltungsprinzip ist der Malerei geschuldet: Das Schöpfen des Lichts aus dem Dunkel, wie es in *Rembrandts Monolog* deklariert wird,<sup>10</sup> ist als poetologische Metapher zu lesen und wird für Ausländer zum – Rembrandts Bildern abgeschauten – dichterischen Credo.

In ihrer anspielungsreichen Ästhetik können die Bilder für innere Erfahrungen eintreten. Das Bilderverbot ist hier als Appell zu lesen, Bilder nicht voreilig als Statthalter des Schreckens einzusetzen, sondern dem Numinosen, Unsagbaren Raum zu lassen. So wie das Göttliche kann auch die Ghetto-Erfahrung nur auf dem Umwege der Anspielung namhaft gemacht werden.

### 3. Bilderverbot als Darstellungsverbot

Das Bilderverbot wird in Ausländers Gedichten in letzter Konsequenz als Repräsentationsverbot verhandelt, es wird eingelöst, indem sich die Dichterin das Abbilden versagt. Vorbild sind die Maler der Moderne, allen voran Cézanne. In den ihm gewidmeten Gedichten werden nicht die Bilder sprachlich abgebildet, sondern die bildlichen Gestaltungsweisen nachvollzogen – wie „Gebilde sich bilden“, wie es in der Vorfassung zum programmatischen Text *Bilder* heißt.

Cezanne im Central Park

In der Mitte der Metropole / meilenlanger Smaragd / im Ring der Wolkenkratzer //  
Die alten Muster / durchleuchtet / vom Röntgenaug Cezannes / Architektur der  
Stämme und Steine / transparente Körper / Dichtes Gedicht durchdringt sich /  
Fels in Fels / Grün in Grün / in Manhattans Juwel //  
Seht / das Konkrete abstrakt / das Abstrakte konkret (AUSLÄNDER 1985a:165).

Das „Röntgenaug“ des modernen Malers durchdringt die Wirklichkeit und setzt dabei Wahrnehmungsraster außer Kraft, die auf Verstehen und Eindeutigkeit angelegt sind und die Vorstellungsgewohnheiten realistischer Sichtbarkeit dezentrieren. Das Gedicht changiert zwischen Visualität und Virtualität und stellt dabei seinen intermedialen Charakter aus. Beschrieben werden in Ausländers Cézanne-Gedichten nicht Bilder, sondern die visuellen Dispositionen, die sich in ihnen manifestieren. Das Bild tritt hier nicht als sichtbarer

---

<sup>9</sup> Die Korrespondenz von Licht- und Schattenmetaphorik entspricht Ausländers Gedichtmetaphorik, wie sie in den „Schattengedichten“ entwickelt wird.

<sup>10</sup> „Mein malendes Leben / ich schöpfe / Licht / aus dem Dunkel [...]“ (AUSLÄNDER 1984a:41).

Gegenstand in Erscheinung, sondern als Medium, durch das wir sehen (vgl. ALLOA 2011:235). Nicht das Bild wird also gesehen, vielmehr wird – wie MERLEAU-PONTY (2003:282) es phänomenologisch zu fassen sucht – „dem Bild gemäß oder mit ihm“ gesehen.<sup>11</sup> Das Sehen verliert damit seine Statik und gewinnt seine Prozessualität zurück.<sup>12</sup>

Durch die moderne bildende Kunst wird ein Sehen initiiert, das Im Dahl das „sehende Sehen“ nennt und vom „wiedererkennenden Sehen“ abgrenzt, das sich auf die Abbild-Funktion des Bildes und auf das eindeutig Identifizierbare bezieht. Im Dahls begriffliche Formel vom „wiedererkennenden und sehenden Sehen“ wird bekanntlich u. a. an der Malerei Cézannes entwickelt (IMDAHL 1981:9f.). Das „sehende Sehen“ involviert den Betrachter in einen Prozess, in dem er nichts Sichtbares wahrnimmt, sondern die Sichtbarkeit – nach Maßgabe der vom Künstler gelassenen Spielräume – erst entwickelt. Moderne Kunst zwingt, sich auf die Augen zu verlassen, und nicht darauf, was man weiß. Das Bild wird zu einer Welt des Auges, die sich jenseits bekannter Erfahrungsräume öffnet. Der Verlust an Wiedererkennbarkeit wird also wettgemacht durch einen Zugewinn an Erfahrung neuer Wirklichkeitsdimensionen. In den lyrischen Texten Ausländers kann nachvollzogen werden, wie das durch die moderne Kunst provozierte „sehende Sehen“ auf die Wirklichkeitswahrnehmung abstrahlt. Die Lyrikerin sieht, wie von MÖNIG (2002:125) vermerkt, „ihre Welt nicht selten in den in Malerei erschlossenen Sichtweisen“. Der Gestus der Beschreibung von Kunstwerken kommt damit bei Ausländer als poetischer Habitus zum Tragen, der sich der kruden Wahrnehmung des Wirklichen widersetzt. Damit wird Ekphrasis gleichermaßen zu Wiedergabe und Generator von Wahrnehmung und legt sich als sekundäres Organisationsmuster über die sinnlichen Eindrücke.

Indem sie die Verselbstständigung der Gestaltungsmittel mitvollziehen, wie sie die moderne Kunst auszeichnet, realisieren die Bildbeschreibungen eine Mimesis in zweiter Potenz. Ausländers Bildergedichte ringen darum, Worte dafür zu finden, wie der Künstler das Bild aus der Wirklichkeit hervortreibt – ein Problem, das Walter Benjamin in eines seiner ‚Denkbilder‘ fasst: „Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein. Wenn

---

<sup>11</sup> MERLEAU-PONTY (2003:282): „Es würde mir wahrlich Mühe bereiten zu sagen, wo sich das Bild befindet, das ich betrachte. Denn ich betrachte es nicht, wie man ein Ding betrachtet, ich fixiere es nicht an seinem Ort, mein Blick schweift in ihm umher [...], ich sehe eher dem Bilde gemäß oder mit ihm, als daß ich es sehe.“

<sup>12</sup> Diese Beobachtung macht BOEHM (1994:19) anhand der Gemälde Cézannes.

sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern an das Wirkliche, bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte getrieben haben.“ (BENJAMIN 1980:364)

So erlösen Ausländers Gedichte im Gefolge der Gemälde Cézannes die Farbe von ihrer darstellenden Aufgabe bis hin zu reinen Farbkompositionen, die den Bildern nachempfunden sind, so z. B. im Gedicht *Blau* (1977). Der Text hinterlässt den Eindruck der Gegenstandslosigkeit und schlägt in eine nur noch farblich aufgeladene Atmosphäre um:

Blau

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).

Wie im Bild ist hier der Weg in die Gegenstandslosigkeit bereits weitgehend beschritten – es ist kein Bildgegenstand mehr zu erkennen. Das Gedicht stellt vielmehr ein relationales Arrangement dar, in dem die Möglichkeit pluralen Bedeutens mitgedacht ist, die die Kunst der Moderne mit dem Schritt von der Nachahmung zur Gegenstandslosigkeit eröffnet (vgl. BODE 1988:191). Die Akzeptanz dieser Pluralität ist Voraussetzung für das Spiel der Bedeutungen, in dem das Gedicht den sich im Bild manifestierenden schöpferischen Akt fortsetzt.

In diesem Flottieren der Signifikanten wird ein weiteres Merkmal moderner Kunst freigesetzt, und zwar ihre Ambiguität (vgl. BODE 1988:1-3), auf die als einer der ersten Gombrich verwiesen hat: „one of the intrinsic problems of abstract art that are too rarely discussed: its overt ambiguity.“ (GOMBRICH 1959:243)<sup>13</sup> Wenn der Text also zwischen dem „hellste[n]“ und „dunkelste[n]“ Blau, zwischen „Wunder“ und „[V]ernichtet“-Werden oszilliert, werden dem Gedicht eigene Erfahrungen eingeschrieben, aber nicht auf dem Wege dechiffrierbarer Anspielungen, sondern indem die Ambiguität des Kunstwerks hervorgehoben wird. Als deren Katalysator wirkt der Traum, der auch in den Chagall zugeeigneten Gedichten zum Tragen kommt und den auratisierenden Index von Farben freisetzt (vgl. LAJARRIGE 1992:02), den die Emanzipation der Gestaltungsmittel in der modernen Kunst aktiviert: Im Ge-

---

<sup>13</sup> Die Fähigkeit, Elementarzusammenhänge ambig zu sehen, wird von ihm gar als Merkmal des Schöpferischen schlechthin angesehen (vgl. GOMBRICH 1959:265).

dicht werden traumhaft intensive Bilderlebnisse geschildert, bei dem der Betrachtende das Gefühl hat, vom Bild adressiert zu werden: „Blau / schaut dich an“ (AUSLÄNDER 1984a:44). Die evokative Strategie der Selbstverzauberung vor dem Kunstwerk speist sich aus der Befreiung der Bilder von ihrer Referenzfunktion, die multiple Bedeutungen generiert. Wie die Kunst der Moderne, die ihre Abbildfunktion aufgegeben hat, öffnen Ausländers Bildergedichte einen Kosmos von möglichen Bedeutungen, wobei die von ihrer nachahmenden Funktion entbundenen Kunstmittel als freigesetzte Signifikanten fungieren. Bedeutung wird in der Interdependenz der Elemente, im Spiel ihrer multiplen Beziehungen generiert, es werden polyvalente Konfigurationen zustande gebracht, die sowohl im Verhältnis zur Natur wie zum Betrachter vieldeutig sind.

Das abstrakte Bild bedeutet nur sich selbst, ist eine auf sich selbst verweisende Entität. Seine Elemente werden auf eine Nullstufe der Bedeutung zurückgeführt, an der sie jegliche vorgängige Referenz abstreifen. Daran messen sich Ausländers Bildbeschreibungen, indem sie versuchen, auch die Sprache diesem Zustand anzunähern. Bildbeschreibung wird als gegenstandsloses Gedicht realisiert, das nur noch sich selbst mitteilt, in einer Sprache, die den Zwang zur Repräsentation und Nachahmung abschüttelt, um nur noch dichterisches Mittel zu sein. Indem Ausländer die Farbe zum alleinigen Ausdrucksträger erhebt, wird die Sprache der Bildbeschreibung selbst absolut, im Gefolge des Bildes verwandelt sie sich in reinen Ausdruck und vermittelt keinen diskursiv fassbaren Sinn mehr. Sie ist so ungegenständlich wie das Bild selbst, das sich im Text in eine expressive Farbenfuge auflöst, der die Gegenstände entgleiten.

Damit wird die Farbe bei Ausländer zum ästhetischen Gegenstück zur Verwendung der Farbe in der modernen Malerei, die nur noch der subjektiven inneren Vision Ausdruck verleiht – und damit Wirklichkeit neu erfindet:

Lionel Feininger

Die Atmosphäre schimmert / verweilt / im absoluten / Ort der Ruhe //

Farben erfinden Türme / mit raumlosen Spitzen //

Der ideale / Mensch //

Balance (AUSLÄNDER 1990:54)

In Ausländers Bildgedichten wird die Idee des Abbildens damit in den Modus einer zweifachen Negation bzw. in die zweite Potenz überführt – so wie die Gemälde Wirklichkeit nicht mimetisch wiedergeben, wollen auch die Gedichte keine Abbilder der Kunstwerke sein, sie stellen vielmehr den Versuch dar, für den gemalten Farbzusammenhang als absolutem Ausdrucksträger ein Äquivalent in der dichterischen Sprache zu finden, die Bilder mit den der Sprache eigenen Mitteln noch einmal entstehen zu lassen. Damit scheint es, dass auf



Ausländers Lyrik ein Mimesis-Begriff applizierbar ist, wie er von Adorno für die moderne, ungegenständliche Kunst ins Feld geführt wird.<sup>14</sup> ADORNO (1970:190) sieht die Möglichkeit, ein Kunstwerk trotz seines unaufhebbaren Rätselcharakters zu verstehen, indem es „nicht als fixiertes wahrgenommen und dann vergebens gedeutet, sondern in seiner eigenen objektiven Konstitution noch einmal hervorgebracht wird.“ „Das wesentlich Mimetische“ heißt es weiter,

erwartet mimetisches Verhalten. Machen Kunstwerke nichts nach als sich, dann versteht sie kein anderer, als der sie nachmacht [...]. Solche Nachahmung liest ebenso aus den Signa der Kunstwerke ihren Sinnzusammenhang heraus und folgt ihm, wie sie die Kurve nachfährt, in denen das Kunstwerk erscheint. (ADORNO 1970:190)

Die bildkünstlerischen Verfahren der modernen abstrakten Malerei, die durch strikte Vereinfachung einen Farb- und Formzusammenhang schaffen, der nicht Nachahmung der Wirklichkeit sein will, sondern ein künstlerisches Äquivalent für die Welt der Dinge schafft, diktieren das Beschreibungsverfahren: Auch dieses steht zum Bild nicht mehr in einem Nachahmungs- oder Abbildungsverhältnis, sondern in einer Relation der Äquivalenz. Die nicht-mimetische Übertragung eines malerischen Farbzusammenhangs wird in einen sprachlichen Farbzusammenklang gebracht, in der die Farbe sich von gegenständlicher Attribuierung löst: „Der reine Farbwert ist zu einem reinen Klangwert geworden, die absolute Farbe zur absoluten Sprache.“ (OSTERKAMP 1995:552)

Darum finden Ausländers Bildimpressionen ihren Erfüllungsort in Kandinskys abstrakten Kompositionen. Wie der Maler in seiner programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (1910/12) fordert, sollen Bilder die seelischen Ereignisse des Künstlers, den „inneren Klang“ (KANDINSKY 1912:60f., 71-76, 82-89), im „äußeren Ausdruck“, in Farbe und Form wiedergeben, wobei der Ausdruck des Geistigen, der inneren Vision und Inspiration, eine Orientierung an der äußeren Wirklichkeit ausschließt. Vor allem Farben sind es, die eine

---

<sup>14</sup> Eine ontologische Verhandlung des Mimesis-Problems findet sich bei KAULBACH (1968:119): „Die Natur der Dinge vermag nur derjenige ontologisch zu erkennen und zu beschreiben, welcher den in der Natur selbst vor sich gehenden Vollzug des Beschreibens, der zugleich ein Verwirklichen ist, nach- und mitvollzieht. Die Natur einer Sache zu erkennen, heißt, in der Vernunft denselben Weg zu gehen, den die natura agens bei der Hervorbringung dieser Sache gegangen ist.“

Gemüterschütterung verursachen und die Seele des Betrachtenden erreichen.<sup>15</sup> Das Problem der Ekphrasis besteht nun darin, die musikalische Metapher des „inneren Klang[s]“ ins beschreibende Wort zu übertragen. Kandinskys Kosmogonie einer inneren Seelenwelt in Gestalt von Kompositionen aus absoluten Farben und Formen evoziert Ausländer in einem nicht-mimetischen, absoluten dichterischen Sprachgeschehen, das in einen kosmogonischen Akt umschlägt und an die Stelle einer Weltwerdung durch Farbe und Form die Weltwerdung durch Sprache setzt (vgl. OSTERKAMP 1995:552f.):

Wassilij Kandinski

Getauft / von Regen / bogen //

Farben seine / Religion predigte / Landschaften / verwandelt in Bewegung /

Flächen / Linien / Punkte //

Sie fielen / in seine Hand / er nahm sie / vollzog sie nach (AUSLÄNDER 1990:47)

Das Gedicht spricht von einem religiös grundierten Schöpfungsakt, in dem der Künstler zum Empfänger der ihm gegebenen Visionen wird. Auch in diesem Gedicht wird deutlich, wie sehr Ausländers lyrisches Schaffen in der religiösen Bilderwelt der Bibel und der jüdischen Mystik verankert ist (vgl. KŁAŃSKA 1997, BEIL 1991), der Regenbogen ist als biblisches Symbol für die Verbundenheit von Gott und Menschen dechiffrierbar. Nur in der anspielungsreichen Bildlichkeit des Gedichts wird das „nicht anschaubar Numinose“ (HINRICHS 2008:232) im Wort darstellbar. Indem die Anwesenheit Gottes in biblisch tradierten Bildern evoziert wird, ohne ihn zu benennen, lässt Ausländers Gedicht das Repräsentationsparadigma hinter sich und wird performativ. So wird im Gedicht nicht nur von einem Schaffensakt gesprochen, sondern dieser selbst vollzogen, wobei die religiös geprägte Sprachbildlichkeit für den Akt künstlerischer Kreation einsteht, die – wie schon bei Cézanne – die Metamorphose der Realität in eine realitätsentbundene Farben- und Formenwelt zur Folge hat. So kann der Regenbogen zum Inbegriff einer reinen Farbe werden, die an keinen Gegenstand rückzubinden ist.

Ausländer zielt mit ihrem Text auf den Ursprung des Bildes, der in der Imagination zu suchen ist, gleichsam freischwebend wie ein Schöpfer vor der Welt.<sup>16</sup> Einer der Gewährsmänner für die Weltwerdung durch Sprachschöpfung ist Paul Klee, der in seinen ungegenständlichen Bildkompositionen die Wirklichkeit neu erschafft und über sich hinaus ins Transzendente treibt:

---

<sup>15</sup> „Hier kommt die psychische Kraft der Farben zu Tage, welche eine seelische Vibration hervorruft.“ (KANDINSKY 1912:61)

<sup>16</sup> Vgl. dazu die Bildanthropologie von JONAS (1992:48f.).

Paul Klee II

Das Liniennetz / magnetisch / fängt alles ein //

Zwischenwelten //

Dinge die / Farbe bekennen / Die unbedingte Blume / wächst / über sich hinaus

(AUSLÄNDER 1988:201)

Indem sie die frei flottierenden Signifikanten in einem Netz aus Linien und Farbbezügen einfangen, bewegen sich die Farb- und Formenkompositionen Feiningers, Kandinskys und Klees im Spannungsfeld zwischen der Unendlichkeit des Möglichen, in dem die moderne Kunst eine Ausflucht aus der Unfreiheit der Mimesis sucht, und der „Anerkennung eines Kerns von Evidenz im Spielraum des Möglichen“ (APEL 2010:32). Ausländers Gedichte zielen damit nicht nur auf das Kernproblem moderner Kunst, sondern künstlerischer Kreation überhaupt. Zugleich tragen Ausländers Bildmeditationen die krisenhafte Signatur der Shoah-Erfahrung, indem sich in ihnen eine Lebens- und Wirklichkeitserfahrung artikuliert, der alle Sinnzusammenhänge entzogen sind, womit diese auch ihre Darstellbarkeit radikal verweigert. Dagegen bietet die Lyrikerin „sprachliche Zeichen des Unsagbaren“ auf (LEHMANN 1999:52), den sagbaren Rest ohne Verankerung im Sinn – jenen „chant d’un reste sans être“, von dem DERRIDA (1986:74) im *Schibboleth* spricht.

Ein weiteres religiös geprägtes Bild für die Gottesgegenwart und den künstlerischen Schaffensakt zugleich ist der brennende Dornenbusch, der in mehreren Gedichten in Erscheinung tritt:

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)

Der „flammende“ und sich dabei nicht verzehrende Busch, den Moses auf dem Berg Sinai erblickte, wird in einer abbreviatorischen Verständigung als Chiffrierung der Gottesgegenwart lesbar. Die Anspielung öffnet ein Feld, in dem die Bedeutungen einander überlagern und neue Sinnbezüge generieren. So wird die Unerschöpflichkeit der Gottesgegenwart („Der flammende Busch / verbrennt nicht“) mit dem künstlerischen Schaffensakt kontaminiert und dabei das Moment der Liebe zum Leben und die Insistenz auf die schöpferische Selbstgenügsamkeit aus dem religiösen Kontext in die ekphrastische Beschreibung überführt. Das Gedicht evoziert so die lebensbejahende Lichtfülle der

Gemälde des französischen Impressionisten, die als Negation einer schattengetrübten autobiografischen Erfahrung ins Feld geführt wird. Es situiert sich damit genau auf der Grenze zwischen Erinnerung und dichterischer Vorstellungskraft (vgl. KLÁNSKA 2015).

Ausländers Malergedichte lösen sich somit von der ekphrastischen Schilderung, überschreiten sie und ersetzen das Bild durch „Andeutungs- und Assoziationsformen“ (WOLF 2011:27), in denen auch die Gedichte untereinander als wechselseitige Kommentare und Anspielungen lesbar werden. Die in sich geschlossenen Texteinheiten mit ihren potenziell vernetzbaren Erfahrungen und Assoziationen bilden subtile Zusammenhänge aus,<sup>17</sup> sodass das lyrische Werk als schweifende Bewegung von Gedicht zu Gedicht mit Verbindungen stiftenden Korrespondenzen lesbar wird.<sup>18</sup> In diesem Netz von Anspielungen wird – in Analogie zu den Kompositionen der abstrakten Malerei – Sinn eingefangen und die Undarstellbarkeit der Wirklichkeit aufgewogen. So kann eine Verbindungslinie zu Ausländers van Gogh gewidmetem Gedicht *Arles* (1975) gezogen werden, in dem ebenfalls religiöse Semantik und Genie-Topos miteinander verschränkt sind:

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)

Wiederum wird das religiös geprägte Erbe auf diffizile Art und Weise in Anspielungen verschlüsselt: Wie der Regenbogen wird der flammende Busch zum Zeichen für die Präsenz Gottes. Indem die Gegenwart Gottes im brennenden Dornenbusch figuriert wird, kommt auch hier das jüdische Bilderverbot zum Tragen. Es entfaltet im Text seine poetologische Wirksamkeit, indem eine anspielungsreiche Schreibpraxis in Gang gesetzt wird, die eine Sinnerweiterung generiert. Es wird ein semantisches Feld entfaltet, in dem das religiöse Bilderverbot und die Kunstthematik miteinander interferieren, wobei vor allem das Moment der Gefährdung extrapoliert wird: Wer sich Gott nähert, wird verzehrt, ebenso wie der Künstler, der dem Genius der Kunst zu nahe kommt. Von

---

<sup>17</sup> Zu den semantischen Ver- und Überlagerungen in der Lyrik Ausländers über die Grenzen des einzelnen Textes hinweg vgl. KÖHL (1993:141-146).

<sup>18</sup> Deshalb erscheint es legitim, Ausländers Werk als einen umfassenden „Hyper-text“ zu lesen, wie BRAUN (2008:65) vorschlägt.

van Goghs Gemälden bleibt als expressive Essenz nur noch die Farbe Gelb, in der sich die innere Vision des Künstlers artikuliert. Es vollzieht sich damit im Text eine Verwirrung des Geistes, die im Bild ihren Ausgangspunkt hat: Das Gedicht zeichnet die Gefährdung auf, die in den Gemälden van Goghs steckt, die psychische Dekomposition, die Nähe zum Wahnsinn, ohne sie jedoch auszubuchstabieren. Die in den Gemälden angelegte Vieldeutigkeit bleibt damit auch im Gedicht gewahrt.

## **Fazit**

Rose Ausländers Bildergedichte speisen sich aus der Tradition des alttestamentlichen Bilderverbots. Wie die Ikonokritik der jüdischen Tradition in die moderne Kunst integriert wurde, ist kunst- bzw. bildgeschichtlich noch zu untersuchen (vgl. STOELLGER 2014:442). Für Ausländers Bildbeschreibungen kann die These gewagt werden, dass die jüdische Verbotstradition zur Initialzündung wurde. Das Bilderverbot geht auf nuancierte Weise in Ausländers Bildgedichte ein. Nicht nur das Göttliche ist in ihren lyrischen Texten mit einem Repräsentationsverbot belegt und wird durch ein feines Gespinst von Anspielungen umschifft – auch die Bilder entziehen sich der unmittelbaren Bezugnahme und werden über den Umweg assoziativer Verweise und semantischer Verkettungen evoziert. Letztendlich wird die alttestamentliche Verbotstradition von Ausländer in eine eigene Poetologie umgedeutet: Ihre Gedichte lösen das Bilderverbot ein, indem sie sich das Abbilden versagen.

Im Dialog mit der Malerei wird in Ausländers Lyrik die Frage der Mimesis verhandelt. An den Bildern der Moderne des zwanzigsten Jahrhunderts übt die Dichterin ein „sehendes Sehen“ ein, in dem sich die Gedichte von Abbildung und Identifizierbarkeit abwenden und neue Dimensionen der Wirklichkeit erschließen. So lässt sich anhand von Ausländers Bildergedichten nicht nur der Weg in die Gegenstandslosigkeit begleitend nachvollziehen (die Texte können insofern als Kommentar zur modernen Kunstentwicklung gelesen werden), sondern die bildende Kunst lässt auch die Poetik der Texte nicht unberührt. Es kommt zu Rückkoppelungen: Das an den Bildern geschulte „sehende Sehen“ (IMDAHL 1981:9f.) prägt sich den Texten ein, in denen die Lyrikerin zunehmend das Repräsentationsparadigma hinter sich lässt und den Weg von der

Abbildung zur Evokation beschreitet.<sup>19</sup> Ausländer fokussiert dabei weniger auf die Bildinhalte als auf die Gestaltungsweisen der Gemälde, an den Gemälden Cézannes und Chagalls, dann an den Bildern der abstrakten Malerei Klees und Feiningers erprobt die Lyrikerin Verfahren der Äquivalenz: Indem die Gedichte die Bilder mit den ihnen eigenen Mitteln noch einmal hervorbringen, werden sie als absolute Dichtung zum Pendant absoluter Malerei. Aus der Analyse der Gedichte ergeben sich weiterreichende Befunde für die Bilderbeschreibungen in der Moderne: Auch die Ekphrasis – das führen Ausländers Bildgedichte vor Augen – muss im Gefolge der modernen Malerei antimimetisch und selbstreflexiv werden, will sie ihrem Gegenstand noch gerecht werden.

Ausländers modernen Bildgedichten, auch denjenigen, die sich an der ungenständlichen Malerei messen, ist es jedoch nicht darum zu tun, eine absolute Schwundstufe der Bedeutung zu erreichen. Vielmehr soll durch die Freisetzung der Signifikanten eine anspielungsreiche Poetik der Hintergründigkeit und Mehrdeutigkeit realisiert werden, die die Erfahrungen der Shoah und des Exils ins Gedicht einschreibbar macht. Was der Kunst auf der Ebene des Zeigens gelingt, erreicht das Gedicht im Modus des Sagens: zum Erfahrungsraum zu werden. Das Gebot, das Ausländer dem Bilderverbot entgegensetzt: „Durch Bilder gehen / immer“, muss also wohl als ein Wandern durch die Signifikanten begriffen werden, wobei gerade die Offenheit der Anspielung die Gedichte davor bewahrt, ins Explizite abzugleiten und die Vieldeutigkeit und Ambiguität, wie sie der modernen Kunst eignet, einzudämmen. Nur indem das Bilderverbot konsequent eingehalten wird, erweist die Ekphrasis dem Bild *und* der Geschichte gegenüber ihre Loyalität, wie Horkheimer / Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* (1969:30) pointieren: „Gerettet wird das Bild in der treuen Durchführung seines Verbots.“

---

<sup>19</sup> Es soll damit nicht behauptet werden, dass die Begegnung mit der bildenden Kunst der einzige Einflussfaktor gewesen ist, mindestens genauso wichtig sind die Einflüsse ihrer Dichterkollegen – vor allem Paul Celan, nach der Begegnung mit ihm schrieb sie über den Weg von der Darstellung zur Evokation in seinen Gedichten (vgl. BRAUN 1999:94).

## Literatur

- ADORNO, THEODOR W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.
- ALLOA, EMMANUEL (2011): *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich / Berlin.
- ANGEHRN, EMIL (1995): *Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung*. In: BOEHM, GOTTFRIED / PFOTENHAUER, HELMUT (eds.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 59-74.
- APEL, FRIEDMAR (2010): *Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur*. München.
- AUSLÄNDER, ROSE (1985): *Die Erde war ein atlasweißes Feld. Gedichte 1927–1956*. In: BRAUN, HELMUT (ed.): *Rose Ausländer. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 1. Frankfurt a. M.
- (1985a): *Die Sichel mäht die Zeit zu Heu. Gedichte 1957–1965*. In: BRAUN, HELMUT (ed.): *Rose Ausländer. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 2. Frankfurt a. M.
- (1984): *Hügel aus Äther unwiderruflich. Gedichte und Prosa 1966–1975*. In: BRAUN, HELMUT (ed.): *Rose Ausländer. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 3. Frankfurt a. M.
- (1984a): *Im Ascheregen die Spur deines Namens. Gedichte und Prosa 1976*. In: BRAUN, HELMUT (ed.): *Rose Ausländer. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 4. Frankfurt a. M.
- (1984b): *Ich höre das Herz des Oleanders. Gedichte 1977–1979*. In: BRAUN, HELMUT (ed.): *Rose Ausländer. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 5. Frankfurt a. M.
- (1986): *Wieder ein Tag aus Glut und Wind. Gedichte 1980–1982*. In: BRAUN, HELMUT (ed.): *Rose Ausländer. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 6. Frankfurt a. M.
- (1988): *Und preise die kühlende Liebe der Luft. Gedichte 1983–1987*. In: BRAUN, HELMUT (ed.): *Rose Ausländer. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 7. Frankfurt a. M.
- (1990): *Jeder Tropfen ein Tag. Gedichte aus dem Nachlaß. Gesamtregister*. In: BRAUN, HELMUT (ed.): *Rose Ausländer. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 8. Frankfurt a. M.
- BEIL, CLAUDIA (1991): *Sprache als Heimat. Jüdische Tradition und Exilerfahrung in der Lyrik von Nelly Sachs und Rose Ausländer*. München.
- BENJAMIN, WALTER (1980): *Denkbilder*. In: TIEDEMANN, ROLF / SCHWEPPEHÄUSER, HERMANN (eds.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften IV.1*. Frankfurt a. M., 305-438.
- BODE, CHRISTOPH (1988): *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen.
- BOEHM, GOTTFRIED (1994): *Was ist ein Bild?* München.
- BOEHM, GOTTFRIED / PFOTENHAUER, HELMUT (1995): *Einleitung: Wege der Beschreibung*. In: BOEHM, GOTTFRIED / PFOTENHAUER, HELMUT (eds.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 9-19.

BRAUN, HELMUT (1999): „*Ich bin fünftausend Jahre jung*“. *Rose Ausländer. Zu ihrer Biographie*. Stuttgart.

– (2008): „*Gedichteschreiben / Ein Handwerk*“. *Strukturen im Werk der Lyrikerin Rose Ausländer*. In: BIRKMEYER, JENS (ed.): „*Blumenworte welkten*“. *Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld, 55-66.

DERRIDA, JACQUES (1986): *Schibboleth*. Paris.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES (1999): *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München.

GANS, MICHAEL (2002): „*Schwarz / schwärzer als schwarz*“. *Eine prototypische Gedichtwerkstatt in einem hypermedialen Lernarrangement*. In: GANS, MICHAEL / JOST, ROLAND / VOGEL, HARALD (eds.): „*Wörter stellen mir nach Ich stelle sie vor*“. *Dokumentation des Ludwigsburger Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer*. Baltmannsweiler, 112-127.

GELLNER, CHRISTOPH (2003): *Abgründe der Unbegreiflichkeit. Gottesprovokationen in Bibel und moderner Literatur*. In: GARHAMMER, ERICH / ZELINKA, UDO (eds.): „*Brennender Dornbusch und pfingstliche Feuerzungen*“. *Biblische Spuren in der modernen Literatur*. Paderborn, 193-208.

– (2008): *Gedichte zwischen Gebet und Gegengebet. Religion und Religionskritik im Werk Rose Ausländers*. In: BIRKMEYER, JENS (ed.): „*Blumenworte welkten*“. *Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld, 21-34.

GOMBRICH, ERNST (1959): *Art and Illusion: A study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton.

HABERMANN, FRANK (2012): *Literatur / Theorie der Unsagbarkeit*. Würzburg.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1971): *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: MOLDENHAUER, EVA / MARKUS, KARL (eds.): *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke in 20 Bänden mit Registerband*. Bd. 13, Frankfurt a. M.

HINRICHS, BOY (2008): „*Das Eine in sich selbst unterschiedne*“. *Die ikonologische Prosa Rose Ausländers Lyrik*. In: BIRKMEYER, JENS (ed.): „*Blumenworte welkten*“. *Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld, 223-239.

HORCH, HANS OTTO (2008): *Rose Ausländers „39 Gerechte“ (1967) als Gedichtzyklus. Eine Annäherung. Mit abschließenden Bemerkungen zum Kontext der deutsch-jüdischen Literaturgeschichte*. In: BIRKMEYER, JENS (ed.): „*Blumenworte welkten*“. *Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld, 35-53.

HORKHEIMER, MAX / ADORNO, THEODOR W. (1969): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M.

IMDAHL, MAX (1981): *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*. Mittenwald.

JONAS, HANS (1992): *Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen*. Frankfurt a. M.

KANDINSKY, WASSILY (1912): *Über das Geistige in der Kunst*. München.



KAULBACH, FRIEDRICH (1968): *Philosophie der Beschreibung*. Köln.

KŁAŃSKA, MARIA (1997): *Biblische Motive im Schaffen Rose Ausländers. Versuch einer ersten Bestandsaufnahme*. In: HOFMEISTER, WERNRIED / STEINBAUER, BERND (eds.): „durch abenteuer muess man wagen vil“. *Festschrift für Anton Schwob*. Innsbruck, 239-250.

– (2000): *Gottesbilder in der Lyrik Rose Ausländers bis 1945*. In: BRAUN, HELMUT (ed.): „Weil Wörter mir diktieren: Schreib uns“. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Rose Ausländer-Stiftung 1999*. Köln, 157-179.

– (2015): *Między pamięcią a wyobraźnią. Uniwersum poezji Rose Ausländer*. Wrocław.

KÖHL, GABRIELE (1993): *Die Bedeutung der Sprache in der Lyrik Rose Ausländers*. Pfaffenweiler.

LACHMANN, RENATE (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.

LAJARRIGE, JACQUES (1992): *Bleu Cézanne ou noir Goya. Poésie et peinture chez Rose Ausländer*. In: *Ecriture Poétique Moderne* (1992), H. 1, 101-122.

LEHMANN, ANNETTE Jael (1999): *Im Zeichen der Shoah. Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs*. Tübingen.

MERLEAU-PONTY, MAURICE (2003): *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 hrsg. von CHRISTIAN BERMES. Hamburg.

MÖNIG, KLAUS (2002): *Malerei und Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Freiburg i. Breisgau.

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 / PFOTENHAUER, HELMUT (eds.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 445-491.

OSTERKAMP, ERNST (1995): *Däubler oder die Farbe – Einstein oder die Form*. In: BOEHM, GOTTFRIED / PFOTENHAUER, HELMUT (eds.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 543-568.

OTTO, RUDOLF (1991): *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München.

RILKE, RAINER MARIA (1996): *Gedichte 1895–1910*. ENGEL, MANFRED / FÜLLEBORN, ULRICH (eds.). Frankfurt a. M. / Leipzig.

SCHOLEM, GERSHOM (1977): *Die 36 verborgenen Gerechten in der jüdischen Tradition*. In: *Judaica* 1:216-225.

SOMMERFELD, BEATE (2013): *Ins Sichtbare hineingleiten – Kafkas Kunstbetrachtungen in den Tagebuchaufzeichnungen der Reisetagebücher und Quartheft*. In: GRIMBERG, MARTIN / KASZYŃSKI, STEFAN H. (eds.): *CONVIVIUM. Germanistisches Jahrbuch Polen*. Bonn, 167-195.

STOELLGER, PHILIPP (2014): *Theologie*. In: GÜNZEL, STEPHAN / MERSCH, DIETER (eds.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, 439-446.

VOGEL, HARALD / GANS, MICHAEL (2001): *Rose Ausländer lesen. Leseportrait*. Bd. 2. Baltmannsweiler.

VOGEL, HARALD (2003): „Durch Bilder gehen“ – *Rose Ausländers Malergedichte. Ein Werkstattbericht aus dem Nachlass*. In: *Etudes germaniques* 58, H. 2, 247-264.

WALDENFELS, BERNHARD (1999): *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Bd. 3. Frankfurt a. M.

– (2006): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a. M.

WOLF, JOANNA (2011): *Rose Ausländer*. In: FLIEDL, KONSTANZE / RAUCHENBACHER, MARINA / WOLF, JOANNA (eds): *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*. 2 Bde. Berlin / Boston, Bd. 2, 27-29.