

**О.М. Матійчук**

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

## **СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ РОЗИ АУСЛЕНДЕР НА ПРИКЛАДІ ДВОХ ПОЕЗІЙ І ЛИСТУВАННЯ З ПЕТЕРОМ ЙОКОСТРОЮ**

Важливою складовою спадщини відомих людей – будь то державні діячі, вчені, митці чи інші видатні особистості – є їхнє листування. Епістолярна спадщина не тільки дозволяє нам наблизитися до приватної сфери, яка за життя особи, як правило, не призначена для загалу. Нерідко вона дає відповіді на різні запитання – про життєві події, стосунки з іншими людьми, мотиви вчинків тощо, – які залишалися відкритими через певні обставини. Щодо письменників і поетів, то їхні листи є і важливим джерелом для вивчення поетологічних і мистецьких засад, творчої історії їх доробку чи окремих творів, мають пізнавальну і художню цінність.

В архіві Рози Ауслендер, поетеси, що є однією з найвідоміших у когорті німецькомовних письменників і поетів Буковини, зберігаються близько 12 000 листів: приблизно 8 000 адресованих їй і 4 000 – написаних нею [8, S.157]. «Роза Ауслендер належала до генерації, яка ще писала листи», – зазначає її видавець і розпорядник творчої спадщини Гельмут Браун [8, S.159]. Досі, однак, більша частина її листування, що заслуговує на увагу читачів і літературних критиків, ще чекає свого видавця. У серії видань, здійснених фондом імені Рози Ауслендер, опубліковано тільки переписку Ауслендер з Урсулою і Вольфгангом Ратьєнами (з сім'єю Ратьєнів її пов'язувала тривала дружба).

Навіть побіжний огляд вибраної неопублікованої кореспонденції, що зберігається в архіві Інституту Гайнріха Гайне в Дюссельдорфі, дає зрозуміти, що детальна робота над цією сторінкою спадщини поетеси просто-таки необхідна як для заповнення деяких «білих плям» її біографії, так і, що дуже важливо, для розуміння й повнішої реконструкції процесу творчості, становлення поетеси на літературній сцені в післявоєнний час, встановлення критеріїв і принципів, якими керувалася Роза Ауслендер, працюючи над своїми творами.

У вітчизняній германістиці ім'я Рози Ауслендер стало відомим передусім завдяки літературознавцю й перекладачу Петру Рихлу; окремі статті присвятили її творчості Лариса Цибенко та Марія Іваницька. Однак обсяг і багатство її поетичної та прозової спадщини є дуже широким полем для літературознавчих досліджень, потребує осмислення мистецького внеску цієї авторки в німецькомовну літературу Буковини зокрема і модерну європейську поезію другої половини ХХ ст. загалом.

Пропонована стаття має на меті інтерпретацію і часткову реконструкцію процесу створення – на основі наявних архівних редакцій –

двох поезій Рози Ауслендер: одна з них – «Biografische Notiz» («Біографічна нотатка»), без перебільшення, є знаковою у творчості «Сапфо східного ландшафту», як назвав Ауслендер відомий буковинський літератор Альфред Маргул-Шпербер [14, 15]; друга є одним із чотирьох віршів, присвячених пам'яті Пауля Целана – такого ж, як і вона, емігранта, буковинця, поета, якого називають одним з найвидатніших ліриків ХХ ст. У нашій праці використані також матеріали листування Рози Ауслендер з Петером Йокострою, що дають можливість аналізувати вірші у певному ракурсі: через призму оцінок критика й вимог авторки до самої себе.

Листування з Петером Йокострою (справжнє його ім'я Гайнріх Кнолле) – відомим свого часу критиком, публіцистом і письменником – є одним з найбільших за обсягом. Переїхавши в 1965 р. у ФРН на постійне місце проживання, Роза Ауслендер була майже невідомою на німецькомовній літературній сцені, а її можливості публікуватися – дуже обмеженими. Тому першочерговим завданням для поетеси стає налагоджування знайомств і контактів із видавцями, критиками, колегами по перу. Ще в 1963 р. Альфред Гонг, також чернівецький поет, рекомендує їй Петера Йокостру. До нього Ауслендер звертається письмово й надсилає кілька своїх віршів для антології «Keine Zeit für Liebe?!». З того часу переписка з Йокострою, з яким Роза в 1965 році знайомиться також особисто, триває майже 20 років.

У 2003 році Гельмут Браун передав копії листів на опрацювання й підготовку до публікації в Педагогічний університет м. Людвігсбурга (Німеччина), де знаходиться у копіях поетична спадщина Рози Ауслендер. Там ведеться також науково-дослідна літературознавча робота з цієї теми. Очікується, що наступного року коментоване видання цієї переписки побачить світ.

У цьому листуванні-діалозі можна виділити кілька рівнів стосунків, адже у біографіях Ауслендер і Йокостри існує кілька точок дотику: еміграція, втрата батьківщини (Йокостра був втікачем з НДР), поетична діяльність, навіть психічні й фізичні страждання належать до життєвого досвіду обох і знаходять своє вираження у листах.

Однак первинний і головний інтерес з боку Рози Ауслендер спрямований на те, щоб отримувати від експерта й колеги по перу Йокостри оцінки й рецензії власних віршів, друкувати їх з його допомогою. Це листування – діалог двох митців, яких пов'язує одне «ремесло», а саме лірика. Тому вони можуть обмінюватися досвідом, досягненнями, враженнями й оцінками.

Зазначимо, що поетологічні дискурси Рози Ауслендер є більш вартісними, до певної міри навіть професійнішими, її стилістичний аналіз віршів – детальним, точним, добре обміркованим. Висловлювання Рози Ауслендер про поезію Йокостри є, дуже ймовірно, своєрідними рефлексією та уявленнями про найважливіші риси власної творчості. Зрозуміло, що знайомство з ліричними творами іншого автора спонукає аналізувати, адже йдеться про слово – життєву стихію поетеси, екзистенціальну основу.

«У Ваших віршах я знаходжу те, що сприймаю як елементи спорідненого мені світу: духовну сутність, перетворену в поетичну констеляцію... Кожне слово необхідне... Метафори створюють образи, ритм і є ключем до суті і взаємозв'язку. Мовна економія зумовлює вибір картин і образів, акустична й оптична відповідність надає віршам тієї строгості й стриманої теплоти, які притаманні хорошій модерній поезії...» [5, S.1].

Оскільки Роза Ауслендер сама претендує на те, щоб бути саме сучасною поетесою, то з упевненістю можна стверджувати, що в цих рядках зафіксовані важливі принципи її власної творчості.

Наскільки важливим для неї було визнання модерною власної поезії, засвідчує такий приклад. У листі від 18.1.1966 (йдеться про написання Йокострою біографічного тексту про Ауслендер) вона просить свого критика: «Прошу, не цитуй слово «консервативний» у реченні Гюльсмана: «Далеку від таких експериментів утверджує вона свою, майже хотілося б сказати, консервативну форму вірша». «Консервативна» сьогодні є сумнівним словом, табу для «модерного» поета» [6, S.1].

Роза Ауслендер регулярно посилає свої поетичні тексти Йокострі як компетентному експертові. Серед метафорично-барвистих, іноді перебільшено експресивних поетологічних висловлювань Йокостри у листуванні знаходимо дуже мало конкретних оцінок поезій його адресатки. Проте знання Петера Йокостри у різноманітних сферах мистецтва і орієнтація в тогочасному літературному процесі Німеччини вражають. Можливо, опрацьовані Йокострою екземпляри віршів, які він додає у листах, вміщують більш детальні й конкретніші коментарі чи поради, однак у даний час вони відсутні.

На противагу цьому, коротко згадаємо листування з Вольфгангом Ратьєном. Ратьєн аналізує, зокрема, вірші «Weidenwort», «Kopf eines Blinden» і «Schwarze Taube», якнайдетальніше описуючи як змістову, так і синтаксичну й звукову сторони кожної строфи, хвалить найбільш вдалі, на його думку, місця чи ставить запитання авторці, вказуючи на невідповідності чи суперечливі деталі, пропонуючи іноді й свої варіанти. Такий детальний аналіз авторка приймає з великою вдячністю, для неї він є додатковою мотивацією і ознакою того, що її поетичне слово сприйняте всерйоз. «Ви бачите... як необхідні уважне вивчення й аналіз кожного ліричного утворення. Натикаєшся на слабкі місця і промахи – і це велика допомога для поета, коли на них звертають увагу... Слово, поєднання слів, простір між словами і рядками – це життєво важливі питання!» – пише вона 13.1.1970 Вольфгангу Ратьєну (*підкреслено у листі Розою Ауслендер – О.М.*) [9, S.97].

Починаючи з 1956 р. цілковито новий етап у своїй творчості, Роза Ауслендер має для цього дві дуже вагомні причини: по-перше, вона усвідомлює потребу відійти від традиційного віршування, знайти нові форми і способи вираження. По-друге, після Голокосту (і пережитих самою авторкою жахів гетто) та його наслідків лірика, що продовжує існувати, не може мати своїм новим початком звичну поетику. Але дійсність життя Рози Ауслендер потребує словесної дійсності. Незважаючи на, а, може, саме через травматичні переживання внутрішня

принука писати поезію не зменшується, а сподівання, *daß Dichten / noch möglich sei* [4, S.17] спонукає до пошуку нового самовираження поетичною мовою. Писати, щоб згадувати самій і нагадувати іншим, – ця позиція протиставляється вердикту Адорно про відмову від лірики після Голокосту. Отто Лоренц формулює цю антитезу так: «Як можна згадувати, відмовившись від мови, і що ж залишається поетичному мистецтву, яке мусить відмовитися від свого «предмета»?.. Невже лише мовчання залишилось єдиною можливою реакцією на невимовне страждання, адже саме воно може мимоволі призвести до того, що це страждання буде забутим?» [13, S.7].

У творчості Рози Ауслендер поезія-нагадування, вірші, в яких вона намагається подолати й переробити пережите і вистраждане, займають значне місце. У цьому поетичному циклі вірш «Biographische Notiz» («Біографічна нотатка») є одним із центральних. Перший варіант поезії був опублікований у 1970 р. в «German-American Studies № 1» (Іангтаун, Огайо). Однак поетеса продовжувала роботу над ним. Загалом наявні 8 редакцій цього вірша. У 1973 р. Ауслендер посилає Йокострі в одній із вибірок і перероблену «Biographische Notiz». У листі від 24.6.1973 він характеризує вірш наступним чином: «Я знову виявив деякі позначені Тобою знаком питання розкішні екземпляри, як, наприклад, «Biographische Notiz», що містить ціле життя, якому загрожує небезпека» [7, S.1].

#### Biographische Notiz

Ich rede  
von der brennenden Nacht  
die gelöscht hat  
der Pruth

von Trauerweiden  
Blutbuchen  
verstummten Nachtigallsang

vom gelben Stern  
auf dem wir  
stündlich starben  
in der Galgenzeit

nicht über Rosen  
red ich

Fliegend  
auf einer Luftschaukel  
Europa Amerika Europa

ich wohne nicht  
ich lebe [2, S.204].

Аналізуючи вірш з урахуванням біографічного матеріалу, розуміємо, наскільки влучним є це лаконічне висловлювання про «ціле життя, якому загрожує небезпека». Воно у максимально сконцентрованій і стислій формі передає всю суть екзистенції поетеси: незабутні болісні спогади про час Голокосту, втрату батьківщини, її сучасне існування – без нової вітчизни і сталого місця проживання. Наявні варіанти вірша дозволяють частково відтворити процес створення і принцип роботи Рози Ауслендер.

Попередній текст вірша з 22-х рядків і 6 строф скорочений в остаточній редакції до 18 рядків, довжина яких також суттєво зменшилась.

Монолог-спогад переносить читача в ту *brennende Nacht* (палаючу ніч), під якою, ймовірно, мається на увазі конкретна подія, що врізалася у свідомість авторки: у липні 1941 року війська СС під командуванням Олендорфа зайняли Чернівці і вчинили різню єврейського населення, підпаливши також частину єврейського кварталу міста. Це означало початок часу Шоа. Часове позиціонування амбівалентне: форма дієприкметника першого позначає дію, що триває в даний момент. Форма минулого часу, перфекта, вказує на те, що подія відбулася в минулому. Однак те, що сталося багато років тому, завжди присутнє у свідомості оповідача.

У першому ескізі «Біографічної нотатки» поряд зі словом *Nächten* (ночі) знаходяться ще три інші: *Jahren, Himmel, Stadt* (роки, небо, місто). Але вже у другому варіанті знаходимо єдине й остаточне словосполучення, що в метафоричному плані і за силою вираження є, без сумніву, найвдалішим: *палаюча ніч*.

Образи другої строфи, що складається, власне, усього з чотирьох повнозначних слів, є дворівневими: крім їх безпосереднього значення – а це існуючі біологічні назви видів дерев – *Blutbuchen, Trauerweiden*, які ростуть на Буковині, з дитинства знайомі їй зі світу рідної природи, – у поетичному контексті ці складні слова набувають метафоричного звучання з акцентом на першу частину *Blut* (кров), *Trauer* (сум, скорбота), і ці метафори символізують втрату батьківщини й руйнування життя. У першому варіанті знаходимо ще *bluttriefende Buchen* (спливаючі кров'ю буки), але цього експресивно-драматичного словосполучення авторка хоче уникнути, а вдало знайдене слово виконує водночас дві функції.

Багато змін вносить Роза Ауслендер у строфи 3-6. Підрядне речення *das verbotene Wort / Rosenwort / das zornige (zuernende) Engel bewachen* скорочується врешті-решт до одного слова *Rosen*, яке теж є багатозначним у цьому контексті. Це ім'я авторки, частина її власної ідентичності, але мова йде не (тільки) про неї – *wir starben* (ми помирали), а про весь її народ, трагічну долю якого вона розділяє. Але роза – це й класичний символ краси, гармонії, кохання, – всього того, чому немає місця в *час шибениць / Galgenzeit*, тому й оспівувати його було б просто блюзнірством.

Значної редукації зазнала і остання строфа, яка початково складалася зі складнопідрядного речення. *Fliegend* (летячи) позначає моментальний стан, безупинний рух, а отже, найточніше відображає життєву ситуацію

Рози Ауслендер, її часті мандри, відсутність постійного помешкання. Усе це є наслідком втрати батьківщини, яку їй ніяка інша земля не змогла замінити. Деякі із перелічених у першій версії вірша пристанищ її життя – Німеччина, Ізраїль, Австрія, тобто країни – зникають, залишаються тільки континенти, а не конкретніші місця. Розстановка слів останнього вірша п'ятої строфи ніби відображає ритмічний рух гойдалки: туди-сюди. Порядок назв теж не довільний: вона – європейка за духом, вона вийшла з Європи і туди, після тривалого проживання у США, таки повертається знову, так і не призвичаївшись до омріяного багатства *American way of life* (американського способу життя).

«Біографічна нотатка» виявляє колоподібну (рамкову) структуру, причому оформлену як синтаксично, так і змістовно; можемо говорити навіть про два кола, одне з яких міститься в іншому. Межі лексичного кільця позначені відповідно реченнями *ich rede / nicht... red ich / ich lebe*. Усередині першого, що включає перші чотири строфи, відбувається процес пригадування; останні дві строфи описують теперішній стан авторки. Перша і кінцева фрази дають нам життєвий девіз Рози Ауслендер, а отже, наче замикають коло: *ich rede - ich lebe* (я мовлю – я живу). Адже вона промовляє своїми віршами, а вони є тим, що давало сенс життю навіть у найважчі часи (Писати означало жити. Пережити) [3, S. 93]. Поетичне слово має екзистенціальне значення.

Цим пояснюється, ймовірно, і зміна початкового «kommen», яке зустрічаємо в першій версії вірша, на «reden». Дієслово «kommen» ми, з огляду на назву поезії, майже очікуємо почути, бо воно є обов'язковим елементом біографічних довідок, та й сама поетеса у першому варіанті дотримується формулювання, притаманного (авто)біографії. Але потім від форми, згідно з правилами Ауслендер, відмовляється і знаходить інше слово, що має набагато більше смислове навантаження.

Поезія «Biographische Notiz» є прикладом того, як майстерно вмів авторка виражати максимум інформації – звичайно, закодованої, яка передбачає наявність у читача фонових знань – за допомогою простої форми і небагатьох, але яскравих образів.

Весною 1970 року багатьох буковинців, розсіяних по всіх світах, приголомшила звістка про смерть у Парижі Пауля Целана. Роза Ауслендер, яка особисто знала Пауля ще з Чернівців, присвятила його пам'яті чотири вірші. Кожен із них заслуговує на увагу; ми хочемо зупинитися на поезії «Paul Celans Grab» («Могила Пауля Целана»), про яку йдеться у листуванні.

Paul Celans Grab

Keine Blumen gepflanzt  
das sei überflüssig

Nicht Überflüssiges  
nur

wilder Klatsch-Mohn  
 schwarzzüngig  
 ruft uns ins Gedächtnis  
 wer unter ihm  
 blühte [1, S.120].

Цікаво, що Петер Йокостра висловлюється про присвячену пам'яті Целана поезію досить критично. У початковому варіанті, який Ауслендер посилає для опрацювання Йокострі, останні три рядки звучать так: *wer unter ihm / mimosenhaft / blühte*. У листі від 24.6.1973 р. Йокостра піддає слово *mimosenhaft* нищівній критиці: «Пардон! У «Paul Celans Grab» *mimosenhaft* заважає надзвичайно, бо Целан таки *absolument* не був ніякою мімозою. Він умів захищатися, міг боротися, навіть закликаючи своїх друзів на допомогу. Він завдавав невидимих ударів, влучаючи завжди в яблучко» [7, S.1].

Ніяких інших зауважень щодо змісту чи формальної сторони вірша немає; дещо недоречним видається вживання французьких слів у цьому критичному висловлюванні (проте Йокостра часто послуговується різними іншомовними елементами – словами, висловами, ідіомами). Роздратування критика пояснюється, очевидно, тим, що така характеристика Целана як людини видається йому неадекватною.

Неможливо стверджувати з певністю, якими мотивами керувалася авторка, вносячи зміну, в усякому разі, в одному з робочих варіантів вона підкреслює *mimosenhaft* і на полях одного з робочих варіантів зазначає «auslassen» («випустити»). В остаточний варіант це слово не входить.

З одного боку, вибране Ауслендер позначення видається не таким вже й неточним. Мімозі властиві не тільки надзвичайна чутливість і вразливість, а й високий ступінь стійкості. Так, вона закриває від найлегшого дотику свої квіти, але це захисний рефлекс самозбереження, а через деякий час рослина знову випростується й розцвітає. Саме миттєва реакція на зовнішнє подразнення гарантує можливість виживання. У цьому відношенні «мімоза» і «здатність захищатися» не є поняттями, що виключають одне одного, як це слід, очевидно, розуміти з обґрунтування Йокостри, вони, швидше, нерозривно пов'язані між собою. Психічні особливості поета, необхідність час від часу захищатися й триматися до останнього, щоб утвердити передусім свою творчість, а отже, себе як митця, – ці якості цілком можна порівняти з властивостями мімози.

З іншого боку, аналізуючи доцільність використання слова з огляду на естетичну й поетичну сторони, слід зазначити, що «Mimose» та похідні від неї нерідко вживаються в буденному спілкуванні та мають дещо негативну конотацію, іронічне звучання, чого авторка, безперечно, не мала на меті. Так, універсальний словник німецької мови «Duden. Deutsches Universalwörterbuch A-Z» подає це слово з позначкою «oft abwertend» (часто зневажливо) [10, S.1016].

До того ж, слово обтяжує ритміку останніх трьох рядків. Маємо таку ритмічну схему за кількістю складів остаточного варіанта 6 – 4 – 2; у першому варіанті вона мала вигляд 6 – 4 – 4 – 2.

У процесі роботи над ліричним текстом Ауслендер вносить зовсім небагато змін, проте саме ці незначні – але тільки на перший погляд, бо за кожною з них стоїть певний замисел – правки є найкращим доказом того, якого великого значення поетеса надає найменшому елементу вірша, щоб досягнути оптимальних форми і змісту.

Обставину місця *dort* вилучено з рядка, який мав початковий вигляд *nur Klatschmohn dort*, адже сама назва поезії цілком виконує функцію визначення місця й не потребує доповнення.

Прислівник *nur* Ауслендер прилаштовує то до першого, то до другого рядка другої строфи, і, врешті-решт, виділяє його в окремий вірш. Так він набуває більшої ваги, стає елементом, що розділяє й водночас поєднує дві поетичні дійсності: абсолютної відсутності *зайвого* і винятковості *єдино можливого*.

У варіанті 3 складний іменник *Klatschmohn* зазнає невеликої зміни: замість початкового, граматично правильного написання слова разом, поетеса розділяє основи дефісом: *Klatsch-Mohn*. Таке графічне зображення немовби надає кожній із двох морфологічних складових більше простору для розгортання власного значення, викликає в читача, знайомого з життям Пауля Целана, цілий ряд асоціацій. Це, по-перше, прозора алюзія, натяк на збірку поезії Целана «Mohn und Gedächtnis» («Мак і пам'ять»), яка не тільки зробила його відомим, а й стала до певної міри роковою для поета під час «афери Голля». По-друге, неважко збагнути і характер зв'язку між словами «Klatsch» (плітки) і «schwarzzüngig» (чорноязикий), у цьому випадку маємо однозначно негативну конотацію: цькування, звинувачення у плагіаті, очорнення імені Целана – цими способами без докорів сумління послуговувалася Клер Голль та її прихильники. Первинний же рівень значення базується на візуальному сприйнятті: серединка маку справді чорна, а квітку авторка порівнює з червоною гортанню.

Мак – цей образ знаходимо як у Целана, так і в Ауслендер – відомий ще з часів античності як символ сну і смерті; в античній міфології ці обидва стани людини ототожнювалися. У вірші відбувається парадоксальне переосмислення метафоричного значення: символ *забуття* стає елементом, *що нагадує*, апелює до людської пам'яті.

Наостанок звернемося ще до деяких моментів, важливих, на нашу думку, для прочитання цієї поезії. Перший рядок *keine Blumen gepflanzt* змушує читача замислитися: що означає відсутність *посаджених* квітів на могилі? За єврейською традицією, на могили не кладуть і не висаджують квітів, тільки приносять каміння. Але не лише це. Пауль Целан не дотримувався релігійних законів юдеїв, не був похоронений за традиційним єврейським обрядом; більше того – він був самогубцем, вчинивши тим самим непростенний гріх. Знаємо, що, наприклад, православна традиція навіть забороняє хоронити самогубців поряд із іншими, для них відводяться місця десь у віддалених кутках цвинтаря. Але, очевидно, і не цей факт є вирішальним. Можливо, найголовнішим



аргументом того, що будь-яке штучне прикрашання було б зайвим, є самі життя і творчість Целана. Вони не вміщувалися ні в які традиційні рамки і виміри, для їхньої характеристики найбільше пасувало б, без перебільшення, слово «винятковість».

Сама Роза Ауслендер ніколи не була на могилі Целана. Щоправда, вірш провокує читача припустити зворотне. Так, наприклад, у статті літературного критика Карла Кролова, присвяченій огляду цієї поезії, читаємо: «...ця жінка, яка сама писала вірші, як і покійний, стоїть перед могилою людини, так добре їй особисто знайомої» [12, S.104]. Роза Ауслендер тільки мала фотографію могили Целана, подаровану їй вже згадуваною Едіт Зільберман, яка була в Парижі і віддала останню шану поету, відвідавши його останній притулок на невеликому цвинтарі в передмісті. Цікаво також, що саме Зільберман зауважила, що квіти були б там зайвими; тобто фактично Ауслендер цитує слова подруги. На думку про те, що фраза *das sei überflüssig* є непрямою мовою, уважного читача мала б підштовхнути форма умовного способу теперішнього часу дієслова *sein* (бути), адже саме такі форми вживаються в німецькій мові для передачі чужої мови. Якби це було припущення самої авторки, то вона, без сумніву, вжила б єдино можливий у такому випадку варіант умовного способу *wäre*.

Робота над збереженими варіантами, аналіз вибраних поезій Розі Ауслендер свідчить про те, як критично й прискіпливо підходить вона до написання, наскільки важливим є для неї аналіз і оцінка створеного нею. Принцип «weniger ist mehr» (менше означає більше) є для неї одним із головних, вона володіє здатністю максимально ущільнювати інформацію, спонукаючи читача думати, розшифровувати й інтерпретувати множинність значень образів і слів. Естетичність і строгість форми характерні для більшості її поезій. Власне, уся праця Розі Ауслендер підпорядкована тому, щоб запропонувати читачеві, за влучним висловом Гельмута Брауна, побудованим на грі слів, яку допускає німецька, але, на жаль, не українська мова: «Dreiklang der Gedichte aus perfektem Handwerk, perfektem Bauchwerk und perfektem Kopfwerk» [8, S.45].

1. *Ausländer Rose*. Wir wohnen in Babylon. Gedichte. – Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. – 180 S.
2. *Ausländer Rose*. Gelassen atmet der Tag. Gedichte. – Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. – 248 S.
3. *Ausländer Rose*. Alles kann Motiv sein. In: Die Nacht hat zahllose Augen. Prosa. – Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. – S. 91-95.
4. *Ausländer Rose*. Treffpunkt der Winde. Gedichte. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. – 190 S.
5. *Ausländer Rose*. Brief an Peter Jokostra von 13.12.1963. Archiv des Heinrich – Heine – Institutes, Düsseldorf.
6. *Ausländer Rose*. Brief an Peter Jokostra von 18.1.1966. Archiv des Heinrich – Heine – Institutes, Düsseldorf.

7. *Ausländer Rose*. Brief an Peter Jokostra von 24.6.1973. Archiv des Heinrich – Heine – Institutes, Düsseldorf.
8. *Braun Helmut* (Hrsg.): Meine geträumte Wortwirklichkeit. Römisches Symposium 1999 und andere Texte. Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 2000 der Rose Ausländer Stiftung. – Berlin, AphorismA Verlag, 2004. – 164 S.
9. *Braun Helmut* (Hrsg.): Rose Ausländer, Ursula Ratjen, Wolfgang Ratjen. Meine liebe Frau Ratjen... Grüße auch an Wolfi. Schriftenreihe der Rose Ausländer Stiftung, Band 8. – Rose Ausländer Stiftung, Köln. – 320 S.
10. Duden. Deutsches Universalwörterbuch. – Mannheim, Dudenverlag, 1996. – 1816 S.
11. *Jokostra Peter*. Brief an Rose Ausländer von 24.6.1973. Archiv des Heinrich – Heine – Institutes, Düsseldorf.
12. Krolow Karl: Mohn und Gedächtnis (über *Paul Celans Grab*). In: Vogel Harald, Gans Michael: Rose Ausländer lesen. Lesewege und Lesezeichen zum literarischen Werk. – Baltmannsweiler, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, 1997. – 224 S.
13. *Lehmann Anette Jael*: Im Zeichen der Shoa: Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs. – Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1999. – 320 S.
14. *Silbermann Edith*: Rose Ausländer – Die Sappho der östlichen Landschaft. – Aachen, Rimbaud-Verlagsgesellschaft, 2003. – 80 S.

### **Zusammenfassung**

Im Artikel werden zwei Gedichte von Rose Ausländer, „Biografische Notiz“ und „Paul Celans Grab“ interpretiert. An Hand der vorhandenen Vorfassungen und unter der Einbeziehung des Briefwechsels Rose Ausländer – Peter Jokostra wird versucht, den Entstehungsprozess der Gedichte zu rekonstruieren, die Arbeitsprinzipien und Gestaltungskriterien der Autorin zu bestimmen.

Стаття надійшла до редколегії 5.10.2005