

Anna Maja Misiak

Deutschsprachige Edition der Texte von Debora Vogel (1900-1942)

Die Schriftstellerin, Kunstkritikerin und Philosophin Debora Vogel wurde am 4. Januar 1900 im galizischen Shtetl Bursztyn geboren.¹ Kurz nach ihrer Geburt zog die Familie nach Lemberg um. Ihr Vater Anzelm Vogel war Hebraist und Beamter der jüdischen Gemeinde, ihre Mutter Loncha Vogel, geb. Ehrenpreis, war Lehrerin. Über ihre Mutter, die Schwägerin von David Malc, stand Vogel in Verbindung mit den in Lemberg und Wien tätigen AktivistInnen der jüdischen Bewegung. Sie selbst war bis in die frühen 1920er im Vorstand von *hashomer hatsair* in Galizien tätig. Während des Ersten Weltkriegs lebte sie mit ihrer Familie in Wien. Im Juli 1918 bestand sie dort am deutschen Gymnasium das Abitur. Nach der Rückkehr nach Lemberg begann sie ihr Studium an der Philosophischen Fakultät der Jan-Kazimierz-Universität. Dieses setzte sie an der Jagiellonen-Universität in Krakau fort, wo sie im Juli 1926 zur Doktorin der Philosophie promoviert wurde.²

Debora Vogel setzte sich für Lemberg als Zentrum der jiddischen Literatur ein. So gründete sie 1929 u.a. mit Ber Horowitz, Rachel Korn, Mendl Neugröschl und Hersch Weber die literarisch-künstlerische Gruppe *tsushtayer* und wirkte bei der Herausgabe der gleichnamigen Zeitschrift mit. Mit ihren in jiddischen, polnischen und schwedischen Kulturzeitschriften veröffentlichten Texten unterstützte sie junge Avantgarde-Künstler wie Otto Hahn, Aleksander Riemer, Aleksander Krzywobłocki, Jerzy Janisz, Margrit Sielska und Henryk Streng aus der Lemberger Gruppe *Artes*. Letzterer war mit der Schriftstellerin befreundet und illustrierte ihre Bücher.

In der zweiten Hälfte August 1929 lernte die Lemberger Intellektuelle den Maler, Dramatiker und Romancier Stanisław Ignacy Witkiewicz (gen. Witkacy) kennen. Der Künstler portraitierte Vogel, und sie veröffentlichte in der kurzlebigen Zeitschrift *Pomost* einen Aufsatz über seine Theorie der „reinen Form“.³ In seinem Atelier begegnete Debora Vogel dem Maler und Zeichner Bruno Schulz, mit dem sie bis 1942 eine enge Freundschaft verband. 1933 ermunterte Vogel Schulz zur Veröffentlichung seiner *Zimtläden* und verhalf ihm zu seinem literarischen Debüt, indem sie für ihn ein Treffen mit der Schriftstellerin Zofia Nałkowska arrangierte.⁴ Ab Ende 1933 lassen sich auch Vogels Kontakte mit dem avantgardistischen Künstlerkreis *Grupa Krakowska* nachweisen.

In den 1930er Jahren unternahm Vogel mehrere Auslandsreisen u.a. nach Paris, Stockholm, Berlin und New York. Dank des Bruders ihrer Mutter, Marcus Ehrenpreis, der seit 1914 Rabbi in

Stockholm war, hatte Vogel direkten Kontakt mit der dortigen jüdischen Gemeinde. 1931 heiratete sie den Lemberger Architekten Schulim Barenblüth, und im Mai 1936 gebar sie ihren Sohn Aszer Józef. Von 1928 bis zumindest Ende 1939 unterrichtete Vogel Psychologie und jiddische Literatur am Hebräischen Lehrerseminar in Lemberg und nahm intensiv am intellektuellen Leben der Stadt teil: Sie hielt Vorlesungen über die jiddische Moderne, gestaltete einen eigenen Lyrikabend im Rahmen der Veranstaltungen der Jüdischen Volksuniversität (Żydowski Uniwersytet Ludowy im. Alberta Einsteina) und beteiligte sich an öffentlichen Diskussionen wie auch an den sog. Donnerstagsgesprächen beim Jüdischen Literatur- und Kulturverein (Żydowskie Towarzystwo Artystyczno-Literackie); zudem wirkte sie an Kulturprojekten der *Kultur-Liga* mit. Ende 1941 wurde Vogel ins Lemberger Ghetto gezwungen. Zwischen 10. und 22. August 1942 wurde sie mit ihrer Familie während einer Liquidationsaktion gegen Lemberger Juden erschossen.

Vergessene Texte

Trotz wachsendem Forschungsinteresse an Vogels Werk⁵ sind ihre Gedichte *tog-figurn. lider* (tsushtayer: Lemberg 1930), *manekinen. lider* (tsushtayer: Lemberg – Varshe 1934) und ihre Prosa *akazies blien. montazshn* (tsushtayer: Lemberg – Varshe 1935) immer noch zu entdecken. Bisher wurde vor allem Vogels eigene polnische Neufassung ihrer jiddischen Prosa *Akacje kwitną. Montaż* (Rój: Warszawa 1936; Austeria: Kraków 2006) interpretiert. Den Mittelpunkt der Arbeiten bildete allerdings der Blick auf Schulz' *Zimtläden* (Rój: Warszawa 1934), wobei Vogels jiddischer Urtext kaum berücksichtigt wurde. Während der Niederschrift ihrer Prosa auf Polnisch nahm die Autorin zahlreiche Auslassungen, Veränderungen im Detail und in der allgemeinen Textstruktur vor.

In seiner Rezension von *Akacje kwitną*⁶ betonte Bruno Schulz die verwirrende Stärke des Buches, die sich im radikalen Bruch mit der traditionellen Romanform, in der Substanz dieser Prosa, in der abstrakten und entindividualisierten Sprache und in der klar wiedergegebenen originellen Weltanschauung zeigt. Während sich Vogel in ihrer frühen Montage-Prosa einer durchaus lyrischen Sprache bedient, nähern sich ihre späteren, ab 1936 in Zeitschriften veröffentlichten Montagen der Form eines sachlichen, ironisch pointierten Berichts an.

In ihrem ersten Lyrikband probierte die Lyrikerin die Monotonie als Stilmerkmal aus: Rhythmisierte Wiederholungen wurden neben der Figur des Rechtecks zur Grundlage des neuen Stils. In der Methode der Monotonie äusserte sich Vogels Überzeugung, dass Wiederholung den Wörtern ihre Bedeutung nimmt, die Begriffe sich verbrauchen lässt. So entstehen „weiße Wörter“ – Gemeinplätze oder alltägliche Stereotype, floskelhafte Wendungen, die auf Unbenennbares verweisen können. In ihrer Theorie der „weißen Wörter“ stützte sich Vogel auf Cyprian Kamil Norwids Überlegungen zum Schweigen und zu Arten der Stille im literarischen Text.⁷ Vogels Auffassung nach könne man durch die Substanz der anonym umherkreisenden

Wörter und Sätze – so abgedroschen, dass man sich fast schäme, sie zu benutzen – an die Essenz aller Dinge gelangen. Zum Rohstoff der grotesken Wirklichkeit erklärte Vogel das Banale, das durch schöpferische und mässige Anwendung zur kostbaren Materie werde und die wahre Tragik unserer Existenz zu entlarven vermöge: die Banalität der Sehnsucht und des Verzichts. In harte, schnörkellose Wörter wie auch klare und konkrete (zudem durch Wiederholung monoton wirkende) lyrische Strukturen eingefasst, gewinnen die sentimental aufgeladenen Bilder, Platiitüden und Gemeinplätze ihre Kraft und verweisen auf das eigentlich Unsagbare: die letzte Stille des Lebens, den Verzicht auf Illusionen, die SüÙe der Statik.

Den Zyklus „manekinen“ (1930-1931) aus ihrem zweiten Lyrikband betrachtete Vogel als eine Fortsetzung ihrer frühen konstruktivistischen Schreibweise. Zwei weitere in diesem Band enthaltene Zyklen – die „trink-lider“ (1930-1932) und die „shund-baladn“ (1931-1933) – bezeichnete sie als neuen „Ausdruck einer dekorativ-konsumptiven Weltanschauung“.⁸ Das Dekorative begriff sie im Sinne einer Auflösung des Lebens im Ornament von Ereignissen und Dingen. Die „konsumptive“ Seelenlage erklärte sie als vollständige Orientierung auf unabhängig von uns existierende Ereignisse, als psychischen Zustand des Wartens auf Möglichkeiten, die „kommen sollen“.⁹ Mit dem von ihr konzipierten Genre der Schundballade schrieb sich Debora Vogel in die sozialkritisch orientierte Richtung der Balladendichtung des 20. Jh.s ein. In der „balade fun a gasn-meydl I“ verarbeitete Vogel ihre Brecht-Lektüre und spielte mit der Träumerei über das Schiff mit acht Segeln auf den Dreigroschenopersong „Die Seeräuberjenny“ an. Wie Brecht orientierte sich Vogel in ihren Texten an Schreibtechniken der Trivialliteratur, behandelte Alltagsstoffe mit ironischer Distanz und bevorzugte die Form unsentimentaler Gebrauchslirik.

Mit ihrer Poesie der kühlen Statik und ihrer Poetik des Banalen gehörte Debora Vogel zu den AussenseiterInnen unter jiddischen Dichtern. Das Jiddische, das sie zum Instrument des ästhetischen Ausdrucks und zum Experimentierfeld machte, assoziierte die Lyrikerin einerseits mit dem Gefühl der Isolation und des Eingeschränktseins, aber auch mit dem der Freiheit. Mit ihrer auf Jiddisch verfassten avantgardistischen Dichtung stieß sie zwar auf Anerkennung bei den Introspektivisten in New York, in Galizien fand sie jedoch kaum eine Leserschaft. Die Jiddischisten interessierten sich nicht für ihre anspruchsvollen intellektuellen Gedichtexperimente, und das für die Avantgarde offene Publikum konnte kein Jiddisch.¹⁰ Vogel bediente sich des jiddischen Sprachmaterials, um eine neue Art des literarischen Ausdrucks zu finden. Die Ursprünge ihrer Poetik liegen vor allem in Bildern Cézannes, Utrillos, Légers sowie in der Theorie und Praxis von Strömungen wie Purismus, Suprematismus und Bauhaus. In ihren frühen Gedichten bediente sie sich einer neuen, auf geometrischen Formen basierenden Sprache, so wie es die in Paris, Berlin und Dessau tätigen Vertreter der russischen Avantgarde in ihren Bildern vormachten.

In der entstehenden deutschen Edition der Werke von Debora Vogel wird die Entwicklung ihrer lyrischen Schreibweise exemplifiziert: Von den kubistisch-konstruktivistischen, gleichsam ‚kalten‘, statischen Gedichten aus dem Band *tog-figurn* über die gleichsam ‚wärmere‘, dramatisierte ‚Lebens‘-Lyrik und die sich anhand trivilliterarischer Schemata von der Konsumgesellschaft ironisch distanzierenden „trink-lider“ und „shund-baladn“ aus *manekinen* bis zu den ‚heißen‘ pazifistisch-engagierten, in Zeitschriften nach 1935 veröffentlichten Gedichten aus dem Zyklus „legends fun 20. yorhundert“. Die Grundlage für die deutsche Fassung von *Akazien blühen* ist Vogels letzte, d.h. polnische Version des Buches; die wichtigsten Abweichungen vom jiddischen Original werden dabei vermerkt und kommentiert.

Der Band präsentiert zudem eine Auswahl von zahlreichen Aufsätzen zu psychologischen und soziologischen Fragen wie auch über moderne Kunst und (jiddische) Literatur und Kultur, die Vogel ab 1929 regelmässig in jiddischen, deutschen und polnischen Periodika veröffentlichte. In diesen Texten zeigte sich die Dichterin als einfühlsame Kritikerin und über Avantgarde-Strömungen bestens informierte Theoretikerin. Zentral für ihr kritisch-theoretisches Schaffen sind Themen wie die Beziehung zwischen (modernem) Leben und neuen Kunstrichtungen, das Prinzip der Monotonie im Alltag und in der Dichtung, der Urbanismus in der Literatur, die Technik der Montage, die Wechselwirkung des Malerischen und des Literarischen sowie das Ineinandergreifen des Inhaltlichen und des Formalen.

Vor allem in Briefwechseln pflegte Vogel ihre Beziehungen zu Schriftstellern und Künstlern, die nach neuen Formen suchten. Ein Teil dieser Korrespondenz ist in den YIVO Archives in New York erhalten. Für die entstehende deutsche Ausgabe der Texte von Debora Vogel wird nach weiteren Briefen, Dokumenten und Zeugnissen der Schriftstellerin gesucht.

Kontakt: Anna Maja Misiak, Hallerstrasse 27, CH-3012 Bern, e-mail: aniamaja@poczta.wp.pl

Zur Autorin:

Anna Maja Misiak studierte Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Wrocław. Promotion in allgemeiner Literaturwissenschaft 2003. Stipendien in Paris (1999, Fonds d'Aide aux Lettres Polonaises Indépendantes) und in Wien (1999-2000, ÖAD). Lebt seit 2003 in Bern.

Buchveröffentlichungen: Erich Fried *Jak się Ciebie powinno całować*, ANAGRAM: Warszawa 2003 [100 Gedichte ins Polnische übersetzt, mit Einleitung und Nachwort]; *Judyta. Postać bez granic, słowo / obraz terytoria*: Gdańsk 2005 [Monographie über die Judit-Figur in Text und Bild seit Mittelalter bis zum 20. Jh.].

¹ Nach dem handschriftlichen *curriculum vitae* Vogels, in: Archiv der Jagiellonen-Universität in Krakau. In der Sekundärliteratur werden noch drei andere Geburtsjahre angegeben: 1905, 1903 und, am häufigsten, 1902 – ein Datum, das in einem Biogramm Vogels schon zu ihrer Lebzeit auftauchte.

² Die Dissertation *Znaczenie poznawcze sztuki u Hegla i jego modyfikacje u Józefa Kremera* (Der Erkenntniswert der Kunst bei Hegel und dessen Modifikation vom polnischen Denker Joseph Kremer) ist noch unentdeckt; vgl: Rezension von Prof. Witold Rubczyński, in: Archiv der Jagiellonen-Universität in Krakau, sowie Kurzreferate Vogels in: *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności*, Bd XXXII, Nr. 1, 1927, S. 10-11, und *Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres*, Nr. 1-3, 1927, S. 41-44.

³ Das von Witkacy gemalte Portrait ist während des Zweiten Weltkriegs verschollen. Abb. in: *Almanach i Leksykon Żydostwa Polskiego*, Lwów 1938, Bd. 2., Sp. 736. Der Herausgeber der kritischen Ausgabe von Witkacys Gesamtwerk unterstreicht die Bedeutung der bis in die 1990er unbekanntes Studie Vogels, indem er sie in eine Reihe mit den Studien von Tadeusz Boy Żeleński, Stefan Szuman und Bolesław Miciński stellt; vgl. Degler, Janusz: „Debora Vogel i Witkacy”, in: *Ogród*. Warszawa, Jg. 7, 1994, Nr. 1 (17), S. 208-212.

⁴ Vgl. Ficowski, Jerzy: *Bruno Schulz 1892-1942. Ein Künstlerleben in Galizien*. Übers. von Friedrich Griese, München 2008, S. 50-59.

⁵ Ein Zeichen dafür ist u.a. die polnische Wiederveröffentlichung von Vogels Montage-Prosa sowie die erste Buchveröffentlichung über ihre Ästhetik; vgl. Szymaniak, Karolina: *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2007.

⁶ Vgl. Schulz, Bruno: „Akacje kwitną”, in: *Nasza Opinia*. 21.12.1936, Nr. 72.

⁷ In Vogels Ästhetik entsprechen die „weißen Wörter“ dem kühlen geometrischen Ornament wie auch der Farbe Grau und der geometrischen Linie. Vgl. „veyre verter“ in der dikhtung”, in: *tsushtayer, leMBERG*, Jg. 3 (April 1931), Nr. 3, S. 47-48; Norwid, Cyprian: „Białe kwiaty“ (1857), in: *Pisma wszystkie. Proza, cz. I*, hg. Juliusz W. Gomulicki. Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1971, S. 190-192.

⁸ Nachwort zu *manekinen*, S. [72].

⁹ Nachwort zu *manekinen*, S. [71].

¹⁰ Vgl. Vogels Briefe an Aaron Glanz-Leyeles vom 18.10.1935 (YIVO Archives RG 556, Box 4, F. 5) und Bruno Schulz vom 7.12.1938, in: Bruno Schulz. *Księga listów*, hg. von Jerzy Ficowski, słowo / obraz terytoria: Gdańsk 2002, S. 247.