"Die Stadt ist ein flaches Blechschild" : urbane Räume in der Dichtung Debora Vogels

Autor(en): **Misiak, Anna Maja**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2007)**

Heft 38: **Literarische Landschaftsbilder = Images littéraires du paysage = Immagini letterarie del paesaggio = Images of literary landscapes**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006448

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Anna Maja Misiak

"Die Stadt ist ein flaches Blechschild"

Urbane Räume in der Dichtung Debora Vogels

> Es gibt keine Landschaft mehr, kein Stilleben, kein Gesicht. Es gibt das Bild, den Gegenstand, das Gegenstand-Bild, den Bild-Gegenstand, den nützlichen, unnützen, schönen Gegenstand.
> Das moderne Leben, die Schaufenster, Plakate, Maschinen, die erstaunlichen Gegenstände – die Landschaft ist am Staub zugrunde gegangen.[1]

I.

Die Landschaft ist tot, es lebe die "Landschaft": das verkündete in den Zwanzigerjahren Fernand Léger in mehreren kunsttheoretischen Texten und vor allem in seinen Bildern. Im Einklang mit der künstlerischen Avantgarde bekannte er sich damit zu einer neuen Darstellungstradition, die, durch die Werke von Matisse und Cézanne vorbereitet, im "impressionistischen Nebel"[2] entstand und im Labor des Kubismus die Wirklichkeit der Gegenstände endgültig zerstörte und neu konstruierte. Der von Léger in seinen Schriften propagierte Sinn für Objektivität prägte die Wahrnehmungs- und Gestaltungsstrategien der ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts. Der "objektive Geist" wurde mit der das Individuum verunsichernden bzw. bedrohenden Kraft des modernen Lebens identifiziert. Die Fähigkeit der Kunst, durch eine neue Dy-

1 Fernand Léger, "Sehr aktuell sein", aus dem Franz. von Hans Jacob, *Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*, hg. von Carl Einstein und Paul Westheim, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1925, p. 13.

2 *Ibid.*

namik die dem Leben immanenten Formungskräfte zu erfassen, wurde zu einem wichtigen Desideratum der Zeit.[3] "Alltäglich, hochaktuell und allgemein" sollte die Dichtung das Leben preisen, das sich als "ewige, mühselige Veränderung [...], Bewegung, Pöbel, Kanalisation und Stadt" offenbarte.[4] In neue Formen einzuschliessen versuchten die Kunstschaffenden Gestalten, Geräusche, Gerüche der Stadt, allen voran das (Neon-)Licht und die neuen Baustoffe Metall, Glas und Beton, die den urbanen Raum als äusserst taktil und zugleich als transparent und transzendent erfahren lassen.[5] Wichtig ist, dass die neue, durch Technik, Industrie und Ökonomie bedingte Formensprache zu jener Zeit eine erst noch zu beherrschende Fremdsprache war. Futuristen wollten "die Objekte in Freiheit überraschen, ihre launenhaften Beweger, den Atem, die Empfindsamkeit und den Instinkt der Metalle, der Hölzer, des Gesteins".[6] Der psychologische Aspekt der Literatur sollte durch "die lyrische Eindringlichkeit der Materie"[7] ersetzt werden. Kubisten, Konstruktivisten und Puristen suchten nach einer Verdichtung der Dynamik von Materie; sie strebten danach, das *Konstante*[8] auszudrücken und an

3 Vgl. Georg Simmel, "Die Großstädte und das Geistesleben" [1903], *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hg. v. Michael Landmann und Margarete Susman, Stuttgart, K. F. Koehler Verlag, 1957, p. 240, und ders., "Philosophie der Landschaft" (1913), *ibid.*, pp. 145–146; Umberto Boccioni u.a., "Manifest der futuristischen Maler" (1910), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 1995, p. 12.

4 Bruno Jasieński, "Manifest in Sachen futuristische Dichtung" (1921), aus dem Poln. von Zbigniew R. Wilkiewicz, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, op. cit., p. 239.

5 Zu den Postulaten einer Transformation akustischer in visuelle Erfahrung vgl. C. D. Carrà, "Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche" (1913), aus dem Ital. von Christa Baumgarth, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, op. cit., pp. 56–58, und Filippo Tommaso Marinetti, "Die futuristische Literatur. Technisches Manifest", *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912–1934)*, hg. v. Peter Demetz, München / Zürich, Piper, 1990, p. 198.

6 Marinetti, *art. cit.*, p. 196.

7 *Ibid.*

8 Amédée Ozenfant und Charles-Edouard Jeanneret, "After Cubism" (1918), *L'Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918–1925*, hg. v. Carol S. Eliel, Los Angeles/ New York, Los Angeles County Museum of Art & Harry N. Abrams Publishers, 2001, pp. 129–167, hier p. 165.

die tiefste Schicht der Wirklichkeit, an das "Skelett der Dinge"[9] zu gelangen. Paradoxerweise wurden die Stadtlandschaften durch die Gleichstellung der Lebenskräfte, der "Natur" mit der Materialität zu wahren Gefühlslandschaften des "neuen Menschen", in denen Ausschnitte der Aussen- wie auch der Innenwelt als einzig wahrnehmbare Einheiten galten.

In den durch industrielle und ökonomische Faktoren bestimmten Metropolen äusserten sich die ästhetischen und sozialen Formungskräfte des Lebens nicht nur im neuen Zeitgefühl, in der Erfahrung des Massendaseins, der damit verbundenen Anonymität und der Fragmentierung des (Selbst)Bewusstseins. Sie nahmen auch in der Stadtarchitektur ihre höchstverlockende Gestalt an: geräumige Warenhäuser mit eindrucksvoll arrangierten Schaufenstern, Plakatwände und in Licht schwimmende Strassen, Plätze und Gebäude, Banken, Bahngleise, Fabriken und Vorstadthäuser. Aus solchen "erstaunlichen Gegenständen" entstand auf der realen Ebene die Stadt, und auf der Gestaltungs- und Projektionsebene ein Ort, an dem es unmöglich wurde, die "Wirklichkeit-im-Ganzen" [10] zu erfassen.

Die gemalten Stadtlandschaften der Zwanzigerjahre Jahre bezeugen die Auseinandersetzung der Moderne mit dem Thema des Lebens-Raumes. Vor allem die streng geometrischen und abstrakten Darstellungen, mit ihrer Fragmentierung und Variabilität der Perspektiven wie auch ihrer Kompression des Vierdimensionalen in Flächenschichten, erfüllten die an die neue Kunst gestellte Forderung, "durch einen materiellen Gegenstand den imaginären Raum zu gestalten."[11] Alle modernen Gemälde, auch die des Neuen Realismus,

9 Debora Vogel: "'veyse verter' in der dikhtung", *tsushtayer*, 3, 1931, pp. 42–48, hier p. 42 [folgend als: vv].

10 Dieses hegelschen Begriffes bedient sich Klaus R. Scherpe, um die paradigmatische Bedeutung der Stadt für die moderne Literatur zu erklären; vgl. Klaus. R. Scherpe, "Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Moderne", *Literatur in einer industriellen Kultur*, hg. v. Götz Grossklaus, Eberhard Lämmert, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1989, pp. 139–161, hier pp. 139–140.

11 Zit. nach El Lissitzky, "K. und Pangeometrie", *Europa Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*, op. cit., p. 111; das von Lissitzky erwähnte Paradox der "amateriellen Materialität" (p. 113; Hervorhebung von E.L.) wurde oft als "Vernichtung" des Raumes empfunden, vgl. dazu Christoph Asendorf, "Die Kräfte einer Straße. Das Problem des Stadtraumes in der klassi-

hatten die mimetische Darstellungstradition aufgehoben und bedingten die Entwicklung einer neuen Sehkultur.[12]

Auch in der Literatur der Zwanzigerjahre wurden Versuche unternommen, eine Sprache des "neuen Sehens" zu konstruieren.[13] Die Dichtung der Avantgarde lernte von den bildenden Künsten die Sensibilität für die Materialität, die Elastizität und den Rhythmus der Sprache. Sie betrachteten das Wort als ein Gestaltungsmittel, aus dem das "Maximum an Resonanz"[14] zu gewinnen sei. Die Texte wurden zu (a)semantischen Kompositionen; Textexperimente führten zur Entgrenzung der Sprache durch die maximale Verdichtung in synästhetisch-metaphorischen Wortkonstellationen oder durch die Auflösung in befremdend wirkenden syntaktischen und semantischen Inkohärenzen.[15]

Bemerkenswert ist, dass bei den ästhetischen Diskussionen um die Stadt als "steinernes Denkmal des modernen Lebens"[16] wie bei den

schen Moderne", *Neue Stadträume. Zwischen Musealisierung, Medialisierung und Gestaltlosigkeit*, hg. von Gerda Breuer, Frankfurt a. M. / Basel, Stroemfeld Verlag, 1998, pp. 33–35; Umberto Boccioni u.a., *op. cit.*, p. 14.

12 Vgl. Heinz Brüggemann, "Mobilität und Transparenz. Stadträume der Moderne in theoretischer Optik und literarischer Imagination", *Neue Stadträume. Zwischen Musealisierung, Medialisierung und Gestaltlosigkeit.*, op. cit, pp. 55–60; zur Hegemonie des Sehens im frühen 20. Jahrhundert vgl. Robert Delaunay, *Zur Malerei der reinen Farbe. Schriften von 1912 bis 1940*, hg. v. Hajo Düchting, München, Verlag Silke Schreiber, 1983, pp. 125–126, sowie Heinz Brüggemann, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover, Offizin, 2002, p. 14.

13 Vgl. Wolf-Dieter Stempel, "Velimir Chlebnikov oder die Grenzen der Entgrenzung", *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hg. von Rainer Warning und Winfried Wehle, München, Wilhelm Fink Verlag, 1982, pp. 366–367.

14 Jasieński, *art. cit.*, p. 239.

15 Vgl.: Winfried Wehle, "Orpheus' zerbrochene Leier. Zur 'Poetik des Machens' in avantgardistischer Lyrik (Apollinaire)", "Lyrik und Malerei der Avantgarde", *op. cit.*, pp. 394, 400–402; Heinz Ickstadt verweist darauf, dass die Sprengung der mimetischen Darstellungstradition in der Literatur nicht so eindeutig wie die in der Malerei durchgeführt werden konnte, vgl. Heinz Ickstadt, "Das Kaleidoskop der Bilder. Momentaufnahme und Wahrnehmungsfluß in der amerikanischen Stadtliteratur des frühen 20. Jahrhunderts", *Literatur in einer industriellen Kultur*, op. cit., pp. 163, 170–171.

16 Tadeusz Peiper, "Stadt, Masse, Maschine", aus dem Poln. von Joanna Ziemska und Liliana Niesielska, *Der neue Staat. Zwischen Experiment und Repräsentation. Polnische Kunst 1918–1939*, hg. v. Romana Schuler und Goschka Gawlik, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2003, p. 256.

Versuchen, "entseelte Realität" durch den "steinernen Stil" wiederzugeben,[17] neben den Formungskräften auch die Lebensbedürfnisse mitgedacht wurden. Die Probleme der Kunst und die sozialen Probleme konnten seit Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr voneinander getrennt betrachtet werden.[18]

II.

Die am 4. Januar 1900 geborene Lemberger Dichterin Debora Vogel (jid.: Dvoyre Fogel) bezeichnete sich selbst als eine "Abstraktionistin", die sich vom "Leben" nicht losreissen könne.[19] In der Tat durchdringt das "Leben" die ganze Dingwelt ihrer Lyrik. Mit dem Anführungszeichen distanzierte sie sich von diesem ihrer Meinung nach verbrauchten Begriff und verwies zugleich auf das darin versteckte Unbenennbare.[20] Das Leben war für Vogel unverständlich und allgemein bekannt zugleich, ein unbestimmtes Phänomen, dem sich nur durch Zusammensetzung und Aufzählung von konkreten Dingen anzunähern war.[21]

Die Identität von Leben und Kunst suchte Vogel in ihrer Poetik durch das Prisma der Aktualität und mit Hilfe des Prinzips der Monotonie zu erfassen. Als Beispiel nannte sie die "Plakatstimmung", die, erzeugt durch eine eindimensionale, aus allen Bedeutungskontexten gelöste Darstellungsweise der Dinge, zur Quelle "besonderer Schönheit", d.h. Schönheit der Sachlichkeit im (literarischen) Werk

17 Alfred Döblin, "An Romanautoren und ihre Kritiker", *Aufsätze zur Literatur*, Olten/Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1963, pp. 17, 18.

18 Mieczysław Szczuka, "Was ist Konstruktivismus" (1924), aus dem Poln. von Maria Wirpsza, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, op. cit., p. 235; Zur "Ästhetik um des Leben willen" als wichtige Forderung der Zeit vgl. Wehle, *art. cit.*, pp. 383, 385, 390. Nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang auch die Entwicklung der historisch-materialistischen Ästhetik (vgl. z.B. die Schriften von Lu Märten) und die Auseinandersetzung vieler Kunstschaffenden mit der marxistischen Ideologie.

19 Brief von Debora Vogel an Aaron Glanz-Leyeles vom 12.4.1938 (YIVO-Archive: A. Glanz-Leyeles Collection RG 556, Box 4 Folder 5).

20 Vgl. Debora Vogel, "Romans djalektyki", *Przegląd Społeczny*, Nr. 10/11, Jg. 9 (1935), p. 246; zur Verbrauchbarkeit der Begriffe: vv, pp. 42–43.

21 Begriffe verstand Vogel als (oft überflüssige) Zugabe zur Sachlichkeit des Lebens, vgl. vv, p. 44.

werde.[22] In ihrem ersten, 1930 erschienenen Lyrikband[23] probierte die Dichterin die Monotonie als Stilmerkmal aus. Die dadaistischen Experimente mit dem blossen Wort-Material betrachtete diese einfühlsame Theoretikerin und Kritikerin der Avantgarde-Kunst kritisch. Die oft intellektuell zugespitzten Versuche, die Dichtung vom Literarischen zu befreien und als reine Textmaterie zu behandeln, sah sie zwar als ersten Schritt hin zu einer neuen Lyrik, sie empfand jedoch zugleich die starke Verknüpfung der Worte mit "Leben" als Hindernis für die Entwicklung dieser Konzepte (vv, p. 42). Im Gegensatz zu den Grundelementen der Malerei – Fläche, Kontur, Farbe – könnten die Worte nie zu reinen Gestaltungsmitteln, zum "blossen Bestandteil der Konstruktion einer besonderen Wirklichkeit"[24] werden, da ihre Funktion als Vermittler von Lebensbedürfnissen nicht aufzuheben ist. Diese Kritik war für Vogel der Ausgangspunkt, analog zu den bildenden Künstlern nach der "reinen Form" zu suchen. Sie konzentrierte sich dabei auf die Textstrukturen (auf den monotonen Rhythmus der Wiederholung und der Aufzählung, auf die verwirrende Syntax) und die metaphorisch erzeugte Plastizität der Sprache (dekorative Fläche des sprachlichen Ornaments, geometrisierte Raum- und Zeitverhältnisse, stoffbezogene funktionale Wirklichkeit). Es entstand eine "Poesie kühler Statik und geometrischer Ornamentik",[25] deren Ursprünge vor allem in Bildern Cézannes, Utrillos, Légers, Chagalls sowie in Theorie und Praxis des Purismus, Suprematismus, Neoplastizismus und Bauhauses liegen.[26]

22 Vgl. dies., "di literarishe gatung montazsh", *bodn*, Nr. 3/4, 1936/1937, p. 105.

23 Dies., *tog-figurn. lider*, lemberg, tsushtayer, 1930 [folgend als: t-f].

24 "bloyz an element far der konstruktsie fun a bazunderer virklekhkayt", in: "Vorwort" zu t-f [erste von zwei unpaginierten Seiten].

25 "a lirik fun kiler statik un fun geometrisher ornamentalishkayt", *ibid.*, zweite Seite.

26 Hervorzuheben ist hier die Originalität und die konsequente Durchführung und Entwicklung von Vogels lyrischem Konzept: von einer "kühlen" statischen Lyrik über eine "wärmere", sich mit Rückgriff auf Schemata der Trivialliteratur von der Konsumgesellschaft ironisch distanzierende Poetik des Banalen bis zu pazifistisch-engagierten "Legenden des 20. Jahrhunderts". Auch in ihren späteren Texten verlässt Vogel kaum die urbanen Räume: fünf Pariser Schundballaden aus dem den zweiten Lyrikband abschliessenden Zyklus gehören zu den interessantesten ihrer Gedichte über das (verspielte) Leben. Vgl. dies., *manekinen. lider*, varshe-lemberg 1934, pp. 51–59.

Die Statik begriff Vogel nicht als ein "totes Schema", sondern als vollkommene Offenbarung der Dynamik und Farbigkeit des Lebens. Beide verwandeln sich im Moment der grössten Spannung in ihren Gegensatz – in das Bewegungslose und das Graue.[27] Als eine sozial bedingte Quelle der Monotonie deutete die Dichterin den modernen Urbanismus. Dabei interessierte sie vor allem der sich im mechanischen Rhythmus der Stadt abbildende Rhythmus des Lebens, insbesondere der aus der Ähnlichkeit einer Vielzahl wiederholter, maschinenhafter, stereotyper Gesten resultierende Individualitätverlust. Die Stadt galt Vogel als Ursprung des in ihren Texten wiederkehrenden Motivs der Mannequins, der "fatalistischen Stimmung" ihrer Lyrik wie auch der Hauptmerkmale ihrer frühen Gedichte: Stillstand und Grau.[28]

In der zweiten Hälfte der 1930er befasste sich Vogel auch in ihren theoretischen und literatur- und kunstkritischen Schriften intensiv mit dem Urbanismus als stilprägendem Phänomen.[29] In ihren Ausstellungsberichten ging es ihr weniger um das Motiv der Stadt an sich als um die "urbane", die Materie der Malerei bindende Stimmung. Deren Ursprung sah sie in Werken von Claude Lorrain, Jean Baptiste Camil-

27 Sie bezieht sich hier auf die Poetik Baudelaires wie auch auf die Malerei der Kubisten und Puristen; vgl. dazu dies., "statik, dynamik un aktualitet in der kunst", *inzikh*, Nr. 27 (1936), pp.76–77; vv, pp. 42, 44–45.

28 Die psychologisch zu begründende Verwandlung akzellerierter, wiederholter Bewegungen in ihren Gegensatz liess Vogel die Polyphonie der modernen Stadt als Stillstand empfinden und ihre das Auge überanstrengende Vielfalt an Formen und Farben als eine "graue, statische Masse" sehen; vgl. dies., "literarisher montazsh (an araynfir)", *Inzl*, Nr. 3, 1938, p. 6.

29 Am 14. März 1938 hielt Vogel in Lemberg im Rahmen einer Ringvorlesung einen Vortag zum Urbanismus in der modernen jiddischen Literatur. Sie besprach die urbane Stilistik der Gruppe New Yorker Insichisten (N. B. Minkoff, J. Glatstein, M. Licht, A. Glanz-Leyeles u.a.), vgl.: die Ankündigung in *Chwila* Nr. 6817, 1938, p. 13; der zum Druck vorbereitete Text blieb unveröffentlicht, vgl. Vogels Brief an Leyeles von 12.5.1938 (loc. cit.). Die Frage der Stadterfahrung in Vogels Lyrik und Montage-Prosa wie auch in den kritischen Schriften wurde bisher kaum detailliert untersucht und bleibt ein wichtiges Desideratum der Forschung, vgl. Karolina Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków, Universitas, 2006, pp. 18, 93, 106, 116, 144, 203, 271–272; in einer Monografie über Urbanismus in der modernen polnischen Literatur wird Vogel nur in einer Anmerkung erwähnt, vgl. Elżbieta Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków, Universitas, 2003, p. 173.

le Corot, Édouard Vuillard, Maurice Vlaminck und vor allem bei Maurice Utrillo.[30] Ihre Ansichten stimmen mit Simmels Thesen überein: In seiner Definition der Landschaft als einer mit dem selektiven Blick (des Künstlers) aus dem Nebeneinander der natürlicher Erscheinungen erzeugten "besondere[n] Art von Einheit" spielt die 'Stimmung' eine wesentliche gestaltende und verbindende Rolle.[31]

Der Urbanismus war für Vogel ein Lebensbedürfnis, eine Art von "Sehnsucht",[32] im Kontext ihres Schaffens gesehen eine Sehnsucht nach den "nichterfüllten Möglichkeiten", nach dem in grauen geometrischen Figuren (Ellipse, Kreis, Rechteck) gemessenen Lebensraum und der Lebenszeit. Auch für Vogels 1934 auf Jiddisch und ein Jahr später auf Polnisch erschienene Montage-Prosa ist die Idee der Identität des Stadt-Raumes mit dem Lebens-Raum konstitutiv. Dichte, auf alle Sinne wirkende Beschreibungen von Mauern und Strassen konstruieren eine Gefühlslandschaft aus einem Netz von Vertikalen und Horizontalen.[33]

Diese lyrischen Landschaften verdanken dem Sprachmaterial des Jiddischen ihre Form. Das Problem von Vogels Sprachwahl und deren Bedeutung für ihre Dichtung ist sehr komplex[34] und mit der für

30 Vgl. Debora Vogel, "Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków", *Sygnały* Nr. 56, 1938, p. 7.

31 Vgl. Georg Simmel, "Philosophie der Landschaft" (1913), art. cit., p. 148–151.

32 Im Brief an Bruno Schulz vom 21.5.1938 schreibt sie: "Wir brauchen die Vielfalt. Der Urbanismus ist keine hohle Phrase. Wir sollten uns in fremden Städten erholen", zit. nach: *Bruno Schulz. Księga listów*, hg. von Jerzy Ficowski, Gdańsk, słowo / obraz terytoria, 2002, p. 241; ihre eigene "urbane Sehnsucht" beschreibt sie Aaron Glanz-Leyeles im Brief von 30.10.1936 (loc. cit.).

33 Debora Vogel, *akatsies blien. montazshn*, varshe-lemberg, tsushtayer, 1934, poln. als *Akacje kwitną. Montaże*, Warszawa, Rój 1935 [folgend als AK]; die Seitenangaben verweisen auf die polnische Version: pp. 10, 4–49, 74–75, 113–117, 134–135, 154–155, 164.

34 Vor dem Hintergrund des jiddischen Modernismus, definiert u.a. als "eine Haltung des Schriftstellers gegenüber der Sprache" (p. 206), beschäftigt sich damit Karolina Szymaniak. Sie deutet Vogels Sprachwahl als eine Lösung der modernistischen Dichotomie zwischen Universalismus und Lokalität, als einen Akt der "Selbstmarginalisierung" (in Bezug auf die galizische Literaturlandschaft) und "Selbstmodernisierung" (Entscheidung für motivische und ästhetische Freiheit in der Dichtung); vgl. Szymaniak: *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, op. cit., pp. 179–200, 210–216. Der von Annette Werberger eingeführte Kontext geschlechtlicher Polarisierung des Hebräischen und des Jiddischen klingt im Fall Vogels weniger überzeugend; vgl. Annette Werberger,

alle jüdischen Schriftsteller geltenden Frage nach ihrer literarischen Identität verbunden.[35] In ihren jungen Jahren beschäftigte sich die Schriftstellerin aktiv mit zionistischen Ideen,[36] diese prägten auch ihr literarisches Debüt: Um 1919 veröffentlichte sie kurze Prosatexte auf Polnisch. In ihren zwei Gedichtbänden und der Montage-Prosa sind weder jüdischspezifische Motive noch Fragestellungen noch nationale oder religiöse Gedanken zu finden. Ab Mitte der Zwanzigerjahre folgte sie in ihren kritischen Schriften dem Konzept des Kulturzionismus, indem sie sich für die Verbreitung des Schaffens zeitgenössischer jüdischer Exponenten der bildenden Künste (M. Chagall, B. Schulz, die Lemberger Gruppe *Artes*) und der Dichtung einsetzte. Sie übersetzte aus dem Jiddischen und interpretierte Gedichte von A. Margolin, K. Molodovski, A. Glanz-Leyeles, N. B. Minkoff, J. Glatstein u.a.; so handelte sie ganz im Sinne der buberschen Idee einer Erneuerung des Judentums, verstanden als "ein geistiger Prozeß, der sich in der inneren Geschichte des Judenvolkes und den Werken der großen Juden dokumentiert hat."[37] Auch in ihrem eigenen Schaffen ging Vogel diesen Weg: Sie verfolgte das Prinzip des Gestaltenden[38] und arbeitete an der Erneuerung der jüdischen Tradition, indem sie dem Überlieferten (dem Jiddischen) neue Form- und Sinngehalte zu geben suchte. Diese Haltung entsprang

"Nur eine Muse? Die jiddische Schriftstellerin Debora Vogel und Bruno Schulz", *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, hg. von Ingrid Hotz-Davies und Shamma Schahadat, Bielefeld, transcript Verlag, 2007, pp. 257–286, hier pp. 276–278.

35 Zum Multilingualismus und zu Konzepten der jüdischen Literatur vgl.: Eugenia Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków, Universitas, 1992, pp. 58–63; Monika Adamczyk-Garbowska, *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004, pp. 13, 15, 19–20.

36 Bis Anfang der Zwanzigerjahre war sie u.a. Vorstandsmitglied von *hashomer hatsair*. Wichtige Impulse gaben ihr auf diesem Feld der Schwager ihrer Mutter und Führer der galizischen Zionisten David Malz, vor allem aber ihr Onkel Marcus Ehrenpreis, der beim Ersten Zionistischen Kongress als enger Mitarbeiter Theodor Herzls mitwirkte, sich später dem Kulturzionismus zuwandte und zum Teil auch die Assimilation der Juden in die europäische Kultur befürwortete.

37 Martin Buber, "Die Erneuerung des Judentums" (1923), *Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden*, Gerlingen, Verlag Lambert Schneider, 1993, pp. 27–44, hier p. 32.

38 Vgl. Martin Buber, "Das Gestaltende" (1916), *ibid.*, pp. 234–239.

Vogels tiefer Überzeugung von der Wesensgleichheit des Inhalts und der Form[39] wie auch ihrer intensiven Auseinandersetzung mit den Avantgarde-Richtungen in Malerei, Skulptur und Architektur. Die Wahl des Jiddischen als Gestaltungsraum bedeutete für Vogel ein eindeutiges Bekenntnis zum Kulturerbe des Judentums. Sie bediente sich schöpferisch des jiddischen Sprachmaterials und trug so zum Entstehen der modernen jüdischen Kultur bei.[40]

Die Offenheit und die Flexibilität des Jiddischen[41] sowie das darin enthaltene Potential des Alltäglichen spornten Vogel wie viele Dichterinnen und Dichter ihrer Generation zur Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten an. Das Aufblühen einer jiddischen Avantgarde in den Zwanzigerjahren wurde wegen der fehlenden literarischen Tradition des Jiddischen als eine wahre "Modern Jewish Revolution"[42] bezeichnet. Warschau und Kiew, Moskau, Wilna, Berlin und New York gehörten zu den bedeutendsten Zentren dieser sprachlichen Kunst.[43] Die um die Zeitschrift *tsushtayer* versammelte Gruppe von Kunstschaffenden, der Debora Vogel angehörte, versuchte Anfang der Dreissigerjahre in Galizien die jiddische Literatur wieder zu beleben und Lemberg in ein Zentrum der jüdischen Moderne zu verwandeln.[44] Die jiddische Literatur entstand in der Zwischenkriegszeit in einer neuen osteuropäischen Variante der

39 Vgl. Debora Vogel, "teme un forem in der kunst fun chagal. epruv fun estetisher kritik", *tsushtayer*, Lemberg, Jg. 1 (1929), Nr. 1, pp. 21–26 [I. molerishe virklekhkeyt] und Jg. 2 (1930), Nr. 2, pp. 19–23 [II. analiz fun der teme (suf)]; Debora Vogel, "Pozycja Stanisława Ignacego Witkiewicza we współczesnej kulturze polskiej" (1931), *Ogród*, Jg. 7 (1994), Nr. 1 (17), pp. 213–216.

40 Zur Definition des Judentums in der Moderne vgl. David Biale, "Introduction to Part Three: Modern Encounters", *Cultures of Jews. A New History*, New York, Schocken Books, 2002, p. 726.

41 Benjamin Harshav, *The Meaning of Yiddish*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, University of California Press, 1990, pp. 8, 28, 61.

42 Vgl. *ibid.*, pp. XIV, 4, 139; das Jiddische war eine alte (seit dem 13. Jahrhundert in der Schrift dokumentierte, aber vor allem mündlich überlieferte) und neue (seit 18. Jh. in der Schrift erneuerte) Sprache, vgl. Chone Shmeruk, *Historia literatury jidysz*, Wrocław – Warszawa – Kraków, Ossolineum, 1992, pp. 9, 12, 53.

43 Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1996, p. 13.

44 Vgl.: Karolina Szymaniak, "Rozdwojony język. 'Cusztajer' i galicyjskie jidyszowe środowisko artystyczne", *Midrasz*, Nr. 7–8 (111–112) 2006, pp. 30–35.

Sprache, die zu jener Zeit noch nicht standardisiert war.[45] Moderne jiddische Dichtung war eine "Russian-oriented European poetry with a Jewish cultural background".[46] Vor dem Hintergrund der politisch-ideologischen,[47] literarischen (Majakovski, Chlebnikov) und literaturtheoretischen (Šklovskij) Einflüsse ist hier die internationale Verbundenheit (u.a. Paris, Berlin, Dessau) und Wirkung der russischen Avantgarde-Kunst hervorzuheben.[48]

Das Jiddische war für Vogel mit dem Gefühl der Isolation und des Eingeschränktseins, aber auch der Freiheit verbunden. Mit ihrer schwierigen, avantgardistischen Dichtung fand sie kaum eine Leserschaft.[49] Die grosse Anzahl jiddischer Zeitschriften, Zeitungen und Verlage und die weltweite Verstreutheit der damit verbundenen, aber voneinander isolierten Kulturzentren sah sie als Ursache für die tiefempfundene "Einsamkeit unter den Wesensgleichen".[50]

Die erlernte jiddische Sprache konnte Vogel nie fehlerfrei verwenden, jedoch hatte sie als eine Hinzugekommene[51] mehr Sinn für Wortprägungen. Sie konnte weiterhin aus dem Vokabular und den literarischen Traditionen ihrer ursprünglichen Sprach- und Kulturräume – hebräisch, polnisch und deutsch – schöpfen. Nicht zu unterschätzen für die Entwicklung von Vogels Kunsttheorie und von ihrer lyrischen Sprache sind ihr direkter Zugang zu Schriften Norvids, zu Kunstdebatten in der polnischen Avantgarde (Witkacys Theorie der "reinen Form" kontra Leon Chwisteks Idee von der "Pluralität der Wirklichkeit", die Kunstauffassungen und -manifeste der Formi-

45 Shmeruk, *op. cit.*, pp. 11, 107; Adamczyk-Garbowska, *op. cit.*, p. 26.

46 Harshav, *op. cit.*, p. 29.

47 Zur Verbindung der sozialistischen Idee mit dem Jiddischen vgl. Dovid Katz, *Words on Fire. The Unfinished Story of Yiddish*, New York, Basic Books, 2004, p. 257, ferner Joanna Lisek, *Jung Wilne – żydowska grupa artystyczna*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005, p. 21.

48 Vgl. u.a. *Russisch Paris 1910–1960*, Kataloggestaltung: Joseph Kiblitski, St. Petersburg, Palace Editions, 2003; *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928*, hg. v. Ruth Apter-Gabriel, Jerusalem, The Israel Museum, 1988.

49 Vgl. Vogels Briefe an A. Glanz-Leyeles vom 18.10.1935 (loc. cit.) und an B. Schulz vom 7.12.1938, *Bruno Schulz. Księga listów*, op. cit., p. 247.

50 Vgl. Vogels Brief an Shlomo Bickel vom 5.11.1936 (YIVO-Archive: Sh. Bickel Collection RG 564, Box 28).

51 So bezeichnet sie sich selbst in ihrem Brief an Glanz-Leyeles von 18.10.1935 (loc. cit.).

sten und der Krakauer Avantgarde) wie auch die direkte Verbindung (als Studentin von Kazimierz Twardowski und Kazimierz Ajdukiewicz) zur logisch-philosophischen Lemberg-Warschau-Schule. Auf Deutsch verfolgte sie neueste psychoanalytische, psychologische und soziologische Diskussionen und las Werke von Philosophen, vor allem von Hegel, dessen Ästhetik und Dialektik zum Grundstein ihrer Lebens- und Kunstwahrnehmung wurden.

Anerkennung fand Vogel in den Dreissigerjahren seitens der New Yorker Introspektivisten.[52] In vielen Punkten identifizierte sie sich mit deren Ansichten. Zu nennen sind vor allem die Vorliebe für konkrete Bilder, die Konzentration auf den Rhythmus der Sprache und nicht zuletzt der Verzicht auf nationale Motive zu Gunsten aktueller, bevorzugt im urbanen Raum dargestellter Themen. Während aber die Introspektivisten nach der "Lebenswahrheit" in sich selbst suchten, beschrieb Vogel mit distanzierter Einfühlung das Objektive: die Funktionalisierung des grauen Ornaments der Menschenmenge, das Leben der Stoffe. Wenn die Kunstschaffenden in New York die Monotonie als "death to poetry"[53] empfanden, so machte Vogel daraus das Prinzip ihrer neuen Poetik.

III.

In zwei den Band *tog-figurn. lider* eröffnenden Gedichtzyklen – "rekhtekn" ("Rechtecke", 1924) und "hayzer un gasn. shtot-lider" ("Häuser und Strassen. Stadtgedichte", 1926) – konstruiert Vogel mittels geometrischer Figuren und der Farbe Grau eigenartige urbane Landschaften. Die Zeit wiederholt sich hier gleichsam geometrisch, in Rechtecken der Tage, Wochen und Monate, und die Räume wirken wie flache Dekorationen mit Häusern, Strassen, Lampen. Manchmal erscheinen in dieser poetischen Wirklichkeit in quadratische Fenster-

52 Zur introspektivistischen Poetik vgl. Harshav, *op. cit.*, pp. 175–186, und Adamczyk-Garbowska, *op. cit.*, pp. 60–62; ferner Grzegorz Gazda, "Awangarda i literatura jidysz", *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Kłakowi*, hg. v. Stefan Zabierowski, Katowice, "Śląsk" Wydawnictwo Naukowe, 2000, pp. 56–57; schliesslich Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, op. cit., pp. 192–200, hier pp. 203–216.

53 Harshav, *op. cit.*, p. 186.

rahmen eingeschlossene, an Fensterscheiben angeklebte Gesichter, und auf den Strassen spazieren unbeholfen geformte (Menschen)Figuren, Puppen oder Mannekins. Vogels graue Städte sind anfangs eine wahre Herausforderung für die Leserschaft; Raum- und Zeitempfindungen werden hier verwirrt oder sogar aufgehoben. Nach einer Gewöhnungsphase enthüllt diese Lyrik jedoch ihre alternative Schönheit und erfreut vor allem das Auge.

Mit dem grauen Hauptton in Vogels frühen Gedichten kontrastieren auch die dargestellten Farben, die zugleich synästhetisch an den Tast- und Geruchssinn appellieren. Für die Dichterin ist die Farbe "Seele und Sprache der Dinge. Auf ihre anthropomorphischen Werte und Gefühlsakzente zu verzichten, bedeutet den Verzicht auf ein wichtiges Formgestaltungsmittel."[54] In ihren theoretischen Texten zitiert Vogel u.a. Ansichten Goethes und Kandinskys zur psychophysischen Wirkung der Farben, während sie in ihren Gedichten ihre eigene Farbpoetik entwickelt. Als Beispiel dafür mag das folgende Gedicht "groys-shtot-kolirn" aus dem Zyklus "blekh" dienen (1929):[55]

Grossstadtfarben

Die Stadt ist ein flaches Blechschild
mit künstlichen Orangen und Zitronen aus Glas:
mit farbigen Lampen aus Elektrik und Glas.

Das Kirschenrot ist lang. Trägt in sich die Geschichte des Wartens
und verlöscht im Seufzer-Flackern
der blassgelben Flamme des Verzichtens.

54 Debora Vogel, "Mieszkanie w swej funkcji psychicznej i społecznej", *Przegląd Społeczny*, Jg. 6 (1932), Nr. 8/9, p. 213. Diese und folgende Übersetzungen aus dem Polnischen von A.M.M.

55 "di shtot iz a flakhe blekh-shild / mit kintslekhe marantsn un tsitronen fun gloz: / mit kolirte lampn fun elektrik un gloz. // dos karshnroyt iz lang. trogt in zikh di geshikhte fun vartn / un geyt oys in a zifts-flaker / fun dem blas-geln fartsikhtn-flam. // dos marantsenroyt iz koylik un tif: / a baykhiker lomp fun ziser tzetsoygnkayt, / a gloz-klosh mit farloyrene yorn. // dos tsitrongel iz der kolir fun flakher kilkayt. / farlesht dushne eliptishe lompn fun vartn / un koylike lompn fun mutner farloyrenkayt // mit a rekhtekiker glezerner shoyb fun groe teg.", in: t-f, p. 57. Diese und folgende Übersetzungen aus dem Jiddischen von A.M.M. Transkription nach den YIVO-Regeln.

Das Orangenrot ist kugelig und tief:
eine bauchige Lampe aus süsser Verzagtheit,
ein Glasschirm voller verlorener Jahre.

Das Zitronengelb ist die Farbe flacher Kühle.
Löscht schwüle elliptische Lampen des Wartens
und kugelige Lampen trüber Verlorenheit

mit der rechteckigen gläsernen Scheibe grauer Tage.

Die Farben beanspruchen hier alle Sinne des Lesers: Sie werden – "kugelig" und "flach"– zu im Raum visuell und taktil wahrnehmbaren "Dingen", ihre Fruchtqualitäten (Orangen-, Zitronen- und Kirschenton) führen dazu, dass der Text auch mit dem Geschmacks- und Geruchssinn zu empfinden ist. Die Farbtöne in Vogels Dichtung sind generell der "Kälte" zuzuordnen; sogar die wärmste aller Farben – Gelb[56] – wird bei ihr zur "Farbe flacher Kühle". Vogel verwebt die innere Wirklichkeit mit der äusseren: Einzelne Farben identifiziert sie mit Warten, verpassten Möglichkeiten und den damit verbundenen Seelenzuständen. In diesem Bild des Übergangs, der Morgendämmerung, spielt die Dichterin mit der Glas-Metaphorik. Sie bewegt sich auf unterschiedlichen Ebenen der Realmetaphorik: aus Glas sind Orangen und Zitronen, d. h. die Strassenlampen. Im Laufe des Textes entfernt sich Vogel von den dinglichen Bezügen und schreibt vom "Glasschirm voller verlorener Jahre" wie auch von einer "rechteckigen gläsernen Scheibe grauer Tage". Glas im stofflichen und im übertragenen Sinne gehört in Vogels lyrischer Sprache zu den besonders bedeutungstragenden Bestimmungen. In mehreren Kontexten öffnet die Glas-Metaphorik eine Möglichkeit, zwischen dem düsteren Zustand des Nicht-erfüllt-Seins, der grauen Zone der Melancholie und ironisch gebrochenen modernen Projektionen, Illusionen und Hoffnungen zu balancieren.

56 Wassilij Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912), Bern, Benteli Verlag, 1970, p. 87.

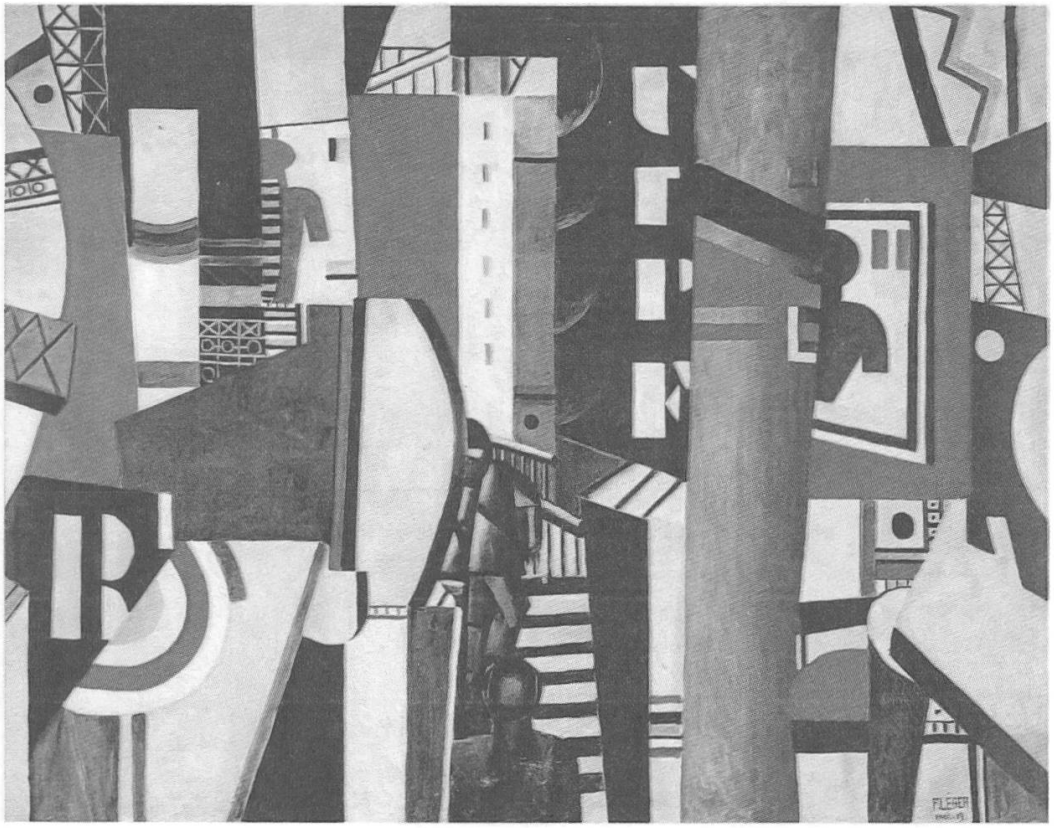

Abb.: Fernand Léger, Die Stadt, 1919, The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of Art, 236,5 x 305,5 cm, Öl auf Leinwand

Durch das Thema – die moderne Grossstadt – wie auch durch die gewählte Ausdrucksform – Farben und ihre kontrastiven Zusammenstellungen, synästhetische Darstellungsweise, Montagetechnik und vor allem Rhythmisierung und Geometrisierung der Wirklichkeit – sind Vogels Texte mit den Gemälden Fernand Légers verwandt. Als malerischer Kontrapunkt für das Gedicht "Grossstadtfarben" bietet sich das Bild "Die Stadt" von 1919 an, das eine zentrale Position in Légers früher Schaffensperiode einnimmt.[57] Ähnlich wie Vogel kon-

57 Vgl. Stanislaus von Moos, *Fernand Léger. La Ville. Zeitdruck, Grossstadt, Wahrnehmung*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1999; *Fernand Léger: Catalogue raisonné 1903–1919*, hg. v. Georges Bauquier, Nelly Maillard, Paris, Adrien Maeght Editeur, 1990, pp. 284–291; *Fernand Léger 1911–1924. Der Rhythmus des modernen Lebens*, hg. v. Dorothy Kosinski, München/New York, Prestel, 1994, pp. 22–23 und 77.

struiert Léger eine intensive Stadtlandschaft aus reinen, scharf konturierten Farben. Mit den grauen und grauschwarzen Zonen kontrastiert er vor allem die in geometrische Figuren eingeschlossenen Variationen zum Thema Rot und Gelb. In der ersten Zeile ihres Gedichtes beschreibt Vogel die Realität der Metropolis ähnlich, wie es Léger durch das Auslassen von Schattierungen und das Verwischen von Raumstrukturen in seinem Gemälde gestaltet: "Die Stadt ist ein flaches Blechschild".

Für beide Künstler waren Grossstadtstrassen und Häuserzeilen ebenso inspirierend wie Schaufensterdekorationen und Reklametafeln; den schemenhaft-technischen Menschensilhouetten Légers entsprechen Vogels individueller Züge beraubte Menschentypen und die so oft belebten Mannequins. Die an das Gestänge des Eiffelturms erinnernden linearen Elemente im Bild "Die Stadt" wie auch die in den Zwanzigerjahren gemalten Serien von Dach- und Häuserlandschaften verraten, dass Légers Metropolis Paris heisst – eine Stadt, der Vogel eine ganze Reihe von Schundballaden widmet und die in den Prosa-Montagen mehrmals direkt und indirekt zu erkennen ist.[58]

Debora Vogel spricht in ihren frühen Stadtgedichten eine neue, auf rein geometrischen Formen basierende Sprache, deren sich auch die in Paris lebende russischen Avantgarde für die Darstellung urbaner Räume bediente: Alexandre Rodchenko, Alexandra Exeter, Varvara Stephanova, Vladimir Tatlin, Ivan Puni.[59] Bekannt war ihr auch die Maltechnik Delaunays, seine Paris-Bilder mit ihren zerbrochenen, in alle Richtungen aufgespaltenen Raumstrukturen und vor allem seine den Übergang zur Malerei der reinen Farbe markierende, 1911 und 1912 geschaffene Serie der "Fenster auf die Stadt".[60]

Die Lemberger Dichterin zeigt einzelne Teile der Stadtlandschaft als objektive Rohmaterialelemente,[61] die sie jedoch zu äusserst subjek-

58 Vgl. u.a. die zwischen 1936 und 1939 in der Zeitschrift *insikh* gedruckten Montagen, insbes.: "fragmentn fun a montazsh-roman. 2: *Soir de Paris*", *in zikh* 25 (1936), pp. 27–29.

59 Anna D'Elia, "La Ville selon les Artistes 1919–1945. Introduction", *La ville, art et architecture en Europe, 1870–1993*, hg. von Jean Dethier, Alain Guiheux, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 202.

60 Delaunay, *op. cit.*, pp. 31–33 und 50–51.

61 Zur Landschaft als Rohmaterial vgl. Fernand Léger, "Hinweise zur heutigen Kunst" (1923), ders., *Mensch. Maschine. Malerei. Aufsätze und Schriften zur Kunst*, hg. von Robert Füglister, Bern, Benteli Verlag, 1971, pp. 57–61; im Kontext der

tiven Stimmungen zusammenfügt. Sie konzentriert sich auf das Wesen des Sichtbaren und macht dabei die Seelenzustände sichtbar, indem sie den Formen der Dinge und dem sich dazwischen befindenden Raum eine geistige Dimension schenkt. Aufgezählte Häuser, Strassen, Mauern, Lampen, Plakate werden unbemerkt zu psychischen Figuren. Sie erfüllen das lyrische Ich mit sinnlicher Sehnsucht nach dem Unerreichbaren bzw. Unbenennbaren. Es möchte:

> [s]ich anlehnen an das duftende Blech der Häuser
> und essen das kühle Fleisch
> der roten Glasorangen
> der gelben Glaszitronen
> mit ihren süssen Lichtkernen in der Mitte.[62]

Zudem wird das Unbestimmte mit einer substantiellen Sehnsucht nach dem Menschenkörper identifiziert, dessen Form sich in die Landschaft einprägt, in ihre Linien, Flächen und Farben: "Das Kirchenrote glüht und zerrt wie ein anderer Körper. / Das Marinenblau liebkost wie die gekannte Hand...".[63] Die Buchstabenzeilen auf den Plakaten sind auch "liebkosende Hände / Hände, die herabfallen / auf Häuserleiber aus gelben Papieren".[64]

Die wiederholte Darstellung vom Aufgehen und Verlöschen der Laternen und Lichtreklamen, vom Sich-Öffnen und Sich-Schliessen der Fensterläden[65] wirft metaphysische Fragen auf. Nach dem Sinn (des Lebens) der Dinge wird direkt gefragt, wie im Gedicht "di shtotzun un die shtot-levone" (t-f, p. 20). Meistens aber hängen die unausgesprochenen Fragen im "ferne[n] Geruch klebrigen Wartens" und

Verwandlung der objektiven "Natur" in die durch einen subjektiven Blick strukturierte "Landschaft" verwendet Simmel den Begriff 'Stoff', vgl. Simmel, "Philosophie der Landschaft" (1913), art. cit., pp. 142–144.

62 "zikh onshparn in dem shmekedikn blekh fun hayzer. / un esn dos kilndike flaysh / fun royte gloz-marantsn / fun gele gloz-tsitronen / mit zeyere zise likhtkerner indermit", in: "stil-lebn mit hayser un lompn", t-f, p. 25.

63 "dos karshnroyte glit un shlept vi a tsveyter guf. / dos marinblo tsertlt, vi di keynmol nisht gekonte hant...", in: "a lid fun farbiker likht-reklame", t-f, p. 21.

64 "[...] vos tsertlen / un hent, vos falen arop / oyf hayzer gufim fun gele papirn.", in: "plakatn-vent in regn", t-f, p. 23.

65 Vgl. "in fenster", t-f, p. 13.

im " kühle[n] Glas-Geruch des Verzichts",[66] in den verdinglicht dargestellten Tagen, die "zu klaren Scheiben [werden]: / wie stille gläserne Freude."[67] In diesen stillen und starren Landschaften kann man Hunderte und Tausende elektrischer Lichter "wie auslaufende Tage" zählen. Sie verweisen auf die Ferne und die "Überflüssigkeit" der Natur. Diese wird nur noch durch das Verlassene, Vergessene, Verfallende, durch das Banale und Sentimentale gebilligt:

> Und es gibt auch hintere Wände
> in trübem Grün und trübem Rot
> wo Herzen gemalt sind mit roter Kreide und blauer
> und Nachrichten eingeritzt, die sich verabschieden.
>
> Und es kann sein, dass hier die Sonne noch nötig ist.[68]

Das Thema Stadt und Natur tritt uns in Vogels Lyrik und vor allem in ihrer Montage-Prosa als Verschmelzung von Abstraktem und Organischem entgegen.[69] Mauern und Häuser bekommen die Züge von Pflanzen und Bäumen (AK, p. 64, 141, 164). Die Strassen werden zu grauen, süssen Meeren, wie elastisches Glas, das mit der Härte und Kugeligkeit des Raumes mitzuatmen scheint (AK, p. 8, 9, 24, 85, "groe gasn", t-f, p. 14). Der Sommer verwandelt die Stadt in ein erstickendes Meer grauer Sehnsucht (AK, p. 18, 23), und im Herbst fallen auf den Asphalt grosse Blätter verlorener Dinge (AK, p. 24). Berge, Flüsse, Meere und Bäume wie auch die ausschweifende Materie des Leibes (AK, 97) konstituieren die Stadträume bei Vogel in gleichem Masse wie das steife Ornament der Linien und geometrischen Figuren. Metaphorisch stellt die Dichterin die Stadt als Raum der Monotonie und Melancholie dar. Das Meer "lebt" hier nach der Zahl der Wochentage: sieben.

66 "vayte[n] reyekh fun klebikn vartn" und „kile[n] gloz-reyekh fun fartsikhtn.", in: "gloz-blumen", t-f, p. 26.

67 "vern shoybn klare: / vi a shtile glezerne freyd.", in: "drey hayser", t-f, p. 24.

68 "un faran oykh untershte vent / fun mutne grinlekh un mutne royte kolir / vu s'shtayen hertser gemolene mit royte krayd un mit bloer / un brivlekh, vos gezengenen zikh ayngekritste. // un s'kon zeyn az di zun iz nokh do noytik.", in: "di grosshtot-zun", t-f, p. 19.

69 Als malerischer Bezugspunkt sind hier flache, rhythmische, das Organische mit dem Abstrakten fein verbindende Bildkompositionen von Paul Klee – einem der Lieblingskünstler der Dichterin – zu nennen, vgl. u.a. D'Elia, art. cit., p. 202.

> Nach der Zahl des grauen Meeres und des rhythmischen Getümmels der Flüsse lebt das Betonmeer der Strassen und die Betonlandschaft der Mauer [...] In dieser Landschaft haften die Menschenschicksale wie harte Kanten eines grossen Vielflachs aneinander, sie verhaken sich, durchdringen und zerstreuen sich – in berechneten Zeitabständen – unwiderruflich und für immer. [...] In dieser Landschaft gibt es keinen Platz für unnötige Hände und Herzen.[70]

In der konstruktivistisch-funktionalen Realität gibt es auch keinen Platz mehr für die mit der freien, fernen Natur der Berge und der Meere verbundene "Dichtung der Stille, der leeren Stille, der Leere".[71] Die praktisch nichtverwendbare Stille wird zur Öde, und "menschenlose" Natur wird als feindlich empfunden, "während sie, in die Stadtlandschaft eingezwängt, uns berauscht mit Düften, mit Grün, mit dem sich auf bleichen Asphalt legenden Glanz des Grüns."[72] Erst wenn das Organische voll im Stadtraum integriert ist, das Wasser in die Rohre fliesst und nach Stahl zu riechen beginnt, wenn die Früchte zu bauchigen "Sonnen-Kirschen und Sonnen-Orangen der Reklamen"[73] geworden sind und die Berge im Rhythmus der Stadtlandschaft widerhallen, ist man:

> [...] nicht mehr verloren und geht
> umarmt von zarten Plakatarmen
> liebkost von Häusern, Lampenleibern
> zwei und drei Stunden lang
> bis man in das flache Zimmerrechteck zurückkehrt
> und erlischt: wie eine gelbe Sonne, wie ein weisser Mond.[74]

70 "I wedle liczby szarego morza i rytmicznego popłochu rzek żyje betonowe morze ulic, i pejzaż betonowy murów [...] W tym pejzażu przylegają do siebie losy ludzi, jak twarde kanty olbrzymiej wielościennej bryły, zachodzą na siebie, przenikają się i rozchodzą się – w wyliczonych odstępach czasu – nieodwołalnie i niepowrotnie. [...] W tym pejzażu niema miejsca na nikomu niepotrzebne ręce i serca.", in: AK, p. 111–112.

71 "skończył się także rozdział poezji ciszy, pustej ciszy, pustki", in: Brief an Bruno Schulz vom 21.5.1938, *op. cit.*, p. 241.

72 "podczas gdy wciśnięta w pejzaż miasta jest oszałamiająca woniami, zielenią, blaskiem zieleni kładącym się po płowych asfaltach", *ibid.*

73 "zunen-karshn, zunen-marantsn fun reklames", in: "dos primitive lebn in shtot", t-f, p. 27.

74 "[...] un men iz nisht mer farlozn un men geyt / arumgenumen fun tsarte plakatn-hent, / getsertlt fun hayzer lompn-layber / tsvay un dray sho lang. / biz men kumt tsurik in a flakhn rekhtek fun a shtub / un men geyt oys: vi a gele zun, vi a vayse levone.", t-f, p. 53.

Theoretisch äussert sich Vogel zur Frage des Stadt-Raumes als Angst-Raum[75] in einem Essay über psychische und soziale Funktion des Zimmers. Sie analysiert das menschliche Bedürfnis nach Schutz und Stabilität, nach Abgrenzung vom riesigen, gewaltigen Raum der Metropolis, der "mechanisiert in der rhythmischen Bewegung aller seiner Zellen: Strassen, Fabriken, Werkstätten – im bedrohlichen Element von Monotonie und Leere [resultiert]; zur Erschöpfung [führt], die an Gleichgewichtsverlust grenzt; Disharmonie zwischen ihrem Rhythmus als Ganzem und der tragenden Kraft des biologischen Rhythmus eines Individuums [bringt]."[76] Die Interaktion zwischen Innen- und Aussenraum und die Wahrnehmung einer Passantin im urbanen Raum thematisiert Vogel im Gedicht "mayn shtub" (t-f, p. 54). Durch das Motiv von tapetenbespannten Räumen – Zimmer und Strasse – macht sie das Äussere und das Innere zum Avers und Revers psychischer Ereignisse, zu zwei wesentlichen "Eigenschaften derselben Natur der Erscheinungen".[77] Die Richtung von "innen" nach "aussen" und die wiederholte Verinnerlichung kann man als den psychischen Prozess des Sich-Verlierens und Sich-Findens, aber auch im Sinne Kandinskys als Paradigma der (Kunst-)Wahrnehmung interpretieren:[78]

> Ich bespanne mit perliger Tapete
> die vier Wände eines Zimmers,
> in dem meine Tage verrinnen
> und das mein Zuhause ist.

75 Vgl. dazu Ickstadt, art. cit., p. 164; ferner: Heinz Brüggemann, *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, p. 280, 287.

76 "Olbrzymia przestrzeń metropolji, zmechanizowana w rytmicznym ruchu wszystkich swych komórek: ulic, fabryk, warsztatów pracy – daje w rezultacie groźny element monotonji i próżni; doprowadza do wyczerpania, graniczącego z utratą równowagi; wprowadza dysharmonię między swym rytmem, jako całości, a siłą nośną biologicznego rytmu jednostki.", in: "Mieszkanie w swej funkcji psychicznej i społecznej", art. cit., p. 209.

77 Vgl. Wassilij Kandinsky, *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926), Bern-Bümpliz, Benteli-Verlag, 1969, p. 13.

78 *Ibid.*, pp. 13–14.

Heute will ich alleine sein:
einen langen Abend alleine.
Ohne dich. Ohne jemanden.

Aber heute ist die Strasse vor meinem Fenster
bespannt mit der Tapete
aus süssem, müdem Wollstoff
in Grau.

Und ich bin draussen:
die müde Strasse entlanggehend
um noch einmal zurückzukehren
in die kühle Perlmuschel meines Zimmers.[79]

Die Stadt interessiert Vogel als emotional geladener Lebens-Raum, als Treffpunkt sozialer, moralischer und psychischer Dynamiken und Dissonanzen. Aufmerksam ist sie auf alles, was sich im Zwielicht andeutet. So fühlt sie sich durch die Proletarierviertel, die Peripherien der Stadt, d.i. des Lebens angezogen, deren während ganzer Wochen durch den Rhythmus der Arbeit geprägte Landschaft an Feiertagen in den weichen Umrissen der Aussichtslosigkeit, der (noch) unerfüllten Möglichkeiten und der Langeweile verschwimmt.[80]

Nach der trüben Schönheit der Stadt sucht Vogel im Grauen, Monotonen, Unförmigen. Die Sinnlichkeit der urbanen Räume erkennt sie in ihren Horizontalen und Vertikalen, in "leidenschaftslos" rechteckigen Formen. Ihre Suche nach Darstellungsmöglichkeiten für das Wesen der Dinge führt Vogel dazu, sie durch die blosse Aufzählung von isolierten Elementen der Wirklichkeit, durch die Statik der Geometrie und die Monotonie der Wiederholung zu verfremden.[81]

79 "ikh hob oysgeleygt mit perlner tapete / di fir vent fun a shtub, / vu s'fargeyen mayne teg / un vos iz mayn shtub. // haynt vil ikh zeyn aleyn: / mit a langn avnt aleyn. / on dir. on a yeden. // ober haynt iz di gas far meyn fentster / oysgeleygt mit der tapete / fun dem zisn dem midn vol-shtof / fun gro. // un ikh bin aroys: / tsu geyn mit der mider gas / kedey nokh eynmol zikh umkern / in der kiler perl-mushl gun mayn shtub.", in: „mayn shtub", t-f, p. 54.

80 Vgl. "zuntog fun forsthot-hayser.", t-f, p. 17.

81 Vgl. dazu: Franz Roh, "Der neue Raum" und "Ob ein Stil in unsere Zeit passe", *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925, pp. 53–56 und 69–72. Ferner: Viktor Šklovskij, "Kunst als Kunstgriff", *Theorie der Prosa*, hg. v. Gisela Drohla, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1966, pp. 14–15 und 20–21.

In seinem Essay über die Schönheit der grossen Städte stellte August Endell fest, dass nur der in Wahrheit gestalten kann, wer seine Zeit gut versteht, wer "das Heute wirklich empfinden kann mit all seinen Möglichkeiten, seinen Ansätzen zur Entwicklung, seinen Bedürfnissen."[82] In diesem Sinne verstand auch Debora Vogel das Gegenwärtige als das Wesen wahrer Dichtung. Zeitgenössisch wird ein Künstler durch die von ihm vorgeschlagene Konstruktion der Wirklichkeit und nicht durch seine Manifeste oder politische Ansichten.[83] Indem sich Vogel vorwiegend auf die Form konzentrierte, wurde ihr Werk sehr gegenwärtig und sehr eigen zugleich.

82 August Endell, "Die Schönheit der großen Stadt", *Vom Sehen. Texte 1896–1925 über Architektur, Formkunst und "Die Schönheit der großen Stadt"*, hg. v. Helge David, Basel / Berlin / Boston, Birkhäuser Verlag, 1995, p. 171.

83 Debora Vogel, "Kilka uwag o współczesnej inteligencji", *Przegląd Społeczny*, Nr. 6, Jg. 10 (1936), p. 120.

Abstract

Debora Vogel's lyrical reality is a dichotomous one: there is a tendency towards abstractionism on the one hand, and her philosophy of "life" by way of a precise description of things and situations on the other. The world of her poems is structured by geometrical figures and the monotony of repetition. The texts of her first publication *tog-figurn. lider* (1930) describe static, flat urban spaces; it was Vogel's aesthetic and ideological decision to create these townscapes in Yiddish. In this article, various poems of the cycle "hayser un gasn. shtot-lider" (1926) are discussed on the background of the theories prevalent in both literature and fine arts of the 1920s on how to show modern reality as/when identified with industrial urban spaces.