Ölfelder oder das Schwarze Quadrat

Umweltperspektiven im avantgardistischen Werk von Debora Vogel

von Björn Dresel

1 Prolog: Niemand hätte geglaubt...

„keyner volt nisht gegloybt afile
oyf vivayt der klebiker puster erdeyl
kon di velt varmishn in mazoles.“

„Niemand hätte geglaubt,
wie sehr das klebrige öde Erdöl
die Welt in Geschicke verstricken
kann.“[1]

Diese Verse schrieb die Dichterin und Kulturkritikerin Debora Vogel (jiddisch: Dvoyre Fogel) im Jahr 1935 am Anfang ihres Gedichtes „Legende vom Naphtha“ aus dem Zyklus *Die Legende des 20. Jahrhunderts.* Geradezu prophetisch wirkt der Text aus einer heutigen Perspektive. Wenn die Menschen schon damals gewusst hätten, wieviel mehr Wahrheit in diesen Zeilen steckt, als man zu diesem Zeitpunkt erahnen konnte – ja, wenn Debora Vogels lyrischer Vorahnung, aus dem Kosmos ihrer galizischen Lebenserfahrung entnommen, damals schon mehr Beachtung geschenkt worden wäre –, es wäre vielleicht möglich gewesen, der Erfüllung dieser düsteren Prophezeiung früher entgegenzuwirken.

Abb.: Wikimedia Commons

Stanisław Ignacy Witkiewicz – Porträt von Debora Vogel (1902-1942), Pastellzeichnung, ca. 1930

Doch längst ist alles eingetreten, der Weg von den Anfängen der industriellen Revolution bis zur Klimakrise ist beschritten, die Tragödie ist jetzt Teil der Geschichte und wird tatsächlich für immer zur *Legende des 20. Jahrhunderts* gehören.

Das jiddische Wort *mazoles* bezeichnet ursprünglich Sternkonstellationen, unter dem Einfluss der Astrologie wandelte sich der Begriff und trägt heute die Bedeutung Geschicke oder Schicksal. Mit den Geschicken der Welt sieht es wahrlich düster aus, wenn man die Erkenntnisse der Klimaforschung betrachtet. Das „klebrige öde Öl“ ist dabei, wie wir wissen, nicht unbeteiligt.

Im Gegenteil – das Verbrennen von fossilen Brennstoffen erzeugt jährlich große Mengen von CO_2. Allein im Jahr 2018 waren es etwa 36,6±2 Gigatonnen CO_2. 34 Prozent dieses Ausstoßes waren auf Erdöl zurückzuführen.[2] Die Anreicherung von CO_2 und anderen Treibhausgasen in der Atmosphäre trägt zur globalen Erwärmung bei, das Verbrennen von fossilen Brennstoffen führt daher direkt zum menschengemachten Klimawandel. Die globale Durchschnittstemperatur ist seit vorindustrieller Zeit bereits um 1°C gestiegen.[3] Der fortdauernde Anstieg der Temperatur könnte dazu führen, dass kritische Kipppunkte erreicht werden (beispielsweise durch das Entweichen von Methan in die Atmosphäre durch das Schmelzen der Permafrostböden), die das Fortschreiten des Klimawandels unaufhaltbar machen.

Um das im Übereinkommen von Paris festgelegte Klimaziel einer Erwärmung von unter 2 °C einhalten zu können, müssten ein Großteil der weltweiten Vorkommen von fossilen Brennstoffen ungenutzt bleiben, darunter etwa ein Drittel der Ölreserven, die Hälfte aller Gasreserven und rund 80 Prozent der Kohlereserven.[4]

In einem Worst-Case-Szenario, in dem sich die globale Erwärmung durch ausbleibende Gegenmaßnamen so weiterentwickeln würde wie bisher, könnte sich das Klima auf unserem Planeten Erde schon bis zum Jahr 2050 dramatisch verändern: große Hitze, Dürren, Ernteausfälle, Naturkatastrophen, damit einhergehende Fluchtbewegungen und zusammenbrechende Ökosysteme[5] wären die Folge.

Ob diese Geschicke wirklich zu unserem Schicksal werden, hängt also davon ab, ob die internationale Gemeinschaft jetzt handelt, um die Katastrophe abzuwenden.

Wieder-Entdeckung der Avantgarde-Dichterin

Debora Vogels Botschaft war in mehrfacher Hinsicht dazu prädestiniert, nicht gehört zu werden: Sie schrieb als Frau jiddischsprachige Avantgarde-Literatur, noch dazu in Galizien, fernab von den großen Zentren der literarischen Avantgarde. Die jiddischsprachigen Leser und Leserinnen dort interessierten sich nicht für ihre experimentellen Werke, und wer sich für die Avantgarde interessierte, konnte oft kein Jiddisch. Sie fand daher kein großes Publikum, und ihr Werk geriet bald in Vergessenheit.

In jüngster Zeit wurde die Dichterin wiederentdeckt und vor allem in Hinblick auf ihre literarische Rezeption der modernen Malerei, insbesondere des Konstruktivismus und Suprematismus gedeutet, etwa in *Between Philosophy and Art: The Avant-Garde Work of Debora Vogel* von Sylwia Werner oder in *Plasticity of Language in Debora Vogel's Modernist Poetry* von Anna Elena Torres. Andere oft beleuchtete Aspekte ihres Werkes sind ihre Position als weibliche Schriftstellerin, etwa in *Debora Vogel and Emancipatory Gestures* von Agnieszka Dauksza, sowie ihre Verbindung zum polnischen Schriftsteller Bruno Schulz, etwa in *On the Avant-Garde: Bruno Schulz and Debora Vogel* von Jerzy Jarzebski oder *Nur eine Muse? Die jiddische Schriftstellerin Debora Vogel und Bruno Schulz* von Annette Werberger.

In dieser Arbeit soll das vielseitige Werk der Avantgarde-Dichterin einmal aus einer anderen, umwelthistorisch-kritischen Perspektive betrachtet werden. Im Rahmen des seit den 1990er-Jahren aufgekommenen Diskurses des *Ecocriticism* bzw. der literarischen und kulturellen Ökologie werden die Texte zunächst in ihren historischen Kontext eingebettet und schließlich anhand des triadischen Funktionsmodells von Hubert Zapf analysiert.

Im Fokus sollen hierbei einerseits das Gedicht „Legende vom Naphtha" aus dem Zyklus *Die Legende des 20. Jahrhunderts* (1935) und andererseits die Episode „Der Bau der Bahnstation" aus der Prosamontage *Akazien blühen* (1935) stehen.

Durch das Zusammenspiel von Debora Vogels avantgardistischer, unter dem Einfluss der abstrakten Malerei stehenden Sprache und ihrer frühen Bearbeitung von ökologischen Themen – von der Unaufhaltbarkeit des technischen Fortschritts über die Zerstörung der Umwelt bis zum Einfluss der globalen Erdölindustrie – ergeben sich interessante, neue Perspektiven auf das Verhältnis von Avantgarde und Umwelt.

2 Ecocriticism und das triadische Funktionsmodell

In *Literatur und Ökologie* nennt Axel Goodbody als Grundcharakteristikum von ökologischer Literatur eine kritische Beleuchtung der Beziehung zwischen Mensch und Natur. Dabei muss in den literarischen Werken nicht explizit nach den Ursachen der ökologischen Lage gefragt oder Kritik am technologischen und gesellschaftlichen Fortschritt geäußert werden.[6] Bei ökologischen Texten der Gegenwart betont der Autor einen „Schwerpunkt in der Registrierung der Einwirkung der Menschen auf ihre Umwelt und der Infragestellung eines menschlichen Gestaltungsdrangs, der zu Raubbau, Vergiftung und Zerstörung führt."[7], während frühere Werke der Gattung sich oftmals vor allem dadurch auszeichneten, dass sie intuitiv die Forderung nach einem harmonischen Zusammenleben mit der Natur stellten.[8]

Die ausgewählten Texte von Debora Vogel haben einen sprachlich sehr eigenwilligen Zugang zu der Thematik, und doch handelt es sich nach der obigen Definition zweifelsohne um ökologische Literatur. Die beiden bereits 1935 erschienenen Texte der Dichterin gehören, wie sich zeigen wird, eher zu der ersten Kategorie von Texten, wenn sie auch Merkmale der zweiten Kategorie aufweisen, und stellen daher einen frühen, bisher unbeachteten Vorläufer der zeitgenössischen Umweltliteratur dar.

Seit Anfang der 1990er-Jahre hat sich das Feld des *Ecocriticism* bzw. der literarischen oder kulturellen Ökologie international herauskristallisiert.[9] Der oben zitierte Axel Goodbody ist mit seinem Werk einer der herausragenden Pioniere des *Ecocriticism* in der Germanistik.[10] Der Kulturwissenschaftler Benjamin Bühler schlägt in seiner Monografie *Ecocriticism: Grundlagen – Theorien – Interpretationen* in Anlehnung an frühere Definitionen von Buell, Heise und Thornber folgende mögliche Definition vor:

> Ecocriticism bezeichnet literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze, die sich mit vorzugsweise literarischen, aber auch generell kulturellen und wissenschaftlichen Erscheinungsformen sowie historischen Transformationen von Umwelt aus unterschiedlichsten methodischen und theoretischen Perspektiven beschäftigen.[11]

Neben der Untersuchung von Umweltperspektiven in literarischen Texten ist also auch der Kontext der historischen Transformationen der Umwelt bedeutend für das Fach. Umwelt bezieht sich im Kontext des *Ecocriticism* und auch in dieser Arbeit auf einen ökologischen Umweltbegriff. Bisher gibt es aber keine einheitliche Definition des Faches und auch keine festgelegte Methodik, vielmehr bedient sich der *Ecocriticism* >>>

einer Vielzahl theoretischer Ansätze und Herangehensweisen und gewinnt damit eine umfassende Perspektive auf die Beziehungen zwischen Literatur und Umwelt.[12]

Einen dieser theoretischen Ansätze liefert der deutsche Amerikanist Hubert Zapf. Während Hubert Zapfs Konzept von Literatur als kultureller Ökologie nicht unumstritten ist, hat sich das von ihm entwickelte triadische Funktionsmodell als nützliche Methode zur Analyse ökologischer Literatur erwiesen.[13] [14] Hierbei werden Texte nicht nur auf ihre ökologischen Aspekte untersucht, sondern zusätzlich auch nach kulturellen Zusammenhängen befragt. Das Verfahren gliedert sich in drei Schritte, in denen folgende Funktionen der Literatur analysiert werden:

1. kritische Funktion
(Systemrepräsentation als kulturkritischer Metadiskurs)

2. gegendiskursive Funktion
(Inszenierung des Ausgegrenzten als imaginativer Gegendiskurs)

3. vernetzend-reintegrative Funktion
(Aufeinanderbeziehen des Ausgegrenzten und des kulturellen Realitätssystems als reintegrativer Interdiskurs).[14, 15]

Zunächst wird die kritische Funktion der Literatur untersucht, ausführlich beschreibt der Autor die Rolle von Kritik in der ökologischen Literatur und liefert damit viele Impulse und mögliche Anknüpfungspunkte für eine Analyse, weshalb die Textstelle hier umfassend zitiert werden soll:

> Die Repräsentation typischer Defizite, Einseitigkeiten, Blindstellen und Widersprüche dominanter politischer, ökonomischer, ideologischer oder pragmatisch-utilitaristischer Systeme zivilisatorischer Macht. Diese Systeme werden charakteristischerweise als Zwangsstrukturen bloßgelegt [...] und bevorzugt in Bildern des *death-in-life*, des *waste land* und des psychischen Gefangenseins der Figuren ausgedrückt [...]. Hierbei spielt vor allem der Monopolanspruch zivilisationsbestimmender Realitäts- und Diskurssysteme eine wichtige Rolle, in denen einseitig-hierarchische Oppositionen [.] vorherrschen und die tiefgreifende Entfremdungseffekte und Deformationen im biophilen, psychologisch-anthropologischen Grundhaushalt der Menschen hervorrufen.[16]

Im Fokus stehen also das Offenlegen des Einflusses und der Auswirkungen von Machtsystemen auf ihre Umwelt und die verschiedenen subversiven Strategien, mit denen Literatur sich gegen die Vereinnahmung durch einen hegemonialen Diskurs zur Wehr setzt. Zapf geht von einem „biophilen“ Menschenbild aus, welches sich nach der Definition von Erich Fromm durch eine „leidenschaftliche Liebe zum Leben und allem Lebendigen“[17] auszeichnet. Der Unmut gegen die Zerstörung des Bios wird so zu einer treibenden Motivation für die in den Texten enthaltene Kritik.

Im nächsten Schritt wird die Literatur auf ihre gegendiskursive Funktion untersucht. Hubert Zapf spricht von der „Inszenierung dessen, was im kulturellen Realitätssystem marginalisiert, vernachlässigt oder unterdrückt ist“.[18] In ihren imaginativen Gegenwelten repräsentiere die Literatur, was in den verfügbaren Kategorien kultureller Selbstdeutung unrepräsentiert bleibe, was aber für eine angemessen komplexe Bestimmung des Menschen und seiner Stellung in der Welt unverzichtbar erschiene,[19] so Zapf weiter.

Debora Vogel setzt in ihren Sprachexperimenten dem konventionellen Prinzip der Dynamik das Prinzip der Statik entgegen. Mit dieser Inszenierung der Sprache in Anlehnung an die radikale Abstraktion der modernen Malerei bricht Vogel feste Weltbilder auf und stellt sich gegen die „Uniformität des Konventionellen und Dogmatischen“[20], nach Zapf ist dies eine weitere Methode des imaginativen Gegendiskurses. Das Verdrängte werde so mit besonderer Gegenmacht zum kulturellen Realitätssystem ausgestattet,[21] attestiert er weiter.

Das „Aufeinanderbeziehen des Ausgegrenzten und des kulturellen Realitätssystems“[22] ist schließlich der letzte Schritt im Verfahren des triadischen Funktionsmodells. Diese vernetzend-reintegrative Funktion der Literatur trage zur ständigen Erneuerung des kulturellen Zentrums von dessen Rändern her bei.[23] Dadurch entstehe aber keine oberflächliche Harmonisierung, vielmehr würden konfliktorische Prozesse und krisenhafte Turbulenzen dabei freigesetzt werden.[24] Durch diesen Interdiskurs entfaltet sich laut Zapf eine besondere Intensität, ausgelöst durch das Aufeinandertreffen von üblicherweise konventionell und kulturell getrennten Sphären, allen voran die der „ökologische[n] Basisdimension von Kultur und Natur“.[25]

Dadurch komme es oft zu einem „Moment der Regeneration und der Wiedergewinnung von Kreativität“[26] und charakteristischerweise zu einer „Revitalisierung und Balance der ins Spiel gebrachten gegensätzlichen Energien“.[27]

In Debora Vogels ökologischem Werk ist in dieser Hinsicht das Verhältnis zwischen Umweltthemen und der künstlerischen und literarischen Avantgarde der Moderne besonders interessant. Es ist zu ergründen, welche Konflikte, Turbulenzen, Neuausrichtungen und Equilibrien dahingehend in ihren Texten auftreten.

Mithilfe der Methode des triadischen Funktionsmodells sollen

Bohrtürme in Drohobycz, Anfang 20. Jhd.

nun diese drei Teilfunktionen in den ausgewählten ökologischen Texten von Debora Vogel analysiert und damit die vielfältigen Beziehungen zwischen Umwelt und Avantgarde in ihrem Werk aufgedeckt werden. Im Sinne des *Ecocriticisms* soll im Vorhinein aber noch der historische Kontext von Umwelttransformationen in Galizien aufgezeigt werden, dessen Kenntnis für die Analyse der Texte unabdingbar ist.

3 Frühe Ölförderung in Galizien

Debora Vogel wurde oft auf die Rolle als Muse für den polnisch-jüdischen Schriftsteller Bruno Schulz reduziert. Tatsächlich standen die beiden in einem regen Austausch, seit sie sich 1929 im Atelier des polnischen Schriftstellers und Malers Stanislaw Ignacy Witciewicz kennengelernt hatten. In ihrem Briefwechsel ermutigte sie den älteren Schriftsteller zur Veröffentlichung seiner Werke und lieferte ihm wertvolle Anregungen.[28] Bei der Veröffentlichung der polnischen Übersetzung ihrer Prosamontage *Akazien blühen* warfen Kritiker dem Text sogar Ähnlichkeiten zu Bruno Schulz' *Zimtläden* vor. Auch wenn Bruno Schulz in seiner Rezension die Originalität ihres Schreibens lobte und sie gegen die Vorwürfe verteidigte[29], gelangte Debora Vogel nie zu einer ähnlich großen Anerkennung wie Schulz, der als einer der wichtigsten Schriftsteller der Moderne gilt.

Bruno Schulz lebte im galizischen Drohobycz, nur wenige Kilometer entfernt von Debora Vogels Wohnsitz in Lemberg. Die Wege, auf denen sie selbst und ihre Briefe reisten, waren vielbefahren, denn in Galizien kam es ab den 1850er-Jahren zu einem Ölboom[30], und noch 1909 war Galizien der drittgrößte Ölproduzent der Welt.[31] Damit war Galizien eine der Wiegen der globalen Erdölindustrie, welche allerdings erst ab 1858 von den USA aus ihren globalen Siegeszug antrat, wo das Öl viel günstiger produziert werden konnte.[32]

Drohobycz war das Epizentrum der galizischen Ölindustrie im Boryslawer Becken,[33] dort befand sich auch die größte Ölbörse des gesamten Habsburgerreiches.[34] Das außerhalb des Ölförderungsgebietes liegende Lemberg war als überregionales Zentrum und Hauptstadt des innerhalb der k.u.k. Monarchie bestehenden Königreichs Galizien und Lodomerien naturgemäß ein weiterer wichtiger Umschlagpunkt.

Obwohl Bruno Schulz' Heimatstadt Drohobycz, von der er in seinem Werk ein einmaliges und unverwechselbares literarisches Abbild schuf, also gewissermaßen das Herz der galizischen Ölindustrie bildete und er unter einem Pseudonym sogar eine Kurzgeschichte in einer Zeitschrift der Ölindustrie publizierte,[35] erwies Debora Vogel etwas abseits in Lemberg eine ungemein höhere Sensibilität für das ökologisch folgenreiche Geschehen, während die Problematik in Bruno Schulz' überliefertem Werk höchstens marginal erwähnt wird.

Die Geschichte der Ölförderung in Galizien beginnt im 17. Jahrhundert mit der Entstehung einer rudimentären Rohölindustrie im Gebiet nördlich der Karpaten. Die klebrige Substanz wurde damals noch vor allem als Schmiermittel für Wagenräder und für medizinische Zwecke genutzt. Im frühen 18. Jahrhundert wird auch die Nutzung als Lampenöl und zum Gerben von Leder beschrieben. Später wurde das Rohöl auch, vermischt mit Sägespänen, als Ofenanzünder verwendet.[36] 1820 versuchte Joseph Hecker, dem es gelang, ein Destillat mit einer besonders hohen Konzentration an Naphtha[37] zu gewinnen, sein Erzeugnis als Lampenöl an die Stadt Prag zum Zweck der Straßenbeleuchtung zu verkaufen. Sein Produkt hätte sowohl wirtschaftliche als auch anwendungsorientierte Vorzüge gegenüber dem damals gebräuchlichen Leinsamenöl gehabt, durch eine Lieferverzögerung, die entweder durch das Austrocknen der Ölquelle oder möglicherweise auch durch heftige Schneestürme bei Przmesyl ausgelöst wurde, kam das Geschäft aber nicht zustande.[38] „Had Joseph Hecker been able to deliver his distillate, the petroleum industry might have developed forty years earlier than it did"[39] schreibt Valerie Schatzker in *Jewish Oil Magnates of Galicia*. In der Folge eines früheren Beginns des Ölzeitalters wäre der menschengemachte Klimawandel womöglich noch beschleunigt worden.

1835 waren etwa dreißig Ölquellen in der Gegend bekannt. Bald war die Landschaft, dort wo Menschen nach Öl gegraben hatten, mit Löchern durchzogen.[40] [41] [42] Galizien, in dem die industrielle Revolution bislang kaum Auswirkungen hatte, war zu diesem Zeitpunkt im Grunde noch eine feudale Gesellschaft, die den Anforderungen der aufkommenden, technologisch anspruchsvollen Ölindustrie kaum gewachsen war.[41] [42]

1853 gelang in einer Pharmazie in Lemberg entweder durch Jan Zeh oder Ignacy Lukasziewicz die erste vollständige Destillation von Rohöl, zwei Jahre vor der Erstbeschreibung des Vorgangs in den USA von Benjamin Silliman.[43] Im Juli 1853 wurde das Krankenhaus von Lemberg als erstes öffent- >>>

liches Gebäude mit Naphtha beleuchtet.[44] Ab 1854 kam es dann zu einem regelrechten Ölfieber. Zahlreiche Menschen versuchten in den galizischen Ölfeldern ihr Glück zu machen, oft mit nur primitiver Ausrüstung, und hofften auf den schnellen Reichtum.[45] Dies lag nicht zuletzt daran, dass jüdische Menschen 1854 das Recht zugesprochen bekamen, in der Bergbauindustrie zu arbeiten, was ihnen vorher verwehrt war. Viele der Bergbaubetriebe und Raffinerien waren in der Folge auch in Besitz der lokalen jüdischen Bevölkerung.[46]

Einer dieser jüdischen Minenbesitzer, Abraham Schreiner, tätigte im Oktober 1853 den ersten größeren Verkauf eines Rohöldestillats überhaupt – an die Nordbahngesellschaft.[47] Bahn und Ölindustrie standen nicht nur auf diese Weise miteinander in Zusammenhang, so wurden während der Entstehung des galizischen Eisenbahnnetzes auch aus wirtschaftlichen Gründen Eisenbahnlinien in die ölfördernden Gebiete errichtet.[48] Eine Bahnlinie verband beispielsweise die Städte Krakau und Lemberg mit dem Ölbecken bei Boryslaw und Drohobycz.[49] In diesem Kontext lässt sich auch Debora Vogels Text über den Bau einer Bahnstation betrachten.

Außer dem Bau von neuen Verkehrsnetzen kam es aufgrund der Ölförderung auch zu weiteren Umweltimplikationen. Die Landschaft war durch die rücksichtslose Ausbeutung der Bodenschätze dicht durchlöchert von Minen und Ölschächten (1866 gab es allein in der Gegend um Boryslaw zehn- bis zwölftausend Ölquellen)[50]. In der Folge wurde der Boden instabil und sank ab, da alte Minen kollabierten, die großteils nicht fachgerecht zugeschüttet worden waren. In der Folge stürzten Häuser ein, und es kam zu Überflutungen.[51] Die Raffinerien erzeugten so viel schwarzen Ruß, dass sie Reparationen an die örtlichen Bauern zahlen mussten.[52] Auch die Arbeitsbedingungen waren katastrophal, die Bezahlung war schlecht und die Ausrüstung dürftig.[53] Oft kam es zu Explosionen in den natürlichen Gasvorkommen, und auch brennende Ölschächte waren kein seltener Anblick. Es ist also kein Wunder, dass das Gebiet schließlich als galizische Hölle bezeichnet wurde.[54]

Aufgrund des Preisverfalls durch die Überflutung des europäischen Marktes mit Öl aus den Vereinigten Staaten verlor die Ölindustrie in Galizien langsam an Bedeutung, doch dürften die erschreckenden Verhältnisse in der galizischen Hölle noch lange Bestandteil der kollektiven Erinnerung gewesen sein. In diesem Kontext lassen sich auch Debora Vogels ökologische Texte interpretieren.*

4 Legende vom Naphtha

1.1 Kritische Funktion

Die „Legende vom Naphtha“ ist ein vielschichtiges Gedicht, in dem ein Faden von der Ausbeutung der Bodenschätze zur internationalen Kriegsführung gezogen wird. Die Habgier und der weltweite Einfluss der Erdölindustrie werden klar benannt als treibende Kraft hinter Krieg, Ausbeutung und Umweltzerstörung. Dies sind die Abgründe oder „Geschicke“, in die das „klebrige öde Erdöl / die Welt [...] verstricken kann“,[55] von denen in der ersten Strophe die Rede ist.

Der Stoff des Erdöls an sich steht über das Gedicht hinweg in einem schlechten Licht, es ist „ein öder Stoff“,[56] „stinkend“,[57] in seiner Obszönität glänzt es „fett und violett“[58] und ist „der Stoff eines aussichtslosen Lebens.“[59] Auch für Galizien hat das Erdöl kein Glück gebracht, die Region erlebte langfristig keinen finanziellen Aufschwung durch den Abbau der Bodenschätze, die Arbeitskraft der lokalen Bevölkerung wurde in den Minen und Schächten ausgebeutet, und selbst Raffineriebesitzer wie Abraham Schreiner gelangten durch ihre Unternehmungen nicht zu Reichtum.[60]

Auch die Monotonie der industriellen Landschaft wird zu Beginn des Gedichtes deutlich gemacht. Wir stehen einem typischen *waste land* gegenüber, denn „[a]ls flaches meilenweites Feld / [...] / wirkt Naphtha unendlich traurig.“[61] Dieses Bild ließe sich auch in den galizischen Ölfeldern wiederfinden, in denen sich ein Bohrturm neben den anderen reihte in einer Landschaft, die durchzogen war von Morast, Bohrlöchern und eingestürzten Minen. Die Anspielung auf B. Travens Roman *Die Weiße Rose*[62] weist ebenso auf die Transformation einer fruchtbaren Landschaft – „[die] Erde voller Mais und Glück“[63] – zu einem solchen *waste land* hin. Der Roman basiert auf einer realen Gegebenheit und handelt von der Hazienda „La Rosa Blanca“ in Mexiko, unter deren Land Erdölvorkommen gefunden wurden und deren indigene Bevölkerung in der Folge von einem amerikanischen Ölkonzern enteignet und vertrieben wurde.

Die Intertextualität bereichert das Gedicht mit der ganzen diskursiven Ebene des Romans, so werden in der „Legende vom Naphtha“ nicht nur Fragen über den rechtmäßigen Besitz und die Nutzung von Land hervorgerufen, sondern auch der globale Wirkungsbereich anonymer Großkonzerne hinterfragt und ein Narrativ der Starken gegen die Schwächeren evoziert.

Das „rote Gold“,[64] mit dem die zweite Strophe des Gedichtes endet, fungiert als Parallele zum schwarzen Gold, dem Erdöl. Es stammt ursprünglich aus Goethes Faust: „rotes Gold, das ohne Rast, / Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt“.[65] Während seiner Wette mit Mephisto zeigt Faust so das Paradox menschlichen Strebens auf, das nie erfüllt werden kann. Genauso verhält es sich mit der Gier nach Profit, die hier durch den Erdölkonzern verkörpert wird.

Im Gedicht steht die Standard Oil Company als Platzhalter

Legende vom Naphtha (1935)

Niemand hätte geglaubt,
wie sehr das klebrige öde Erdöl
die Welt in Geschicke* verstricken kann.

Als flaches meilenweites Feld
mit ein paar Pferden und lila Blümchen
wirkt Naphtha unendlich traurig.
Erdöl ist ein öder Stoff
und der Stoff eines aussichtslosen Lebens.
Man gedenkt des fetten Erdöls aus Baku …
man gedenkt der „Weißen Indianer-Rose“
der Erde voller Mais und Glück
mit diesen paar Tröpfchen fetten Öls im Schoß –
ist Liebe mit rotem Gold abzahlbar?

Wenn der Erdrohstoff, der traurige, der fette,
die Substanz, öde wie Unkrautblätter,
heraussickert als ein paar Tropfen Lila
wem tun die Maisfelder weh, in ihrer Stille?

Alle Erdölgebiete rafft an sich die Standard Oil Company
Stardard Oil Company, die Gesellschaft, diktiert die Preise.
Von ihr hängt auch ab das Geschick
– es ist das Jahr neunzehnhundertfünfunddreißig –
eines Landes mit klugen blinden Torsi
doch ohne Naphthablüten, fett und violett. ….

Und schon verkauft man das Leben selbst
mit solchen Worten wie „Das Schönste am Leben
ist der Kampf... Lob dem Krieg.
Lob dem mechanischen Menschen mit Händen aus Panzern
und Petarden.
Lob den verbrannten, in herrliche Flammen versunkenen Feldern
Lob der Härte des Todes, der die Bäuche und Lippen zerreißt
und den Kämpfer zu einem elastischen und unbeugsamen
Mann macht ...“

O süßes Leben, das sich zu leben lohnt.
O Leben, das erst dann genossen wird,
wenn sich gewöhnliche Menschen
in übergroße Heroengestalten verwandeln:
Bis in die Erde hinab sinken die glänzenden Lanzen
und die Helme von Kaisern glühen ...

Das geschieht dank verborgenen Helden
stolzen Helden des 20. Jahrhunderts,
die der Welt Geschicke* schenken:
Zinn, Kupfer und dem Lila-Naphtha
dem stinkenden, das ein Leben wert ist!

Aus dem Jiddischen und Polnischen übersetzt von Anna Maja Misiak
*die Übersetzung von mazoles = Geschicke scheint nicht sehr glücklich; je nach Zusammenhang kann es sich um Glück oder Unglück handeln.

für das Gebaren solcher übermächtiger Erdölkonzerne. Das Monopol der Standard Oil Company in den USA war 1911 so groß geworden, dass der Konzern durch einen Gerichtsbeschluss des Supreme Courts geteilt werden musste.[66] Darauf spielen wohl auch die ersten beiden Verse der vierten Strophe an; „Alle Erdölgebiete rafft an sich die Standard Oil Company“[67] und sie „diktiert die Preise.“[68]

Der neunte Vers des Gedichts verweist auf die Ereignisse in Baku, das ebenfalls für seine Ölvorkommen bekannt war. Hier waren die Arbeitsverhältnisse ähnlich prekär wie in Galizien, dazu kamen Machtkämpfe verschiedener Staaten über den Einfluss in der Region.[69] Denn Erdöl war und ist bis in die Gegenwart Auslöser von globalen Konflikten. Der Rohstoff gewann seit seiner industriellen Verbreitung schnell Bedeutung nicht nur für die Industrie, sondern auch für die Kriegsführung. Denn Erdöl treibt auch Militärfahrzeuge, Panzer, Flugzeuge etc. an. Deshalb ist auch das „Land mit klugen blinden Torsi“[70] – gemeint ist Italien[71] – von den Zulieferungen der Standard Oil Company abhängig, auch wenn der Konzern 1935 nur noch in aufgebrochener Form existierte. Das faschistische Italien führte ab dem 3. 10. 1935 einen Angriffskrieg in Abessinien[72], dem heutigen Äthiopien. Das Gedicht identifiziert das Erdöl als Treibstoff hinter solchen Kriegen und impliziert damit eine Mitverantwortung der Erdölindustrie.

Anschließend kritisiert die fünfte Strophe die herrschende Kriegsbegeisterung. In Anführungszeichen setzt Debora Vogel die Worte, die das Leben selbst verkaufen;[73] Deren Wortlaut klingt stark an die Proklamationen des italienischen Futurismus an, insbesondere an Filippo Tommaso Marinettis futuristisches Manifest: „Schönheit gibt es nur noch im Kampf“[74] und „Wir wollen den Krieg verherrlichen“[75] heißt es etwa bei Marinetti, „Das Schönste am Leben ist der Kampf“[76] und „Lob dem Krieg“[77] bei Debora Vogel. Weiter geht es in marinettiesken Wortschwällen:

> Lob dem mechanischen Menschen mit Händen aus Panzern / und Petarden. / Lob den verbrannten, in herrliche Flammen versunkenen Feldern / Lob der Härte des Todes, der die Bäuche und Lippen zerreißt / und den Kämpfer zu einem elastischen und unbeugsamen / Mann macht.[78]

Debora Vogel zeigt hier die futuristischen Werte in ihrer ganzen Absurdität und bezieht klar Stellung gegen die futuristische Kriegsbegeisterung und den faschistischen Krieg. Selbst im vorgegaukelten Enthusiasmus dieser Verse offenbart sich das Wesen des Kriegs als Tod und Zerstörung. Das Bild der brennenden Felder könnte gleichfalls der *galizischen Hölle* entspringen, so wird noch einmal ein weiterer Faden zwischen Krieg und Ölindustrie gesponnen. >>>

4.2 Gegendiskursive Funktion

Den *waste lands* der Ölfelder werden im Gedicht Idyllen pastoraler und agrarischer Landschaften entgegengesetzt. Besonders stark wirkt die Beschreibung von den „Pferden und lila Blümchen“[79] im Kontrast zur Tristesse der Naphthaproduktion. Die Wiedergabe der Lebenswelt aus B. Travens *Die weiße Rose* gerät zum Klischee, „voller Mais und Glück“[80] und mit „Tröpfchen fetten Öls im Schoß“ ergibt sich ein banales Bild der *Mutter Erde*. Dennoch bildet die Beschreibung den Anfang eines starken Gegenentwurfs zum Raubbau an den Bodenschätzen. Wenn im nächsten Vers die Liebe – wohl zum bewohnten Land und dessen Bevölkerung – und die Habgier, verkörpert durch das rote Gold, gegeneinander abgewogen werden,[81] appelliert das klar an die biophile Grundhaltung der Rezipienten. Eine programmatische Antwort auf die Frage, ob „Liebe mit rotem Gold abzahlbar“[82] ist, liefert der Indio Hacinto in Travens Roman: „Land ist ewig. Geld ist nicht ewig. Darum kann man das Land nicht gegen Geld vertauschen.“[83] Wehmütig fragt das lyrische Ich: „wem tun die Maisfelder weh, in ihrer Stille?“[84], und drückt damit Unverständnis gegenüber der Umweltzerstörung aus.

Der Kriegsbegeisterung der Futuristen stellt der Text eine radikale Lebensbejahung gegenüber, das lyrische Ich spricht vom „süße[n] Leben, das sich zu leben lohnt.“[85]

Das Gedicht spricht sich für ein harmonisches Zusammenleben der Menschen miteinander sowie mit der Natur aus und bezieht klar Stellung gegen Krieg und Raubbau an den Bodenschätzen.

4.3 Vernetzend-reintegrative Funktion

In der „Legende vom Naphtha“ werden Erdölindustrie, Krieg und Avantgarde klar zueinander in Bezug gesetzt. Der Krieg könnte ohne die materielle Unterstützung durch die Erdölindustrie nicht geführt und ohne die geistigen Vorarbeit der Futuristen nicht gewollt werden: Der Krieg schafft die Radikalität, aus der die Futuristen ihre Werte schöpfen, und das Erdöl treibt die Automobile und Flugzeuge an, deren Geschwindigkeit sie preisen; ohne den Krieg und die steigende Motorisierung, also die stetig wachsende Nachfrage nach der von den Futuristen geforderten Geschwindigkeit, könnte die Erdölindustrie keine Profite machen. Sowohl die Erdölindustrie als auch der Krieg (und in einem weiteren, geistigen Sinne auch die Futuristen) hinterlassen verwüstete Landschaften in Debora Vogels Gedicht.

Diese *waste lands* werden besonders raffiniert dargestellt: Wie eine doppelt belichtete Fotografie erscheint die Darstellung der Landschaft in der zweiten Strophe, als wären das Vorher und Nachher der Ausbeutung der Ölvorkommen übereinandergelegt. Das Erdöl könnte in der Beschreibung des Feldes auch noch unter der Erde schlummern, so subtil ist die Montage, doch legt das Wort Naphtha nahe, dass das Rohöl bereits aus der Erde gezogen, weiterverarbeitet und destilliert wurde. Was heute Industrielandschaft ist und traurig stimmt, war früher eine pastorale Idylle mit Pferden und Wiesenblumen.[86] In späteren Zeilen des Gedichts verbinden sich diese beiden gegensätzlichen Sphären zu dem einen Wort „Naphthablüten“[87] Das futuristische Lob des Krieges, geschickt mit Anklängen an Marinetti verwoben, wird mit realen Szenen aus der galizischen Erdölindustrie ausgeschmückt. Durch Vogels Parodie der futuristischen Werte führt sie diese deutlich ad absurdum. In futuristischer Manier werden in der letzten Strophe des Gedichts schließlich die Rohstoffe Zinn, Kupfer und Naphtha, die alle in der Rüstungsindustrie Verwendung finden, noch zu „stolzen Helden des 20. Jahrhunderts“[88] erklärt. Gegen den Futurismus und dessen blinde Technik- und Kriegsbegeisterung setzt das Gedicht in seiner Intertextualität die Weisheit der Weimarer Klassik und proletarischer Abenteuerromane, eine sehr ungewöhnliche, geradezu populistische Kombination, die dennoch die Aussage des Gedichtes unterstreicht.

Besonders auffallend ist, dass Debora Vogel in diesem Gedicht von ihrem gewohnten geometrischen, die moderne Malerei emulierenden Stil abweicht. Keine einzige geometrische Form findet sich in den 43 Versen des Gedichts, als wollte sie ihre Kritik, die auch in einer Zeitschrift erschien, in möglichst klarer, allgemeinverständlicher Sprache anbringen. Die Felder mit dem traurigen Naphtha bleiben, was sie sind, und werden nicht, wie es für Vogels konstruktivistisch-suprematistischen Schreibstil typisch wäre, zu schwarzen Quadraten. Obwohl diese Ikone der Moderne, Sinnbild für die Avantgarde mit allen ihren Errungenschaften und Fehlleistungen, in Öl auf Leinwand gemalt, doch wohl nichts anderes ist als das: ein Ölfeld.

5 Der Bau der Bahnstation

5.1 Kritische Funktion

Debora Vogel entwirft im hier behandelten ersten Teil[89] ihrer Prosamontage *Akazien blühen* eine kubistische Welt, die sie nach eigener Aussage gegen Ende der Prosamontage als überholt betrachtet und im dritten Teil mit den neuen Werten der Statik und Banalität ersetzen will.[90] In „Der Bau der Bahnstation“ ergreift Debora Vogel abschnittsweise scheinbar Partei für den konstruktorischen Prozess des Bauens und mimt eine naive Technikbegeisterung. Mit Sätzen wie „Der Leiter der Erdarbeiten: Er ist der Leiter der Erdarbeiten. Er hat keinen Namen mehr. Der Name ist unwichtig.“[91] persifliert sie jedoch die kühle Rationalität der Technik, und spätestens, wenn sie „das satte Grün der Sommerbäume“ zu „zynische[r] Werbung für alte Möbel“[92] erklärt, spürt man die feine Ironie des Textes. Subtil wird so Kritik an der Zerstörung der Natur

Der Bahnhof von Lemberg, 1916

und der Ausbeutung der Arbeitskräfte geübt. An anderen Stellen wiederum tritt diese Kritik deutlich zutage. Auch, wenn einzelne Passagen der Prosamontage letztendlich ambivalent bleiben, kann mit der obigen Perspektive die kritische Funktion des Kapitels schlüssig herausgearbeitet werden.

Direkt zu Beginn wird der Raum der Welt als „puppenhaft" definiert, wie in einem Puppenhaus ist also alles veränderbar, die Natur wird zum bloßen Spielzeug der Menschen. Der unbearbeitete Raum wird als „unnötig" und „unbeholfen" stilisiert, der Text entlarvt hier den vorherrschenden Diskurs eines expansiv-penetrativen Kolonisationsdranges, der sich die jungfräuliche Landschaft zu eigen machen will.

Es geht hier um die Schaffung eines gekerbten,[93] nutzbar gemachten Raumes einerseits und um die Verkürzung von Transportwegen andererseits, damit also indirekt auch um die Globalisierung, denn man müsse die unnötige Länge der Welt um ein Drittel [...], um die Hälfte kürzen.[94] Wie beim realen Eisenbahnbau in Galizien geht es also auch beim Bau dieser Bahnstation um schnellere, effektivere, günstigere Transportwege und die daraus entstehenden höheren Profite.

Diesem Rationalisierungszwang stellt Vogel die „von niemandem benötigte, zu nichts gehörende Erde" entgegen.[95] Ein klares Paradoxon, ist die fruchtbare Erde doch Grundlage alles Lebens. Wie schon aus der oben analysierten intertextuellen Anspielung auf B. Travens *Die weiße Rose* in der „Legende vom Naphtha" hervorgegangen ist, wird dieser Wert aber durch das kapitalistische Expansionsstreben nicht anerkannt. Auch heute noch wird in der Wirtschaft, sehr deutlich etwa am Beispiel der Ölindustrie, kurzfristigen wirtschaftlichen Gewinnen der Vorrang gegeben gegenüber dem Erreichen von langfristigen, nachhaltigen Zielen.

Der Text evoziert Bilder von aufgerissenen Landschaften, es wird beschrieben, dass „[g]anze Kubikmeter bronzener und schwarzer nichtssagender Erde [.] dorthin verschoben werden, wo sie nötig werden könnten."[96] Offen wird daraufhin hinterfragt: „Wer sagte, es sei sinnvoll? Wozu sollte man eine Sache von einem Ort an den anderen verschieben? Was passiert überhaupt auf der Welt, wenn wir jeden Tag soundso viele Sachen verschieben?"[97] Die Erzählerin schlüpft hier aus ihrer Rolle als Befürworterin des Bauvorhabens, und die Frage nach der Sinnhaftigkeit und der Konsequenzen nicht nur des einzelnen, sondern sämtlicher Umwelteingriffe wird hier bemerkenswert deutlich gestellt. Die von den Menschen geschaffene Struktur wird immer weiterwachsen, schreibt Debora Vogel, „[b]is sie restlos diesen für perkalene lila Blümchen bestimmten Ort ausfüllt"[98], und impliziert damit die vollständige Zerstörung des natürlichen Lebensraumes.

Während Dämme für Schienen gebaut werden, beschwört die Erzählstimme, die konvexen Erdhügel der Böschungen in ihr konkaves Gegenteil verkehrend, die Möglichkeit des Aushebens von Festungsgräben.[99] Gräben und Dämme werden im Laufe des Textes zu einer „Welt aus Gräbern und Schienen".[100] Hiermit wird ein Zusammenhang zwischen dem Bau der Bahnstation und dem Krieg, insbesondere den Grabenkämpfen des Ersten Weltkriegs gezogen. Dieser Zusammenhang ist durchaus gegeben, denn in der Anfangszeit des Schienenverkehrs bedeutete die Möglichkeit, Soldaten in Zügen zur Front zu bringen, einen strategischen Vorteil, und Zugstrecken wurden eigens für diesen Zweck errichtet. Schon immer gab es eine Interdependenz zwischen Krieg und technischem Fortschritt, die der Text hier kritisch beleuchtet.

Durch den Vergleich mit Lasttieren wird auch die Ausbeutung der Arbeitenden auf der Baustelle angeprangert.[101] Ihre harten Arbeitsbedingungen werden beschrieben: „40 Grad Hitze, 8 Stunden Arbeit und dreiundzwanzig Schichten ...",[102] was die Erzählstimme, die zynisch-ausbeuterische Perspektive des Bauleiters einnehmend, lediglich als neuen Rekord quittiert. Die Arbeitenden werden zu Effizienz getrieben: „Weiter Leute . weiter . weiter ." und „Schnell . schnell . schneller . rase ."[103] Es ist außerdem die Rede von Schubladen, beladen „mit tränenschwerer Erde", die sich dennoch „[w]ie Meeresschaum, leicht und tänzerisch" [104] bewegen. Die Strapazen der Arbeitenden werden hier erneut ausgeblendet. In der Folge werden die Baustoffe gepriesen, scheinbar beiläufig wird erzählt, dass die zu erledigenden Arbeiten den Menschen „das Mark aus den Knochen pressen", ihr Zustand wird beschrieben als „Kummer, der sich [...] bis zum Tod hinziehen kann".[105] Die Gräber aus demselben Kapitel könnten so auch für die Arbeitenden bestimmt sein.[106]

>>>

5.2 Gegendiskursive Funktion

Als wiederkehrendes Motiv werden dem Bau der Bahnstation die Felder mit rosa Disteln und gelbem Hahnenfuß[107] entgegengestellt, die sich vormals am Ort der Baustelle befanden. Das Feld mit den Blumen steht als Platzhalter für die unberührte Natur und für eine von Debora Vogel verfochtene Ästhetik der Statik und des Banalen, die dem Bau der Bahnstation und dessen Dynamik unweigerlich zum Opfer fällt. Die errichteten Schienen werden wiederholt als tragischer Entschluss bezeichnet.[108] Bei der rätselhaften Textstelle: „Nicht jeder wird es verstehen: Die Böschungen und die Landstraßen können zum Schicksal werden, das nur einmal im ganzen Leben vorkommt", kommt man aus der Perspektive des *Ecocriticisms* nicht umhin, die Blumen als des Rätsels Lösung zu vermuten, die beim Bau der Böschungen und Landstraßen ihr Leben lassen müssen. So könnten aufgrund der Vielschichtigkeit des Textes in den bereits erwähnten Gräbern neben Soldaten und Arbeitern auch Hahnenfuß und Disteln liegen.

Es gibt noch weitere Helden der Statik: An anderer Stelle ist von Bäumen die Rede, die nichts über die Angst und nichts über den Tod wissen.[109] Die Bäume sind ebenfalls Vertreter der Statik, sie „leben wie in vier Wänden"[110]. Bei Debora Vogel nimmt die Vegetation die Rolle eines Ruhepols ein, die als Gegengewicht zur dynamischen Welt der Menschen und der Technik fungiert. Bäume sind auch Zeitmesser, denn durch die Verfärbung der Blätter kündigt sich der Herbst an. Damit stehen sie für den Zyklus des Lebens selbst, denn „roströtliche Blätter riechen nach Leben." In den Bildern der Statik ist für Debora Vogel „[d]ie ganze Buntheit des Lebens [.] eingeschlossen"[111], wie sie in ihrem Essay über „Statik, Dynamik und Aktualität in der Kunst" schreibt.

Ähnlich könnte es sich auch mit der Erde verhalten: Mit dem Maßband wird beim Bau der Bahnstation die Seele der Erdleiber geschätzt,[112] die Erde wird hier gleichzeitig als nutzbarer Rohstoff und beseeltes Wesen dargestellt. In diesem Zusammenhang ist vom Schicksal des Rohstoffs Erde die Rede.[113] An einer anderen Stelle heißt es: „Die Füße sind trunken von der Süße der Erde."[114] Es existiert eine gewisse Diskrepanz zwischen der inhärenten lebensschaffenden Kraft der fruchtbaren Erde und dem Gestaltungswillen der Menschen, welche im Text angedeutet wird. So wird der Ort der Baustelle schließlich auch als rechtmäßig „für lila Disteln und Hahnenfuß bestimmte[r] Ort" identifiziert.[115]

Die Erde tritt auch als Planet auf: „Inmitten der Welt von Gräbern und Schienen wogt ein riesiger Bauch. Er wächst wie ein riesiges, kugeliges, rauhes Unkraut."[116] Die Menschen werden als Teil der Erde identifiziert, denn sie wurden aus Lehm geformt.[117] An anderen Stellen wird die menschliche Haut auch mit Baumrinde verglichen.[118] Der Mensch ist einerseits Teil der Natur, andererseits formt er sie um. Der Text erfasst Mensch, Natur und den Planeten so als ein ganzheitliches Ökosystem, in dem sich die einzelnen Teile gegenseitig beeinflussen. So schafft Debora Vogel in „Der Bau der Bahnstation" einen wirkungsmächtigen Gegendiskurs gegen die achtlose Zerstörung der Umwelt.

5.3 Vernetzend-reintegrative Funktion

Besonders beeindruckend werden in „Der Bau der Bahnstation" imaginative Gegenwelten mit dem kulturellen Realitätssystem verbunden. Der Prozess des Bauens erhält einen organischen Charakter, besonders eindrucksvoll wird dies beim Bau der Mauern geschildert, die zu „Mauern-Pflanzen"[119] werden: „Ganz langsam wachsen die Vertikale und die Horizontale. Ganz langsam wachsen die Mauern, und wuchernd wie klebrige Klettenblätter wächst das kugelförmige Grau der Langsamkeit"[120], und „Die wachsenden Mauern haben nur zwei Sehnsüchte, nach oben, in Richtung der gelben Sonnenkugel; wie Bäume und Gräser; und nach unten, wohin alle Gewichte ziehen"[121]. Wie ein pflanzlicher Organismus strebt die Mauer zur Sonne und verwurzelt sich im Boden. Auch die vollendete Bahnstation erhält diesen organischen Charakter, die „wundersame Pflanze aus Horizontalen und Vertikalen wird immer dichter wachsen; [wie] ein geometrischer Baum aus Flächen und Umrissen".[122] Auch die Baustoffe werden mit organischen Begriffen besetzt: Die Rohstoffe etwa werden mit Unkraut verglichen,[123] der Lehm ist „im Leben versunken",[124] Straßen und Mauern bilden einen „Baum aus Beton".[125] Die Haut der Arbeitenden wird zu Baumrinde, ihre Arme und Beine zu Wurzeln und Ästen.[126] „Der Bau der Bahnstation" wird so im Text förmlich überwuchert, auf einer sprachlichen Ebene holt sich die Natur ihren Lebensraum zurück.

Ein weiterer Diskurs, der in Debora Vogels Schreiben einfließt, ist ihre Rezeption der abstrakten Malerei, insbesondere des Konstruktivismus und Suprematismus. Im Vorwort ihres Gedichtbandes *Tagfiguren* sieht sie ihre Gedichte etwa als „Entsprechung zur modernen Malerei"[127]; dazu nutzt sie auch geometrische Figuren, die Beständigkeit und Statik ausdrücken sollen.[128] Dieser Ansatz ist auch noch in ihren Prosamontagen zu finden, deren Text ebenfalls an prägnanten Stellen durch Farben und geometrische Formen gestaltet ist. Wenn man den Inhalt des Textes analog zu einem konstruktivistischen Gemälde betrachtet, fällt besonders die Farbverteilung ins Auge: graue,[129] braune[130] und schwarze[131] Farbtöne kennzeichnen die Sphäre des Bauens und der Stadt, sie werden in sich wiederholenden Abständen durch die lila[132] und gelben[133] Farbtupfer der Disteln und des Hahnenfußes oder auch durch das „satte Grün der Sommerbäume"[134] und das Rostrot der Herbstblätter[135] kontrastiert. Andere farbige Formen ergeben sich durch den gelben Lehm[136] oder das Gelb der Sonne.[137] Der natürlichen

Sphäre wird hier eine Buntheit zugeordnet, die gegenüber der Monotonie der Baustelle und der menschlichen Sphäre hervorsticht. Die wenigen Ausnahmen zu dieser Dichotomie bilden schwarz-gelbe Stiefel, die zu Beginn das Feld erkunden,[138] rote, grüne und gelbe Kacheln, die an der fertigen Bahnstation angebracht werden[139] und, bemerkenswerterweise, das „rote Rechteck der Straßenbahn".[140] Die hier durch Farbe und geometrische Form doppelt markierte Straßenbahn stellt einerseits einen Topos der literarischen und künstlerischen Avantgarde dar (etwa bei Majakowski oder Bogomazow) und steht andererseits auch im Interesse der Klimabewegung, die den klimaschonenden öffentlichen Personennahverkehr befürwortet. Zumindest die erste Konnotation dürfte hierbei von Debora Vogel bewusst gewählt sein.

Denn die Technikbegeisterung der Avantgarde wird auch in der Darstellung der kubistischen Welt in „Der Bau der Bahnstation" portraitiert. Im Text ist sehr wohl auch eine gewisse Wertschätzung für die Tätigkeit der Ingenieure zu finden, die Rohstoffe und Zeit zu Bauwerken[141] verarbeiten. Doch nimmt die Dichterin gegenüber der blinden Technikbegeisterung des Futurismus eine kritischere, die Natur wertschätzende Haltung ein. So wird in ihrer Bewunderung der technischen Leistungen vor allem eine verborgene organische Kraft im Prozess des Bauens sichtbar, während die aus den Umweltveränderungen entstehenden Transformationen eher kritisch betrachtet werden.

„Der Künstler gibt die Natur wieder und ergötzt sich an ihr; der Ingenieur steht in ständigem Kampfe mit ihr",[142] schreibt der suprematistische Maler Kasimir Malewitsch in *Die gegenstandslose Welt.* In „Der Bau der Bahnstation" findet sich diese Aussage bestätigt, doch Debora Vogel geht über die schlichte Feststellung Malewitschs hinaus und stellt dem Kampf des Ingenieurs mit der Natur im Subtext auch eine ganzheitlichere, nachhaltige Vision für den menschlichen Umgang mit der Natur entgegen.

In ihrem Schreiben, in dem die Statik über die Dynamik erhoben wird, werden nicht Geschwindigkeit und Schnelllebigkeit der modernen Welt zu neuen Werten erklärt, sondern Langsamkeit, Langeweile und Monotonie zum neuen Objekt der Bewunderung. In deren Ausprägungen – unvollendete Mauern,[143] „Bäume, Gräser und das Leben"[144] – findet sich die „Süße des Quadrats" [145] wieder: das höchste Lob in diesem konstruktivistisch-literarischen Kosmos.

6 Von der Avantgarde zur Klimakrise

Als Teil des größeren geistigen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens der Moderne predigte auch die literarische Avantgarde, insbesondere der Futurismus, den Debora Vogel mehrfach kritisiert, die Maxime „Höher, schneller, weiter".

Seitdem schritt die Technisierung stets voran, auch angetrieben durch die stetige militärische Aufrüstung, es kam schließlich mit den Weltkriegen zu den schlimmsten Kriegskatastrophen der Menschheitsgeschichte, die den dialektischen Fortschrittsglauben auf die schrecklichste Weise widerlegten. Dennoch machte die Erdölindustrie immer höhere Profite, immer weitere Erdölvorkommen wurden gefunden und ausgebeutet, die beinahe vollständige Motorisierung der Weltbevölkerung wurde erreicht, die Weltwirtschaft immer abhängiger von fossilen Brennstoffen, und das Wirtschaftswachstum wurde zum globalen Mantra. Durch diese Entwicklungen kam es schließlich zur großen ökologischen Katastrophe, dem menschengemachten Klimawandel.

Debora Vogel scheint in ihrem Werk diese düstere Dynamik vorausgeahnt zu haben. Sie entlarvt die vielfältigen Verbindungen zwischen Erdöl- und Kriegsindustrie, Ausbeutung und Umweltzerstörung, der Avantgarde und den Entwicklungen des 20. Jahrhunderts.

Als Teil ihrer Ästhetik der Statik findet man in ihren Texten eine umfassende Wertschätzung der natürlichen Umwelt. Die Dichterin begreift den Menschen als Teil eines Ökosystems, das den gesamten Planeten umspannt, kritisiert den Raubbau an der Natur und die Ausbeutung der Arbeitskraft und liefert einen eindrucksvollen literarischen Gegenentwurf zu Fortschrittsglauben und Rationalisierung, Wirtschaftswachstum und Globalisierung.

Zu hoffen bleibt nur, dass ihr Werk in der Zukunft mehr Beachtung und eine größere Leserschaft findet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Malewitsch, Kasimir: *Die gegenstandslose Welt.* In: Gropius, Walter / Moholy-Nagy, Laszlo (Hg.): Bauhausbücher 11, München: Albert Langen Verlag 1927
Traven, B.: *Die weiße Rose.* Berlin: Büchergilde Gutenberg 1929
Vogel, Debora: *Die Geometrie des Verzichts.* Hg. von Anna Maja Misiak, Wuppertal: Arco Verlag 2016
von Goethe, Johann Wolfgang / Schöne, Albrecht (Hg.): *Faust. Texte.* Frankfurt a. M. / Leipzig: Deutscher Klassiker Verlag 2003

Sekundärliteratur

Benesch, Evelyn / Brugger, Ingried (Hg.): Futurismus. Radikale Avantgarde. Wien / Mailand: Mazzotta 2003
Bill, Stanley: *Undula. A newly discovered story by Bruno Schulz.* In: Notes from Poland. notesfrompoland.com/2020/07/11/undula-a-newly-discovered-story-by-bruno-schulz/ 2020, 24.02.2021
Bühler, Benjamin: *Ecocriticis. Grundlagen – Theorien – Interpretationen.* Stuttgart: J. B. Metzler 2016
Fromm, Erich: *Anatomie der menschlichen Destruktivität.* 25. Auflage, Hamburg: Rowohlt-Verlag 2015
Global Carbon Project: *Global Carbon Budget. Emissions from fossil fuels and industry.* In: Global Carbon Project.
www.globalcarbonproject.org/carbonbudget/_del_19/highlights.htm, 27.3.2021.
Goodbody, Axel (Hg.): *Literatur und Ökologie. In: Prof. Dr. Gerd Labroisse: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik.* Amsterdam / Atlanta, GA: Editions Rodopi B.V. 1998

>>>

IPCC, 2018: *Global Warming of 1.5°C. An IPCC Special Report on the impacts of global warming of 1.5°C above pre-industrial levels and related global greenhouse gas emission pathways, in the context of strengthening the global response to the threat of climate change, sustainable development, and efforts to eradicate poverty* [Masson-Delmotte, V., P. Zhai, H.-O. Pörtner, D. Roberts, J. Skea, P.R. Shukla, A. Pirani, W. Moufouma-Okia, C. Pean, R. Pidcock, S. Connors, J.B.R. Matthews, Y. Chen, X. Zhou, M.I. Gomis, E. Lonnoy, T. Maycock, M. Tignor, and T. Waterfield (eds.)]. In Press.
https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/sites/2/2019/06/SR15_Full_Report_Low_Res.pdf

McGlade, Christophe / Ekins, Paul: *The geographical distribution of fossil fuels unused when limiting global warming to 2°C*. In: Nature Vol 517, Januar 2015, S. 187–203.

Morawski, Wojciech: *Galician Oilfields*. In: The Quarterly of The Collegium of Socio- Economics "Studies and Works", Vol.30/2, Februar 2017, S. 15–32

Nabrdalik, Bartosz: *Galizische Eisenbahnen. Ein rein strategisches oder auch ökonomisches Unternehmen?*. Diss. Universität Wien, Institut für Geschichte 2010

Pierce, Morris A. (Hg.): *Encyclopedia of Energy. Vol. 4*. Ipswich, MA: Salem Press 2012 Schatzker, Valerie: *The Jewish Oil Magnates: A History, 1853–1945*. In: Schatzker,

Valerie (Ed.): The Jewish Oil Magnates of Galicia. Montreal / Kingston: McGill-Queen's University Press 2015

Werberger, Annette: *Nur eine Muse? Die jiddische Schriftstellerin Debora Vogel und Bruno Schulz*. In: Ingrid Hotz-Davies / Schamma Schahadat (Hg.): *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur*. Bielefeld: transcript Verlag 2007

Zapf, Hubert: *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imagi nativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Berlin/Boston: De Gruyter, Inc 2002

Björn Dresel, geb. 1998 in Erlangen, lebt als Literaturwissenschaftler, Umweltaktivist und freischaffender Schriftsteller in Wien

Dieser Beitrag ist die leicht gekürzte Fassung der Seminarabschlussarbeit im Bachelorseminar *Osteuropäische Avantgarde in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts* bei der Privatdozentin Dr. Larissa Cybenko an der Universität Wien, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft.

1 Vogel, Debora: Die Geometrie des Verzichts. Hg. von Anna Maja Misiak, Wuppertal: Arco Verlag 2016, S. 299.
2 Vlg. Global Carbon Project: Global Carbon Budget. Emissions from fossil fuels and industry. In: Global Carbon Project. www.globalcarbonproiect.org/carbonbudget/ del 19/highlights.htm, 27.3.2021.
3 Vgl. IPCC, 2018: Global Warming of 1.5°C. An IPCC Special Report on the impacts of global warming of 1.5°C above pre-industrial levels and related global greenhouse gas emission pathways, in the context of strengthening the global response to the threat of climate change, sustainable development, and efforts to eradicate poverty [Masson-Delmotte, V., P. Zhai, H.-O. Pörtner, D. Roberts, J. Skea, P.R. Shukla, A. Pirani, W. Moufouma-Okia, C. Pean, R. Pidcock, S. Connors, J.B.R. Matthews, Y. Chen, X. Zhou, M.I. Gomis, E. Lonnoy, T. Maycock, M. Tignor, and T. Waterfield (eds.)]. In Press. https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/sites/2/2019/06/SR15_Full_Report_Low_Res.pdf, S. 4.
4 Vgl. Christophe McGlade / Paul Ekins: The geographical distribution of fossil fuels unused when limiting global warming to 2°C. In: Nature Vol 517, Januar 2015, S. 187–203, hier S. 187.
5 Vgl. IPCC: Global Warming of 1.5°C, S. 53ff.
6 Vgl. Goodbody, Axel (Hg.): Literatur und Ökologie. In: Prof. Dr. Gerd Labroisse: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Amsterdam / Atlanta, GA: Editions Rodopi B.V. 1998, S. 25.
7 Ebd., S. 25.
8 Vgl. ebd., S. 25.
9 Vgl. Bühler, Benjamin: Ecocriticism. Grundlagen - Theorien - Interpretationen. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 48.
10 Vgl. ebd., S. 53.
11 Ebd., S. 32.
12 Vgl. ebd., S. 54.
13 Vgl. ebd., S. 59.
14 Vgl. ebd., S. 59.
15 Vgl. Zapf, Hubert: Literatur Als Kulturelle Ökologie. Zur Kulturellen Funktion Imaginativer Texte an Beispielen des Amerikanischen Romans. Berlin/Boston: De Gruyter, Inc 2002, S. 64ff.
16 Ebd., S. 64.
17 Fromm, Erich: Anatomie der menschlichen Destruktivität. 25. Auflage, Hamburg: Rowohlt-Verlag 2015, S. 411ff.
18 Zapf, Hubert: Literatur als kulturelle Ökologie, S. 64.
19 Vgl. ebd., S. 64.
20 Ebd., S. 64.
21 Vgl. ebd., S. 65.
22 Ebd., S. 66.
23 Vgl. ebd., S. 65.
24 Vgl. ebd., S. 65f.
25 Ebd., S. 66.
26 Ebd., S. 66.
27 Ebd., S. 66.
28 Vgl. Werberger, Annette: Nur eine Muse? Die jiddische Schriftstellerin Debora Vogel und Bruno Schulz. In: Ingrid Hotz-Davies / Schamma Schahadat (Hg.): Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur. Bielefeld: transcript Verlag 2007, hier S. 257–286, hier S. 261
29 Vgl. Vogel, Debora: Geometrie des Verzichts, S. 601ff.
30 Vgl. Schatzker, Valerie: The Jewish Oil Magnates. A History, 1853–1945. In: Schatzker, Valerie (Ed.): The Jewish Oil Magnates of Galicia. Montreal / Kingston: McGill-Queen's University Press 2015, S.9.
31 Vgl. Zeh, Jan: Pierwsze objawy przemyslu naftowego w Galicyi (dt.: Die ersten Anzeichen der Ölindustrie in Galizien), 1898, S. 204. Zitiert nach: Schatzker, Valerie: The Jewish Oil Magnates, S. 4.
32 Vgl. Schatzker, Valerie: The Jewish Oil Magnates, S. 41.
33 Vgl. ebd., S. 4.
34 Vgl. ebd., S. 3.
35 Bill, Stanley: Undula. A newly discovered story by Bruno Schulz. In: Notes from Poland. notesfrompoland.com/2020/07/11/undula-a-newly-discovered-story-by-bruno-schulz/ 2020, 24. 02. 2021.
36 Vgl. Schatzker, Valerie: The Jewish Oil Magnates, S. 6.
37 Rohöldestillat, leichte Erdölfraktion, heute beispielsweise zur Herstellung von Benzin verwendet (Anm. des Verfassers)
38 Vgl. Schatzker, Valerie: The Jewish Oil Magnates, S. 25.
39 Ebd., S. 26.
40 Vgl. ebd., S. 7.
41 Vgl. ebd., S. 50.
42 Vgl. ebd., S. 20.
43 Vgl. ebd., S. 28.
44 Vgl. ebd., S. 29.
45 Vgl. ebd., S. 9.
46 Vgl. ebd., S. 37.
47 Vgl. ebd., S. 32.
48 Vgl. Nabrdalik, Bartosz: Galizische Eisenbahnen. Ein rein strategisches oder auch ökonomisches Unternehmen?. Diss. Universität Wien, Institut für Geschichte 2010, S. 127.
49 Vgl. ebd. S.76.
50 Vgl. Schatzker, Valerie: The Jewish Oil Magnates, S. 40.
51 Vgl. ebd., S. 48ff.
52 Vgl. Metzis, J.: Przczynek do historji przemyslu naft. w Polsce (dt.: Ein Report über die Geschichte der Petroleumindustrie in Polen), 1930, S. 507, zitiert nach: Schatzker, Valerie: The Jewish Oil Magnates, S. 35.
53 Vgl. Schatzker, Valerie: The Jewish Oil Magnates, S. 53.
54 Morawski, Wojciech: Galician Oilfields. In: The Quarterly of The Collegium of Socio-Economics. Studies and Works. Vol.30/2, Februar 2017, S. 15–32, hier S. 28.
55 Vogel, Debora: Die Geometrie des Verzichts, S. 299, V. 2f.
56 Ebd., S. 299, V. 7.
57 Ebd., S. 301, V. 20.
58 Ebd., S. 299, V. 23.
59 Ebd., S. 299, V. 8.
60 Vgl. Schatzker, Valerie: The Jewish Oil Magnates, S. 32.
61 Vogel, Debora: Die Geometrie des Verzichts, S. 299, V. 4ff.
62 Ebd., S. 299, V. 10-17. Siehe auch: S. 612.
63 Ebd., S. 299, V. 11.
64 Ebd., S. 299, V. 13.

Eva Meloun: *Windkraft*.
Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm

Abschrift des ins Bild integrierten Textes:

Windkraft
von Eva Meloun

Du Aeolus und ihr Freunde der Lüfte
schützt uns!
Seid Rettung vor dem Verderben der Menschen, der Erde!
Fegt hinweg das schädliche Treiben
derer die nur um des Geldes willen
die Erde vergiften, die Menschen tödlich verstrahlen.
Ihr seid es, die über die Wasser und Felder wehend
in den Lüften die Räder der Windmühlen treibt,
um den Menschen Kräfte zu schenken
und sie sorglos und friedlich leben zu lehren.

65 von Goethe, Johann Wolfgang / Schöne, Albrecht (Hg.): Faust. Texte. Frankfurt a. M. / Leipzig: Deutscher Klassiker Verlag 2003, V. 1678 ff.
66 Vgl. Pierce, Morris A. (Hg.): Encyclopedia of Energy. Vol. 4. Ipswich, MA: Salem Press 2012, S. 1177ff.
67 Vgl. Vogel, Debora: Die Geometrie des Verzichts, S. 299, V. 18.
68 Vgl. ebd., S. 299, V. 19.
69 Vgl. ebd., S. 612.
70 Vgl. ebd., S. 299, V. 22.
71 Vgl. ebd., S. 612.
72 Vgl. ebd., S. 612.
73 Vgl. ebd., S. 301, V. 1f.
74 Benesch, Evelyn / Brugger, Ingried (Hg.): Futurismus. Radikale Avantgarde. Wien / Mailand: Mazzotta 2003, S. 263.
75 Ebd., S.263.
76 Vogel, Debora: Die Geometrie des Verzichts, S. 301, V. 2f.
77 Ebd., S. 301, V. 3.
78 Ebd., S. 301, V. 4ff.
79 Ebd., S. 299, V. 5.
80 Ebd., S. 299, V. 11.
81 Vgl. ebd., S. 299, V. 13.
82 Ebd., S. 299, V. 13.
83 Traven, B.: Die weiße Rose. Berlin: Büchergilde Gutenberg 1929, S. 75.
84 Vogel, Debora: Die Geometrie des Verzichts, S. 299, V. 17.
85 Ebd., S. 301, V. 10.
86 Vgl. ebd., S. 299, V. 4ff.
87 Ebd., S. 299, V. 23.
88 Ebd., S. 301, V. 17.
89 in der jiddischen Version, in der polnischen Übersetzung wurde die Reihenfolge geändert (Anm. des Verfassers).
90 Vgl. Vogel, Debora: Die Geometrie des Verzichts, S. 594f.
91 Ebd., S. 377.
92 Ebd., S. 382.
93 Siehe dazu auch: Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: Tausend Plateaus. (Anm. des Verfassers)
94 Vgl. Vogel, Debora: Die Geometrie des Verzichts, S. 374.
95 Ebd., S. 375.
96 Ebd., S. 375.
97 Ebd., S. 375.
98 Ebd., S. 383.
99 Vgl. ebd., S. 377.
100 Ebd., S. 378.
101 Vgl. ebd., S. 375.
102 Ebd., S. 378.
103 Ebd., S 3787.
104 Ebd., S. 377.
105 Ebd., S. 377.
106 Vgl. ebd., S. 378.
107 Vgl. ebd., S. 374, 375, 377, 378, 382, 384, 385.
108 Vgl. ebd., S. 378.
109 Vgl. ebd., S. 374.
110 Ebd., S. 374.
111 Ebd., S. 422.
112 Vgl. ebd., S. 376.
113 Vgl. ebd., S. 377.
114 Ebd., S. 374.
115 Ebd., S. 384. Vgl. auch S. 383.
116 Ebd., S. 378.
117 Vgl. ebd., S. 381.
118 Vgl. ebd., S. 375, 377.
119 Ebd., S. 383.
120 Ebd., S. 379.
121 Ebd., S. 379.
122 Ebd., S. 383.
123 Vgl. ebd., S. 380, 382.
124 Ebd., S. 380.
125 Vgl. ebd., S. 382.
126 Vgl. ebd., S. 375f.
127 Ebd., S. 19.
128 Vgl. ebd., S. 19f.
129 Vgl. ebd., S. 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384.
130 Vgl. ebd., S. 376.
131 Vgl. ebd., S. 375, 376.
132 Vgl. ebd., S. 374, 375, 378, 382, 383, 384, 385.
133 Vgl. ebd., S. 374, 375, 377.
134 Ebd., S. 382.
135 Vgl. ebd., S. 382.
136 Vgl. ebd., S. 378, 381.
137 Vgl. ebd., S. 379.
138 Vgl. ebd, S. 374.
139 Vgl. ebd., S. 383.
140 Ebd., S. 382.
141 Vgl. ebd., S. 378.
142 Malewitsch, Kasimir: Die gegenstandslose Welt. In: Gropius, Walter / Moholy-Nagy, Laszlo (Hg.): Bauhausbücher 11, München: Albert Langen Verlag 1927, S. 28.
143 Vgl. Vogel, Debora: Die Geometrie des Verzichts, S. 379.
144 Ebd., S. 379.
145 Ebd., S. 379.

Zählen
von Ilse Tielsch

Nashörner zählen
Menschen zählen
Nashörnern und Menschen
vom Zählen erzählen
Gezähltes zählen
Zahlen zählen
Nashörnern vom Zählen
der Zahlen erzählen
Nashörnern vom Zählen
der Menschen erzählen

Verzähle dich nicht:

Du
zählst nicht.

Aus Ilse Tielsch: *Anrufung des Mondes.* J&V, Wien/München 1974