



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Fotobuch *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* – zwischen
jüdischer Volkskultur und Avantgarde“

verfasst von / submitted by

Ines Gam BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Friedrich Tietjen

Sämtliche personenbezogene Formulierungen sind geschlechtsneutral zu verstehen.

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen bedanken, die mich im Rahmen dieser Masterarbeit begleitet haben. Zuallererst gilt mein Dank meinem Betreuer Dr. Friedrich Tietjen, der mich auf das Buch *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* aufmerksam gemacht und mich immer wieder mit hilfreichen Denkanstößen und aufbauender Kritik versorgt hat. Ich danke meinen Eltern dafür, dass sie mich während meiner gesamten Studienzeit immer unterstützt haben. Meinem Bruder und meinen Freunden danke ich für die aufbauenden Worte und meinen Studienkollegen für die Anregungen zur Arbeit. Ganz besonders möchte ich mich bei Sophie für die besten Stunden auf der Bibliothek bedanken und bei Sertan für einfach alles.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungsstand	4
3. <i>Ein Ghetto im Osten (Wilna)</i>	7
3.1. Aufbau und Layout des Buches	8
3.2. „Andenken an die jüdische Gasse, Museum in Miniatur“	11
3.3. Das moderne Vilnius in der Zwischenkriegszeit	15
3.4. Die Judengasse als Fragment und Montage	20
4. Die Entdeckung des „Ostjudentums“	27
4.1. Die jüdische Ethnografie	27
4.2. „Ostjuden“ und „Westjuden“	33
4.3. Der „Ostjude“ als Projektionsfläche	37
5. Moderne Wahrnehmung und Montage	42
5.1. Die Wahrnehmungskrise in der Moderne und ihre Auswirkungen auf die Ästhetik	42
5.2. Das Neue Sehen in der Fotografie	47
6. Vergleichende Betrachtungen	55
6.1. <i>Das ostjüdische Antlitz</i> von Arnold Zweig und Hermann Struck	55
6.2. <i>Berlin Alexanderplatz</i> von Alfred Döblin	66
7. Geschichte und Tradition als Konstrukt	77
8. Zusammenfassung und Ausblick	80
 <i>Anhang</i>	
Literaturverzeichnis	84
Quellen	84
Briefe	85
Sekundärliteratur	86
Online-Ressourcen	100
Abbildungsnachweis	103
Abbildungen	105
Briefe	133
Abstract	150
Eidesstaatliche Erklärung	151

1. Einleitung

„Dessau was the city of Rabbi Moses Mendelssohn. One day, while I visited the library at the synagogue which bears his name, the sights I had left behind in far away Vilna came to my mind. The image of the pupil bent over his book in the old prayer house, the old man playing his fiddle in the lane, the child at his game of hopscotch.“¹

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht die Fotoserie über das Judenviertel in der Stadt Vilnius des jüdischen Künstlers M. Vorobeichic², wie sie 1931 im Buch *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* veröffentlicht wurde. Die Idee zu den Bildern kam ihm – wie aus dem Zitat hervorgeht – in Dessau. Er besuchte dort das Bauhaus und wurde als Student von Persönlichkeiten wie László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky und Paul Klee selbst zu einem Teil der europäischen Avantgarde.³ Dementsprechend ist auch die stilistische Umsetzung der Serie geprägt durch unkonventionell gewählte Bildausschnitte, schräge Perspektiven und vor allem die Fotomontage. Umso mehr überrascht auf den ersten Blick die Thematik des Buches. Was interessiert einen Künstler der Avantgarde, die doch gemeinhin mit Fortschritt und Traditionsbrüchen assoziiert wird, an der jüdischen Volkskultur? Vorobeichic wurde 1904 im russischen Lebedewo, nicht weit von Vilnius geboren. Er wuchs in einem religiösen Elternhaus auf, in dem auch das Talmudstudium eine wichtige Rolle spielte⁴ und besuchte das hebräische „Halvrit“ Gymnasium. Schließlich studierte er Malerei an der polnischen Stefan Báthory Universität in Vilnius.⁵ Schon während seines Studiums interessierte er

¹ Maya Raviv, *Time Accelerates Itself* (Manuskript), zitiert in: Dmitrieva 2004, S. 74-75.

² Für seinen Namen finden sich verschiedene Schreibweisen, so auch: Moses Vorobeichic. Für den Nachnamen auch: Worobeitschik, Werebeiczky.

³ Tszorf 1993, S. 86.

⁴ Ebd.

⁵ Dmitrieva 2004, S. 73.

sich allerdings für die Entwicklungen in Westeuropa und abonniert deutsche Kunstzeitschriften.⁶ 1927 ging er schließlich nach Dessau, wo er zwei Semester lang studierte.⁷ 1928 ging er weiter nach Paris, wo er ebenfalls Kontakte zu Vertretern der Avantgarde, wie Fernand Léger, Florent Fels,⁸ Man Ray, Philippe Souppault, André Malraux und Ilja Ehrenburg pflegte.⁹ Obwohl er schon am Bauhaus mit der Fotografie in Berührung kam, erlernte Vorobeichic Laborpraxis und Aufnahmetechnik erst in Paris an der „École Technique de Photographie et de Cinématographie“.¹⁰ Er besuchte zudem Malereikurse bei Fernand Léger an der „Académie moderne“ und schloss sich der „École de Paris“ an.¹¹ Zu Beginn der 1930er Jahre war er ein fester Teil der (west)europäischen Avantgarde. 1934 emigrierte er schließlich als überzeugter Sozialist und Zionist nach Palästina und nahm den hebräischen Namen Moshe Raviv an.¹²

Obwohl eine Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft in seiner künstlerischen Arbeit aufgrund seiner Biographie naheliegend ist, nahm Vorobeichic damit innerhalb der Avantgardebewegungen der Zwischenkriegszeit eine Sonderstellung ein.¹³ Deswegen ist es ein Ziel dieser Arbeit, die Wilna-Bilder im Kontext der Erneuerungsbestrebungen innerhalb der jüdischen Kultur zu betrachten und die Rolle des „Ostjudentums“ herauszuarbeiten. Dabei soll im Vergleich mit anderen Darstellungen herausgearbeitet werden, wie das „Ostjudentum“ in den Wilna-Bildern dargestellt wird. Darüber hinaus soll es um die Frage gehen, welche Auswirkungen die moderne Bildsprache auf die Interpretation der dargestellten Thematik hat.

Da die Fotoserie bisher erst in wenigen kunsthistorischen Aufsätzen untersucht wurde, wird den Beginn dieser Arbeit eine umfassende ikonografische und stilistische Analyse der Fotoserie bilden. Diese wird gefolgt sein von einer

⁶ Tszorf 1993, S. 86.

⁷ Tszorf 1993, S. 86.

⁸ Molderings 1987, S. 54.

⁹ Dmitrieva 2004, S. 74.

¹⁰ Molderings 2008, S. 423.

¹¹ Dmitrieva 2004, S. 74.

¹² Tszorf 1993, S. 88.

¹³ Vorobeichic berichtet, dass das Judentum am Bauhaus selten zum Darstellungsgegenstand wurde, obwohl dort zahlreiche jüdische Schüler aus Osteuropa studierten. (Dmitrieva-Einhorn 1998, S. 739.)

Einbettung in den kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext der Zwischenkriegszeit unter den für diese Arbeit relevanten Gesichtspunkten. Ausgehend von der Thematik des Buches, der jüdischen Volkskultur und insbesondere des jüdischen Lebensraumes in Osteuropa, sollen die jüdische Ethnografie, sowie die, vor allem im deutschsprachigen Raum konstatierte Unterscheidung zwischen ost- und westeuropäischer jüdischer Kultur genauer vorgestellt werden. Darauffolgend soll ausgehend vom Stil des Buches der durch die Verstädterung erfolgende Wahrnehmungswandel und dessen Auswirkungen auf die Kunst und insbesondere die Fotografie erläutert werden. Schließlich sollen durch einen Vergleich mit zwei zeitnah veröffentlichten Publikationen, Ähnlichkeiten und Unterschiede zu Vorobeichics Bildstrecke herausgearbeitet werden. Hierfür wurden Werke zweier ebenfalls jüdischer Autoren gewählt, die sich zeitnah mit dem osteuropäischen Judentum auseinandersetzten: *Das ostjüdische Antlitz* von Arnold Zweig und Hermann Struck¹⁴ aus dem Jahr 1920 und *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin¹⁵ aus dem Jahr 1929.

¹⁴ Struck/Zweig 1920.

¹⁵ Döblin 2006.

2. Forschungsstand

Mit der Emigration von M. Vorobeichic nach Palästina im Jahr 1934 geriet dieser genau wie sein in Europa entstandenes fotografisches Werk vorerst in Vergessenheit. Noch heute ist sein Nachlass – darunter Vintage-Prints, Original-Collagen, Poster und Gemälde – größtenteils nicht aufgearbeitet. Dieser Aufgabe widmet sich in Abstimmung mit Vorobeichics Familie¹⁶ momentan der in Israel tätige Fotohistoriker Nissan N. Perez. Eine monografische Publikation über das Leben und fotografische Werk von Vorobeichic – die bisher nicht existiert – ist in Planung.¹⁷ Wegen der bisher nicht erfolgten Aufarbeitung und des öffentlich schwer zugänglichen Materials, aber auch aufgrund seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Medium beschränkten sich die Untersuchungen zu Vorobeichics Werk bisher vor allem auf die drei Fotobücher *Ein Ghetto im Osten (Wilna)*, *Paris* – veröffentlicht unter dem Namen Moï Ver – und *Ci-Contre* – posthum veröffentlicht unter dem Namen Moï Wer –, die zwischen 1929 und 1931 entstanden und heute in mehreren Bibliotheken erhalten sind.¹⁸ *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* wird dabei meist in Zusammenhang und im Vergleich mit den anderen beiden Büchern untersucht.

Als Wiederentdecker von Vorobeichic gilt gemeinhin Herbert Molderings, der sich in seinem 1987 in der Zeitschrift *Fotogeschichte* erschienenen Beitrag der Frage widmet: „Wer ist Vorobeichic?“. ¹⁹ Molderings bezieht sich auf einen Beitrag von Herta Wescher, die in der 1968 erschienenen Publikation „Die Collage“ erstmals erkannte, dass es sich bei den Autoren der Bücher *Paris* und

¹⁶ Laut Marina Dmitrieva wird der Nachlass von Maya und Ruth Raviv, der Tochter und Witwe des Künstlers, verwaltet (Dmitrieva 2004, S. 69 – Fußnote).

¹⁷ Siehe dazu: <http://nnperez.com/research/> (Zugriff am 09.12.2016).

¹⁸ Im Jahr 1929 begann er die Arbeit an *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* (Molderings 1987, S. 54), das 1931 fertiggestellt wurde. Im gleichen Jahr erschien *Paris* und bereits Ende 1930 hatte er an der Arbeit für ein drittes Buch, *Ci-Contre* begonnen (Molderings 2008, S. 429 – Fußnote), das allerdings erst viel später veröffentlicht werden sollte. Das Sammlerehepaar Ann und Jürgen Wilde gelangte im Jahr 1968 in den Besitz des originalen Buchentwurfs zu *Ci-contre* und nahm 1972 Kontakt zum Künstler auf, um an einer Publikation zu arbeiten. (Kuhn 2006, S. 312) Im Jahr 2004/2005 fand schließlich die Ausstellung über Moï Ver in der Pinakothek der Moderne München mit dem nun erstmals veröffentlichten Buch *Ci-Contre* als Begleitpublikation statt. *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* wurde im Jahr 1984 vom Berliner Verlag Frölich & Kaufmann in einem Reprint veröffentlicht und *Paris* wurde im Jahr 2002 erneut von Steidl herausgegeben.

¹⁹ Molderings 1987, S. 51-56.

Ein Ghetto im Osten (Wilna), also bei M. Vorobeichic und Moï Ver um dieselbe Person handelt. Aufbauend auf dieser Erkenntnis, bietet Molderings erstmals – unter anderem durch Interviews – biographische Eckdaten und auch die Grundlage für alle weiteren wissenschaftlichen Untersuchungen mit dem Künstler. Darüber hinaus nennt Molderings auch erstmals László Moholy-Nagy als impulsgebend für die künstlerische Arbeit Vorobeichics,²⁰ eine Annahme, auf der auch die vorliegende Arbeit basiert. Im Jahr 2008 erschien ein weiterer Aufsatz von Herbert Molderings, der eine etwas ausführlichere Analyse der Bildsprache von *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* enthält und auf die filmischen Qualitäten der Bildserie verweist.²¹ Molderings hebt in beiden Aufsätzen vor allem die seiner Ansicht nach bahnbrechende Wirkung von *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* hervor, was die Modernität der Gestaltungsmittel betrifft, und schreibt diese Vorobeichics Ausbildung am Bauhaus zu. Molderings bietet damit eine wichtige Grundlage für die vorliegende Arbeit, lässt die Ikonografie allerdings weitgehend außen vor.

Die früheste Auseinandersetzung mit dem Buch im Kontext der jüdischen Geschichte und unabhängig von seinen anderen Büchern, bietet Carol Zemel.²² Sie sieht das Buch als Ausdruck des jüdischen Diaspora-Nationalismus, das nur im historischen Kontext der Zwischenkriegszeit erklärt werden kann. Während ich der politischen Einordnung – wie ich später näher ausführen werde – weniger zustimmen kann, ist ihre Untersuchung über die Überschneidungen von Tradition und Moderne, die im Buch stattfinden, äußerst hilfreich für meine Untersuchungen gewesen.

Marina Dmitrieva hat sich in ihrem Aufsatz „Die Wilna-Fotocollagen von Moshe Vorobeichic“²³ aus dem Jahr 2004 ebenfalls mit *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* auseinandergesetzt. Wie auch bei Carol Zemel liegt der Hauptfokus ihrer Untersuchung auf der „Diskrepanz zwischen der Motivwahl [...] und der brüskierenden Modernität der künstlerischen Lösung“ und setzt diese mit grundlegenden Fragen der jüdischen Gesellschaft der Zwischenkriegszeit – der

²⁰ Molderings 1987, S. 52.

²¹ Molderings 2008, S. 423-430.

²² Zemel 2000, S. 193-206.

²³ Dmitrieva/Petersen 2004, S. 69-84.

Vereinbarkeit von Tradition und Moderne – in Verbindung.²⁴ Daneben bietet der Artikel bisher unveröffentlichte biographische Informationen, die sich auf das von der Tochter des Künstlers Maya Raviv verfasste und unveröffentlichte Manuskript „Time Accelerates Itself – Milestones in Life and Work of Moshé Raviv-Worobeichic known also as Moï Ver“ stützen, sowie Bildmaterial aus dem Archiv.

Im Jahr 2010 setzte sich Andrea Nelson in ihrem Aufsatz „Suspended Relationships: The Montage Photography Books of Moshe Raviv Vorobeichic“²⁵ mit *Ein Ghetto im Osten (Wilna)*, *Paris* und *Ci-Contre* auseinander. Äußerst hilfreich für die vorliegende Arbeit sind ihre Ausführungen zu László Moholy-Nagys theoretischem Werk und die Parallelen, die sie dabei zur Arbeit Vorobeichics zieht.

Die rezenteste Auseinandersetzung mit dem Buch liefert ein 2016 erschienener Aufsatz von Samuel Spinner.²⁶ Er untersucht das Buch im Spannungsfeld zwischen Ethnographie und Avantgarde und bietet für die vorliegende Arbeit vor allem deswegen interessante Erkenntnisse, weil er es als Reaktion auf vorangehende Darstellungen von „Ostjuden“ betrachtet.

²⁴ Dmitrieva 2004, S. 71-72.

²⁵ Nelson 2010, S. 141-164.

²⁶ Spinner 2016, S. 208-232.

3. *Ein Ghetto im Osten (Wilna)*

Das Fotobuch *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* von M. Vorobeichic erschien 1931 als Teil der *Schaubücher*-Reihe im Schweizer Orell Füssli Verlag. Die Fotografien entstanden im Frühjahr 1929 während eines Familienbesuchs in Vilnius. Bereits im selben Jahr wurde die Fotoserie am 16. Zionistenkongress²⁷ in Zürich ausgestellt, wo laut Herbert Molderings der Herausgeber der Schaubücher Emil Schaeffer, Kunsthistoriker und Sohn eines jüdischen Tuchfabrikanten²⁸, auf die Bilder aufmerksam wurde.²⁹ Aus einem Brief des Verlages an einen Max Grünfeld geht allerdings hervor, dass dieser den Kontakt zwischen Vorobeichic und dem Verlag herstellte.³⁰ ³¹ Über die Ausstellung am Zionistenkongress konnte bisher keine fotografische Dokumentation ausfindig gemacht werden. Bekannt ist, durch eine im August 1929 im *Israelitischen Wochenblatt für die Schweiz* erschienenen Rezension, dass die Ausstellung – wie später das Buch – „Photomontagen“ zeigte, die auch bereits mit „originellen Ueberschriften“³² kombiniert wurden.

Das *Schaubuch* erschien in einer Auflage von 12.500 Exemplaren³³ in drei zweisprachigen Versionen: Deutsch-Hebräisch, Deutsch-Jiddisch und Englisch-Hebräisch.³⁴ Dabei erschien die deutsch-hebräische Ausgabe mit Abstand in der

²⁷ Der Zionismus war eine politische Bewegung, die sich für die Gründung eines jüdischen Nationalstaats einsetzte. Der erste Zionistenkongress fand einhergehend mit der Gründung der Zionistischen Weltorganisation (WZO) unter dem Vorsitz Theodor Herzls im Jahr 1897 in Basel statt. Weitere Kongresse fanden jährlich, dann alle zwei Jahre bis 1939 statt. Nach einer Unterbrechung durch den 2. Weltkrieg und der im Jahr 1948 vollzogenen Staatsgründung Israels fanden schließlich ab 1951 bis heute in unregelmäßigen Abständen wieder Kongresse statt.

²⁸ Jaeger 2012, S. 316.

²⁹ Molderings 1987, S. 54.

³⁰ „Ich möchte Ihnen mitteilen, dass wir uns mit dem russischen Herrn, den Sie die Freundlichkeit hatten, uns zu schicken, grundsätzlich geeinigt haben.“ (Archiv Orell Füssli: Brief vom Verlag an „Redaktor“ Max Grünfeld am 27. August 1929).

³¹ Bei Grünfeld könnte es sich um den jüdischen, aus Mähren stammenden Schriftsteller Max Grünfeld (1865-1933) handeln, der vor allem für seine jüdischen Ghattogeschichten bekannt war. (Ober 2001, S. 85.)

³² *Israelitisches Wochenblatt für die Schweiz*, 32, 9. August 1929, S. 17.

³³ Archiv Orell Füssli: Brief von Vorobeichic an den Verlag am 30. September 1929.

³⁴ Jaeger 2012, S. 327.

größten Auflage.³⁵ Vorobeichic setzte sich mit dem Ziel, das Buch in Polen und Palästina zu vertreiben, auch für eine internationale Vermarktung des Buches ein.³⁶ In einem in den 1980er Jahren geführten Interview berichtet er, dass die Bücher bald nach Erscheinen vergriffen waren.³⁷

3.1. Aufbau und Layout des Buches

Das Buch *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* besteht aus einem sehr umfangreichen Bildteil mit jeweils zweisprachigen Bildunterschriften, der von Vorobeichic gestaltet wurde und einem Vorwort in jeweils zwei Sprachen von S. Chneour. Die jeweilige Zweisprachigkeit der Bücher wurde im Layout durchdacht umgesetzt, indem für die Sprachen Hebräisch und Jiddisch, die von rechts nach links gelesen werden, die Rückseite jeweils als zweite Vorderseite genutzt wurde (Abb. 2) und somit die Leserichtung eingehalten werden konnte. Das hebräische oder jiddische Vorwort wurde folgerichtig ebenfalls an den „zweiten Anfang“ gesetzt. Das Buch hat eine Größe von 19,5 x 13 cm. Der Buchrücken besteht aus Halbleinen in orange-rot und enthält die Informationen über Autoren und Titel, sowie Reihennummer und jeweils ein „J“ oder „H“ für die jiddische oder hebräische Version.³⁸ Vorder- und Rückseite sind aus Papier, wobei Titel, Autoren und Anzahl der Bilder in weißer Schrift auf schwarzem Grund gedruckt und an der oberen Kante und am Buchrücken ausgerichtet sind. An der unteren Kante befindet sich ein orange-roter Balken, in dem in weißer Schrift Verlag und Verlagsorte vermerkt sind. Links über diesem Balken steht in orange-rot auf

³⁵ Laut einem Brief vom Verlag an die Druckerei war eine Auflagenverteilung von 8.700 Exemplaren für die deutsch-hebräische und jeweils 2.300 Exemplare für die deutsch-jiddische und englisch-hebräische Ausgabe vorgesehen (Archiv Orell Füssli: Brief von Verlag an Druckerei Offizin Haag-Drugulin AG (Leipzig) am 15. Dezember 1930). Diese Zahlen, die eine Gesamtauflage von 13.300 Exemplaren ergeben, stimmen allerdings nicht mit den oben genannten Angaben von Vorobeichic (Fußnote 24) überein.

³⁶ Archiv Orell Füssli: Briefe von M. Vorobeichic an Verlag am 15. Jänner 1931, 21. März 1931 und 29. November 1931.

³⁷ M. Vorobeichic, zitiert in: Molderings 1987, S. 54.

³⁸ Der Vermerk über die jeweilige Zweitsprache am Buchrücken diente der Unterscheidung der beiden Sprachen, die dem Großteil des deutschen und Schweizer Publikums nicht möglich war (Archiv Orell Füssli: Brief von Verlag an Druckerei Offizin Haag-Drugulin AG (Leipzig) am 2. Jänner 1931).

schwarzem Grund die Abkürzung „SB“ für Schaubücher. Den größten Teil der Vorderseite macht eine Fotografie aus (Abb. 1). Design und Aufbau der beiden Vorderseiten sind nahezu ident, mit Ausnahme von Sprache und Bild. Während für die deutsche und englische Vorderseite eine Gassenansicht gewählt wurde, ist auf der jiddischen und hebräischen Seite eine Montage mehrerer Fotografien von geschlossenen Ladentüren zu sehen (Abb.1-2).

Das Buch beginnt auf beiden Seiten – neben Vorsatz, Schmutztitel und Titelblatt – mit dem Vorwort: von links gelesen auf Deutsch oder Englisch, von rechts gelesen auf Jiddisch oder Hebräisch. Der Bildteil besteht aus 64 Seiten (Abb. 3-35)³⁹ und ist zwischen den Vorwörtern eingebettet. Die Seiten zeigen jeweils ein oder mehrere Bild(er) und sind mit einer fortlaufenden Nummerierung und Bildunterschriften versehen. Die Nummerierung verläuft von links nach rechts, die Bildunterschriften befinden sich meist am unteren oder am oberen Rand der Seite. Da sie sich im Allgemeinen an der Ausrichtung der Bilder orientieren, sind sie in einigen Fällen auch quer an der Längsseite ausgerichtet.

Da das Buch Teil der sogenannten *Schaubücher*-Reihe des Orell Füssli Verlags ist, richtet sich die Gestaltung teilweise nach den Vorgaben, die für die Buchserie vorgesehen waren. Dazu gehört das Layout des Bucheinbandes,⁴⁰ das vermutlich von Willy (Wilhelm Friedrich) Burger stammte,⁴¹ die Wahl der Schrift, sowie die Entscheidung über die Verwendung von Bildunterschriften.⁴² Die Nummerierung erscheint, angesichts der eigentlich von Vorobeichic intendierten Leserichtung von rechts nach links⁴³, ebenfalls als Überbleibsel der

³⁹ Die Abbildungen des Buches beschränken sich auf den Bildteil. Zur besseren Übersicht und Nachvollziehbarkeit sind die Buchseiten im Abbildungsteil nicht als Einzelseiten, sondern als Doppelseiten in der originalen Seitenfolge dargestellt. Wird in den folgenden Ausführungen auf einzelne Seiten verwiesen, werden den Abbildungsnummern im Kurzverweis (Abb. xy) die Zusätze „l“ (links = linke Seite der Doppelseite) und „r“ (rechts = rechte Seite der Doppelseite) hochgestellt nebenangestellt.

⁴⁰ *Ein Ghetto im Osten – Wilna* war das einzige Buch aus der *Schaubuch*-Reihe mit gestalteter Rückseite und auch das einzige, das mehrsprachig und in mehreren Versionen erschien.

⁴¹ Jaeger 2012, S. 321.

⁴² „Bildunterschriften sind durchaus nötig, gerade hier bei diesem so sorgfältig und überlegt ausgewählten Material“ (Archiv Orell Füssli: Brief vom Verlag an M. Vorobeichic am 3. Oktober 1929)

⁴³ „Das Buch ist, wie wir es schon besprochen haben, von rechts nach links zu blättern. Einigermassen habe ich beim ordnen [sic!] der Bilder auch denjenigen Leser, der von links nach

Verlagsrichtlinien. Bei vielen anderen Büchern der Reihe verweisen die Nummern auf separate Legenden, die ausführlichere Erläuterungen am Ende des Bildteils bereitstellen. Der Titel wurde, in Übereinstimmung mit dem Herausgeber Emil Schaeffer, ebenfalls vom Verlag bestimmt.⁴⁴ Vorobeichic übernahm schließlich die Wahl des Autors für das Vorwort, die auf den jüdischen Schriftsteller S. Chneour fiel, sowie die Gestaltung des Bildteils, inklusive der Bildunterschriften.

Die Schaubücher unterscheiden sich als Fotobücher von konventionellen Büchern dadurch, dass ein großer Teil der Information durch Bilder, nicht durch Schrift vermittelt wurde. Im Allgemeinen orientierten sie sich im Aufbau aber an ihnen, indem sie in die gleiche Richtung geblättert wurden und somit eine Vorder- und Rückseite hatten. Somit gab es auch einen Ablauf, der nicht zuletzt durch die Nummerierung der Bildunterschriften vorgegeben war. Zumindest theoretisch, ließ sich so auch eine Erzählung aufbauen. *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* bricht das konventionelle Buchlayout sichtlich auf. Es gibt nun zwei gleichwertige Vorderseiten, die das Blättern von zwei Seiten und somit auch mindestens zwei Lesarten des Buches anbieten. Das alleinstehende Umschlagbild, das die Bedeutung oder Aussage des Buchinhaltes prägnant auf den Punkt zu bringen versucht, weicht zwei unterschiedlichen und gleichwertigen Bildern. Im Allgemeinen stehen Bilder, in diesem Fall die Fotografie, im Gegensatz zur Schrift im Vordergrund. Obwohl das bei den anderen Schaubüchern auch so ist, wird bei vielen anderen Bänden, die Interpretation der Bilder durch ausführliche Bildunterschriften oder durch anschließende Bildlegenden gelenkt, wodurch eine klare Wissensvermittlung ermöglicht wird. Wie später noch genauer erläutert werden wird, scheint es Vorobeichic darum weniger gegangen zu sein. An dieser Stelle sei nur darauf

rechts ein Buch zu blättern gewöhnt ist, in acht [sic!] genommen.“ (Archiv Orell Füssli: Brief von M. Vorobeichic an Verlag am 30. September 1929).

⁴⁴ Wie aus einer Korrespondenz zwischen dem Orell Füssli Verlag und dem Herausgeber Emil Schaeffer hervorgeht, war von vornherein ein Buch über Ghettos geplant, angesprochen werden Bilder aus Berlin, die Emil Schaeffer gerne veröffentlichen würde (Archiv Orell Füssli: Brief von Emil Schaeffer an Verlag am 12. November 1929). Vom Verlag wird allerdings die Unvereinbarkeit der Aufnahmen Vorobeichics mit anderen Bildern angesprochen. Eine Notiz von Emil Schaeffer macht die Problematik der Titelfindung klar. „Wilna“ lehnte er aus vertriebstechnischen Gründen ab und für Ghettos im Allgemeinen sei das Bildmaterial nicht reichhaltig genug (Archiv Orell Füssli: Brief von Verlag an Emil Schaeffer am 15. November 1929).

verwiesen, dass in *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* nur knappe Bildunterschriften und überhaupt keine Bildlegenden vorhanden sind, was eine klar gelenkte Interpretation der Bilder verhindert.

3.2. „Andenken an die jüdische Gasse, Museum in Miniatur“⁴⁵

Die Fotografien Vorobeichics zeigen den historischen Kern des Judenviertels in Vilnius. Der Titel *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* nimmt die Thematik bereits vorweg, die durch den Titel des Vorwortes („Die Judengasse in Licht und Schatten“) noch genauer eingegrenzt wird, da das historische Viertel in Vilnius um die Judengasse aufgebaut ist. Die Bilder zeigen vor allem das Straßenleben: die Gassen, die Architektur und die Menschen, die ihren täglichen Beschäftigungen nachgehen. Innenräume sind nur selten zu sehen, es dominiert der öffentliche Stadtraum, durch den der Fotograf den Betrachter führt. Die Fotografien zeigen Menschen verschiedener Berufsfelder wie einen Geiger, einen Kantor, eine Krankenschwester, einen Rabbi, einen Wasserträger, Verkäuferinnen und Tagelöhner. Gutgekleidete Männer unterhalten sich im Synagogenhof, ein älterer Herr mit langem weißen Bart liest im Lehrhaus aus dem Talmud, Kinder spielen in den Gassen, ältere Damen halten sich mit Mühe aufrecht, Mütter halten ihre Kinder auf dem Arm, bärtige Männer mit Schirmmütze blicken in die Kamera, Menschen erledigen in den Gassen ihren Einkauf, zählen ihr Geld, handeln. Der Handel ist dabei, was die Berufsgruppen anbelangt, stark überrepräsentiert. Neben den Bewohnern zeigen die Fotografien auch die Architektur des Viertels, vor allem liegt der Fokus hier nicht auf einzelnen Gebäuden, sondern auf Ansichten der engen, kleinen Gassen, die in den meisten Bildern als Kulisse belebter Straßenszenen dienen und in anderen Fällen durch den Straßennamen in der Bildunterschrift topografisch verortet werden können (Abb. 11, 14-16). Manche Gebäude oder Architekturelemente werden besonders hervorgehoben, so zum Beispiel Durchgangshöfe, Torbögen, die spezifische Form der Ladentüren, die auch in einer Fotomontage den Bucheinband auf der Rückseite zieren, das Straßenpflaster, brüchige Mauerstellen der Häuser, Fenster oder alte

⁴⁵ Chneour 1931, S. 5.

Straßenlaternen. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Vorobeichic der Synagoge, die seit der frühen Neuzeit das geistige und meist auch das räumliche Zentrum der Judenviertel war,⁴⁶ (Abb. 3-5) und auch der Strashun Bibliothek (Abb. 8-9), die sich im unmittelbaren Umkreis der Synagoge befand. Die Bedeutung von Büchern für die jüdische Kultur („people of the book“⁴⁷) wird auf einer eigenen Doppelseite hervorgehoben (Abb. 9). Wenn auch nicht alle Bilder topografisch verortet werden können, so ist doch aufgrund der Architektur zu vermuten, dass Vorobeichic in einem sehr kleinen Radius fotografiert hat – im Viertel um die Judengasse und die Synagoge (Abb. 36).

Allgemein kann gesagt werden, dass in der Bildstrecke vor allem das traditionelle jüdische Leben gezeigt wird, das in einen historisch bedeutsamen Raum, die Stadt Vilnius, eingebettet wird. Die Bilder sind dabei auch nicht frei von Stereotypen wie dem Handel als jüdischen Beruf, dem Stellenwert des religiösen Lebens und der Gelehrsamkeit oder der Bedeutung der Familie. Die Geschichtsträchtigkeit der Stadt Vilnius wird nicht nur durch die wiederholte Darstellung der großen Synagoge, sondern auch durch den Fokus auf das alte Straßenpflaster und das bereits zerbröckelnde Gemäuer betont. Alles in allem wird die Moderne auf der Motivebene fast komplett ausgeblendet. Die „große“ oder „alte“ Synagoge, die auf mehreren Fotografien zu sehen ist, wurde bereits in den 1630er Jahren erbaut, die Gebäude in deren Umkreis – darunter weitere Synagogen – entstanden im 18. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁴⁸ Dazu gehört auch das Lehrhaus des „Wilnaer Gaon“, des Rabbiners Eliyahu ben Shelomoh Zalman, der im 18. Jahrhundert in Vilnius wirkte und die Stadt zu einem bedeutenden geistigen Zentrum für das Judentum machte. Er wurde als wichtige Figur für die gesamte – vor allem litauische – Judenheit gesehen und wurde auch von nicht-religiösen Juden als Volksheld gefeiert.⁴⁹ Die Strashun Bibliothek wurde nach dem rabbinischen Gelehrten Shemu’el Strashun benannt, der im 19. Jahrhundert in der Tradition des Wilnaer Gaon lehrte. Seine umfangreiche Sammlung aus hebräischen Texten und

⁴⁶ Levin 2010, S. 29.

⁴⁷ Zemel 2000, S. 204.

⁴⁸ Levin 2010, S. 29.

⁴⁹ Cammy 2015, S. xiv.

Manuskripten, religiösen Schriften, Dichtung, wissenschaftlicher Literatur, historischen Werken, Reiseliteratur und chassidischen Texten wurde einige Jahre nach seinem Tod im Jahr 1872 zur Grundlage der bis zum Zweiten Weltkrieg bestehenden Strashun Bibliothek.⁵⁰

Die Aufnahmen spiegeln die Bedeutung von Vilnius als geistiges Zentrum des Judentums wieder, die auch in der häufigen Bezeichnung als „Jerusalem Litauens“⁵¹ ihren Ausdruck fand. Die Faszination, die viele Juden für die Stadt hegten, wird auch in S. Chneours Vorwort ausgedrückt:

„Wilna, meine große Ahne, Stadt und Mutter in Israel,
Jerusalem des Galuth, Trost des Ostvolkes im Norden,
Deine Haube, geflickt wie das Dach der alten Synagoge,
Schien erhabener deinen Enkeln als Goldhelme der Türme.
Wie oft trocknetest Du Tränen mit zerschlissener Schürze,
Die wie ein heiliger Thoravorhang bestickt ist mit Löwen und Kronen . . .“⁵²

S. Chneour hatte bereits zuvor ein Gedicht über Vilnius verfasst, das seinen Aufenthalt in den Jahren 1904 bis 1906 und seine Faszination für die Stadt widerspiegelte und zu den ersten urbanistischen Werken jüdischer Literatur zählte.⁵³ Den obigen Ausschnitt seines Gedichts stellt er dem Vorwort voran und bringt damit die Bedeutung der Stadt für das Judentum unmissverständlich zum Ausdruck.

Durch die Fokussierung auf alte Menschen und Kinder erfolgt eine Enterotisierung der Stadtbewohner. Die Genügsamkeit des einfachen Lebens und des Familienlebens – auch sichtbar in zwei Aufnahmen einer Mutter mit Kind (Abb. 24) – werden in den Vordergrund gestellt, wohingegen Sexualität und Lust

⁵⁰ Mordechai Zalkin, Strashun, Shemu’el and Matityahu, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 21. Oktober 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Strashun_Shemuel_and_Matityahu (Zugriff am 29.11.2016).

⁵¹ Dmitrieva 2004, S. 71.

⁵² Chneour 1931, S. 4.

⁵³ Brio 2007, S. 251.

als „mainstay of mass culture“⁵⁴ und als Attribute der modernen Großstadt ausgeblendet werden. Da die Aufnahmen im Frühjahr entstanden – Vorobeichic berichtet, dass an jenem Tag, an dem die Fotos entstanden noch Schnee lag⁵⁵ – tragen die meisten Menschen dicke Mäntel und Winterstiefel und die Frauen Kopftuch und große Tücher um die Schultern. Die meisten Männer tragen Schirmmütze, Hut oder Schtreimel (ein jüdischer Pelzhut) und meist einen langen Vollbart. Der Bart galt seit der Antike als Ausdruck männlicher Würde und in der Kabbala als Zeichen der Gottesebenbildlichkeit. Vor allem die Chassidim trugen ihn aus diesen Gründen.⁵⁶ Vorobeichic zeigt also vor allem traditionell und ärmlich gekleidete Menschen, während sich eine bestimmte Schicht der Juden aus Vilnius bereits längere Zeit an der westlichen Mode orientiert hatte.

Zar Nikolaus I. wollte Mitte des 19. Jahrhunderts eine Kleiderreform für Juden durchsetzen, die ihnen die traditionelle Tracht verbot und eine Anpassung an die nicht-jüdische Bevölkerung vorsah. Die Mehrheit der jüdischen Bevölkerung im Ansiedlungsrayon⁵⁷, zu dem auch Vilnius gehörte, sträubte sich gegen diese Verordnungen, aber ein Großteil ließ sich schließlich, um nicht aufzufallen, auf Kompromisse ein, wie den leicht gekürzten Kaftan, den Zylinder statt dem Schtreimel und den leicht gestutzten Bart.⁵⁸ Die jüdischen Vertreter der Aufklärung wehrten sich allerdings gegen die Tracht, um die Unterschiede zum nichtjüdischen Bildungsbürgertum zu minimieren.⁵⁹ Viele von ihnen übernahmen den westeuropäischen Kleidungsstil – man nannte sie *dajtsch* – und gehörten ab den späten 1840er Jahren bereits „zu einer üblichen Erscheinung in den Shtetln des Ansiedlungsrayon.“⁶⁰ Eine Fotografie aus dem Jahr 1921 zeigt den YIVO-Gründer Max Weinreich mit seiner Frau und einigen weiteren Personen (Abb. 37). Die Männer tragen keinen Vollbart, höchstens Oberlippenbart und Anzug mit

⁵⁴ Brio 2007, S. 201.

⁵⁵ „In Wilna schien die Sonne. Auf manchen Fotos des Schaubuches können Sie die Spuren von schmelzendem Schnee sehen.“ (M. Vorobeichic, zitiert in: Molderings 1987, S. 54.)

⁵⁶ Dohrn 2008, S. 170.

⁵⁷ Der Ansiedlungsrayon erstreckte sich weite Teile des heutigen Russland, Litauen, Polen und der Ukraine (Zemel 2000, S. 193).

⁵⁸ Dohrn 2008, S. 172-173.

⁵⁹ Ebd., S. 170.

⁶⁰ Ebd., S. 173.

Krawatte. Dieses Foto zeigt eine andere Realität des jüdischen Vilnius, die Vorobeichic in seinem Buch ausblendete.

Genauso wenig wie modern-westlich gekleidete Menschen, ist die moderne Stadtentwicklung, die auch die Juden betraf, im Buch zu sehen. So wird fast gänzlich ausgeblendet, dass es bereits elektrische Straßenbeleuchtung gab (Abb. 38). Bereits im Jahr 1901 war in Vilnius ein Elektrizitätswerk gebaut worden.⁶¹ Nur auf wenigen Aufnahmen Vorobeichics sind Stromleitungen zu sehen und wenn, sind diese erst bei genauem Betrachten ersichtlich (Abb. 8^h). Stattdessen werden die älteren Straßenlaternen wiederholt gezeigt und in Fotomontagen sogar bewusst hervorgehoben (Abb. 8). Die einzigen beiden Fotografien, die Hinweise auf moderne Entwicklungen im Judenviertel geben sind die einer Krankenschwester, die auf einer Straßenszene im Hintergrund zu sehen ist⁶² (Abb. 29^h) und die einer Schallplatte, die ein Element einer Montage aus mehreren Bildern ist (Abb. 34^r).

Was Vorobeichic in seiner Bildstrecke auf Motivebene zeigt, wird durch das Vorwort Chneours noch betont. Wenn er die Fotografien als „Andenken an die jüdische Gasse“⁶³ bezeichnet, wird unweigerlich die Vorstellung einer Lebenswelt geweckt, die es bald nicht mehr geben wird und mit der Bezeichnung als „Museum in Miniatur“⁶⁴ macht er die Bilder ganz im Sinne der Volkskunde zu zeitlosen Dokumenten der jüdischen Kultur.

3.3. Das moderne Vilnius in der Zwischenkriegszeit

In den 1930er Jahren lebten in Vilnius 60.000 bis 70.000 Juden, was etwa einem Drittel der Gesamtbevölkerung entsprach⁶⁵ und sie lebten nicht mehr nur im historischen Viertel um die Judengasse (Abb. 36). Nördlich des Flusses Neris, in *Shnipishok*, wohnten viele jüdische Arbeiter. Der im Westen von Vilnius gelegene

⁶¹ Mordechai Zalkin, Vilnius, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 2. November 2010, URL: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Vilnius> (Zugriff am 30.11.2016).

⁶² Dmitrieva 2004, S. 80.

⁶³ Chneour 1931, S. 5.

⁶⁴ Chneour 1931, S. 5.

⁶⁵ Minczeles 2000, S. 23.

wohlhabende Stadtteil *Pohulanke* war von breiten Boulevards und Alleen gekennzeichnet und beheimatete viele jüdische Intellektuelle und neuere kommunale Einrichtungen.⁶⁶ Dort befand sich auch das YIVO, das 1925 gegründete *Yidisher Visnshaftlekher Institut*, das sich dem Studium der jüdischen Kultur und Gesellschaft und insbesondere der Jiddischen Sprache verschrieben hatte,⁶⁷ sowie zahlreiche jiddische Schulen. Außerdem waren die Spielfelder des zionistischen Sportclubs *Maccabi* dort angesiedelt⁶⁸ (Abb. 39).

Es steht außer Frage, dass Vorobeichic auch am Kunstgeschehen in Vilnius beteiligt war. In seinem Nachlass befindet sich ein Entwurf für ein Fresko für das YIVO⁶⁹ und er arbeitete gelegentlich mit der Gruppe *Yung-Vilne*⁷⁰, in der sich im Laufe der 1920er Jahre Schriftsteller und bildende Künstler zusammengefunden hatten. Zwischen 1934 und 1936 gab die Gruppe eine eigene Zeitschrift heraus⁷¹ und befasste sich dabei mit ihrer Heimatstadt.⁷² Das Magazin hatte unter anderem das Ziel „to reflect upon precisely what it meant to bear the mythic weight of Vilna in its name.“⁷³ Obwohl Vorobeichic nicht sichtbar an der Herausgabe des Magazins beteiligt war – er befand sich zu diesem Zeitpunkt bereits in Palästina – finden sich ikonografische Parallelen zu seinen Wilna-Bildern. Das Motiv des Torbogens und der Straßenlaterne, das in *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* so präsent ist, findet sich auch auf der Vorderseite der 1934 erschienenen Ausgabe von *Yung-Vilne* (Abb. 42). Was Vorobeichic also bereits als charakteristische Merkmale des Stadtbildes hervorhebt, wird in *Yung-Vilne* zu einem programmatischen Bild vereint, wodurch deutlich wird, dass hinsichtlich der Ikonografie des jüdischen Vilnius eine gewisse Übereinstimmung herrschte. Während in letzterem aber auch Fabrikschornsteine einen ebenso

⁶⁶ Cammy 2015, S. xiii.

⁶⁷ Cecile Esther Kuznitz, YIVO, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 10. November 2010, URL: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/YIVO> (Zugriff am 30.11.2016).

⁶⁸ Cammy 2015, S. xiii.

⁶⁹ Dmitrieva 2004, S. 83.

⁷⁰ Kazovsky 2009, S. 209.

⁷¹ Cammy 2004, S. 117.

⁷² Die Mitglieder von *Yung-Vilne* waren fast ausschließlich Angehörige der Vilnaer Arbeiterklasse (Justin Daniel Cammy, *Yung-Vilne*, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 18. November 2010, URL: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Yung-vilne>, Zugriff am 30.11.2016).

⁷³ Cammy 2004, S. 118.

großen Teil des Bildes ausmachen und auf die moderne Stadtentwicklung hinweisen, verzichtet Vorobeichic allerdings auf derartige Motive.

Das Vilnius der Zwischenkriegszeit hatte mehrere Seiten. Einerseits kam es zwischen 1922 und 1939, in der Zeit als Vilnius zu Polen gehörte, immer wieder zu Spannungen zwischen der jüdischen und polnischen Bevölkerung und die wirtschaftliche Lage brachte große Armut mit sich.⁷⁴ Andererseits, oder gerade deswegen, war Vilnius Schauplatz reger kultureller und politischer Aktivitäten. Um die Jahrhundertwende formierten sich mehrere politische Lager. Vor allem der Nationalismus und der Sozialismus fanden zahlreiche Anhänger.⁷⁵ 1897 wurde der Bund, der *Algemeyner Yidisher Arbeter Bund in Lite, Polyn un Rusland*, in Vilnius gegründet und auch der Zionismus fand hier viele Anhänger, die in Vereinigungen wie dem WIZO (*Women's International Zionist Organisation*), dem *Jüdischen Nationalfonds*, *Keren Hayesod* und diversen zugehörigen Jugendgruppen organisiert waren.⁷⁶ Die Kraft des Zionismus zeigte sich nicht zuletzt in der Zahl der Juden, die von Vilnius nach Palästina gingen. Im Jahr 1933 emigrierten 2.800 Juden, das entsprach 35% aller von Polen kommenden Emigranten.⁷⁷ Wie Justin D. Cammy es ausdrückt: „This was the time and place where, for the first time, Zionism was transformed into a considerable force.“⁷⁸ Vor diesem Hintergrund ist wohl auch Vorobeichics Zuwendung zum Zionismus und Sozialismus zu sehen, die schließlich ebenfalls die Emigration nach Palästina zur Folge hatte.

Neben den und auch im Rahmen der politischen Aktivitäten wurden nach dem Krieg zahlreiche Kindergärten, Schulen und Gymnasien gegründet. Es gab zahlreiche Zeitungen und Magazine, die verschiedene politischen Lager vertraten. International bekannt wurde das in Vilnius entstandene Theaterensemble *Vilner Trupe*, das ab 1922 durch Europa tourte.⁷⁹ Die

⁷⁴ Zalkin 2010²

⁷⁵ Zalkin 2010²

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Mendelsohn 2004, S. 83.

⁷⁹ Mirosława M. Bułat, *Vilner Trupe*, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 2. November 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Vilner_Trupe (Zugriff am 24.11.2016).

Straschun Bibliothek, die Bibliothek der *Society for the Dissemination of the Haskalah* und das YIVO boten die Möglichkeit für historische und ethnografische Recherchen.⁸⁰ Wie Max Weinreich einmal sagte: „In Vilna there are no ruins, because aside from its traditions Vilna has a second virtue: momentum. It is a city of activism, of pioneering.“⁸¹

Angesichts dieser Lebensrealität wird deutlich, dass Vorobeichic ikonografisch nur einen kleinen Aspekt des jüdischen Lebens im Jahr 1929 festgehalten hat. Durch die räumliche Eingrenzung auf das historische Judenviertel wird dieses zu einer Art Zeitkapsel, einer „Vision der stehengebliebenen Zeit“⁸² oder einem Ort, dessen Rhythmus von den Gebetszeiten bestimmt zu sein scheint.⁸³

In einer im September 1931 im *Jewish Daily Forward* erschienenen Kritik, bemängelt Max Weinreich, der Gründer und langjährige Leiter des YIVO, dass Vorobeichic das jüdische Leben in Vilnius nur lückenhaft wiedergegeben habe:

“But if Vorobeichic wished to show that the Jewish lane is still alive he has omitted plenty of material. He could have caught by his kodak a lot of things that would have brought out even in a much more impressive way the discrepancy between the opportunities of life for, and the will to life among the Jewish masses. Why not show a lesson of athletics in a modern Yiddish school? Where is a match-game between two Jewish football-teams and the faces of adult Jews who are breathless with Joy when their favorites get a goal? Where is a manifestation of Jewish working-men? A political mass-meeting? The Jewish Technikum (engineering school) of the ORT? A troop of boy-scouts or the BIN?”⁸⁴

⁸⁰ Zalkin 2010²

⁸¹ Max Weinreich, zitiert in: Cammy 2015, S. xii.

⁸² Dmitrieva 2004, S. 80.

⁸³ „[...] cette enclave juive qui semble rythmée par les horaires des prières.“ (Cattini 2002, S. 245).

⁸⁴ Max Weinreich, Review of THE GHETTO LANE IN WILNO by M. VOROBICHIC, in: *Jewish Daily Forward*, 20. September 1931, zitiert in: http://www.people.virginia.edu/~ds8s/wilna/wilna_gh.txt (Zugriff am 22.07.2016).

Zahlreiche Fotografien, die sich heute im YIVO befinden, zeigen die Modernität des jüdischen Lebens in Vilnius so, wie Max Weinreich es wohl dokumentiert wissen wollte. Eine Fotografie zeigt einen athletischen Schwimmer, der im Sportclub *Maccabi* gerade vom Meterbrett springt (Abb. 39), eine andere, eine Klasse in einer jiddischen Schule, die ein Banner mit der Aufschrift „Wir können alle lesen und schreiben“ hochhält (Abb. 40) und eine dritte, das Chors der *Vilna Education Society* (Abb. 41), auf dem sich modern gekleidete Männer und Frauen versammelt haben.

Max Weinreich geht in seiner Kritik davon aus, dass Vorobeichics Buch politisch motiviert war, dass es ihm also darum ging, ein lebendiges und modernes Bild der Judengasse und damit des osteuropäischen Judentums nach außen zu tragen. In dieser Annahme liegt, so denke ich, der Fehler. Wie im nächsten Kapitel gezeigt werden wird und wie auch schon hinsichtlich des Layouts festgestellt wurde, arbeitete Vorobeichic mit seiner gestalterischen Umsetzung einer klaren Lesbarkeit und damit einer klaren politischen Aussage eindeutig entgegen. Die mehrsprachigen Fassungen des Buches sind ein weiterer Hinweis darauf. Mit der Veröffentlichung einer jiddischen und einer hebräischen Ausgabe, entzieht sich das Buch einer Zuordnung in ein politisches Lager innerhalb des Judentums. Das Hebräische, ursprünglich die Sprache der Bibel und somit der Rabbiner erfuhr mit der Aufklärung eine Renaissance. Deren Anhänger und später vor allem die Zionisten wollten das Hebräische aus den „Fesseln“ der Kirche befreien und zu einer weltlichen Sprache erklären.⁸⁵ Damit war es aber immer noch die Sprache des Bürgertums und der gehobenen Schichten. Das Jiddische wurde zur Sprache der kulturellen Nationalisten und der sozialistischen Bundisten in der Diaspora.⁸⁶ Für sozialistische Schriftsteller und Dichter war das Jiddische auch in seiner symbolischen Funktion die Sprache des kleinen Mannes und damit der Personen, die keine Möglichkeit hatten, das Hebräische zu erlernen.⁸⁷ Max Weinreich war ein klarer Vertreter des Jiddischen und wo er vielleicht gerne ein politisches Manifest gesehen hätte, sprach *Ein*

⁸⁵ Wolitz 2009, S. 17.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd., S. 21.

Ghetto im Osten (Wilna) nicht nur die ganze jüdische Welt an, sondern auch den gesamten deutschsprachigen und englischsprachigen Raum an.

3.4. Die Judengasse als Fragment und Montage

Aus der ikonografischen Analyse im letzten Kapitel ist hervorgegangen, dass es sich bei *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* um einen ethnografischen Einblick in die jüdische Kultur, genauso wie um ein sehr spezifisches Stadtportrait handelt. Es wurde außerdem festgestellt, dass nicht das moderne, sondern das traditionelle Leben gezeigt wird und dass die Moderne sogar systematisch ausgeblendet wird. Ganz im Gegensatz dazu steht die stilistische Gestaltung der Bildstrecke. Sowohl die Kameraperspektive, aber auch die Wahl des Bildausschnittes und vor allem die Art und Weise, wie die Einzelbilder miteinander in Verbindung gebracht werden, zeugt von einer modernen, experimentellen Herangehensweise, die sich von jener der anderen Schaubücher und auch von jener anderer Fotobücher dieser Zeit unterscheidet, aber vor allem hinsichtlich der verarbeiteten Thematik eine Besonderheit darstellt.

Die Bildstrecke folgt keinem einheitlichen Gestaltungsmuster, indem – wie in vielen zeitgenössischen Fotobüchern üblich – eine Fotografie pro Seite gezeigt wird. Stattdessen sind die Fotografien zu verschiedenen Formaten und in manchen Fällen auch zu neuen, organischen Formen zugeschnitten. Sie werden sowohl auf den einzelnen Buchseiten, als auch über mehrere Seiten hinweg, miteinander in Beziehung gesetzt. Das Einzelbild verliert dabei an Bedeutung.

Vorobeichics Aufnahmen zeigen eine Vielzahl angewandter Perspektiven und variieren auch, was die Entfernung des Kamerastandpunktes zum jeweiligen Darstellungsgegenstand betrifft. Der Standpunkt der Kamera variiert zwischen Detailaufnahme und Totale, wobei grundsätzlich die Nähe zum Motiv dominiert. Abgesehen davon, dass sich in der Bildstrecke keine Gesamtansicht der Stadt findet, wird dem Betrachter auch in den vorhandenen Aufnahmen der Blick in die Ferne verwehrt. Gassenansichten enden meist in einer Kurve (Abb. 11^f, 15, 29^b) oder in einer Mauer (Abb. 14^f, 30^b) und zahlreiche Aufnahmen sind perspektivisch so angelegt, dass ein weiter Blick in die Ferne nicht möglich ist. In einigen

Beispielen wird das durch eine starke Aufsicht erreicht (Abb. 17-19). Vorobeichic fotografierte hier vermutlich aus einem der Gebäude. In anderen Beispielen wählt er die Untersicht (Abb. 8-9, 20^l) oder Schrägsicht (Abb. 33^r).

Bereits in der Wahl von Perspektive und Bildausschnitt zeigt sich Vorobeichics experimenteller Zugang zur Fotografie. Normalansichten werden von Aufnahmen in Auf- und Untersicht, sowie Schrägsicht begleitet und der Großteil der Fotografien wurde auf verschiedenste Art und Weise zugeschnitten. Selbst die auf den ersten Blick konventionell erscheinenden Bilder weisen meist das ursprüngliche Seitenverhältnis nicht mehr auf,⁸⁸ wodurch sich in der ganzen Bildstrecke kein einheitliches Format erkennen lässt.⁸⁹ Die Fotografien werden so zu Fragmenten, die oft nur einen eng begrenzten Bildausschnitt preisgeben. Viele der Fotografien sind Nahaufnahmen, die nur einen Ausschnitt des dargestellten Motivs wiedergeben. Im Allgemeinen findet sich in der Bildstrecke vor allem das Hochformat, was gewissermaßen schon durch das Format des Buches vorgegeben ist. Vorobeichic schneidet aber auch einige Fotografien so zu, dass das Hochformat übermäßig schmal erscheint (Abb. 5-6, 10^r, 15-16, 29^r) und somit auch nur ein schmaler Ausschnitt aus dem eigentlichen Bild sichtbar ist.

In einigen Fällen führt die Wahl von Perspektive und Bildausschnitt zu einer Verfremdung des Motivs. Ein Gebäude, das von der Bildunterschrift „Architektur – Jüdisches Motiv“ begleitet wird (Abb. 33^r), ist erst bei genauerem Hinsehen als die Synagoge zu identifizieren, die auch auf den ersten Seiten gezeigt wird (Abb. 3-4). Genauso entfernt Vorobeichic bei der Darstellung der Straschun Bibliothek (Abb. 8^r) den darüber eigentlich sichtbaren Holzaufbau der Synagoge, der etwa am Bucheinband sichtbar ist (Abb. 1) und verdeckt damit, dass sich Bibliothek und Synagoge eigentlich im selben Gebäudekomplex befanden. Das auf derselben Doppelseite abgebildete „Lehrhaus des Wilnaer Gaon“ befand sich tatsächlich genau gegenüber der Synagoge und der Bibliothek, also auf der anderen Seite des großen Tores und hätte somit in einer Gesamtansicht in

⁸⁸ Die Leica, als eine der ersten Kameras mit 35mm Film, brachte Negative mit einem Format von 24 x 36 mm hervor, was einem Seitenverhältnis von 3:2 entspricht (vgl. Peres 2007, S. 314).

⁸⁹ Lediglich die Bilder auf Seite 12, Seite 17, Seite 34, Seite 61 und das linke Bild auf Seite 7 entsprechen dem Seitenverhältnis 3:2.

einem Bild dargestellt werden können. Vorobeichic entschied sich allerdings für die Aufsplitterung der einzelnen Gebäude. Auch eine Aufnahme zweier auf der Straße schlafender Männer (Abb. 14^r) ist durch den engen Bildausschnitt räumlich nicht zu verorten, befindet sich tatsächlich aber neben der Synagoge, die zwei Seiten früher (Abb. 13^l) abgebildet ist. Davon zeugen die Leiter, sowie das Tor des Synagogenportals. Auch sind zwei Aufnahmen im Synagogenhof entstanden, die erst bei genauem Hinsehen dort zu verorten sind (Abb. 6^r, 30). Durch die Art und Weise, wie die räumlichen Beziehungen in *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* verfremdet werden, wird deutlich, wie wenig Aussagekraft eine einzelne Fotografie besitzt. Durch das Nebeneinanderstellen von Bildern kann ein räumlicher Zusammenhang suggeriert werden, obwohl die Aufnahmen tatsächlich von ganz anderen Orten stammen. Genauso können zwei Fotografien vom selben Ort oder sogar vom selben Motiv stammen, aber durch perspektivische Verfremdung nicht mehr zu erkennen sein.

Ein wiederkehrendes Gestaltungsmittel ist auch die Wiederholung von Motiven oder die umfassende „Beschreibung“ bestimmter Motive durch mehrere Fotografien. So erscheint das Portrait einer Verkäuferin auf einer Seite zweimal – einmal im Umfeld ihres Ladens und einmal – isoliert – als entlang der Person zugeschnittenes Bild (Abb. 26^r). Eine Buchseite widmet sich ausschließlich Tagelöhnern, in deren Einzelbildern sich verschiedene Entfernungen, Perspektiven und Bildausschnitte abwechseln (Abb. 29^r). An mehreren Stellen findet sich eine regelrechte Umkreisung des Motivs, wie im Beispiel eines Geigers und eines Kantors (Abb. 34), einer Mutter mit Kind (Abb. 24^l) oder eines Torbogens (Abb. 31). Im letztgenannten Beispiel geht die Montage nicht nur über die Einzelseite hinaus, sondern das Motiv wird auch auf der folgenden Doppelseite wieder aufgegriffen und dabei mit einem Portrait verknüpft (Abb. 32^l). Manche Szenen tauchen erst nach einigen Seiten wieder auf, so trifft der Betrachter in der Mitte der Bildstrecke auf zwei ältere Männer (Abb. 22), die wenige Seiten später in veränderter Perspektive gezeigt werden (Abb. 25). Das Spiel mit verschiedenen Fotofragmenten oder Motiven, die teilweise mehrfach und/oder an unterschiedlichen Stellen im Buch eingesetzt werden, zeugt von

einem Bewusstsein über die mangelnde Aussagekraft einer einzelnen Fotografie und wie leicht dieses Medium manipuliert werden kann.

Gleichzeitig wird in der Bildstrecke aber auch das gestalterische Potential der Fotomontage deutlich. So ist beispielsweise die Darstellung von Simultaneität möglich, die dem Betrachter in einer Negativmontage zweier aus entgegengesetzter Richtung aufgenommenen Gassenansichten vor Augen geführt wird (Abb. 20'). Durch das Übereinanderlegen der beiden Fotografien überschneiden sich die beiden Bildräume und die Gassenansicht wird von zwei Perspektiven gleichzeitig erfahrbar gemacht. Durch die Überschneidung bilden die beiden Fluchtlinien zudem ein Kreuz, das zu einer Dynamik des Bildes beiträgt. Eine simultane Erfassung mehrerer Eindrücke ist dem Betrachter allerdings bereits in den Montagen nebeneinander angeordneter Fotografien möglich. Vorobeichic fasst etwa unter dem Titel „Sonnenstrahl“ mehrere Portraits von Menschen zusammen, die in die Sonne blinzeln (Abb. 28') und suggeriert damit die Gleichzeitigkeit der einzelnen Aufnahmen.

Bereits die Perspektive wird genutzt, um die Bildstrecke zu dynamisieren. Das geschieht durch das Hervorheben formaler Aspekte wie der Diagonale und zeigt sich zum Beispiel an einer Fotografie der Bücher in der Straschun Bibliothek (Abb. 9) oder an einer in starker Aufsicht aufgenommene Straßenszenen (Abb. 19, 24'). Manche Bilder wirken dabei auch gekippt (Abb. 26', 29, 33'). Im Allgemeinen betonen die Einzelbilder vorrangig die Diagonale und werden durch den Verzicht auf Horizontale und Vertikale destabilisiert. Dazu bedient sich Vorobeichic nicht nur der veränderten Perspektive, sondern auch bestimmter Motive. Die Aufnahmen eines Treppengeländers (S. 25') oder der hölzernen, diagonal getäfelten Fensterläden (Abb. 5', 21) zeugen davon. Durch die Fotomontage wird die Dynamik noch gesteigert, was unter anderem daran liegt, dass durch das Zuschneiden der Fotografien die Diagonale verstärkt hervorgehoben werden kann. Auf der letzten, beziehungsweise je nach Leserichtung auch der ersten Seite, wird ein Mann scheinbar von einem diagonal auftreffenden Sonnenstrahl getroffen, der sein Gesicht in zwei Hälften teilt (Abb. 35). In einem Portrait eines auf der Straße sitzenden Jungen wurde der

Hintergrund entlang des diagonal verlaufenden Randsteins weggeschnitten (Abb. 23').

In Bezug auf den Gesamteindruck der Bildstrecke entsteht Dynamik durch das Fehlen eines einheitlichen Gestaltungsmusters und durch die individuelle Gestaltung der Einzelseiten. Es lässt sich aber darüber hinaus auch eine Rhythmisierung von Formen beobachten, die auf den Doppelseiten oft als „Gegenüberstellung korrespondierender Formprinzipien“⁹⁰ zum Ausdruck kommt. So neigen sich die Bücher der Straschun Bibliothek in diverse Richtungen. Die Fluchtlinien verlaufen einmal nach links, einmal nach rechts oder in den Hintergrund (Abb. 9). In ähnlicher Weise korrespondieren auch die Fotografien der vorangehenden Doppelseite miteinander (Abb. 8). Links oben scheint sich das Synagogentor nach vorne zu neigen, während das darunter gezeigte Lehrhaus sich stark nach hinten neigt. Als ausbalancierendes Element ist links neben das Lehrhaus eine Fotografie einer Schrifftafel gesetzt. Auf der rechten Seite wird durch die verschiedenen Bildelemente ein regelrechter Perspektivstrudel erzeugt. In der Montage einer Verkäuferin geht eine der Fotografien in das Fenster auf der Folgeseite über (Abb. 21). Auf Seiten mit Portraits wenden sich die Personen entweder einander zu (Abb. 23) oder voneinander ab (Abb. 22). In einem weiteren Beispiel laufen die von links oben nach rechts unten verlaufende Linie des Tuches und die auf der anderen Seite von rechts oben nach links unten verlaufende Linie des Bordsteins ineinander (Abb. 24). Gelegentlich wiederholen sich die Fluchtlinien eines Bildes im nebenangestellten Bild (Abb. 5'). Am deutlichsten wird diese formale Wiederholung in einer Montage verschiedener Gassenansichten, die in ihren äußeren Randlinien die Form der in den Hintergrund verlaufenden Gassen wiederholt (Abb. 11') und dabei einen Kontrast zur konventionelleren Fotografie auf der rechten Seite bildet, die von einem tiefen Standpunkt aufgenommen ist. Durch formale Mittel werden also zwischen den Einzelbildern entweder Kontraste erzeugt oder Verbindungen hergestellt.

⁹⁰ Herbert Molderings machte diese Beobachtung hinsichtlich Vorobeichics zeitnah entstandenen Buchentwurfs *Ci-Contre*, in dem die Nebeneinanderstellung ähnlicher und verschiedener Formen in fotografischen Bildern zur Hauptthematik wurde (Molderings 1987, S. 54). In *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* kann diese Taktik aber ebenfalls bereits beobachtet werden.

Die visuelle Sprache, die Vorobeichic in seiner Bildstrecke entwickelt, kontrastiert an einigen Stellen mit den Bildunterschriften wodurch deutlich wird, dass letztere in formaler Hinsicht nicht als integrativer Bestandteil von Vorobeichics gestalterischen Konzepts zu betrachten sind. So kommt sein im gleichen Jahr fertiggestelltes Buch *Paris* – bis auf die Einleitung von Fernand Léger – völlig ohne Text aus. Mit dem vorgegebenen Layout der *Schaubücher*-Reihe – ein Bild und eine Bildunterschrift pro Seite – hatte Vorobeichic mitunter Schwierigkeiten. Die Bildunterschriften wirken im Gegensatz zu den dynamischen Fotomontagen starr und festgefahren. Auch durch das Aneinanderfügen mehrerer Bilder auf einer Seite, ließ sich das vorgegebene Konzept wohl nur schwer umsetzen. Während das Layout der Schaubücher die Bedeutungseinheiten mit den Bildunterschriften und vor allem mit den Nummerierungen gewissermaßen auf eine Seite beschränkt, existieren in *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* Verbindungen von mehreren Fotografien auf einer Seite oder über mehrere Seiten hinweg. Das vorgegebene Layout bot auch in Hinblick auf die mehrsprachigen Bildunterschriften Schwierigkeiten, so nutzte Vorobeichic in einem Fall nur ein französisches Wort, wollte dafür aber gar keine Übersetzung⁹¹ (Abb. 24^r) und in einem anderen Fall wurde für eine Doppelseite mit zwei deutschen Bildunterschriften lediglich ein hebräischer Begriff gebraucht (Abb. 26). Diese Unregelmäßigkeiten stechen aufgrund des sonst einheitlichen Konzepts der zweisprachigen Bildunterschriften hervor.

Die inhaltliche Ebene zeigt aber, dass die Bildunterschriften sehr wohl einen wichtigen Teil zum Gesamtkonzept des Buches beitragen und das schon deshalb, weil Bildunterschriften im Allgemeinen unweigerlich die Interpretation von Bildern lenken. Das wird dem Betrachter auch tatsächlich vor Augen geführt. In einem Beispiel sehen wir mehrere Aufnahmen der „alten“ oder „großen“ Synagoge, die nur durch minimale Veränderungen der Perspektive und/oder der Helligkeitswerte unterscheiden (Abb. 3-4). Die Bildunterschrift lautet auf der ersten Seite „Alte Synagoge,“ auf der zweiten Seite „Alte Synagoge mit Lehrhaus ‚Tifereth Bachurim‘“ und auf der dritten Seite „Hof der

⁹¹ „Bild 42 und 43 sind zusammengehörig unter einem Titel. ‚Maternité‘ hat kein hebräisches Wort.“ (Archiv Orell Füssli: Brief von M. Vorobeichic an Verlag am 3. September 1930).

Großen Synagoge“. Die unterschiedlichen Betitelungen könnten untereinander ebenso gut ausgetauscht werden, allerdings werden durch sie unweigerlich nur gewisse Aspekte wahrgenommen. So wird die Aufmerksamkeit auf der ersten Seite auf das Synagogengebäude gelenkt. Die Fotomontage, in der das obere Bild den relevanten Ausschnitt wiederholt hebt das noch hervor. Auf der zweiten Seite wird die Aufmerksamkeit auf das angrenzende Lehrhaus gelenkt, das wohl jenes ist, das in den Vordergrund verläuft und auf dem dritten Bild wird der Hof vor dem Gebäude hervorgehoben. Auf anderen Seiten sind die Beschreibungen der Fotografien oder Fotomontagen so knapp und nichtssagend, dass sie fast grotesk erscheinen. So wird die Aufnahme eines Fensters schlicht als „Ein Fenster“ bezeichnet oder die Aufnahme einer bevölkerten Gasse mit einem Torbogen als „Gasse, Menschen und Torbogen“. Hier zeigt sich ein humorvoller Umgang mit den Bildtiteln.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass die Gestaltungsweise der Bildstrecke in *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* durch Fragmentarisierung, perspektivische Verfremdung, Montage und Dynamik geprägt ist. Räumliche und zeitliche Zusammenhänge im Einzelbild werden durch die Fragmentarisierung und die Wahl der Perspektive aufgebrochen. An die Stelle des illusorischen Bildraums tritt der nicht einheitliche, konstruierte Raum. Räumliche Beziehungen werden dabei verdeckt oder auch wieder sichtbar gemacht. Gleichzeitig schafft Vorüberflüchtig eine Dynamik, die im Einzelbild und vor allem im Verhältnis der Bilder zueinander zum Ausdruck kommt. Die Vielzahl einzelner Bildelemente bietet dem Betrachter eine Vielzahl visueller Eindrücke, wodurch der ruhende vom dynamisierten Blick abgelöst wird. Die formale Dynamisierung und Rhythmisierung ist hinsichtlich der Thematik des Buches deshalb so interessant, weil die Aussage dieses Gestaltungsmittels den gängigen Vorstellungen, die mit dem traditionellen jüdischen Leben in Osteuropa einhergehen, also einer starr erhaltenen Kultur, diametral entgegengesetzt ist. Durch die stilistische Herangehensweise wird klar, dass die Bildstrecke weniger eine realitätsgetreue Dokumentation der osteuropäischen jüdischen Lebenswelt ist, sondern vielmehr eine Verfremdung derselben, die auf das Zerrbild verweist, das die westeuropäischen Juden und Nicht-Juden von dieser Kultur hatten.

4. Die Entdeckung des „Ostjudentums“

„In 1920, a photographic typology about Jews had a diagnostic function. It questioned Jews' prospects in the newly established nation of post-World War I Europe. It implicitly asked what Jews should do in this changed landscape: Assimilate? Emigrate to Palestine? Stay in Poland and develop Jewish culture there, in accordance with the principle of *doikeyt* (« Hiesigkeit »)?“⁹²

Daniel Magilow bezieht sich hier auf den 1947 veröffentlichten Bildband *Polish Jews* des jüdischen Fotografen Roman Vishniac, der in den 1930er Jahren durch Osteuropa reiste, um das jüdische Leben zu dokumentieren. Vorobeichic befand sich wie viele andere Juden bereits Ende der 1920er Jahre in derselben Situation, die hier von Magilow beschrieben wird. Mit der nahenden Möglichkeit eines eigenen Judenstaates in Palästina konnten Juden nun eine Entscheidung treffen. Sollten sie innerhalb ihres jeweiligen Nationalstaates ein angepasstes Leben führen, wollten Sie sich in ihrer Heimat für die Bewahrung ihrer jüdischen Traditionen einsetzen oder wagten sie den Schritt der Emigration nach Palästina. Wie in den folgenden Kapiteln aufgezeigt werden wird, begann mit der jüdischen Aufklärung und verstärkt seit dem 19. Jahrhundert unter Juden – sowohl in West- als auch in Osteuropa – eine Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur.

4.1. Die jüdische Ethnografie

Bedingt durch die allgemeinen Entwicklungen wissenschaftlicher Disziplinen im Laufe des 19. Jahrhunderts wie der Ethnologie und der Anthropologie, die sich der Beschreibung und Analyse von Menschen und Volksgruppen widmeten, wurden auch die Juden als eigene Volksgruppe zum Objekt der Untersuchung.⁹³ Auf die Untersuchung durch Außenstehende, folgten auch Untersuchungen

⁹² Magilow 2006, S. 208-209.

⁹³ Efron 1994, S. 3.

durch Juden selbst. So entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Wissenschaft des Judentums, die sich der Erforschung der jüdischen Geschichte widmete, sich aber vor allem auf das intellektuelle Schaffen und nicht auf das Alltagsleben, also die Volkskultur, konzentrierte.⁹⁴ Leopold Zunz bildete innerhalb dieser Wissenschaft eine Ausnahme.⁹⁵ Er untersuchte nicht nur die Vergangenheit, sondern unternahm im Jahr 1823 in seiner „Statistik“ des Judentums eine umfassende Untersuchung der jüdischen Kultur.⁹⁶ Damit war er ein Wegbereiter der jüdischen Volkskunde, – der australische Folklorist Joseph Jacobs sah Zunz’ Statistik als optimales Protokoll einer jüdischen Volkskunde⁹⁷ – die schließlich in den 1890er Jahren in Deutschland als eigene Disziplin mit eigenem Verein, einer Zeitschrift und einem Museum entstand. Initiator war der schlesische Rabbiner Max Grunwald, der sich zum Ziel setzte, eine sich im Verschwinden befindliche Welt zu bewahren, Traditionen hochzuhalten und der Assimilation entgegenzuwirken. Seine Bestrebungen waren aber auch ein Versuch, die universellen Werte des Judentums und die Verbindungen zu anderen Kulturen hervorzuheben und damit abwertenden Charakterisierungen durch die Anthropologie entgegenzuwirken.⁹⁸ In der Allgemeinen Zeitung des Judentums heißt es 1898, die jüdische Volkskunde sei „ein anderer Zweig der Culturgeschichte des Judentums. Sie ist gewissermaßen das Spiegelbild des jüdischen Lebens und Treibens im Ghetto.“⁹⁹

Das große Interesse an der jüdischen Folklore muss im Kontext der zunehmenden Urbanisierung gesehen werden. In ganz Europa konzentrierte sich die jüdische Bevölkerung zunehmend in den großen Städten, wobei in Polen in der Zwischenkriegszeit zumindest noch ein Viertel aller Juden in Kleinstädten oder Dörfern lebten.¹⁰⁰ Dem allgemein drohenden Verlust der Tradition, der

⁹⁴ Hödl 2010, S. 400.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Zunz 1967, S. 362.

⁹⁷ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Folklore, Ethnography, and Anthropology, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 6. August 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Folklore_Ethnography_and_Anthropology (Zugriff am 14.09.2016).

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Dr. Bloch’s oesterreichische Wochenschrift, 33, 1898, S. 610.

¹⁰⁰ Brenner 2008, S. 265.

durch die Urbanisierung befürchtet wurde, versuchte man durch das aktive Sammeln von Folklore, sowie der fotografischen und schriftlichen Dokumentation der jüdischen Kultur entgegenzuwirken. Dabei war das Sammeln und Bewahren der Volkskultur immer auch mit einer Definition oder Interpretation derselben verbunden, denn es wurde dabei aktiv entschieden, was es wert war bewahrt zu werden.

In Russland widmete sich Shloyme Rapoport, besser bekannt als An-sky, ab 1907 intensiv der jüdischen Ethnografie. In den Jahren 1912 bis 1914 initiierte er mehrere Expeditionen in den Ansiedlungsrayon, mit dem Hauptziel, mündliche und musikalische Relikte aufzunehmen und zu dokumentieren. Laut den Expeditionsberichten besuchte er über 70 Orte und dokumentierte unter anderem Volksmärchen und Legenden, Volkslieder, Synagogenmelodien, sowie Bräuche, Zeremonien, Aberglauben und Sprichwörter. An-sky begann zunehmend auch mit dem Sammeln materieller Objekte, darunter Dokumente, Briefe, Manuskripte, volkstümliche Grafik, Misrach-Tafeln¹⁰¹ und Heiratsverträge. Mit der Expedition ging eine umfangreiche fotografische Dokumentation von Synagogen mit deren Innenräumen, von rituellen Objekten, Grabsteinen, Kunsthandwerk und stereotypischen Gestalten einher.¹⁰² Vereinigungen wie die *Jewish Historic-Ethnographic Society* (JHES), in der An-sky seit ihrer Gründung im Jahr 1908 in St. Petersburg aktiv war,¹⁰³ zeugen auch hier von der Verwissenschaftlichung bereits früher einsetzender Tendenzen. Im Zuge der Arbeit des JHES wurde zunehmend der Wunsch nach einem Jüdischen Museum in St. Petersburg laut. Konkrete Pläne entwickelten sich aber erst mit An-skys Expeditionen.¹⁰⁴ Die Eröffnung eines Jüdischen Museums in St. Petersburg – zu

¹⁰¹ Misrach-Tafeln sind ornamentale Tafeln, die die Gebetsrichtung nach Osten anzeigen (Vivian B. Mann, Ceremonial and Decorative Art, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 2. August 2010, URL:

http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ceremonial_and_Decorative_Art, Zugriff am 18.11.2016).

¹⁰² Benyamin Lukin, An-ski Ethnographic Expedition and Museum, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 19. August 2010, URL:

http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/An-ski_Ethnographic_Expedition_and_Museum (Zugriff am 01.12.2016).

¹⁰³ Gottesman 2003, S. 75.

¹⁰⁴ Lukin 2006, S. 296.

dem Zeitpunkt Petrograd – geschah schließlich 1914 und fiel zusammen mit der ersten Ausstellung der während der Expeditionen entstandenen Sammlung.¹⁰⁵ An-sky sah Folklore als Basis für eine zeitgemäße jüdische Kultur.¹⁰⁶ Er initiierte die sogenannte „zamlerbavegung“ (Sammlerbewegung), die das Sammeln jüdischer Materialien zu ihrer wichtigsten Mission machte und vom Historiker Simon Dubnow inspiriert war. Ziel war es „to gather any material available that would contribute to documenting the diversity and range of past and present Jewish life.“¹⁰⁷ Die Erforschung der Vergangenheit hing wesentlich mit der jüdischen nationalen Idee und im Zuge dessen mit einer Traditionsbildung zusammen. Simon Dubnow, dem in der Forschung eine zentrale Rolle innerhalb der „Historischen Sektion“ des YIVO zugeschrieben wird, sah das Geschichtsbewusstsein als wichtigsten Motor für die nationale Idee.¹⁰⁸ Die Entstehung des jüdischen Nationalismus, der Wunsch nach kultureller Unabhängigkeit und diese auch sichtbar zu machen, müssen als Voraussetzungen für diese Bestrebungen angesehen werden.¹⁰⁹

Aber nicht nur im wissenschaftlichen Bereich war die jüdische Volkskultur Gegenstand der Untersuchung. An-sky und auch andere wie der Schriftsteller Yitskhok Leybush Peretz strebten die Traditionsbildung innerhalb der jiddischen Kultur an und taten das sowohl durch wissenschaftliche Expeditionen, als auch durch künstlerische und literarische Experimente.¹¹⁰ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kommt die Ghettogeschichte als literarische Gattung auf, die einen oft nostalgischen Blick auf das Leben in den jüdischen Vierteln wirft.¹¹¹ Dokumentation der jüdischen Kultur und Fiktion wird hier vereint. An-sky schrieb auf der Grundlage des während der Expedition gesammelten Materials in den

¹⁰⁵ Lukin 2006, S. 297.

¹⁰⁶ Lukin 2010.

¹⁰⁷ Lipphardt, 2004, S. 87.

¹⁰⁸ Hilbrenner 2004, S. 149.

¹⁰⁹ Werberger 2016, S. 141.

¹¹⁰ Ebd., S. 142.

¹¹¹ Weissenberg 2016, S. 29.

1910er Jahren das Stück *Der Dibbuk*, das in der Zwischenkriegszeit unzählige Male aufgeführt wurde.¹¹²

In Russland wurden Objekte der Volkskunst auch im Bereich der bildenden Kunst zur Inspirationsquelle für viele jüdische Künstler.¹¹³ Im Jahr 1920 fand, initiiert durch die *Kultur-Lige* in Kiew die erste Ausstellung jüdischer Kunst statt. Im Vorwort zum Katalog heißt es:

„Die jüdischen Künstler von heute, wie Altman, Lissitzky und Chagall und andere, die auf der Suche nach spezifisch nationalen grafischen Motiven sind, finden diese in reichem Maße in unserer Tradition – die Tora-Rollen, die Megillot, die Frontispize der Gebetsbücher, die Fahnen des Simchat Tora [...]

Die jüdische Kunst von heute strebt danach, unser Erbe neu zu erschaffen, indem es mit nationalen Formen umhüllt wird, wo der Fortschritt der modernen Kunst zum Ausdruck kommt.

Diese besprochenen Bemühungen, die Volkskunst wiederzubeleben, nähren, von diesem Zeitpunkt an, eine höhere Form der jüdischen Kunst, die das modernste universelle Streben mit dem Schöpfungsgeist der Volksmassen vereint.“¹¹⁴
(Übersetzung Verf.)

¹¹² Michael C. Steinlauf, *Dybbuk, The*, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 5. August 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dybbuk_The (Zugriff am 01.12.2016).

¹¹³ Wolitz 2009, S. 16.

¹¹⁴ « Les artistes juifs d'aujourd'hui, tels Altman, Lissitzky et Chagall et d'autres, qui sont à la recherche de motifs graphiques spécifiquement nationaux, les trouvent à profusion dans notre tradition – les sifrei Torah, les megillot, les frontispices des livres de prière, les drapeaux de simhat Torah [...] L'art juif d'aujourd'hui tend à recréer notre patrimoine en le revêtant de formes nationales où s'expriment les avancées de l'art moderne. Cet effort concerté afin de redonner vie à l'art populaire, dès lors, nourri une forme plus élevée d'art juif, qui conjugue les aspirations universalistes les plus contemporaines avec les capacités créatrices des masses populaires » (Vorwort des Ausstellungskatalogs der ersten Ausstellung jüdischer Kunst, Kultur-Lige, Kiew 1920, zitiert in: Ruth Apter-Gabriel, *Un passé qui renaît, un futur qui s'évanouit. Les sources de l'art populaire dans le nouvel art juif russe*, in: *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)* (Kat. Ausst., Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2009), Paris 2009, S. 52. Aus dem Jiddischen von Seth L. Wolitz.)

In den 1910er und frühen 1920er Jahren erlebte die Illustration jiddischer Bücher eine besondere Blüte. Künstler wie El Lissitzky, der heute vor allem für seine gegenstandslosen, konstruktivistischen Werke bekannt ist, widmeten sich in diesen Jahren jüdischen Themen und versuchten sich daran, einen spezifisch jüdischen Stil zu finden.¹¹⁵ Wie so viele aus Russland stammende jüdische Künstler, ging er schließlich nach Deutschland, schloss sich den Avantgarde-Bewegungen an, entfernte sich von der jüdischen Kultur und sah sich gezwungen, „seine wundervolle jüdische Welt auf dem Altar des Konstruktivismus zu opfern.“¹¹⁶

Hinsichtlich der Literatur, die sich zwischen 1870 und 1945 – auf dem Höhepunkt der Globalisierung – dieser Thematik widmete, spricht Annette Werberger von „ethnoliterary modernity“ oder von „ethnoliterary texts“ und charakterisiert diese dadurch, dass sie aus kulturellen Kontakten zwischen modernen Schriftstellern, Wissenschaftlern oder Beobachtern mit einer Kultur, die teilweise oder vollständig als vormodern betrachtet wird, entstanden. Dabei kann es sich auch um die eigene Kultur handeln, durch die der Ethnograf allerdings teilweise getrennt ist und dadurch eine Distanz zu dieser aufgebaut hat, die das Bewusstsein über das eventuelle Verschwinden dieser Kultur hervorruft.¹¹⁷ So erklärt sich etwa auch das rege Interesse an der Kultur der mündlichen Überlieferung, die in der modernen Welt als traditionell und unmodern angesehen wurde.¹¹⁸ Die Darstellung von Folklore wird zu einem Überbleibsel der Vergangenheit in der modernen Welt.¹¹⁹ Die „Texte“ sind damit immer auch Ausdruck von Nostalgie und Sehnsucht,¹²⁰ sind aber gleichzeitig ein Phänomen der Moderne. Das Ausgangsmaterial für diese Auseinandersetzungen wurde zumeist außerhalb großer Städte gesucht,¹²¹ also im *Shtetl*, während der

¹¹⁵ Apter-Gabriel 2009, S. 125.

¹¹⁶ Vorwort zum Katalog der Lissitzky-Ausstellung, Kestner Gesellschaft Hannover, Eindhoven und Basel 1966, zitiert in: Dmitrieva-Einhorn 1998, S. 738.

¹¹⁷ Werberger 2016, S. 142.

¹¹⁸ Ebd., S. 154.

¹¹⁹ Ebd., S. 143.

¹²⁰ Ebd., S. 154.

¹²¹ Ebd., S. 138.

Austausch von volkskundlichem Wissen in den intellektuellen Kreisen und Salons von Warschau, Vilnius oder Moskau geschah.¹²²

Wie bereits weiter oben erwähnt, wurde auch im deutschsprachigen Raum spätestens mit der Gründung der Jüdischen Volkskunde in Hamburg, die jüdische Volkskultur zum Untersuchungsgegenstand. War bereits die Arbeit der osteuropäischen Künstler und Ethnografen davon geprägt, eine Trennlinie zwischen moderner Welt und jüdischer Tradition zu ziehen, wird diese Grenze im deutschsprachigen Raum auch geografisch abgesteckt.

4.2. „Ostjuden“ und „Westjuden“

Seit der Jahrhundertwende hatte sich infolge des Bewusstseins über Unterschiede in der Lebensweise ost- und westeuropäischer Juden das komplementäre Begriffspaar „Ostjuden“ und „Westjuden“ herausgebildet.¹²³ Der Diskurs, der diesbezüglich geführt wurde, entsprach dabei selten der Realität, sondern war mit negativen oder positiven Wertungen versehen und oft politisch motiviert. Das Begriffspaar bezeichnete außerdem „weniger die geographische Herkunft, sondern vielmehr zwei soziale Profile innerhalb des europäischen Judentums, die durch soziokulturelle, religiöse und sprachliche Unterschiede aufgrund ungleicher Lebensbedingungen in Ost- und Westeuropa geprägt waren.“¹²⁴ Ich konzentriere mich hier aufgrund der ausgewählten Beispiele auf Deutschland und den Teil des Russischen Kaiserreichs mit dem größten jüdischen Bevölkerungsanteil, den sogenannten Ansiedlungsrayon, der in der Zwischenkriegszeit hauptsächlich in Polen lag.

Der Großteil der deutschen Juden führte in der Zwischenkriegszeit ein Leben, das sich nicht merklich von jenem des Restes der Bevölkerung unterschied. Seit der jüdischen Aufklärung, der *Haskala*, erfolgte eine Säkularisierung innerhalb

¹²² Vgl. Werberger 2016, S. 139.

¹²³ Erstmals verwendet wurde der Begriff „Ostjudentum“ vom österreichisch-jüdischen Schriftsteller Nathan Birnbaum. Er versah den Begriff mit einer positiven Bewertung und „erhoffte sich von der noch eigenständigen Volkskultur und Lebensweise der Ostjuden eine Erneuerung des jüdischen Lebens in Mittel- bzw. Westeuropa.“ (Herzog 1998, S. 26.)

¹²⁴ Mettauer 2015, S. 7.

der jüdischen Welt. Die Anhänger der *Haskala*, die sogenannten *Maskilim*, forderten aber nicht eine Abwendung von der Tradition oder die völlige Assimilation, sondern die Schaffung einer neuen Identität, die „nicht mehr oder jedenfalls nicht ausschließlich religiös begründet war.“¹²⁵ Die rechtliche Gleichstellung war bereits im 19. Jahrhundert erfolgt und ermöglichte Juden den Zugang zu Bildung, die freie Wahl von Wohnort und Arbeitsplatz. Viele Juden konvertierten im 19. Jahrhundert zum Christentum und wandten sich somit vom Judentum ab.¹²⁶ Die Zeit um die Jahrhundertwende gilt auch als „Blüte deutsch-jüdischer Kultur.“ Viele wirtschaftlich erfolgreiche, jüdische Familien hatten den Schritt in die Assimilation vollzogen und waren Teil des Großbürgertums.¹²⁷ Das Verhältnis zum deutschen Staat änderte sich damit dahingehend, dass sich Juden nun mit diesem als Vaterland identifizieren konnten.¹²⁸ Das manifestierte sich in Vereinen wie dem 1893 gegründeten „Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens“ (C.V.), dem im Jahr 1926 etwa ein Drittel der jüdischen Bevölkerung Deutschlands – zugehörige Vereinigungen miteingerechnet – angehörten. Zu den Leitsätzen des Vereins zählten die Gleichberechtigung und Integration, ein Ziel, das für die Assimilationsbestrebungen und das nationale Selbstverständnis deutscher Juden gegen Ende des 19. Jahrhunderts bezeichnend war.¹²⁹ Als im Jahr 1931 das Buch *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* erschien, gehörte die abgegrenzte Lebensform des Ghettos in Deutschland lange der Vergangenheit an. Das wohl bekannteste, das Frankfurter Ghetto, war bereits im Jahr 1811 durch Napoleon aufgelöst worden.¹³⁰ Da es im deutschsprachigen Raum als Relikt der Vergangenheit betrachtet wurde, musste die Lebensform des Ghettos für Westeuropäer fremd und exotisch erscheinen.

Im russischen Kaiserreich sah die Situation der Juden anders aus. Durch gesetzliche Erlassungen im 18. Jahrhundert durften sich Juden ausschließlich im Ansiedlungsrayon niederlassen. Vor dem Ersten Weltkrieg lebten in diesem

¹²⁵ Herzig/Horch/Jütte 2002, S. 8.

¹²⁶ Brenner 2008, S. 179.

¹²⁷ Heimann-Jelinek 1996, S. 90.

¹²⁸ Brenner 2008, S. 180.

¹²⁹ Schoeps 2013, S. 80-81.

¹³⁰ Backhaus 2016, S. 36.

Gebiet etwa 3,3 Millionen Juden. Sie lebten in großen Städten wie Warschau, Lodz oder Vilnius oder in kleinen Städten und Kommunen.¹³¹ Während die Aufklärung in Deutschland immer mehr Anhänger fand, breitete sich im 18. Jahrhundert in Osteuropa – ausgehend von Polen – der an der jüdischen Mystik orientierte Chassidismus aus, der als religiöse Reformbewegung eine Alternative zum rabbinischen Judentum bieten sollte. Innerhalb weniger Jahrzehnte schloss sich dieser Reformbewegung ein großer Teil der Bevölkerung an.¹³² Der Chassidismus hatte vor allem in den Shtetlgemeinden Erfolg, während die Anpassung an das Polentum auf größere Städte beschränkt war.¹³³ Ende des 19. Jahrhunderts lebte ein Großteil der russischen Juden, im Vergleich zu Deutschland, noch unter traditionellen Bedingungen.¹³⁴

Über ein Drittel der polnischen Juden lebte in den über das ganze Land verteilten Shtetln. Das Shtetl war eine Stadtgemeinde, in der zwischen 1.000 und 15.000 Juden lebten, die dabei zumindest ein Drittel der Gesamtbevölkerung ausmachten. Charakteristisch war die Orientierung am jüdischen Kalender und das Leben nach Sitten und Bräuchen, basierend auf der traditionellen Auslegung der jüdischen Religion. Die Gemeinde funktionierte als informelle Oligarchie, in der das kommunale Leben von der Religionsgemeinde (*kahal* oder *kehille*) organisiert wurde. Die Männer an deren Spitze lenkten das religiöse, soziale und teilweise auch wirtschaftliche Leben im Shtetl.¹³⁵ Die jüdische Volkskunde und die damit einhergehenden Expeditionen oder die ethnografische Literatur suchten vor allem in dieser traditionellen Lebensform den Ursprung und die Gemeinsamkeiten der jüdischen Kultur. Eine Abgrenzung zwischen den Begriffen Shtetl und Ghetto ist schwierig. Die ursprüngliche Verwendung des Begriffs Ghetto bezog sich grob gesprochen auf ein jüdisches Wohnviertel innerhalb einer urbanen Ansiedlung.¹³⁶ Mit dem Verschwinden der Großstadtghettos in Westeuropa zu Beginn des 19. Jahrhunderts – die größten waren Amsterdam, Frankfurt und Prag – wurde das Ghetto zur Bezeichnung

¹³¹ Bauer 2013, S. 17.

¹³² Grill 2013, S. 21.

¹³³ Pacholkiv 2011, S. 11.

¹³⁴ Brenner 2008, S. 187.

¹³⁵ Bauer 2013, S. 21-22.

¹³⁶ Krobb 2000, S. 77.

eines Geisteszustands oder einer kulturellen Ausrichtung. Ende des 19. Jahrhunderts wurde es in Deutschland zunehmend mit den „Ostjuden“ assoziiert.¹³⁷ Ein Buch über ein „Ghetto im Osten“ bot einem deutschen jüdischen Publikum in der Zwischenkriegszeit also wenig Identifikationspotenzial, viel eher wurde das Interesse durch die Exotik der Thematik hervorgerufen. Dadurch erklärt sich wohl auch der Erfolg des Buches. In einem Brief von Emil Schaeffer, dem Herausgeber der *Schaubücher*, an den Orell Füssli Verlag wird deutlich, dass es weniger die Stadt Vilnius oder der fotografische Stil Vorobeichics waren, die sein Interesse weckten, sondern die Lebensform des Ghettos, für die er glaubte, ein breites Publikum interessieren zu können:

"Ich war heute in der Bibliothek der jüdischen Gemeinde und fand mich dort in meiner Ihnen bereits in Zürich geäusserten Vermutung bestätigt, dass man ein sehr anderes Material haben könnte und haben müsste, als wir in unserem Bändchen bringen wollen. Die Bibliothek besitzt über tausend Reproduktionen von noch existierenden und verschwundenen Ghetto-Ansichten der ganzen Welt, ebenso herrliche Ansichten von Friedhöfen, Synagogen, Innenräumen, eine grosse Sammlung von Typen, kurz es ist ein herrliches Material, um das sich noch niemand gekümmert hat und das ich selbst heute nur zum kleinsten Teil einsehen konnte.[...] Vielleicht liesse sich mehr als ein Bändchen, natürlich unter einem anderen Titel, daraus machen. Interesse dürfte gewiss dafür vorhanden sein."¹³⁸

Trotz der unterschiedlichen Lebensbedingungen und des konträren Begriffspaares „Ostjuden“ und „Westjuden“ kann nicht von zwei voneinander völlig abgegrenzten und unabhängigen Gruppen gesprochen werden. Insbesondere spiegelt die, durch die Begriffe angedeutete, geografische

¹³⁷ Krobb 2000, S. 77-78.

¹³⁸ Archiv Orell Füssli: Brief von Emil Schaeffer an den Orell Füssli Verlag am 12. November 1929.

Einordnung nicht die Realität wieder. Auch in Osteuropa – in Lemberg, Krakau oder Warschau – existierte eine aufgeklärte, liberale, assimilierte und gebildete Oberschicht, zu der etwa auch An-sky gehörte. Die jüdische Oberschicht war hier lediglich kleiner als in Deutschland, beziehungsweise hatte auf die unteren Schichten weniger Einfluss.¹³⁹

4.3. Der „Ostjude“ als Projektionsfläche

Der „Ostjude“ wurde ab der Wende zum 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum vielfach zur Projektionsfläche sowohl für positive, als auch für negative Eigenschaften der jüdischen Kultur.

In Russland kam es ab den 1880er Jahren, nach der Ermordung von Zar Alexander II., zu zahlreichen Pogromen und antisemitischen Verordnungen, die eine enorme Emigrationswelle auslösten. Zwischen 1881 und 1914 führte das zu einer Massenemigration von Ost nach West. Millionen osteuropäischer Juden trieb es in Richtung Amerika.¹⁴⁰ Die Zahl der osteuropäischen Juden in Deutschland stieg in dieser Zeit stark an. Waren es im Jahr 1880 15.000, stieg die Zahl im Jahr 1910 auf 78.000 und 1925 auf 107.000.¹⁴¹ Vor allem die Flüchtlingswelle, die durch den Ersten Weltkrieg verursacht wurde, führte zu einer Konfrontation zwischen den Zuwanderern und der einheimischen Bevölkerung.¹⁴² Es kam zu einem „Aufeinandertreffen von zwei sozialen und kulturellen Profilen des europäischen Judentums.“¹⁴³ Die Zuwanderer aus dem Osten fielen meist durch Sprache, Aussehen und Bewahrung der religiösen Traditionen auf. „Kaftanjuden“ trafen auf die assimilierten „Krawattjuden“. Viele deutsche Juden, die Teil des Bürgertums waren und sich der deutschen Kultur verbunden fühlten, waren von den Gepflogenheiten der „Ostjuden“ peinlich berührt.¹⁴⁴ Ihr Aussehen erschien den deutschen Juden exotisch und

¹³⁹ Pacholkiv 2011, S. 5.

¹⁴⁰ Aschheim 1999, S. 32.

¹⁴¹ Bechtel 1997, S. 69.

¹⁴² Pacholkiv 2011, S. 5.

¹⁴³ Ebd., S. 2.

¹⁴⁴ Pacholkiv 2011, S. 2.

archaisch.¹⁴⁵ Weitere Klischees, die teilweise allgemein mit dem „Osten“ gleichgesetzt wurden, waren Armut und Rückständigkeit. Der „Osten“ wurde zur „Projektionsfläche für alles Schmutzige, Stinkende und Kriminelle.“¹⁴⁶ Eine Befürchtung der deutschen Juden war, die „Ostjuden“ würden Argumente der Antisemiten bestätigen und ihnen Aufwind geben.¹⁴⁷

Diese Vorstellungen betrafen einen Teil der jüdischen Bevölkerung. Ein anderer Teil – und dazu zählten vor allem Anhänger und Sympathisanten des Zionismus – befasste sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert intensiv mit ihrer jüdischen Identität und Vergangenheit und glaubten, die Antworten in der traditionellen Lebensführung der osteuropäischen Juden zu finden, die somit zur positiv bewerteten Projektionsfläche wurden. Der Zionismus, der um die Jahrhundertwende entstand und im deutschsprachigen Raum eng mit dessen Begründer Theodor Herzl verbunden war¹⁴⁸, forderte einen eigenen jüdischen Staat in Palästina. Der jüdische Schriftsteller und Journalist Nathan Birnbaum – der den Begriff „Ostjude“ erstmals in die Diskussion eingebracht hatte – erhoffte sich „von der noch eigenständigen Volkskultur und Lebensweise der Ostjuden eine Erneuerung des jüdischen Lebens in Mittel- bzw. Westeuropa.“¹⁴⁹ Um die Jahrhundertwende begann also ein Austausch, zu dem – wie Delphine Bechtel ausführt – deutsche Juden wirtschaftliche und finanzielle Überlegenheit beisteuerten, während osteuropäische Juden durch ihre spirituelle Überlegenheit frisches Blut und Vitalität in die deutsch-jüdische Kultur einbringen sollten.¹⁵⁰

Mit dem Blick nach Osten ging ein neues soziales Bewusstsein einher, das unter anderem die Gründung von Wohlfahrtsorganisationen mit dem Ziel der Unterstützung osteuropäischer Juden zur Folge hatte¹⁵¹, sowie die Gründung von Zeitschriften wie *Ost und West*, die den deutschen Juden die „ostjüdische“

¹⁴⁵ Pacholkiv 2011, S. 3.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Im Jahr 1896 publizierte Theodor Herzl seine programmatische Schrift „Der Judenstaat. Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage.“

¹⁴⁹ Herzog 1998, S. 26.

¹⁵⁰ Bechtel 1997, S. 69-70.

¹⁵¹ Michaelis 2013, S. 149.

Kultur nahebringen sollte.¹⁵² Im selben Jahr wie *Ost und West*, im Jahr 1901, wurde der Jüdische Verlag in Berlin gegründet, der die Förderung jüdischer Kunst, Literatur und Wissenschaft zum Ziel hatte. Man orientierte sich an der Kultur, dem Volkstum und der Religiosität des osteuropäischen Judentums.¹⁵³ So wurden jiddische und hebräische Schriftsteller seit der Jahrhundertwende dem deutschen Publikum nahegebracht. Martin Buber, Mitbegründer des Jüdischen Verlags¹⁵⁴, veröffentlichte zwischen 1906 und 1908 diverse chassidische Erzählungen in Form von nacherzählten und kommentierten Legenden.¹⁵⁵

Das Interesse mündete in eine regelrechte Glorifizierung der „Ostjuden“, die mit einer Ablehnung der Assimilation einherging, wie wir das an späterer Stelle dieser Arbeit in Arnold Zweigs *Das ostjüdische Antlitz* sehen werden. Als Wendepunkt hierfür wird oft die Erfahrung deutscher Juden während des 1. Weltkrieges angegeben. Der wachsende Antisemitismus, den jüdische Soldaten auch an der Front zu spüren bekamen¹⁵⁶, die Judenzählung¹⁵⁷, die die Integrität deutscher jüdischer Soldaten in Frage stellte, sowie die direkte Begegnung deutscher und russischer jüdischer Soldaten an der Front werden gemeinhin als die wichtigsten Punkte angeführt, die das Interesse am osteuropäischen Judentum scheinbar explosionsartig steigen ließen. Die Begegnung soll zu einer „Rückbesinnung auf die eigene Herkunft“ geführt haben, denn gerade die antisemitischen Ereignisse führten zur Stärkung des jüdischen Gemeinschaftsgefühls mit den Glaubensgenossen in anderen Ländern.¹⁵⁸ Es

¹⁵² Herzog 1998, S. 26.

¹⁵³ Ebd., S. 27.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd., S. 28.

¹⁵⁶ Brenner 2008, S. 257.

¹⁵⁷ Der andauernde Antisemitismus der Deutschen führte zu zahllosen Anzeigen mit der Anschuldigung, Juden würden versuchen, dem Kriegsdienst zu entgehen. Eine „Judenstatistik“ sollte die Zahl der sich freiwillig gemeldeten, der an der Front Gefallenen und der verliehenen Auszeichnungen ermitteln. Auf Grundlage der Daten, die nach dem Krieg zur Verfügung standen, veröffentlichte der „Reichsbund jüdischer Frontsoldaten“ (RJF) eine detaillierte Aufstellung von Namen, Geburts- und Todesdaten, Truppenteil und Dienstgrad der Gefallenen, um den verfälschten Ergebnissen der „Judenzählung“ entgegenzutreten. Trotz dieser Veröffentlichung wurden von der antisemitischen Propaganda weiterhin falsche Gefallenenzahlen behauptet. (Schoeps 2013, S. 82-83.)

¹⁵⁸ Brenner 2008, S. 258.

entwickelte sich ein regelrechter Kult um die „Ostjuden“, ¹⁵⁹ der sich in Zeitschriften genauso niederschlug wie in Büchern. Neben Arnold Zweigs *Das ostjüdische Antlitz*, sind Sammy Gronemanns *Hawdolah und Zapfenstreich. Erinnerungen an die ostjüdische Etappe 1916-18* (1924) und Alfred Döblins *Reise in Polen* (1925) nur zwei weitere Beispiele. Obwohl unterschiedliche, persönliche Schlüsselereignisse den Wunsch nach einer Beschäftigung mit dem osteuropäischen Judentum auslösten – bei Gronemann und Zweig die Erlebnisse an der Front ¹⁶⁰ und bei Döblin die jüdenfeindlichen Krawalle in Berlin ¹⁶¹ – wird hier deutlich, dass die 1920er Jahre für viele deutsche Juden eine Zeit der intensiven Auseinandersetzung mit dem osteuropäischen Judentum war.

Tatsächlich hatte die Vermittlung eines bestimmten „Ostjuden“-Bildes aber bereits um die Zeit der Jahrhundertwende begonnen und wurde entscheidend von osteuropäischen Juden selbst mitgestaltet, die mit den Migrationswellen gegen Ende des 19. Jahrhunderts nach Deutschland gekommen waren. So hat Nick Block die Bedeutung des innerjüdischen Austausches zwischen Migranten und Einheimischen anhand der Gestaltung von Exlibris nachgezeichnet. ¹⁶² Er hebt auch hervor, dass osteuropäische Juden, die in den 1880er und 1890er Jahren nach Berlin oder Wien emigriert waren, bereits um die Jahrhundertwende damit begannen, idyllische Texte und Zeichnungen der traditionellen jüdischen Lebens in Osteuropa zu publizieren. ¹⁶³ Somit setzte eine Idealisierung der „Ostjuden“ – im Gegensatz zu deren Abwertung – nicht erst nach dem Ersten Weltkrieg durch außenstehende „Westjuden“ ein, sondern wurde von den Einwanderern in Deutschland entscheidend mitgestaltet. Zu ihnen gehörte der aus Galizien stammende Ephraim Moses Lilien, der so wie Martin Buber Mitbegründer des Jüdischen Verlags war. ¹⁶⁴ Liliens grafische Arbeiten und Illustrationen bedienten sich vor allem religiöser und volkstümlicher jüdischer Motive, die er im Jugendstil gestaltete. Besonders von Seite der Zionisten wurde

¹⁵⁹ Vgl. Aschheim 1999, S. 185-214.

¹⁶⁰ Herzog 1998, S. 31; Efron 2004, S. 204.

¹⁶¹ Brenner 2000, S. 158-160.

¹⁶² Vgl. Block 2013, S. 334-353.

¹⁶³ Ebd., S. 335.

¹⁶⁴ Herzog 1998, S. 27.

seinem Werk ungeheure Wertschätzung entgegengebracht¹⁶⁵ und er wurde nicht selten als erster zionistischer Künstler beschrieben.¹⁶⁶ Ein Gedichtband des jiddischen Poeten Morris Rosenfeld wurde im Jahr 1903 ins Deutsche übersetzt und mit Illustrationen von Ephraim Mose Lilien unter dem Titel *Lieder des Ghetto*¹⁶⁷ veröffentlicht. In den Illustrationen wird ein Bild vom jüdischen Handwerker (Abb. 43) und vom jüdischen Gelehrten (Abb. 44) geschaffen, dem wir später immer wieder begegnen werden. Es ist vor allem das Bild des Juden mit Schirmmütze, das auch in *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* bestimmend ist. Bei Lilien wird durch die Gestaltung im Jugendstil sein Streben nach einer Erneuerung der Kunst und Ästhetik und nach einem Bruch mit tradierten Darstellungsformen sichtbar,¹⁶⁸ das allerdings im Kontext nationalistischer Bestrebungen gelesen werden muss. Samuel Spinner sieht bei den Wilna-Bildern von Vorobeichic klar den Rückgriff auf diese Tradition ethnografischer Darstellungen.¹⁶⁹

Wie im vorangehenden Kapitel deutlich wurde, rückte im Laufe des 19. Jahrhunderts die jüdische Kultur zunehmend ins Zentrum des Interesses. Die Volkskunde wagte den Versuch einer Beschreibung der jüdischen Kultur. Mit dem Sammeln von Folklore wurden Entscheidungen darüber getroffen, was es wert war, bewahrt zu werden und in Museen wurde zusammengetragen, was die jüdische Kultur vermeintlich ausmachte. Ebenso schlug sich dieses Interesse in der Kunst nieder – von der Literatur bis zur bildenden Kunst. Man richtete den Blick in die Vergangenheit und fand sie vor allem in den Shtetln in Osteuropa und in der Person des „Ostjuden“. All diese Bestrebungen sind nicht von der jüdischen nationalen Idee zu trennen, die durch die Traditionsbildung legitimiert werden konnte.

¹⁶⁵ Finkelstein 1998, S. 199.

¹⁶⁶ Ebd., S. 195.

¹⁶⁷ Rosenfeld 1902.

¹⁶⁸ Finkelstein 1998, S. 195.

¹⁶⁹ Spinner 2016, S. 210.

5. Moderne Wahrnehmung und Montage

„Weder die Materie, noch der Raum, noch die Zeit sind seit zwanzig Jahren, was sie seit jeher gewesen sind. Man muß sich darauf gefaßt machen, daß so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Inventionen selbst beeinflussen und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern.“¹⁷⁰

5.1. Die Wahrnehmungskrise in der Moderne und ihre Auswirkungen auf die Ästhetik

An der Wende zum 20. Jahrhundert war Europa von der zunehmenden Urbanisierung, also dem Wandel vieler Länder von Agrar- zu Industriestaaten geprägt. Die industrielle Revolution bedeutete auch eine „Revolution der Verkehrs- und Kommunikationstechnik, Technisierung der Lebenswelt durch die Entwicklung moderner Verkehrs- und Kommunikationstechniken wie S-Bahn, E-Bahn, U-Bahn, Automobil, Flugzeug, Telefon, Telegramm, Typewriter, Photographie, Film, Rundfunk, Zeitung etc.“, wodurch sich die „Erfahrungs- und Wahrnehmungsstrukturen des Menschen tiefgreifender veränder[ten] als je zuvor.“¹⁷¹ Damit einher ging ein kollektives Empfinden einer Beschleunigung in vielen Lebensbereichen. Die Rationalisierung der Arbeitswelt war dafür ebenso verantwortlich wie die Dynamik im Verkehr. Die Erkenntnis über diese Entwicklungen bedingte eine Auseinandersetzung mit der städtischen Lebenswelt genauso wie eine Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungsmechanismen selbst.

Georg Simmel bot mit dem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* um 1900 die erste Auseinandersetzung mit dem Phänomen an und setzte die Stadt mit dem modernen Leben gleich. Die Großstadterfahrung charakterisierte er als

¹⁷⁰ Paul Valéry, *Pièces sur Pièces sur l'art*, Paris [o.J.], S. 103-104 [‘La conquête de l’ubiquité’], zit. nach: Benjamin 2011, [S. 7].

¹⁷¹ Becker 1993, S. 10.

permanent auf den Menschen eindringende, ununterbrochen wechselnde Impressionen. Die Folge wäre die Anpassung des Menschen an diese Umstände durch schnelleres Erfassen, bessere Reaktionsfähigkeit und die Fähigkeit, auch simultan ablaufende Vorgänge verarbeiten zu können.¹⁷² Das wichtigste Merkmal der „urbanen Wahrnehmung“¹⁷³ war die Bewegung, die mit Flüchtigkeit, Dynamik und Simultaneität einherging. Die Vorstellungen von Raum und Zeit wurden neu überdacht. Das Flanieren wurde vom Eilen und die detailgetreue Betrachtung aus der Nähe von der panoramatischen Betrachtung aus der Bewegung abgelöst.¹⁷⁴ Eindrücke mussten nun schneller erfasst werden.¹⁷⁵

In den 1920er und 1930er Jahren fand die Fotografie, bedingt durch das Aufkommen der Autotypie als schnelles und günstiges Reproduktionsverfahren¹⁷⁶, zunehmend Eingang in das Pressewesen und den kommerziellen Bereich und auch das Medium Fotobuch gewann an Bedeutung. Es kam zu einem regelrechten Boom an Illustrierten Zeitungen, der Fotoreporter entwickelte sich zu einem selbstständigen Berufszweig und Bildagenturen nahmen ihre Arbeit auf.¹⁷⁷ Viele Fotografen arbeiteten nun sowohl für Illustrierte, als auch an ihren eigenen künstlerischen Projekten. So auch M. Vorobeichic, der während seiner Zeit in Paris seine Fotoreportagen über Polen oder Spanien in Zeitschriften wie *VU*, *Paris Soir*, *Bifur* oder *Arts et Métiers Graphiques* veröffentlichte.¹⁷⁸ Ab 1931 wurden seine Fotografien von der Agentur *Photo-Globe* vertrieben.¹⁷⁹ Der Aufschwung der Fotografie als informierendes Medium erklärte sich aber nicht nur durch die technischen Neuerungen, sondern auch durch die neue Wahrnehmung der Wirklichkeit und die neue zeitökonomische Auffassung. Die „schnelle Erfassung“ trat an die Stelle der „müßigen

¹⁷² Becker 1993, S. 41-42.

¹⁷³ Ebd., S. 49.

¹⁷⁴ Sylvia Stöbe, *Der Flaneur und die Architektur der Großstadt. Der Flaneur als Mythos und als Phantasmagorie der Moderne*, Manuskript zu Vortrag, Kassel 1998, S. 7, URL: <http://www.uni-kassel.de/fb6/stoebe/anfang.htm> (Zugriff am 04.08.16).

¹⁷⁵ Jaeger 2012, S. 316.

¹⁷⁶ Peters 2012, S. 12.

¹⁷⁷ Ponstingl 2014, S. 45.

¹⁷⁸ Dmitrieva 2004, S. 74.

¹⁷⁹ Molderings 1987, S. 56.

Betrachtung“.¹⁸⁰ Die im Jahr 1928 ins Leben gerufene *Schaubücher*-Reihe, die einem breiten Publikum ein großes Themenspektrum durch Fotografien zu vermitteln suchte, ist ein Zeugnis dafür, dass die Fotografie als wissensvermittelndes Medium immer wichtiger wurde. Emil Schaeffer erkannte den gesellschaftlichen Wandel und machte ihn zum Slogan seiner *Schaubücher*-Reihe:

„SCHAUBÜCHER sind Bücher für den modernen Menschen, der mit Sekunden rechnen muss; denn sie zeigen ihm die Welt durch das Auge, also rascher, genauer und umfassender. [...]

SCHAUBÜCHER gibt es für jeden guten Geschmack, für alt und jung, für Frauen und Männer, für den Gelehrten wie für den Arbeiter, mit einem Wort – für alle!“¹⁸¹

Walter Benjamin erkannte in seinem 1936 erstmals publizierten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* nicht nur den Wandel der menschlichen Wahrnehmung, sondern auch dessen historische Bedingtheit:

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert - das Medium, in dem sie erfolgt - ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.“¹⁸²

Entscheidend für Benjamins Erkenntnisse waren die bereits zuvor beginnenden, naturwissenschaftlichen Forschungen zur Optik und Wahrnehmungstheorie. Der deutsche Physiker Hermann von Helmholtz hatte sich bereits in der zweiten

¹⁸⁰ Jaeger 2012, S. 316.

¹⁸¹ Orell Füssli Verlag, Almanach 1931, Zürich/Leipzig o.J., S. 140.

¹⁸² Benjamin 2011, S. 16.

Hälfte des 19. Jahrhunderts mit den Bedingungen der Wahrnehmung auseinandergesetzt. Er hatte

„als Erster behauptet, es bestehe keine direkte Korrespondenz zwischen sinnlicher Erfahrung und Objekt; Bild (und Wahrnehmung) seien nicht stabil, der Beobachter strukturiere und organisiere die Wahrnehmungsdaten. Das Sehen wurde als eine Serie von Sprüngen verstanden, als komplexe Tätigkeit, die sich zwischen den verschiedenen Teilen des Gehirns abspielt: Das Denken organisiere die Daten zu einer Kette, und das Sehen sei von der Interpretation nicht zu trennen.“¹⁸³

Durch die Auffassung, dass das Sehen sich in einer Reihe von Sprüngen organisiert, wandte sich Helmholtz gegen die Annahme, das Sehen erfolge in einem kontinuierlichen Wahrnehmungsfluss. Außerdem wird durch die Trennung von betrachtetem Objekt und sinnlicher Erfahrung die Objektivität des Sehprozesses in Frage gestellt. Diese Erkenntnisse fanden auch Eingang in die Kunst. Benjamin sah die „Krisis der Wahrnehmung“ gleichzeitig als „Krisis der künstlerischen Wiedergabe“. ¹⁸⁴ In sämtlichen Medien wurde die Darstellung eines räumlichen oder zeitlichen Kontinuums durch Fragment und Montage abgelöst. Der Film wurde nun von vielen als das Medium der Zeit betrachtet, weil ihm die Montage als medieninhärentes Mittel diene. Durch die Montage konnten die Wahrnehmungsdaten nach Belieben neu strukturiert werden. In Abgrenzung zur Malerei hob Benjamin hervor:

„Das [Bild] des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden.“¹⁸⁵

¹⁸³ Bulgakowa 2011, S. 234.

¹⁸⁴ Benjamin 1991¹, S. 645.

¹⁸⁵ Benjamin 2011, S. 40.

Was Helmholtz hinsichtlich der menschlichen Wahrnehmung als Serie von Sprüngen versteht, wird somit im Medium Film zum visuellen Ausdruck gebracht. In der Publizistik entstand bereits im 19. Jahrhundert das Feuilleton als neue Textgattung, die durch die Auflösung geschlossener Kausalstrukturen als eine „wesentliche Möglichkeit der literaästhetischen Transformationen moderner Wirklichkeitswahrnehmung“¹⁸⁶ gelten konnte. Schriftsteller veröffentlichten ihre Werke oft als Fortsetzungsromane in Zeitungen, wodurch der Erzählfluss unterbrochen wurde. Dazu zählte auch Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, der zwischen 8. September und 11. Oktober 1929 in 29 Folgen in der Frankfurter Zeitung abgedruckt wurde.¹⁸⁷ Wie Döblins Roman auch stilistisch Ausdruck dieser neuen Wahrnehmung ist, wird an späterer Stelle genauer erläutert.¹⁸⁸ Allerdings sei hier vorweggenommen, dass Gabriele Sander die Bedeutung des zeitgenössischen Films für die Entstehung von *Berlin Alexanderplatz* hervorhebt. Sie verweist dabei auf Walter Ruttmanns Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, der bereits zwei Jahre vor der Veröffentlichung des Buches erstmals öffentlich gezeigt wurde.¹⁸⁹

Bereits im Jahr 1910 hatte Rainer Maria Rilke mit seinen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* versucht, „urbane Erfahrung und urbane Wahrnehmung“ literarisch festzuhalten.¹⁹⁰ In der bildenden Kunst schlug sich die Auseinandersetzung besonders deutlich seit dem Futurismus nieder.¹⁹¹ Die Futuristen in Italien und auch die deutschen Expressionisten begegneten dem Lebensraum Stadt vor dem Ersten Weltkrieg mit Faszination und suchten die Bewegung, Simultaneität und Vielperspektivigkeit bildlich darzustellen.¹⁹² Im Bereich des Theaters ist vor allem Berthold Brecht zu nennen. In seinem epischen Theater versuchte er den gewohnten Ablauf durch verschiedene Stilmittel zu unterbrechen und zu verfremden, um dadurch auf die Konstruiertheit des Stückes hinzuweisen. Es geht dabei darum, dem Publikum

¹⁸⁶ Kernmayer 1998., S. 57.

¹⁸⁷ Sander 1998, S. 112.

¹⁸⁸ Siehe Kapitel 6.2.

¹⁸⁹ Sander 2001, S. 174.

¹⁹⁰ Vgl. Becker 1993, S. 73-130, hier S. 73.

¹⁹¹ Vgl. Becker 1993, S. 131-155.

¹⁹² Vgl. Kohle 2006, S. 265-280.

nicht das Gefühl zu geben, es wohne einem natürlichen Vorgang bei.¹⁹³ Brechts Stücke basieren darauf, dass die Schauspieler sich von den gespielten Ereignissen und Personen distanzieren und diese verfremden.¹⁹⁴ Dieser sogenannte Verfremdungseffekt diene laut Brecht dazu, „dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“¹⁹⁵ Es geht dabei also um eine bewusste Wahrnehmung des Gesehenen, nicht um Einfühlung, sondern um das Staunen.¹⁹⁶ Der Zuschauer soll eine kritische Haltung gegenüber dem Dargestellten einnehmen.¹⁹⁷

5.2. Das Neue Sehen in der Fotografie

Die Fotografie war im frühen 20. Jahrhundert, genau wie der Film, ein relativ neues Medium. Dennoch wurde schon in den 1910er Jahren versucht, das Medium experimentell zu nutzen. Bereits 1910 wollte Anton Giulio Bragaglia, ein Vertreter des Futurismus, sein Manifest auf die Fotografie übertragen und forderte eine Befreiung des Fotografen von der Kamera und die Darstellung von Bewegung.¹⁹⁸ Die Experimente von Helmholtz, aber auch von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey, die versuchten mit Serienaufnahmen Bewegungsabläufe fotografisch festzuhalten, sind hier als wichtige Vorläufer zu nennen.¹⁹⁹ Auch Alvin Langdon Coburn experimentierte mit neuen Wahrnehmungsweisen und schuf angeregt vom Kubismus und Futurismus im Jahr 1916 das Vortoskop, ein aus einem Kaleidoskop und alten Rasierspiegeln gebautes, optisches Gerät. Das Vortoskop splitterte das dargestellte Objekt wie ein Prisma in verschiedene Fragmente auf und erzeugte dadurch fast gegenstandslose Fotografien.²⁰⁰ Coburn diente das Vortoskop als Instrument, durch das „die selektierten Ausgangselemente zerlegt und neu geordnet

¹⁹³ Brecht 1993, S. 641.

¹⁹⁴ Ebd., S. 646.

¹⁹⁵ Brecht 1967, S. 301.

¹⁹⁶ Benjamin 1991², S. 535.

¹⁹⁷ Brecht 1993, S. 641.

¹⁹⁸ Dähne 2013, S. 128.

¹⁹⁹ Ebd., S. 127.

²⁰⁰ Ebd., S. 130.

werden,²⁰¹ eine Art Montageverfahren. Coburns Motive waren meist natürliche Objekte, aus denen der Apparat eine „geometrische und flächendeckende Komposition entstehen [ließ], deren rhythmische Verteilung oder Konstruktion dem Takt der maschinellen Produktion zu folgen scheint.“²⁰² Der Bildraum wurde dabei aufgelöst und das neu entstandene Bild ließ „weder Unten und Oben, noch den konkreten Gegenstand oder Raum, seine Materie und Natur, Perspektive oder Blickwinkel unterscheiden.“²⁰³ Grundlage all dieser Experimente war unter anderem, dass die Fotografie nicht mehr als Mittel verstanden wurde, das die Wirklichkeit gleichsam unvermittelt darstellt. Vielmehr wurde auf der später von Benjamin artikulierten Idee aufgebaut, dass es „eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht.“²⁰⁴

Ab etwa der Mitte der 1920er Jahre stieg das Interesse am Experimentieren mit den ästhetischen und technischen Möglichkeiten der Fotografie an und es bildete sich vor allem im Dunstkreis des Bauhauses stilistische Merkmale heraus, die gemeinhin unter der Bezeichnung „Neues Sehen“ zusammengefasst werden. Wesentliche Anstöße gingen dabei von den Bildvorstellungen des Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus aus.²⁰⁵ Fotografische Experimente wurden weitergeführt und hingen dabei unter anderem mit den Neuerungen in derameratechnik zusammen. Seit den Anfängen der Fotografie war der Standpunkt der Kamera aufgrund des Stativs mehr oder weniger einheitlich festgelegt und die subjektive Raumwiedergabe durch andere Blickwinkel spielte kaum eine Rolle.²⁰⁶ Das änderte sich in den 1920er Jahren mit dem Aufkommen von Kleinbildkameras wie der Leica, die das Fotografieren zu einem unverhältnismäßig spontanen und einfachen Prozess machten und den Fotografen den Standpunkt der Kamera frei wählen ließen. Die Leica kam 1925 auf den Markt, wurde mit 35mm Film verwendet und war klein und handlich. Die Eigenschaften der Kamera wirkten sich erheblich auf die Arbeitsweise aus. Es wurde nun nicht mehr von der Hüfte weg oder mit dem Stativ fotografiert,

²⁰¹ Dähne 2013, S. 130.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd., S. 131.

²⁰⁴ Benjamin 2011, S. 44-45.

²⁰⁵ Bouqueret 1991, S. 187.

²⁰⁶ Jooss 2000, S. 84.

sondern durch den Sucher geblickt.²⁰⁷ Vorobeichic gehörte zu den zahlreichen Fotografen, die in den 1920er Jahren mit einer Kleinbildkamera fotografierten. Als er im Jahr 1929 für einen Familienbesuch nach Vilnius reiste, kaufte er sich während eines Zwischenstopps in Berlin eine Leica.²⁰⁸

Zu den Pionieren der neuen fotografischen Ausdrucksweise gehörte auch Alexander M. Rodtschenko. Als Inspiration diente ihm der städtische Raum:

„Die moderne Stadt mit ihren vielgeschossigen Häusern, die speziellen Bauten der Fabriken, Werke usw., die zweigeschossigen Schaufenster, die Straßenbahn, das Auto, die Leucht- und Großflächenwerbung, die Ozeandampfer, die Flugzeuge, [...], all das hat unwillkürlich, wenn auch nur ein wenig, die gewohnte Psyche der visuellen Rezeption verändert. Man könnte meinen, dass nur der Fotoapparat imstande ist, das moderne Leben widerzuspiegeln.“²⁰⁹

Dieser Entwicklung entsprechend forderte Rodtschenko eine Erneuerung, was die Handhabung der Kamera betrifft. Die Bauchnabelperspektive sei für die Visualisierung der Stadt ungeeignet:

„Die Gebäude, die man beim Gang durch die Straße von unten nach oben sieht, die mit den dahin und dorthin flutenden Autos und Fußgängern, die man aus einer oberen Etage betrachtet: alles, was man mit dem Blick aus dem Fenster einer Straßenbahn oder eines Autos erhascht, das, was man, im Hörsaal oder in einem Theater sitzend, von oben nach unten sieht, all das wird umgewandelt und in die klassische Sicht ‚vom Nabel aus‘ geradegebogen.“²¹⁰

²⁰⁷ Gernsheim 1986, S. 24-25.

²⁰⁸ Molderings 1987, S. 52.

²⁰⁹ Rodtschenko 1993, S. 155.

²¹⁰ Ebd.

Wie Rodtschenko diese Forderungen praktisch umsetzte, wird an einer Fotografie deutlich, die ein Haus, aufgenommen in stark untersichtiger Perspektive, zeigt (Abb. 47).

Innerhalb des Neuen Sehens wurden die moderne Technik und der städtische Raum zu beliebten Motiven.²¹¹ Im Vordergrund stand aber vor allem das fotografische Experiment. So wurden „die Mittel konstitutive Elemente der Wahrnehmung, die wiederum als Gegenstand der Bilder betrachtet werden konnte.“²¹² Diese Visualisierung des Wahrnehmungsprozesses bildete schließlich einen eigenen Stil aus, den Jeannine Fiedler in vier Kategorien zusammenfasst: Verfremdung der Perspektive, Verfremdung von Gegenständen, Auflösung der Perspektive und Anwendung experimenteller Fototechniken. Dabei wurden Spiegel oder glänzende Metallobjekte verwendet, um die Perspektive zu verfremden, besondere Linsen genutzt um Unschärfe zu erzeugen oder das Bild zu verzerren, Bilder wurden zu Fragmenten durch eng begrenzte Bildausschnitte, Horizontalen und Vertikalen wichen Schrägsichten und durch Mehrfachbelichtungen oder nachträgliche Negativmontage wurden mehrere Fotografien zu einem Bild vereint.²¹³ Die Betonung der Diagonale war ein besonders auffälliges Merkmal des Neuen Sehens, Gerhard Glüher spricht sogar von einem „fast manische[n] Zwang zur Diagonale.“²¹⁴

In *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* kommt der Einfluss dieser neuen Fotografie deutlich zum Ausdruck. Spielen optische Verzerrungen oder Unschärfe keine Rolle, sind perspektivische Schräglagen, eng begrenzte Bildausschnitte und zu Fragmenten zugeschnittene Fotografien und in geringerem Maße auch Mehrfachbelichtungen überaus präsent.

Als besonders bedeutsam für die Entstehung von *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* und Vorobeichics künstlerischen Zugang im Allgemeinen, wird gemeinhin seine Ausbildung am Bauhaus in Dessau betrachtet.²¹⁵ Obwohl dort erst ab 1929 mit der Berufung von Walter Peterhans eine eigene Fotografieklasse eingerichtet

²¹¹ Jooss 2000, S. 86.

²¹² Schmalriede 1991, S. 34.

²¹³ Fiedler 1990, S. 201.

²¹⁴ Glüher 1991, S. 61.

²¹⁵ Vgl. Molderings 1987, S. 52; Zemel 2000, S. 203; Dmitrieva 2004, S. 73-74, Nelson 2010, S. 144.

wurde,²¹⁶ – zu diesem Zeitpunkt befand sich Vorobeichic bereits in Paris – steht außer Frage, dass seine fotografischen Experimente dort ihren Ursprung nahmen. Die Fotografen am Bauhaus griffen auf die Collage-Techniken der Dadaisten, die fotografischen Experimente von Man Ray (Fotogramm und Solarisation) und die Bildinszenierung der Surrealisten zurück. Außerdem übten zeitgenössische Filme aus Amerika und Russland – etwa eines Dsiga Wertows – „mit ihren extremen Ausschnitten, Schwindel erregenden Perspektiven und dynamischen Diagonalen, mit der expressiven Kraft von Montage und Nahaufnahme“ erheblichen Einfluss auf die Fotografie am Bauhaus aus.²¹⁷ Vorobeichic selbst hob in einem späteren Interview die Bedeutung des Films für seine Herangehensweise in *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* hervor.²¹⁸ Die Analogien liegen bereits im Medium des Fotobuchs begründet. So vergleicht Hanne Bergius das Blättern im Buch mit Filmschnitten, wodurch eine „zwischenbildliche Bewegung“ entsteht. Sie betont aber auch, dass der Sehvorgang im Gegensatz zum Film unterbrochen werden kann und dadurch alle Elemente des Buches miteinander in Bezug gesetzt werden können, was dem Leser ermöglicht, neue Zusammenhänge herzustellen.²¹⁹ Abgesehen von den medieninhärenten Analogien, erinnern bei Vorobeichic vor allem die allgemein dichte, oft nahtlose Aneinanderreihung der Fotografien und der Verzicht auf weiße Zwischenblätter an den Film. Die Montage bildet somit zwar die Grammatik des Fotobuchs²²⁰, jedoch nicht um eine Narration im Sinne eines zeitlichen Ablaufs zu schaffen. Trotz kleinerer Bedeutungseinheiten, die zusammengelesen werden sollen, gibt es keine einheitliche Leserichtung, denn „rather than following a strict cause-and-effect narrative progression, the reader is required to interact with the book by constructing meaningful transitions and connections between these visual elements.“²²¹ Im Gegensatz zum Film gibt es hier also keine feste zeitliche Abfolge, vielmehr werden durch die Montage

²¹⁶ Wick 1991, S. 13.

²¹⁷ Stahl 2007, S. 164-65.

²¹⁸ „Die eigenartige Form des Layouts, die Seiten mit den Montagen, ist natürlich vom Film beeinflusst“ (M. Vorobeichic, zitiert in: Molderings 1987, S. 54.)

²¹⁹ Bergius 1997, S. 88.

²²⁰ McBride 2016, S. 118.

²²¹ Nelson 2010, S. 142.

räumliche, zeitliche, thematisch-motivische oder formalästhetische Zusammenhänge geschaffen.

Als wichtiger Impulsgeber am Bauhaus – in Theorie und Praxis – gilt László Moholy-Nagy. Er war daran interessiert, eine neue, adäquate Ausdrucksweise für die moderne Welt zu schaffen und war davon überzeugt, dass für jede Zeit eine eigene „optische Einstellung“ existiere. Seine Zeit wäre vom Film, von der Lichtreklame und der „Simultaneität sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse“ bestimmt.²²² Im Film sah er die Wandlung vom statischen zum kinetischen, also bewegten Bild. Er führe zu einem „gesteigerten aktiven Zustand des Zuschauers“ und wäre damit einer „Meditation über ein statisches Bild“²²³ entgegengesetzt. Das „Erfassen neuer Lebenssicht-Momente“ passiere im Film sofort, während ein statisches Bild diese „langsam keimen“ lasse.²²⁴ Die Fotografie war für Moholy-Nagy ein unabdingbares Mittel, Informationen zu liefern, die seiner Zeit entsprachen.²²⁵ In seinen „Photoplastiken“, sowie im „Typofoto“ verband er Fotografien mit grafischen Elementen oder Typografie (Abb. 45). Hinsichtlich der Typografie wandte er sich entschieden gegen die Linearität und Kausalität starrer, tradierter Texte zugunsten einer „kontrastreiche[n] Verwendung von typografischem Material (Buchstaben, Zeichen, positive und negative Werte der Fläche)“.²²⁶ Durch die Bildhaftigkeit und der gleichzeitigen Einbindung verschiedener Elemente sollten Informationen simultan, also schneller erfasst werden und boten damit ein, seiner Ansicht nach, adäquates Ausdrucksmittel für die moderne Zeit.

In seinem Entwurf für den Film *Dynamik der Gross-Stadt*, der in seinem 1925 erstmals erschienenen, theoretischen Hauptwerk *Malerei Fotografie Film* abgedruckt wurde, verbindet Moholy-Nagy seine neue Gestaltungsweise mit der Stadtthematik (Abb. 46). Die Skizze, die er gleichzeitig als „Typofoto“ bezeichnete²²⁷, ist ein Zusammenspiel aus Fotografie, grafischen Elementen und

²²² Moholy-Nagy 2000, S. 37.

²²³ Ebd., S. 21.

²²⁴ Ebd., S. 22.

²²⁵ Ebd., S. 37.

²²⁶ Moholy-Nagy 2000, S. 37.

²²⁷ Ebd., S. 120.

Typografie und kann bereits als Entwurf für sich stehen. Moholy-Nagy erklärte vorweg, er wolle mit Dynamik der Großstadt

„weder lehren, noch moralisieren, noch erzählen; er möchte visuell, nur visuell wirken. Die Elemente des Visuellen stehen hier nicht unbedingt in logischer Bindung miteinander; trotzdem schließen sie sich durch ihre fotografisch-visuellen Relationen zu einem lebendigen Zusammenhang raumzeitlicher Ereignisse zusammen und schalten den Zuschauer aktiv in die Stadtdynamik ein.“²²⁸

Der Film, beziehungsweise der Entwurf haben also keinen logischen, kausalen Ablauf, sondern sollen diesen zugunsten einer Verknüpfung von visuellen Eindrücken aufheben. Die Wirkung der Fotografie entfaltet sich dabei nicht im Einzelbild, sondern im Zusammenspiel mehrerer Bilder in Zusammenhang mit anderen Elementen. Die Bilder „zeigen die Objekte der Großstadt in verschiedenen Perspektiven und Blickwinkeln, deren betonte Ausrichtung auf Ästhetik, Kontrast, Abstraktion und Gegensätze in der grafischen Komposition Spannung bewirkt.“²²⁹ Hier wird bereits vorweggenommen, was Moholy-Nagy in einem späteren Aufsatz noch einmal artikulierte:

„The flashlike act of connecting elements not obviously belonging together. Their constructive relationships, unnoticed before, produce the new result. If the same methodology were used generally in all fields we could have the key to our age – seeing everything in relationship.“²³⁰

Andrea Nelson sieht in *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* „a practical application of Moholy-Nagy’s theoretical discussions of photography and vision.“²³¹ Das Buch bestehe aus „sequences, which involve an intertwining of motion and stasis, diachronic and synchronic time, engage readers in acts of analogical perception,

²²⁸ Moholy-Nagy 2000, S. 120.

²²⁹ Dähne 2013, S. 148.

²³⁰ László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago 1947, S. 68., zitiert in: Nelson 2010, S. 141.

²³¹ Nelson 2010, S. 145.

a mode of relational reading.“²³² Die Darstellung von Simultaneität, von Stillstand und Bewegung und der Montage verschiedener, in Vorobeichics Fall fast ausschließlich fotografischer Elemente, ist also ohne Moholy-Nagys praktische und theoretische Vorarbeit kaum vorstellbar. Wie Nelson weiter ausführt, geht es Moholy-Nagy nicht zuletzt darum, den Betrachter zu animieren, über die Auswirkungen moderner Technologien auf die menschliche Wahrnehmung nachzudenken.²³³

Die stilistischen Experimente sind als Resultat der erwähnten Wahrnehmungskrise zu sehen. Die Fotomontage diene dabei als Gestaltungsmittel, das mit konventionellen Bildvorstellungen sichtlich bracht. Wie Peter Bürger schreibt, setzt sie „die Fragmentarisierung der Wirklichkeit voraus und beschreibt die Phase der Werkkonstitution.“²³⁴

²³² Nelson 2010, S.144.

²³³ Ebd., S. 145.

²³⁴ Bürger 2002, S. 98.

6. Vergleichende Betrachtungen

Wie aus der Analyse von *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* in Kapitel 3 hervorgegangen ist, zeichnet sich das Buch durch einen Kontrast zwischen Thematik und Gestaltungsweise aus. So begegnen wir dem traditionellen jüdischen Leben in einer osteuropäischen Stadt, umgesetzt in einer fast radikal modernen Bildsprache, die durch die Fotomontage geprägt ist und darüber hinaus wird bereits durch die Wahl von Perspektive und Bildausschnitt eine verfremdende Wirkung erzeugt. Die Frage, die sich nun stellt, ist, welche Auswirkungen die Wahl der Gestaltungsmittel rückwirkend auf die Interpretation der Thematik hat. Durch den Kontrast, der hier offensichtlich erzeugt wird, wird die Gestaltungsweise schließlich zum bedeutungsgenerierenden Mittel. Die Fotografien, die nicht zuletzt durch den Anspruch der *Schaubücher*-Reihe, aber auch durch die dargestellte Thematik, als Dokumentation oder als wissenschaftliches, ethnografisches Projekt gedeutet werden könnten, werden hier verfremdet und verlieren damit diese potenziellen Funktionen. Der vermeintliche Wahrheitsgehalt der Fotografie wird durch die verfremdende Gestaltungsweise in Frage gestellt. Welche Funktion hat also diese Darstellung des osteuropäischen Judentums? Oder anders gefragt: wie wirkt sich die Gestaltungsweise auf die dargestellte Thematik aus? Anhand eines Vergleichs mit zwei weiteren Darstellungen des osteuropäischen Judentums soll versucht werden, diese Fragen zu beantworten.

6.1. *Das ostjüdische Antlitz* von Arnold Zweig und Hermann Struck

Im Jahr 1919 veröffentlichte Arnold Zweig *Das ostjüdische Antlitz*, das von 50 „Steinzeichnungen“ von Hermann Struck begleitet war. Das Buch gilt als „erste größere monographische Darstellung des Ostjudentums“²³⁵ und kommt gleichzeitig einer „Glorifizierung“²³⁶ dieser Lebenswelt gleich. *Das ostjüdische Antlitz* besteht aus knapp über hundert Seiten Text, zwischen den in

²³⁵ Sauerland 2004, S. 120.

²³⁶ Herzog 1998, S. 30.

regelmäßigen Abständen die unbetitelten Lithografien Hermann Strucks eingefügt sind. Im Vorwort, in dem die Polen als Feinde der osteuropäischen Juden an den Pranger gestellt werden, kündigt sich bereits die Solidarität für die beschriebene Volksgruppe an. Darauf folgt seine in fünf nummerierte, unbetitelte Kapitel eingeteilte Beschreibung des „Ostjuden“, seiner Kultur und Lebensweise. Im ersten Kapitel wird der „Ostjude“ als alter Mann beschrieben. Sein Erscheinungsbild und das Altern im Allgemeinen dominieren dieses Kapitel. Das darauffolgende Kapitel widmet sich vor allem dem Judentum als Religion. Darauf folgt wiederum ein Abschnitt über das häusliche Leben und die Familie und im letzten Kapitel steht die Jugend, deren politische Betätigung und ihr Potenzial für eine Erneuerung des Judentums in Palästina im Mittelpunkt. Der Abschluss des Buches beinhaltet weniger Beschreibungen, dafür einen Aufruf an die jüdische Jugend, sich dem Sozialismus und dem Aufbau eines jüdischen Staates in Palästina anzuschließen.

Arnold Zweig beschreibt die „Ostjuden“ als homogene Volksgruppe und schreibt ihnen gewisse Charaktereigenschaften und Merkmale in der Lebensführung zu. Es fallen Schlagwörter wie Heiterkeit, Herzlichkeit, Geduld, Ehrlichkeit, Frömmigkeit, Reinheit, Güte und Treue. Zweig beschreibt sie als tiefgläubiges Volk, das Gewalt ablehnt und einen „natürliche Sinn“ für die Pflicht hat. Er verzeichnet verschiedene Typen innerhalb des „Ostjudentums“, in denen er den reinen Ausdruck der Kultur sieht. Besonders hebt er dabei die Frau und den Greis hervor. Die Frau erhält die Rolle der Haushaltsführung und widmet ihr Leben der Familie und ihren Kindern.²³⁷ Dabei beschreibt Zweig den Zweck der Ehe unter den „Ostjuden“ vor allem darin, Nachkommen zu zeugen, was wiederum mit der nationalen Idee zusammenhänge, das bedrohte Volkstum zu erhalten.²³⁸ Der Greis, „die Thorarolle im Arme oder das Buch mit beiden Händen haltend“, widmet sich dem Studium.²³⁹ Dabei zeichnet sich das ganze Volk durch die Bereitschaft zu harter Arbeit aus. Sinnlichkeit und Körperlichkeit werden als dem „Ostjuden“ völlig fremde Eigenschaften dargestellt. Schönheit

²³⁷ Struck/Zweig 1920, S. 59.

²³⁸ Struck/Zweig 1920, S. 60.

²³⁹ Ebd., S. 70.

sei lediglich der Seele erlaubt. Äußere Schönheit führe nur zur Versuchung.²⁴⁰ Der „Ostjude“ aber „hat das Geschlecht gebändigt, er hat auf der Basis dieses starken und stürzenden sexuellen Triebes ein Gebäude der Sittlichkeit des Handelns errichtet.“²⁴¹ Zweig grenzt den „Ostjuden“ dabei deutlich ab vom „Westjuden“, an dem das „europäische Schicksal und seine Freiheit“ seit fünf Generationen geformt habe.²⁴² Die in dieser Hinsicht von Zweig konstatierten kulturellen Unterschiede, kommen in einem Beispiel gut zum Ausdruck:

„In den weiten Augen dieser Mädchen sehet die arglose Ruhe, die Zutraulichkeit natürlicher Wesen, die gern ein Wort mit Menschen tauschen, weil Menschen ja Gottes Ebenbilder sind und Freundlichkeit ihr Gebot – und die befremdet und verletzt zurücktreten, wenn der Westmensch, schlechter Psycholog, glaubt, hier sei ein erotisches Gefühl im Spiel, worauf er dann vor rätselhafter Koketterie zu stehen behauptet; seht diese arglosen, breitgeformten Lippen, die nichts sind als kindlich, während der mit Operetten-Schlagworten erzogene Europäer Sinnlichkeit und was immer aus ihnen zu lesen glaubt [...]“²⁴³

All diese Charakterisierungen heben den „Ostjuden“ als durchwegs guten, aber auch naiven Menschentyp hervor und betonen dabei gleichzeitig seine Opferrolle innerhalb der ihn umgebenden Gesellschaft. Durch seine volkstümliche Ursprünglichkeit und Unberührtheit vom modernen Leben, repräsentiert er damit das Gegenbild zum assimilierten „Westjuden“ und zur industrialisierten Welt:

„[D]ies Volkstum, starr erhalten, in Sprache, Tracht, Sitten und Geistigkeit dem fünfzehnten, dem vierzehnten Jahrhundert, nur oberflächlich verändert, entnommen, scheint selber unveränderlich

²⁴⁰ Struck/Zweig 1920, S. 51.

²⁴¹ Ebd., S. 52.

²⁴² Struck/Zweig 1920, S. 13.

²⁴³ Ebd., S. 69.

und zählebig zu sein wie ein von Krankheit nicht bedrohter Greis.“²⁴⁴

Dem Leben in der Großstadt steht Zweig äußerst kritisch gegenüber, denn dort würden Juden im „Brei einer ewigen ‚Jetztzeit‘“ leben und wären bedroht vom „Untergang im Mischmasch.“²⁴⁵ Dieses Leben biete nur Verfall, Entseelung und geistlose Mechanisierung.²⁴⁶ Aus dem „strengen, verzichtenden und vorwärtsgewandten Antlitz“ des Juden werde durch dieses Umfeld eine „schwammige, zerfließende und nivellierte Fratze“²⁴⁷ Auch Versuchung und Genuss assoziiert Zweig mit der Großstadt,²⁴⁸ sowie die Trennung der Lebensbereiche. Die modernen Formen der Arbeitsteilung bezeichnet er als „entartet.“ Damit bezieht er sich auf die „unpersönliche Fabrik.“ Im Gegensatz dazu, wäre der dem „Ostjuden“ innig verbundene Arbeitsbereich das Handwerk, vor allem deshalb, weil dadurch Haushalt und Arbeitsplatz zusammengelegt wären.²⁴⁹ Die Wichtigkeit der seelischen – im Gegensatz zur bloßen intellektuellen – Beteiligung an der Arbeit sei auch dafür verantwortlich, dass Juden größere Schwierigkeiten hätten, als Industrielle „das moderne Tempo und die Maschine“ in ihren Dienst zu nehmen.²⁵⁰ Das „Leben des Westens“ sei „voller Schema, Erstarrung und leerer Maske,“ während im Osten Religion, Politik, Geschäft und Ruhe an einem Ort stattfänden und ineinander fließen würden.²⁵¹ Zweig sieht im Leben der „Ostjuden“ also eine Ganzheit, die der Fragmentarisierung in der Großstadt entgegengesetzt ist. Wie Steven E. Aschheim es ausdrückt, wird der „Ostjude“ bei Zweig zum „great counter-symbol, emblem of spirituality in a materialistic world.“²⁵² So wie die Berufe, die durch die Industrialisierung entstanden, lehnt Zweig auch den Beruf des Händlers ab. Zu einem Teil ist das sicher dadurch bedingt, dass der jüdische

²⁴⁴ Struck/Zweig 1920, S. 21.

²⁴⁵ Ebd., S. 13-14.

²⁴⁶ Ebd., S. 103-104.

²⁴⁷ Ebd., S. 13-14.

²⁴⁸ Ebd., S. 14.

²⁴⁹ Ebd., S. 48.

²⁵⁰ Ebd., S. 49.

²⁵¹ Ebd., S. 33-34.

²⁵² Aschheim 1982, S. 199.

Händler zu einem westlichen, negativ behafteten Stereotyp geworden war, was Zweig auch direkt anspricht.²⁵³ Die Beziehung der Juden zum Geld wurde bereits in Gustav Freytags 1855 erschienenen Roman *Soll und Haben* in der Person des unehrlichen und geldgierigen Juden Veitel Itzig in den Köpfen der Deutschen verankert. Die negativen Assoziationen, die Zweig mit dem Beruf des Händlers verband, sind wohl auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Für ihn stehen Händler nicht nur am Rande der jüdischen Gesellschaft, er geht sogar noch weiter: „Oh, wie andere Völker ihre jungen Lüstlinge und Mörder haben, haben wie unsere jungen Schacherer und Händler, denen, um zu steigen, um Ansehen und Macht zu haben, alles feil ist [...] Wir haben sie und wir hassen sie.“²⁵⁴ Den Händlerberuf als eigentlich untypisch für den „Ostjuden“ darzustellen²⁵⁵, kann als der Versuch betrachtet werden, die damit assoziierten negativen Stereotypisierungen, die nicht selten auf die ganze Judenheit übertragen wurde, zu entkräften. Zweig sieht die „Ostjuden“ vielmehr als frommes und ehrliches Volk, das sein Glück in der harten Arbeit findet, was sich mit seiner Vorstellung vom Händlerberuf unmöglich vereinbaren lässt.²⁵⁶ Dabei hebt Zweig vor allem das Handwerk als zutiefst jüdischen Beruf hervor:

„[D]er Jude des Ostens ist breit auf Arbeit gestellt, auf Handwerk vor allem, weil er, um sich ganz als Lebender zu fühlen, ein Heim haben muß, in dem seine Tätigkeit sich, und nicht in einer unpersönlichen Fabrik, vollziehen darf. Dieser Schuster, der in einer

²⁵³ „Diesen [den jüdischen Händler] gibt es – und es gibt Deutsche, die im Osten nur ihn gefunden haben. darüber ist nichts weiter zu sagen, als daß der Westmensch mit Schemata ins Ausland geht, die ihm die Zeitung beibringt, die er liest, und die Schule, die er besuchte. [...] [Er sieht] bei den Ostjuden kriecherische Servilität, Faulheit, Schacher und grenzenlosen Unterschleif. [...] Daß sie den Juden fanden, den sie brauchten und erwarteten, - wie sollten sie's ahnen.“ (Struck/Zweig 1920, S. 89-90).

²⁵⁴ Struck/Zweig 1920, S. 90.

²⁵⁵ „Wir wissen nicht, ob es geborene Händler-Völker gibt, und wir glauben es nicht; aber wir wissen, daß man den Juden durch eine gegen ihn gerichtete Wirtschaftsgesetzgebung zum Städter gemacht hat, und daß Zwang und Beispiel, Gewöhnung und Suggestion, es könne gar nicht anders sein, über tausend Jahre an ihm geformt haben.“ (Struck/Zweig 1920, S. 102).

²⁵⁶ „Es ist eine perverse Ordnung, wo der Verkaufende mehr gilt als der Erzeugende, und richtiger fast erscheint dann die Sitte früherer Dörfer, wo nur einen Laden aufmachte wer der Arbeitskraft beraubt war: der Alte, der Krüppel und die Witwe.“ (Struck/Zweig 1920, S. 101).

noch so kleinen Werkstatt seine Sohlen hämmert, ganz vertieft und froh verloren in das Glück des Arbeitenkönnens, das ist der wahre Jude des Ostens.“²⁵⁷

Mit Zweigs Ablehnung der Moderne und dem assimilierten Judentum ging auch die Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft einher. Im letzten Kapitel, wo er für den Aufbau eines jüdischen Staates in Palästina auf der Grundlage des Sozialismus eintritt, kommt die Intention des Buches schlagend zum Ausdruck. Im „Ostjuden“ sieht er die sozialistische Idee in ihrer reinsten Form verwirklicht:

„[D]ie Jungen mußten den Schritt tun, der sie über die mechanisch konzipierte sozialistische Idee zur organisch konzipierten brachte: der Sozialismus getragen in das jüdische Volksleben erzeugte die verschiedensten Grade von reiner Darstellung seiner selbst.“²⁵⁸

Während der „Westjude“ laut Zweig im Zionismus eine Utopie sehe, wäre dieser für die „Ostjuden“ eine ganz natürliche Entwicklung,²⁵⁹ denn die Sehnsucht nach dem Land und die Freude an harter Arbeit seien seit jeher die „wirkenden Kräfte“ im „Ostjuden“.²⁶⁰ Zweig sieht in der „ostjüdischen“ Jugend und den Kindern das Potenzial, eine Zukunft in Palästina aufzubauen, die aus Handwerkern und Bauern besteht.²⁶¹

Aufgrund der äußerst bildhaften Sprache Zweigs und dem Fokus auf Beschreibungen des Erscheinungsbildes der „Ostjuden“ wurde der Text als Ekphrasis beschrieben.²⁶² Zweig nimmt in seinem Text die Position als auktorialer Erzähler ein und tritt damit als Autor stark in den Hintergrund. So vermeidet er Ich-Sätze, die höchstens noch im Vorwort vorkommen und spricht meist von einem „Wir“. Dass es sich dabei tatsächlich um eine subjektive Reisebeschreibung handelt, tritt dabei in den Hintergrund. Durch das „Wir“

²⁵⁷ Struck/Zweig 1920, S. 48.

²⁵⁸ Ebd., S. 98.

²⁵⁹ Ebd., S. 26.

²⁶⁰ Ebd., S. 100.

²⁶¹ Ebd., S. 102.

²⁶² Block 2013, S. 334.

stützt Zweig die Objektivität seiner Beobachtungen. Er betont zwar an einer Stelle, dass er sich nicht auf Literatur, sondern auf seine eigenen Beobachtungen stützt²⁶³ und will dadurch Lücken und Übertreibungen rechtfertigen,²⁶⁴ bietet durch das Erwähnen der unmittelbaren Beobachtung aber auch einen Beweis für das Beschriebene. Das wird noch an anderen Stellen bekräftigt.²⁶⁵ Diese äußerst raren Verweise darauf, dass es sich bei dem Buch um eine Reisebeschreibung handelt, werden durch inhaltliche und stilistische Aspekte entkräftet und machen den Text vorrangig zur ethnografischen Charakterstudie. Zweig nennt weder konkrete Orte, wo er seine Beobachtungen anstellte, noch gibt es für ihn ortsspezifische Differenzierungen innerhalb des „Ostjudentums“ und auch Namen werden osteuropäischer jüdischer Persönlichkeiten werden – bis auf einige Schriftsteller zu Beginn – nicht genannt, obwohl sich unter den Zeichnungen von Hermann Struck auch Portraits von namhaften Künstlern befinden. So bekommen die Beschreibungen Zweigs eine Allgemeingültigkeit, die auf eine eigentlich inhomogene Gruppe von Menschen übertragen wird. Die „Ostjuden“ sind für Zweig eine Projektionsfläche für alles Gute innerhalb der jüdischen Kultur. Die Sprache, die Zweig dabei anwendet ist überaus emotionalisierend und pathetisch und widerspricht sich, wie Arthur Tilo Alt festgestellt hat, ständig durch den Wechsel aus wissenschaftlichem Anspruch und prophetisch-dichterischer Haltung.²⁶⁶

Die Lithografien von Hermann Struck waren bereits früher in mehreren Grafikmappen erschienen. Die meisten entstammen der etwa 1916

²⁶³ „Und wenn irgendwo, so soll hier gesagt werden, daß sich dieses Buch nicht auf Literatur stützt und nicht auf Berichte, sondern nur auf das gegenwärtige des Lebens und der sehenden Geistesgabe; daß es so richtig oder falsch ist wie der Aspekt selbst, den das Leben einem Besucher darreicht.“ (Struck/Zweig 1920, S. 67)

²⁶⁴ „Daher seine Lücken, daher seine Übertreibungen; es ist ein Zeugnis“ (Struck/Zweig 1920, S. 67)

²⁶⁵ „Wir Soldaten haben es im Übermaß gesehen, dieses Leben“ (Struck/Zweig 1920, S. 70); „[W]ir, an die Oberfläche gebannt, vermögen einzelne Leben nur kurze Zeit zu verfolgen, dann verlassen wir den Ort, und nur noch Gedanken bleiben. aber wir sahen den Beginn solcher Lebensläufe, von denen es wunderbar wäre, wenn sie anders endeten als in der undurchdringlichen Tiefe Warschaus oder Wilnas.“ (Ebd., S. 72)

²⁶⁶ Alt 1989, S. 175.

entstandenen Mappe „Skizzen aus Russland. Ostjuden“.²⁶⁷ Dass Arnold Zweig seine Inspiration nicht nur aus der direkten Beobachtung, sondern auch aus den Zeichnungen Strucks zog²⁶⁸, ist in den Beschreibungen deutlich spürbar. Die Bilder sind zwischen den Text ohne zusätzliche Beschreibungen eingefügt. Es handelt sich vorrangig um Darstellungen, die Menschen entweder bei handwerklichen Tätigkeiten (Abb. 48), beim Lesen oder Thorastudium (Abb. 49) zeigen oder aber in Portraits, deren Ausschnitt meist nicht über das Brustbild hinausgeht und die jeglichen Hintergrund ausblenden (Abb. 50). Zwei Darstellungen zeigen auch die Architektur, die Zweig kurz anspricht. Zum einen eine Synagoge (Abb. 51) und zum anderen zwei Häuser, die eine Dorfgasse andeuten (Abb. 52). Bei den Portraits liegt der Fokus meist auf dem Gesicht. Die Personen wirken ernst und in sich gekehrt oder aber sie sehen dem Betrachter mit festem Blick entgegen. Sind sie bei der Arbeit dargestellt, wirken sie vollkommen versunken in ihre Tätigkeit. Die Zeichnungen sind skizzenhaft ausgeführt, manchmal sind der Hintergrund und auch der Rest des Körpers bloß angedeutet. Die Bilder sind grob nach den Kapiteln geordnet. Im ersten Teil dominieren Darstellungen von älteren Menschen, darauf folgen Darstellungen vom Lesen, vom Thorastudium oder von religiösen Feierlichkeiten, schließlich folgen Darstellungen von Menschen bei handwerklichen Tätigkeiten, darauf wiederum Portraits von älteren Frauen und Kindern, schließlich auch von jungen Frauen und bekannten Persönlichkeiten – darunter Schauspieler und Sänger – und zum Schluss ausschließlich von jungen Menschen und Kindern. Damit begleiten sie den Text in logischer Abfolge. Zweigs Beschreibungen decken sich oftmals mit dem Dargestellten, so treten Bild und Text, wie Daniel Magilow festgestellt hat, in einen Dialog miteinander und illustrieren sich gegenseitig.²⁶⁹ Wie bereits erwähnt, werden die dargestellten Personen nicht namentlich

²⁶⁷ Die Mappe erschien in der Druckerei des Oberbefehlshabers Ost. Weitere, in *Das ostjüdische Antlitz* enthaltene Lithografien befinden sich in den Mappen „Ostjüdische Jungen“ und „Ostjüdische Frauen“, beide erschienen im Berliner Welt-Verlag um 1916 und wie auch die erstgenannte Mappe zugänglich in der Online-Datenbank der Sammlung des Jüdischen Museums Berlin (URL: <http://objekte.jmberlin.de/view/objectsearch.seam>, Zugriff am 20.12.2016).

²⁶⁸ Müller-Salget 1993, S. 262.

²⁶⁹ Magilow 2006, S. 208.

genannt, womit sich die Präsentation der Zeichnungen in *Das ostjüdische Antlitz* von jener in Strucks ursprünglicher Mappe unterscheidet, wo die Portraits der Schauspielerin Sonja Alomis (Abb. 53), des Schauspielers M. Kowalski (Abb. 54) – beide waren Mitglieder einer bekannten Theatergruppe in Vilnius – und des Kantors Mordechai Hershman (Abb. 55) durch einen Beitztext identifiziert werden können. Aus der Mappe geht auch hervor, dass die Zeichnungen in Kaunas, Vilnius, Bialystok und Riga entstanden, während in *Das ostjüdische Antlitz* die Spezifität der verschiedenen Städte und Orte zugunsten einer pauschalisierten Beschreibung der „Ostjuden“ verloren geht. Ein Bezug zur Moderne lässt sich nur durch den Haarschnitt mancher Portraits junger Frauen, sowie des Schauspielers Kowalski herstellen, der zudem keinen Bart trägt. Abgesehen davon werden in den Zeichnungen Typen gezeigt, die sich in ikonografischer Hinsicht nicht stark von den Darstellungen eines Ephraim Mose Lilien (Abb. 47-48) unterscheiden. Vor allem in Kombination mit Zweigs Text betonen die Zeichnungen die Zeitlosigkeit und Traditionsverbundenheit der beschriebenen Volkskultur und tragen entscheidend dazu bei, ein romantisierendes und verklärtes Portrait des „Ostjuden“ zu erschaffen. Außerdem zeigen die meisten Portraits die Personen als ruhend und in sich gekehrt, was durch Zweigs Beschreibungen einer festgefahrenen, seit ewiger Zeit erhaltenen Kultur nur verstärkt wird.

[DoA und EGiO]

Thematisch und motivisch lassen sich zwischen *Das ostjüdische Antlitz* und *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* Parallelen finden. Sowohl Zweig und Struck, als auch Vorobeichic beschränken sich auf die Beschreibung und Darstellung der traditionellen, volkstümlichen Lebensweise und von traditionell und teilweise ärmlich gekleideten Personen und stellen die Kultur gewissermaßen als abgegrenzt von modernen Entwicklungen dar. Darüber hinaus findet sich bei beiden ein gewisser Menschentyp. Marina Dmitrieva sieht in den Lithografien Hermann Strucks, was die Motiv- und Themenwahl betrifft, sogar ein Vorbild für die Fotografien Vorobeichics.²⁷⁰ Der ältere Jude mit langem Bart und mit traditioneller religiöser Kopfbedeckung oder Schirmmütze dominiert beide Bücher (Abb. 22, 55) Damit lässt sich ikonografisch auch eine direkte Linie von

²⁷⁰ Dmitrieva 2004, S. 73.

den Illustrationen Ephraim Mose Liliens (Abb. 47), über Hermann Strucks Zeichnungen (Abb. 55-57) zu Vorobeichics Fotografien ziehen.

Der große Unterschied besteht allerdings darin, dass *Das ostjüdische Antlitz* eindeutig politisch motiviert ist. Zweig plädiert in seinem Buch für eine Emigration des jüdischen Volkes nach Palästina und stellt sich eine sozialistische Gesellschaft vor, die aus Bauern und Handwerkern besteht. Die Kultur der „Ostjuden“ ist für ihn spirituelles Vorbild. Die Rückbesinnung auf die jüdische Tradition geht bei ihm auch mit der Ablehnung gewisser Aspekte der Moderne einher, wie der Stadt als Lebensraum. Die inhaltliche Aussage Zweigs wird stilistisch unterstrichen durch das konventionelle Layout des Buches und der Wahl der Zeichnung als illustrierendes Medium. Die Gestaltung begleitet und unterstützt damit die Aussage des Buches. Besonders in der pathetischen und emotionalisierenden Sprache Zweigs, die den „Ostjuden“ fast zur Karikatur werden lässt²⁷¹, wird auch die politische Motivation des Buches deutlich.

Anhand der Darstellung der Armut treten die Unterschiede zwischen den beiden Büchern prägnant hervor. Zweigs Beschreibungen sind stark wertend:

„Einen allgemeinen Fluch der Zeit aber und der Arbeit trägt auch der Jude: er ist häßlich geworden. So oft auch die Schönheit adligen Geistes sein Gesicht verklären mag mit der Helle einer vertieften und hohen Stirn – sein Alltag ist mit Düsterteit, Farblosigkeit und Armut verderbt.“²⁷²

Obwohl die Personen auf Vorobeichics Bildern gelegentlich ärmlicher wirken, als jene auf den Zeichnungen Strucks, wird das in den Bildunterschriften entweder ignoriert oder ironisch kommentiert. Carol Zemel entdeckte in einer der Fotomontagen ironische Elemente, wo unter dem Titel „Dein Volk Israel ist reich!“ die den Juden zugeschriebene Beziehung zu Geld kommentiert wird²⁷³ (Abb. 19 I.) Eine ärmlich gekleidete Frau scheint dabei verschiedene Waren

²⁷¹ Brenner 2000, S. 160.

²⁷² Struck/Zweig 1920, S. 75.

²⁷³ Zemel 2000, S. 204.

anzubieten, die am Boden oder auf ungeordneten Haufen liegen und die Armut deutlich zum Ausdruck bringen. Das Einbringen auch als humoristisch deutbarer Elemente, sowie die Verspieltheit des Layouts und die grundsätzlich fröhliche Stimmung, die das Buch dominiert – bereits durch das Portrait des lachenden Mannes auf der jeweils ersten Seite vorweggenommen – nimmt dem Buch die Funktion als anklagende Sozialfotografie. Nicht Pathos, sondern eine Leichtigkeit, die durch den spontanen Charakter der Fotografien entsteht, prägen die Grundstimmung des Buches. So wird auch die Armut zwar gezeigt, nicht aber hervorgehoben. Ein Bild zweier auf der Straße schlafender Männer wird nicht zum Symbol des Elends, stattdessen hebt Vorobeichic durch eine Montage mit zwei weiteren Bildern das Straßenpflaster hervor (Abb. 14 r.). Kinder, die oft als Symbol ländlicher Armut verwendet wurden²⁷⁴, sind vor allem fröhlich dargestellt. Grundsätzlich scheint Vorobeichic bei der Auswahl seiner Motive auch nicht auf Beschönigung oder Idealisierung aus zu sein. Während Zweig Armut, die er auch oft mit körperlicher Hässlichkeit in Verbindung bringt, nur im gleichen Atemzug mit einer Verteidigung derselben bringt und darin klarmacht, dass äußere Umstände daran Schuld hätten, scheint Vorobeichic sie nur beiläufig und kommentarlos in sein Buch zu integrieren. Darüber hinaus werden Zweigs Beschreibungen von den idealisierenden Bildern Strucks begleitet. Es herrscht somit in den beiden Büchern eine völlig andere Grundstimmung. Zweig bringt im letzten Kapitel deutlich zum Ausdruck, dass er für den Sozialismus und die Ansiedlung in Palästina eintritt und untermauert damit, aber auch durch seinen emotionalisierenden und pathetischen Text, die politische Aussage seines Buches. Die Zukunft des jüdischen Volkes sieht er in einem Rückgriff auf eine traditionelle Lebensweise, die im Buch auch stilistisch ihren Ausdruck findet.

Im Gegensatz dazu, wird in *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* keine klare politische Aussage getroffen. Die Frage nach der Zukunft des jüdischen Volkes, die sich in den 1920er und 1930er Jahren zunehmend stellte, wird bei Vorobeichic nicht beantwortet.

²⁷⁴ Zemel 2000, S. 200.

6.2. Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin

Alfred Döblins 1929 erschienener Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* gilt heute aufgrund seines innovativen Erzählstils als einer der wichtigsten Großstadtromane der Moderne.²⁷⁵ Wie der Titel bereits vorwegnimmt, wird hier die Geschichte von Franz Biberkopf erzählt, einem gerade aus der Haft entlassenen Mann, der im Strudel der Großstadt verloren zu gehen droht. In diesem Strudel lässt Döblin Menschen aus allen Milieus und Schichten zu Wort kommen und schenkt sozialen Randgruppen besondere Aufmerksamkeit. Der Hauptschauplatz ist dementsprechend ein Stadtteil, der von großer Armut geprägt war, mit Kriminalität assoziiert und von einem großen Teil der Bevölkerung gemieden wurde. Arme Zuwanderer, Kleinkriminelle, Prostituierte, Bettler und Kleinhändler prägten das Erscheinungsbild des sogenannten Scheunenviertels, das eine „Halbwelt“ darstellte, die „im Berlin der Weimarer Republik verrufen und legendär“ war und dem Intellektuelle wie Bertold Brecht mit Faszination begegneten.²⁷⁶ So auch Alfred Döblin, der diese Lebenswelt in seinem Roman sprechen ließ. Das Scheunenviertel beherbergte zudem einen großen Teil osteuropäischer jüdischer Einwanderer, die selbst von den meisten deutschen Juden als Fremde betrachtet wurden.²⁷⁷

Der bahnbrechende Stil des Romans ist vor allem durch die Montage geprägt. So schrieb bereits Walter Benjamin im Jahr 1930:

„Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den ‚Roman‘, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. Das Material der Montage beruht auf dem Dokument. Der Dadaismus hat sich in seinem fanatischen Kampf gegen das Kunstwerk durch sie das tägliche Leben zum Bundesgenossen

²⁷⁵ Becker 2007, S. 111.

²⁷⁶ Jungmann 2007, S. 166.

²⁷⁷ Large 2002, S. 179.

gemacht. Er hat zuerst, wenn auch unsicher, die Alleinherrschaft des Authentischen proklamiert. Der Film in seinen besten Augenblicken machte Miene, uns an sie zu gewöhnen. Hier ist sie zum ersten Male für die Epik nutzbar geworden.“²⁷⁸

Montage bedeutet die Unterbrechung des Erzählflusses. Wie Benjamin hier aufzählte, fügt Döblin verschiedene Fremdtexte in die Geschichte ein, wie Zeitungsberichte oder auch Bibelstellen. Durch das Einfügen dieser Fragmente wird der Realitätsgehalt des eigentlich fiktiven Romans gesteigert, vor allem aufgrund der Tatsache, dass die meisten Dokumente tagesaktuelle Meldungen waren oder aus zeitnah erschienenen Publikationen stammten.²⁷⁹ Gleichzeitig tritt durch die Montage der lineare und chronologische Ablauf der Erzählung zugunsten einer Simultaneität in den Hintergrund, weil er durch eine Vielzahl der textlichen Elementen und somit durch eine Vielstimmigkeit der Stadt unterbrochen wird. Dazu Gabriele Sander:

„Um den roten Faden der Biberkopf-Erzählung knüpft er ein so dichtes Netz aus zeitgeschichtlichen Dokumenten und Diskursen, dass die Montageelemente die Haupthandlung bisweilen in den Hintergrund drängen und deren Chronologie zugunsten simultaner Polyphonie aufheben.“²⁸⁰

Der wahre Protagonist in Döblins Roman ist Berlin. Der Roman kann als Versuch betrachtet werden, eine stilistische Entsprechung für die Großstadtthematik zu schaffen. Denn Döblin versuchte „in Analogie zu der seit 1880 in Gang gesetzten Urbanisierung der Lebenswelt die Urbanisierung der Literatur voranzutreiben.“²⁸¹ So wird durch den Wechsel von Erzählmodus und -perspektive²⁸², aber auch durch die Fremdtexte, eine Dynamik erzeugt, die das rege Treiben und die

²⁷⁸ Benjamin 1991⁴, S. 232-233.

²⁷⁹ Sander 1998, S. 108-109.

²⁸⁰ Sander 2001, S. 178.

²⁸¹ Becker 2007, S. 112.

²⁸² Dunz 1995, S. 104.

Vielstimmigkeit der Großstadt stilistisch unterstreicht. Zudem bieten die „Strukturelemente der Stadt“ das „literarische Gerüst“ des Romans.²⁸³ Denn obwohl es sich um eine fiktive Erzählung handelt, dienen ausschließlich reale Schauplätze der Stadt Berlin als Orte des Geschehens. Die häufige Nennung von Straßennamen, Geschäften, Unternehmen und Gaststätten lässt eine genaue Verortung in das Scheunenviertel zu. Somit findet die Geschichte vor allem zwischen Alexanderplatz und Rosenthaler Platz statt.

Der für die vorliegende Arbeit bedeutendste Abschnitt von *Berlin Alexanderplatz*, ist Biberkopfs Begegnung mit den Juden, die für die Erzählung keine unwesentliche Rolle spielen. Wie im Rest des Romans, befinden sich die Schauplätze auch hier im Scheunenviertel. In diesem Teil von Berlin siedelten sich seit dem 19. Jahrhundert, und verstärkt seit dem Ersten Weltkrieg, aus Osteuropa zugewanderte Juden an, die dort zum größten Teil in sehr ärmlichen Verhältnissen lebten. Juden lebten hier auf engem Raum mit ihren nichtjüdischen Nachbarn, die in ähnlich prekären Verhältnissen lebten.²⁸⁴ Das Scheunenviertel war für Döblin Ausgangspunkt für eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Judentum. Die pogromartigen Ausschreitungen im Jahr 1923 stellten für ihn ein prägendes Ereignis dar. Sie veranlassten ihn dazu, nach Polen zu reisen und sich von der jüdischen Bevölkerung in ihrer Heimat ein Bild zu machen.²⁸⁵ Seine Erfahrungen schrieb er schließlich in seinem Buch *Reise in Polen* nieder. Bereits im Jahr 1923 hatte sich Döblin im Essay *Östlich um den Alexanderplatz* mit dem „ostjüdischen Ghetto“ von Berlin auseinandergesetzt.²⁸⁶ Sein anhaltendes Interesse am osteuropäischen Judentum wird schließlich auch in *Berlin Alexanderplatz* deutlich. Die jüdischen Charaktere können als stellvertretend für die etwa 40.000 osteuropäischen Juden betrachtet werden, die in den 1920er Jahren im Berliner Scheunenviertel lebten.²⁸⁷

²⁸³ Dähne 2013, S. 122.

²⁸⁴ Jungmann 2007, S. 165-166.

²⁸⁵ Graber 2000, S. 352.

²⁸⁶ Sander 2001, S. 174-175.

²⁸⁷ Jungmann 2007, S. 166.

Gleich zu Beginn des Romans trifft Franz Biberkopf auf drei Juden. Die Begegnung gründet sich auf die Orientierungslosigkeit des Protagonisten unmittelbar nach seiner Haftentlassung. Der Jude Nachum nimmt ihn deswegen in die Wohnung eines „Rebbe“ mit, der nur in dieser ersten Begegnung auftritt. Als Franz Biberkopf das Haus des „Rebbe“ sofort wieder verlassen will, drückt ihn dieser mit sanfter Gewalt in das Sofa und zwingt ihn so – scheinbar aus Hilfsbereitschaft – zum Bleiben. Als Biberkopf allerdings anfängt herumzuschreien, will der „Rebbe“ den Gast wieder vor die Tür setzen. Nach dieser Szene verschwindet der Gastgeber und spielt für den Lauf der Erzählung keine Rolle mehr. Öfter hingegen begegnet Franz Biberkopf den Juden Nachum und Eliser, die auf ihn in unterschiedlicher Weise reagieren. So ist Nachum hilfsbereit, nimmt Franz Biberkopf mit in die Wohnung, überzeugt den „Rebbe“, den Gast nicht vor die Tür zu setzen und spricht ihm Trost zu.²⁸⁸ Nachum versucht, ihm durch die Geschichte eines Juden namens Zannowich klarzumachen, dass es auch aus seiner Situation einen Ausweg gibt.²⁸⁹ Die Stadt wird dabei als rettender Ort hervorgehoben, womit der Jude dem verwirrten und verzweifelten Franz Biberkopf Trost spenden will. Zu Beginn der ersten Begegnung wird die Handlung öfter durch Rückblenden unterbrochen, die Franz Biberkopfs Erinnerungen an die Haftentlassung, seine Fahrt in die Stadt und den Alltag im Gefängnis wiedergeben. Erst als Nachum mit seiner Geschichte beginnt, kommt Franz Biberkopf allmählich zur Ruhe. Dieser Eindruck des ruhigen Zuhörens wird auch dadurch verstärkt, dass die Geschichte fast ohne Unterbrechungen erzählt wird, sich also keine weiteren Textelemente dazwischenschieben.

Während Nachum die Geschichte erzählt, tritt Eliser in den Raum. Er mischt sich in die Erzählung ein und klärt Biberkopf über das eigentlich tragische Ende des Zannowich auf.²⁹⁰ An dieser Stelle beginnen die beiden Juden zu streiten und es kristallisiert sich der Unterschied der beiden Charaktere heraus. Während Nachum Franz Biberkopf helfen will, scheint Eliser das Geschichtenerzählen

²⁸⁸ „Nun nun, was soll geschehen, wird doch nicht so schlimm sein. Man wird schon nicht verkommen. Berlin ist groß. Wo tausend leben, wird noch einer leben.“ (Döblin 2006, S. 18.)

²⁸⁹ Döblin 2006, S. 24.

²⁹⁰ Ebd., S. 29.

dem Gast gegenüber als aufdringlich zu empfinden. Darüber hinaus wird in der Verabschiedungsszene deutlich, dass Eliser, der schon zuvor festgestellt hatte, dass es sich beim Protagonisten um einen Zuchthäusler handelt,²⁹¹ kein Interesse an dessen Wohlbefinden hat.²⁹² Die zweite Begegnung, die in einer Destillerie stattfindet, verläuft ähnlich. Nachum erzählt erneut eine Geschichte – diesmal eine Art Gleichnis über einen Ball –, weist Franz Biberkopf aber auch zurecht, „nicht so wild“ zu sein.“²⁹³

Die Hilfsbereitschaft der Juden erwähnt Franz Biberkopf nach diesen beiden Begegnungen auch gegenüber seines Freundes Meck:

„Ich hatte doch da die Sache mit die Juden, du weißt schon. Mir haben mal, meine Herren, wie ich, wie mir sehr mulmig war, zwei Juden geholfen, mit Geschichtenerzählen. Sie haben zu mir gesprochen, es sind anständige Leute, die mich gar nicht kannten, und dann haben sie mir von einem Polen oder so erzählt, und das war bloß eine Geschichte und war doch auch sehr gut, sehr lehrreich für mich in dieser Situation, in der ich war. Ich dachte: Kognak hätts auch getan. Aber wer weiß. Nachher bin ich wieder frisch auf de Beine gewesen.“²⁹⁴

Während der dritten Begegnung verhält sich Eliser ebenfalls hilfsbereit, indem er Franz Biberkopf von einer Arbeit als Kofferträger berichtet. Darüber hinaus, scheint er dem Gast vom Alkohol abraten zu wollen:

„Und wenn man so Gewalt hat wie Ihr, ein so kräftiger Mensch, soll er seinem Schöpfer danken. Was kann ihm schon passieren. Braucht der zu trinken?“²⁹⁵

²⁹¹ Döblin 2006, S. 30.

²⁹² „Sie begleiteten ihn zur Tür, der Rote blieb besorgt: ‚Werdet ihr auch allein gehen können?‘ Der Braune stieß ihn in die Seite: ‚Red ihm doch nicht nach.‘“ (Döblin 2006, S. 31.)

²⁹³ Döblin 2006, S. 44.

²⁹⁴ Ebd., S. 63.

²⁹⁵ Ebd., S. 133.

Nun ist es der Protagonist, der die Hilfe verweigert:

„Franz Biberkopf, sie können reden, was sie wollen, sie haben Talare, aber sind keine Pastoren, es ist ein Kaftan, sie sind aus Galizien, bei Lemberg sagen sie selbst, sie sind schlau, aber mir machen sie nichts vor. Sondern ich sitze hier auf dem Sofa, und ich werde mit ihnen keine Geschäfte machen.“²⁹⁶

Er verlässt die Wohnung schließlich ohne ein weiteres Wort. Wie zu Beginn spiegelt sich die Unruhe des Protagonisten dadurch wieder, dass die Erzählung durch verschiedene Einschübe unterbrochen wird. Dazu gehören Rückblicke wie während der ersten Begegnung, aber auch Gedankengänge des Protagonisten, die zeigen, dass zwischen Biberkopf und den Juden keine vernünftige Kommunikation mehr stattfindet, sondern, dass er seine Gedanken nun für sich behält. Eingefügt ist auch die biblische Geschichte des Sündenfalls, die auf das Abdriften des Protagonisten in die Kriminalität verweist. Die Veränderung des Protagonisten zeigt sich zudem darin, dass er Nachum, den er zuvor als Freund bezeichnet²⁹⁷, nun durch seinen „sinnenden, von Gold träumenden Blick“²⁹⁸ charakterisiert und dadurch nicht mehr als hilfsbereiten, sondern als geldgierigen Menschen wahrnimmt. Die veränderte Einstellung Biberkopfs gegenüber den Juden geht mit seiner charakterlichen Veränderung insgesamt einher. Während der ersten Begegnung lässt er sich aus reiner Hilflosigkeit helfen. Während der zweiten Begegnung, die auch noch im ersten Kapitel des Romans stattfindet, erweist er sich den Juden gegenüber für ihre Hilfe als überaus dankbar. Während der dritten Begegnung nimmt er sie – wie an der obigen Textstelle deutlich wird – als Fremde wahr. Als Grund dafür könnte der Umstand herhalten, dass Franz Biberkopf vor dieser dritten Begegnung mit dem Verkauf völkischer Zeitungen begann²⁹⁹, wodurch sich seine Wahrnehmung scheinbar verändert

²⁹⁶ Döblin 2006, S. 133.

²⁹⁷ Ebd., S. 29.

²⁹⁸ Ebd., S. 134.

²⁹⁹ „Franz handelt nun völkische Zeitungen. Er hat nichts gegen die Juden, aber er ist für Ordnung.“ (Döblin 2006, S. 82.)

hat. Die Hilfe der Juden nimmt Biberkopf zu Beginn zwar an, für ihre Lebensweisheiten ist er aber im Glauben an seine eigene Stärke nicht zugänglich.³⁰⁰

Die Juden bilden innerhalb des Romans eine eigene Gruppe gegenüber den anderen Stadtbewohnern. Durch die Beschreibungen ihres Erscheinungsbildes und ihrer Sprache wird ihre Andersartigkeit hervorgehoben und sie können als osteuropäische jüdische Zuwanderer identifiziert werden. Der Jude Nachum wird als kleiner Mann mit rotem Vollbart und Schläfenlocken beschrieben, der einen Mantel und einen schwarzen Velourshut trägt.³⁰¹ Der „Rebbe“³⁰² wird meist als „der Alte“ bezeichnet³⁰³, sein Name fällt hingegen nicht. Er wird als „großer, alter, langhaariger Jude, schwarzes Käppchen auf dem Hinterkopf“³⁰⁴ beschrieben. Durch die Bezeichnung als „Rebbe“ wird auf seine Zugehörigkeit zum chassidischen Judentum verwiesen.³⁰⁵ Der dritte Jude namens Eliser befindet sich ebenfalls in der Wohnung des „Rebbe“. Er trägt einen braunen Kräuselbart, ebenfalls einen schwarzen Velourshut und ist jünger als die anderen beiden.³⁰⁶ Der Bart, der Nachum und Eliser kennzeichnet, kann in *Berlin Alexanderplatz* als Unterscheidungsmerkmal zwischen Juden und Nichtjuden gesehen werden. Das wird besonders deutlich, wenn der Vollbart an spätere Stelle als Merkmal der zunehmenden Verwahrlosung von Franz Biberkopf beschrieben wird:

„Franz, zwei Wochen hockst du jetzt auf deiner elenden Kammer. Deine Wirtin wird dich bald raussetzen. Du kannst ihr nicht zahlen, die Frau vermietet nicht zum Spaß. Wenn du dich nicht bald zusammennimmst, wirst du ins Asyl gehen müssen. Und was dann, ja was dann. Deine Bude lüftest du nicht, du gehst nicht zum

³⁰⁰ Sander 2001, S. 177.

³⁰¹ Döblin 2006, S. 17.

³⁰² Ebd., S. 21.

³⁰³ Ebd., S. 19.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Louis Jacobs, Hasidism. Everyday Life, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 15. Oktober 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Hasidism/Everyday_Life (Zugriff am 12.11.2016).

³⁰⁶ Döblin 2006, S. 27.

Barbier, ein brauner Vollbart wächst dir, die 15 Pfennig wirst du schon aufbringen.“³⁰⁷

Nachum und Eliser werden im Laufe der Erzählung oft nur „der Rote“ und „der Braune“ genannt. Ihre osteuropäische Herkunft wird schließlich auch konkret genannt („aus Galizien, bei Lemberg“³⁰⁸) und nicht zuletzt durch Sprache und Körpersprache deutlich („Da sprach der Braune schon heftig auf ihn ein, mit fahrigten Händen, mit Hin- und Herrutschen, mit Schnalzen und Kopfzucken“³⁰⁹). Die ausdrucksstarke Körpersprache verweist erneut auf den Chassidismus, dessen Anhänger bekannt waren für ihre Expressivität. Dahinter steht das Ideal der religiösen Freude (*Simhah*) – im Gegensatz zur Versenkung. Dementsprechend partizipierten Chassiden regelmäßig in Gesang und Tanz und die Gebete waren oft begleitet von lebhaften Bewegungen, lautem Rufen und Singen.³¹⁰ Das Deutsch der beiden Juden enthält jüdische Elemente, etwa aus dem Jiddischen und Hebräischen kommende Worte wie „meschugge“.³¹¹ Darüber hinaus bezieht sich Döblin auf gängige, mit den Juden assoziierte Stereotypen, wie die Liebe zur Musik und zum Geld. Während der ersten Begegnung wird das durch Nachums Aussage, Franz Biberkopf könne mit seiner Stimme Gold verdienen³¹², besonders deutlich. Auf die Religiosität der Juden wird immer wieder verwiesen. So nimmt Nachum Franz Biberkopf mit in die Wohnung eines „Rebbe“, wodurch auf seine enge Beziehung zur chassidischen Gemeinde verwiesen wird. Sein Beruf ist nicht bekannt. Einen Hinweis darauf gibt ein Part in seiner Geschichte des Zannowich („Wer also war Zannowich, wer war sein Vater, wer waren seine Eltern? Bettler, wie die meisten von uns, Krämer, Händler, Geschäftemacher.“³¹³). Demnach, könnte auch Nachum einer der aufgezählten Tätigkeiten nachgehen. Eliser hingegen scheint entweder ein Schüler oder Verwandter des Rebbe zu sein. So sagt er zu Nachum: „Du hättest

³⁰⁷ Döblin 2006, S. 143.

³⁰⁸ Ebd., S. 133.

³⁰⁹ Ebd., S. 28.

³¹⁰ Jacobs 2010.

³¹¹ Döblin 2006, S. 24 u.a.

³¹² Ebd., S. 18.

³¹³ Ebd., S. 22.

Rebbe werden müssen bei uns. Wir hätten dich noch ausgefüttert.“³¹⁴ An späterer Stelle, als Eliser von der Arbeit als Kofferträger am Bahnhof erzählt, mit dem sich pro Koffer „fuffzich Pfennig“ verdienen lassen, zeigt sich aber, dass er auch anderen Tätigkeiten nachgeht. Er fügt allerdings hinzu: „Ich wollte nicht tragen, war Schabbes.“³¹⁵ Hier zeigt sich also, dass der Alltag Elisers durch die Gesetze seines jüdischen Glaubens bestimmt ist und er somit am Schabbes – jiddisch für Sabbat, den heiligen Wochentag der Juden – nicht arbeitet. Damit wird auch auf ein geordnetes Leben verwiesen.

Insgesamt lässt sich also beobachten, dass die Juden in *Berlin Alexanderplatz* – allen voran Nachum – als moralische Instanz gelten und sich darüber hinaus durch ihr spezifisches Erscheinungsbild und Gehabe deutlich von den anderen Figuren abheben. Sie bilden dadurch gewissermaßen einen Gegenpol zu den Abgründen der Großstadt, der Hure Babylon, in die Biberkopf zu versinken droht. Christoph Dunz bezeichnet die Juden in Anlehnung an mythische Erzählungen als „Helfer in das ‚Abenteuer‘“. Diese Helferfiguren hätten ursprünglich oft übernatürliche Fähigkeiten.³¹⁶ Zu beobachten ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich die immer wieder auftauchende, zweite Erzählerstimme, die zu Franz Biberkopf spricht, sich inhaltlich mit der Haltung der Juden deckt.³¹⁷ Somit scheinen die Juden den Protagonisten auch über die tatsächliche Begegnung hinaus zu begleiten und ihn moralisch zu unterstützen. Die Stimme „will helfen, aber sie klagt auch an.“³¹⁸ Es ist also eine „Parallelität mit der Haltung der Juden dem Protagonisten gegenüber festzustellen, die auch den Verwirrten aufnehmen und festhalten, fast aus der Wohnung werfen und ihm erst dann auch die belehrende Geschichte des Zannowich erzählen.“³¹⁹

Von der Hektik der Großstadt heben sich die Juden durch ihre nachdenkliche und verweilende Haltung gewissermaßen ab. Das zeigt sich zum einen im Geschichtenerzählen, das für Nachum eine Flucht aus der Realität zu ermöglichen scheint. Durch die Geschichten, kommentiert er, verginge die Zeit

³¹⁴ Döblin 2006, S. 28.

³¹⁵ Ebd., S. 133.

³¹⁶ Dunz 1995, S. 113.

³¹⁷ Ebd., S. 47.

³¹⁸ Ebd., S. 41.

³¹⁹ Ebd.

schneller.³²⁰ Zum anderen wird ihr Leben nicht vom Rhythmus der Stadt, sondern von ihren eigenen Gesetzen bestimmt, was am Sabbat-Beispiel deutlich wird. Sie sind dabei allerdings nicht als Gegner der Stadt zu betrachten. In der Geschichte des Zannowich stellt sich die Stadt für diesen als Ort des Erfolges heraus.³²¹

Zwischen *Berlin Alexanderplatz* und *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* finden sich mehrere Parallelen. Es handelt sich ebenso um ein Stadtportrait, das nicht idealisiert dargestellt wird, sondern auch die Armut nicht ausklammert. Die Montage ist auch bei Döblin das bestimmende Stilmittel. In beiden Fällen wird die traditionelle Verwendung des jeweiligen Mediums hinterfragt. Während der Roman ursprünglich durch Fiktionalität gekennzeichnet ist, birgt die Fotografie – wie bereits Roland Barthes festgestellt hat – durch ihren indexikalischen Charakter immer die Spur des Wirklichen in sich. Der Fotografie haftet die Realität in der Form des Noemas „Es-ist-so-gewesen“ also immer an.³²² Döblin versucht durch das Einfügen von Realitätsfragmenten in Form von Fremdtexten den Realitätsgehalt seines Romans zu steigern und mit der Fiktionalität zu brechen, während Vorobeichic durch die Fragmentarisierung und sichtbare Montage die Wahrhaftigkeit des fotografischen Bildes in Frage stellt. Die Montage dient also in beiden Fällen einer Erneuerung des Mediums.

In beiden Fällen wird außerdem die osteuropäische jüdische Kultur aus einem isolierten Kontext gelöst und mit modernen Gestaltungsmitteln in Verbindung gebracht. So wie bei Vorobeichic die traditionelle Volkskultur auf die moderne Gestaltungsweise prallt, wirken die „Ostjuden“ in *Berlin Alexanderplatz* in ihrer stereotypischen Darstellung wie Fremdkörper und bilden einen Kontrast zur modernen Stadt. Sie nehmen am Großstadtleben weniger Teil, als dass sie verweilen und als moralische Instanz für den Protagonisten dienen. Was *Berlin Alexanderplatz* für die vorliegende Arbeit also so interessant macht, ist der Umstand, dass das osteuropäische Judentum hier wie in *Ein Ghetto im Osten*

³²⁰ „Nu seht. Man erzählt und spricht miteinander, die Zeit vergeht einem leichter.“ (Döblin 2006, S. 26.)

³²¹ In der Geschichte spricht Zannowich zu seinen Söhnen: „Die Bauern hatten mich ausgetrocknet wie ein schlechtes Jahr, und ich wär verdorben, ich bin unter die Menschen gegangen, und da bin ich nicht umgekommen.“ (Döblin 2006, S. 24)

³²² Barthes 1989, S. 86-87.

(*Wilna*) und im Gegensatz zu *Das ostjüdische Antlitz* mit der Moderne konfrontiert wird. Damit wird die Gleichzeitigkeit von moderner und traditioneller Kultur aufgezeigt.

7. Geschichte und Tradition als Konstrukt

Es soll nun noch verstärkt um die Frage gehen, wie der Kontrast zwischen Thematik und Gestaltungsweise interpretiert werden könnte. Was die Fotografien zeigen und was im Vorwort von Chneour noch betont wird, ist das traditionelle Leben, das sich fast schon im Verschwinden befindet. Während sich die Darstellung des „Ostjudentums“ bei Zweig mit Layout und Illustrationen zu einer harmonischen Einheit verbindet, scheint diese bei Vorobeichic mit der Moderne zu kollidieren. Die Ästhetik des Neuen Sehens, die vor allem – etwa bei László Moholy-Nagy – für Darstellungen des modernen Lebens genutzt wurde, erscheint hier also erst einmal unpassend. Oder sie ist ein Hinweis auf zwei unterschiedliche Zeitebenen, die gleichzeitig nebeneinander existieren.

An der Wende zum 20. Jahrhundert kommt es zu einer „Krise des Historismus“.³²³ Das Geschichtsbild des Historismus, das im 19. Jahrhundert dominierte, ging von einer einheitlichen und durchgängigen Entwicklung historischer Ereignisse aus.³²⁴ Die Geschichte wurde als abgeschlossen und vollständig erfasst betrachtet, weshalb sie auch für Probleme der Gegenwart befragt werden konnte.³²⁵ Den Höhepunkt erreichte das historistische Weltbild mit der Vereinigung Deutschlands und hing dabei auch mit der Idee des Nationalstaats und dem aufstrebenden Bürgertum zusammen. Die Geschichtsschreibung nahm einen wichtigen Part für die Legitimierung Deutschlands als Weltmacht ein. Um als Einheit aufzutreten, wurden gesellschaftliche Gegensätze ausgeklammert.³²⁶

Ab der Jahrhundertwende und verstärkt nach dem 1. Weltkrieg wurde das traditionelle Geschichtsbild zunehmend in Frage gestellt.³²⁷ Unter den Kritikern befand sich auch Walter Benjamin, der einen differenzierten Blick auf die Geschichte forderte und erkannte, dass diese auch nur von bestimmten Menschen konstruiert ist, meist durch die herrschende Klasse und damit nur ein

³²³ Jaeger/Rüsen 1992, S. 1.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Ebd., S. 2.

³²⁶ Gross 1998, S. 257.

³²⁷ Ebd., S. 258.

einseitiges, nicht aber ein objektives Bild der Vergangenheit bieten kann. Das Ziel des Geschichtsschreibers des Historismus sei die Einfühlung. Die Frage sei allerdings, in wen sich dieser einfühle. Die Antwort ist für ihn ganz klar: in den Sieger.³²⁸ Benjamin erkannte also, dass die Geschichtsschreibung des Historismus, die schließlich eine wichtige Grundlage für das deutsche Selbstverständnis bildete, nicht objektiv sein kann, sondern konstruiert ist und damit aus einer ganz bestimmten Perspektive erfolgt und vieles ausklammert. Er setzt dem die Figur des „historischen Materialisten“ entgegen, der die Geschichte mit Distanz betrachtet und nicht versucht, sich in diese einzufühlen.³²⁹ Die Folge dieser neuen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit war – nicht nur bei Benjamin – ein Bruch mit dieser. So spricht Benjamin von der Brecht’schen Maxime, man solle nicht „an das Gute Alte anknüpfen, sondern an das Schlechte Neue.“³³⁰ Der Zweifel an der Gültigkeit oder Richtigkeit alles bisher Dagewesenen manifestierte sich auch – oder ganz besonders – im Bereich der Kunst und brachte unter anderem die Bestrebungen nach einer neuen Fotografie mit sich, die in Kapitel 5 bereits besprochen wurden und die in den Wilna-Bildern zum Ausdruck gebracht werden.

In *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* scheint es allerdings nicht nur um einer Erneuerung der fotografischen Ausdrucksmittel zu gehen, sondern auch um einen dezidierten Hinweis auf das Verhältnis zwischen Moderne und Geschichte. Wie bereits in Hinblick auf ethnografische Darstellungen des Judentums zur Sprache gekommen ist, muss bei diesen immer auch entschieden werden, welche Aspekte einer Kultur es wert sind, festgehalten zu werden. Innerhalb des Judentums stellte man sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt die Frage, wie man sich als Kultur zu definieren hatte. Die ethnografischen Bestrebungen waren ein Ausdruck eines Gemeinschafts- oder sogar nationalen Gedankens im Gegensatz zur Assimilation innerhalb anderer Kulturkreise. Mit ethnografischen Darstellungen wurde also versucht, die eigene Kultur von den anderen abzuheben, sie zu legitimieren und sie vor allem erst einmal zu definieren. Die

³²⁸ Benjamin 1991⁵, S. 695-696.

³²⁹ Ebd., S. 697.

³³⁰ Benjamin 1985, S. 539.

Legitimation erfolgte dabei über einen Rückgriff auf diese vermeintliche jüdische Tradition und die suchten Personen wie Arnold Zweig im „Ostjudentum“, wo die Geschichte des jüdischen Volkes noch erhalten schien. Zweig forderte eine Rückbesinnung auf diese Tradition, um gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen. Während also bei Zweig diese Tradition als gegeben angenommen wird, wird sie in *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* durch stilistische Mittel dekonstruiert und verfremdet. Damit wird aber auch auf die Konstruiertheit von Tradition und Geschichte im Allgemeinen verwiesen. Wie Samuel Spinner festgestellt hat, wirkt Vorobeichic damit auch einer Exotisierung des osteuropäischen Judentums entgegen. Der sentimentale Blick und der ethnografische Impuls werden nicht mehr als einzige Interpretationsmöglichkeiten angeboten.³³¹

³³¹ Spinner 2016, S. 210.

8. Zusammenfassung und Ausblick

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit war das Buch *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* von M. Vorobeichic. Im Rahmen dessen ging es um die Frage nach dem historischen Hintergrund von Ikonografie und Thematik und vor allem um den Versuch einer Interpretation der stilistischen Umsetzung im Verhältnis zur Thematik – dem „Ostjudentum“.

Es wurde ganz deutlich, dass Vorobeichic in ikonografischer Hinsicht moderne Elemente komplett ausblendet. Die Stadt Vilnius war zu dieser Zeit zwar immer noch ein Zentrum des jüdischen Glaubens, gleichzeitig aber bereits ein Brennpunkt der jüdischen Moderne. Vorobeichic erschafft allerdings ein Portrait der osteuropäischen jüdischen Kultur, wie sie sich in einem volkskundlichen Museum wiederfinden könnte. Er orientiert sich dabei an früheren ethnografischen Darstellungen, wie etwa an Arnold Zweigs *Das ostjüdische Antlitz*. In Zweigs Publikation werden die „Ostjuden“ exotisiert, idealisiert und zur Projektionsfläche für alles Gute innerhalb der jüdischen Kultur, mit dem Ziel realpolitische Veränderung herbeizuführen. Die Ablehnung der modernen Zivilisation, die Zweig mit Westeuropa assoziiert, schlägt sich in der Gestaltung des Buches und der Wahl der Illustrationen nieder. Durch ikonografische Parallelen zu Zweigs Publikation, wurde umso deutlicher wie sehr sich die Wilna-Bilder von diesen absetzen und dass sie gewissermaßen als Reaktion auf derartige Darstellungen zu betrachten sind. Bereits in der Analyse von Gestaltungsweise und Bildunterschriften wurde deutlich, dass hinsichtlich der Darstellungen der „Ostjuden“ nicht Sentimentalität und Pathos vorherrschen wie bei Zweig, sondern eine humorvollere Herangehensweise gewählt wird. Außerdem wird hier keine klare Deutung im Sinne einer politischen Aussage zugelassen. Stattdessen bietet Vorobeichic mehrere Lesarten an, die sich nicht zuletzt durch die Mehrsprachigkeit im Layout manifestieren. Er entzieht sich damit auch einem politischen Lager innerhalb des Judentums. Es sei hier auch auf die Kritik Max Weinreichs an den Wilna-Bildern verwiesen, der eine Darstellung des modernen Lebens, sprich der politischen Aktivitäten in Vilnius forderte.

Die stilistische Umsetzung lässt sich in den Kontext des Neuen Sehens einordnen und erklärt sich vor allem durch seine Ausbildung am Dessauer Bauhaus bei László Moholy-Nagy. Vorobeichic erzeugt durch verschiedene Stilmittel eine Verfremdung des Dargestellten, wodurch der Realitätsanspruch der Fotografie in Frage gestellt und der Anspruch nach einer Erneuerung der Wahrnehmung angesichts der zunehmenden Urbanisierung der Welt deutlich wird. Die Verfremdung bewirkt dabei somit auch im Brecht'schen Sinne ein Brechen der Illusion, also ein Überdenken tradierter Darstellungsweisen von „Ostjuden“. Gleichzeitig könnte die gestalterische Umsetzung aber darauf hinweisen, dass die dargestellte Kultur für das primäre Zielpublikum – das Buch erschien schließlich in einem Schweizer Verlag – als fremd wahrgenommen wurde. Zu *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin konnten in dieser Hinsicht Parallelen herausgearbeitet werden. Wie bei Vorobeichic von einer Dualität von traditionellem „Ostjudentum“ und moderner Gestaltung gesprochen werden kann, sind die stereotypisch beschriebenen „Ostjuden“ bei Döblin ebenfalls wie Fremdkörper im modernen Berlin eingebettet. Bei Döblin wird die Fremdheit der Juden innerhalb der Großstadt ganz offensichtlich.

Die Wilna-Bilder entstanden in einer Zeit, in der sich Künstler und Intellektuelle ganz grundsätzliche Fragen über gängige Darstellungsmöglichkeiten stellten und dazu zählte auch eine Auseinandersetzung mit Tradition und Geschichte. Besonders Walter Benjamin forderte ein Überdenken tradierter Vorstellungen, so wie sie seit dem Historismus vorherrschend waren. Anstelle der Einfühlung, die er mit dem Geschichtsschreiber des Historismus assoziiert, fordert er eine Betrachtung aus der Distanz, die in den Wilna-Bildern durch die verfremdenden Darstellungsmittel erreicht wird.

Das Werk von M. Vorobeichic, das momentan nur zu einem kleinen Teil erschlossen ist, gibt nicht nur Einblick in die fotografischen Experimente des Neuen Sehens und den Einsatz von Montage und Verfremdungsmechanismen in der Fotografie, sondern genauso in eine bedeutende Zeit für das Judentum. Sein Buch *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* gibt nur einen ersten Einblick in das Werk eines Künstlers, der sich sowohl an den Diskursen der Moderne, als auch an einer Erneuerung der jüdischen Kultur beteiligte und gleichzeitig seine eigene

Herkunft und jüdische Traditionen nie hinter sich ließ. Die langsam erfolgende Aufarbeitung von Vorobeichic' Nachlass und die sich momentan noch in Arbeit befindliche Biografie von Perez werden – so ist zu hoffen – in Zukunft noch viele weitere Forschungen zu M. Vorobeichic' ermöglichen.

Anhang

Literaturverzeichnis

Quellen

Chneour 1931

S. Chneour, Die Judengasse in Licht und Schatten, in: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten – Wilna, Zürich 1931, S. 4-8.

Döblin 2006

Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, München 2006.

Moholy-Nagy 2000

László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Berlin 2000 [Faksimile-Nachdruck nach der Ausgabe von 1927].

Rodtschenko 1993

A. M. Rodtschenko, Aufsätze. Autobiographische Notizen. Briefe. Erinnerungen, Dresden 1993.

Rosenfeld 1902

Morris Rosenfeld, Lieder des Ghetto, Berlin 1902.

Struck/Zweig 1920

Hermann Struck/Arnold Zweig, Das ostjüdische Antlitz. Mit fünfzig Steinzeichnungen, Berlin 1920.

Vorobeichic 1931

M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Zürich 1931.

Vorobeichic 1984

M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten (Wilna), Berlin 1984 [Reprint].

Israelitisches Wochenblatt für die Schweiz 1929

L. Z., Zürich. Photomontage-Ausstellung im Konzertsaal des Kongresshauses,
in: Israelitisches Wochenblatt für die Schweiz, 32, 9. August 1929, S. 17.

Orell Füssli Verlag Almanach 1931

Orell Füssli Verlag (Hg.), Almanach 1931, Zürich/Leipzig o. J.

Dr. Bloch's oesterreichische Wochenschrift 1898

Sch-g., Die Gesellschaft für jüdische Volkskunde, in: Dr. Bloch's
oesterreichische Wochenschrift, 33, 1898, S. 610.

Briefe

Brief von Orell Füssli Verlagsdirektion an „Redaktor“ Max Grünfeld am 27.
August 1929 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

Brief von M. Vorobeichic an Hr. [N]ichan vom Orell Füssli Verlag am 30.
September 1929 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

Brief vom Orell Füssli Verlag an M. Vorobeichic am 3. Oktober 1929 (Archiv Orell
Füssli, Zürich)

Brief von Emil Schaeffer an den Orell Füssli Verlag am 12. November 1929
(Archiv Orell Füssli, Zürich).

Brief vom Orell Füssli Verlag an Emil Schaeffer am 15. November 1929 (Archiv
Orell Füssli, Zürich).

Brief von M. Vorobeichic an Hr. Nichan vom Orell Füssli Verlag am 3. September
1930 (Archiv Orell Füssli, Zürich)

Brief vom Orell Füssli Verlag an die Druckerei Offizin Haag-Drugulin AG (Leipzig)
am 15. Dezember 1930 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

Brief vom Orell Füssli Verlag an die Druckerei Offizin Haag-Drugulin AG (Leipzig)
am 2. Jänner 1931 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

Brief von M. Vorobeichic an den Orell Füssli Verlag am 15. Jänner 1931 (Archiv
Orell Füssli, Zürich).

Brief von M. Vorobeichic an den Orell Füssli Verlag am 21. März 1931 (Archiv
Orell Füssli, Zürich).

Brief von M. Vorobeichic an den Orell Füssli Verlag am 29. November 1931
(Archiv Orell Füssli, Zürich).

Brief vom Orell Füssli Verlag an M. Vorobeichic am 3. Oktober 1929 (Archiv Orell
Füssli, Zürich).

Sekundärliteratur

Alt 1989

Arthur Tilo Alt, Zu Arnold Zweigs "Das ostjüdische Antlitz", in: David R. Midgley
u.a. (Hg.), Arnold Zweig – Poetik, Judentum und Politik. Akten des
Internationalen Arnold-Zweig-Symposiums aus Anlass des 100. Geburtstags,
Cambridge 1987, Bern 1989, S. 171-186.

Apter-Gabriel 2009¹

Ruth Apter-Gabriel, Un passé qui renaît, un futur qui s'évanouit. Les sources de
l'art populaire dans le nouvel art juif russe, in: Futur antérieur. L'avant-garde et le
livre yiddish (1914-1939) (Kat. Ausst., Musée d'art et d'histoire du Judaïsme,
Paris 2009), Paris 2009, S. 52-69.

Apter-Gabriel 2009²

Ruth Apter-Gabriel, El Lissitzky, in: Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939) (Kat. Ausst., Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2009), Paris 2009, S. 124-147.

Aschheim 1999

Steven E. Aschheim, Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness, Madison, Wis. [u.a.] 1999.

Backhaus 2016

Fritz Backhaus, Die Frankfurter Judengasse, in: Die Frankfurter Judengasse. Geschichte, Politik, Kultur (Kat. Ausst., Jüdisches Museum, Frankfurt am Main, Dauerausstellung), München 2016, S. 15-39.

Barthes 1989

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1989.

Bauer 2013

Yehuda Bauer, Der Tod des Shtetls, Berlin 2013.

Bechtel 1997

Delphine Bechtel, Cultural Transfers between „Ostjuden“ and „Westjuden“. German-Jewish Intellectuals and Yiddish Culture 1897-1930, in: The Leo Baeck Institute Yearbook, 42/1, 1997, S. 67-83.

Becker 1993

Sabina Becker, Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930, St. Ingbert 1993.

Becker 2007

Sabina Becker, Berlin Alexanderplatz. Alfred Döblins Epos der städtischen Moderne, in: Marily Martínez de Richter (Hg.), Moderne in den Metropolen.

Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium, Buenos Aires – Berlin, 2004, Würzburg 2007, S. 111-120.

Benjamin 1985

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. IV, Frankfurt am Main, 1985.

Benjamin 1991¹

Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, in: Gesammelte Schriften, Band I, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 605-653.

Benjamin 1991²

Walter Benjamin, Was ist das epische Theater? (2), in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band II, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 532-539.

Benjamin 1991³

Walter Benjamin, Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit, in: Gesammelte Schriften, Band II, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 773-776.

Benjamin 1991⁴

Walter Benjamin, Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz“, in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band III, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main 1991, S. 230-236.

Benjamin 1991⁵

Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band I/2, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 691-704.

Benjamin 2011

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Stuttgart 2011.

Bergius 1997

Hanne Bergius, Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre, in: Klaus Honnef (Hg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970 (Kat. Ausst., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997), Köln 1997, S. 88-102.

Block 2013

Nick Block, Ex Libris and Exchange. Immigrant Interventions in the German-Jewish Renaissance, in: The German Quarterly, 86/3, 2013, S. 334-353.

Bouqueret 1991

Christian Bouqueret, Das Bauhaus, Deutschland und die Französische Fotografie der Zwischenkriegszeit, in: Rainer K. Wick (Hg.), Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München 1991, S. 183-196.

Brecht 1967

Bertolt Brecht, Über experimentelles Theater, in: Berthold Brecht, Gesammelte Werke, Band 15. Schriften zum Theater I, Frankfurt am Main 1967, S. 301.

Brecht 1993

Bertolt Brecht, Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt, in: B.B., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. u.a. von Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei, Bd. 22, Schriften 2, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1993, S. 641-659.

Brenner 2000

Michael Brenner, Jüdische Kultur in der Weimarer Republik, München 2000.

Brenner 2008

Michael Brenner, Kleine jüdische Geschichte, München 2008.

Brio 2007

Valentina Brio, The Space of the Jewish Town in Zalman Shneur's Poem Vilna, in: Jurgita Šiaučiūnaitė-Verbickienė (Hg.), Jewish space in Central and Eastern Europe. Day-to-day history, Newcastle 2007, S. 251-260.

Bulgakowa 2011

Oskana Bulgakowa, Lew Kuleschiw – ohne „Kuleschow-Effekt“, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 20.01.2011, S. 223-246.

Bürger 2002

Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 2002.

Cammy 2004

Justin D. Cammy, The Politics of Home, The Culture of Place: The „Yung-Vilne“ Miscellany of Literature and Art (1934-1936), in: Marina Dmitrieva/Heidemarie Petersen (Hg.), Jüdische Kultur(en) im Neuen Europa. Wilna 1918-1939, Wiesbaden 2004, S. 117-133.

Cammy 2015

Justin Cammy, Foreword, in: Abraham Karpinowitz, Vilna My Vilna. Stories by Abraham Karpinowitz, Syracuse, NY 2015, S. ix-xxiii.

Cattini 2002

Sandra Cattini, Les expériences photographiques de Moshé Raviv-Vorobeichic, dit Moi Ver, in: Isabelle Ewig (Hg.), Das Bauhaus und Frankreich. 1919-1940, Berlin 2002, S. 243-254.

Dähne 2013

Chris Dähne, Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur, Bielefeld 2013.

Dmitrieva-Einhorn 1998

Marina Dmitrieva-Einhorn, Zwischen Futurismus und Bauhaus. Kunst der Revolution und Revolution in der Kunst, in: Gerd Koenen/Lew Kopelew (Hg.), Deutschland und die Russische Revolution 1917-1924, München 1998, S. 733-799.

Dmitrieva 2004

Marina Dmitrieva, Die Wilna-Fotocollagen von Moshe Vorobeichic, in: Marina Dmitrieva/Heidemarie Petersen (Hg.), Jüdische Kultur(en) im Neuen Europa. Wilna 1918-1939, Wiesbaden 2004, S. 69-84.

Dohrn 2008

Verena Dohrn, Jüdische Eliten im Russischen Reich. Aufklärung und Integration im 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2008.

Dunz 1995

Christoph Dunz, Erzähltechnik und Verfremdung. Die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, „Berlin Alexanderplatz“ und Franz Kafka, „Der Verschollene“, Bern 1995.

Efron 1994

John M. Efron, Defenders of the race. Jewish doctors and race science in Fin-de-siecle Europe, New Haven, Conn. [u.a.] 1994.

Efron 2004

John M. Efron, The Zionist World of Arnold Zweig, in: Michael Berkowitz (Hg.), Nationalism, Zionism and Ethnic Mobilization of the Jews in 1900 and Beyond, Leiden/Boston 2004, S. 191-211.

Fiedler 1990

Jeannine Fiedler, Fotografie am Bauhaus, Berlin 1990.

Finkelstein 1998

Haim Finkelstein, Lilien and Zionism, in: Assaph, 3, 1998, S. 195-216.

Gernsheim 1986

Helmut Gernsheim, A Concise History of Photography, New York 1986.

Glüher 1991

Gerhard Glüher, Die Fotografie am Bauhaus. Zwischen akademischer Konvention und ästhetischem Experiment, in: Rainer K. Wick (Hg.), Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München 1991, S. 51-66.

Gottesman 2003

Itzik Nakhmen Gottesman, Defining the Yiddish Nation. The Jewish Folklorists of Poland, Detroit 2003.

Graber 2000

Heinz Graber, Nachwort, in: Alfred Döblin, Reise in Polen, München 2000, S. 349-372.

Grill 2013

Tobias Grill, Der Westen im Osten. Deutsches Judentum und jüdische Bildungsreform in Osteuropa (1783-1939), Göttingen 2013.

Gross 1998

Mirjana Gross, Von der Antike bis zur Postmoderne. Die zeitgenössische Geschichtsschreibung und ihre Wurzeln, Wien/Köln/Weimar 1998.

Heimann-Jelinek 1996

Felicitas Heimann-Jelinek, Zionistische Positionen, in: JudenFragen. Jüdische Positionen von Assimilation bis Zionismus (Kat. Ausst., Jüdisches Museum der Stadt Wien, Wien 1996/1997), Wien 1996, S. 90-91.

Herzig/Horch/Jütte 2002

Arno Herzig/Hans Otto Horch/Robert Jütte, Einleitung, in: Arno Herzig/Hans Otto Horch/Robert Jütte (Hg.), Judentum und Aufklärung. Jüdisches Selbstverständnis in der bürgerlichen Öffentlichkeit, Göttingen 2002, S. 7-29.

Herzog 1998

Andreas Herzog, Zum Bild des „Ostjudentums“ in der „westjüdischen“ Publizistik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, in: Mitteilungen und Beiträge. Forschungsstelle Judentum, Leipzig 1998, S. 26-49.

Hilbrenner 2004

Anke Hilbrenner, „Simon Dubnow war eine Art intellektueller Pate“. Das YIVO in Wilna und Dubnows Aufruf zur Arbeit am nationalen Gedächtnis, in: Marina Dmitrieva/Heidemarie Petersen (Hg.), Jüdische Kultur(en) im Neuen Europa. Wilna 1918-1939, Wiesbaden 2004, S. 147-162.

Hödl 2010

Klaus Hödl, Die jüdische Volkskunde im Kontext ihrer Zeit, in: Birgit Johler/Barbara Staudinger (Hg.), Ist das jüdisch? Jüdische Volkskunde im historischen Kontext, Wien 2010, S. 395-413.

Jaeger 2012

Roland Jaeger, Gegensatz zum Lesebuch. Die Reihe Schaubücher im Orell Füssli Verlag, Zürich, in: Manfred Heiting (Hg.), Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Göttingen 2012, S. 314-331.

Jaeger/Rüsen 1992

Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen, Geschichte des Historismus. Eine Einführung, München 1992.

Jooss 2000

Birgit Jooss, Das „Neue Sehen“. Extreme Perspektiven in der Photographie, in: Brigitte Salmen (Hg.), Perspektiven, Blicke, Durchblicke, Ausblicke in Natur und Leben, in Kunst und Volkskunst, Mulmau 2000, S. 84-90.

Jungmann 2007

Alexander Jungmann, Jüdisches Leben in Berlin. Der aktuelle Wandel in einer metropolitanen Diasporagemeinschaft, Bielefeld 2007.

Kazovsky 2009

Hillel (Grigory) Kazovsky, Bentsion Mikhtom, in: Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939) (Kat. Ausst., Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2009), Paris 2009, S. 208-209.

Kernmayer 1998

Hildegard Kernmayer, Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903). Exemplarische Untersuchungen zum literaturästhetischen und politischen Diskurs der Moderne, Tübingen 1998.

Kohle 2006

Hubertus Kohle, „Die beeindruckende Geometrie metallener Brücken und rauchbelaubter Fabriken“. Stadtwahrnehmung in der futuristischen Malerei Italiens und im deutschen Expressionismus, in: Friedrich Lenger (Hg.), Die

europäische Stadt im 20. Jahrhundert. Wahrnehmung – Entwicklung – Erosion, Köln 2006, S. 265-280.

Krobb 2000

Florian Krobb, Selbstdarstellungen. Untersuchungen zur deutsch-jüdischen Erzählliteratur im neunzehnten Jahrhundert, Würzburg 2000.

Kuhn 2006

Thomas W. Kuhn, Moï Wer: Ci-contre. Moshé Vorobeichic und anonym : « Ein Ghetto im Osten – Wilna ». Sprengel Museum, Hannover, 2.7. – 8.10. 2006 [Ausstellungsrezension], in: Kunstforum International, 182, 2006, S. 310-312.

Large 2002

David Clay Large, Berlin. Biographie einer Stadt, München 2002.

Levin 2010

Vladimir Levin, Synagogues in Lithuania. A Historical Overview, in: Aliza Cohen-Mushlin u.a. (Hg.), Synagogues in Lithuania. A catalogue, Band A-M, Vilnius 2010, S. 17-41.

Lipphardt 2004

Anne Lipphardt, „Vilne, Vilne unzer heymshtot...“. Imagining Jewish Vilna in New York. The Zamlbukh Project of Vilner Branch 367 Arbeter Ring/ Workmen's Circle, in: Marina Dmitrieva/Heidemarie Petersen (Hg.), Jüdische Kultur(en) im Neuen Europa. Wilna 1918-1939, Wiesbaden 2004, S. 85-100.

Lukin 2006

Benyamin Lukin, “An Academy Where Folklore Will Be Studied“. An-sky and the Jewish Museum, in: Gabriella Safran/Steven J. Zipperstein (Hg.), The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century, Stanford 2006, S. 281-306.

Magilow 2006

Daniel Magilow, People of the (Photographically-Illustrated) Book. On Roman Vishniac's „Polish Jews: A Pictorial Record“, in: Urs Meyer/Roberto Simanowski/Christoph Zeller (Hg.), Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren, Göttingen 2006, S. 203-223.

McBride 2016

Patrizia C. McBride, The Chatter of the Visible. Montage and Narrative in Weimar Germany, Ann Arbor, MI 2016.

Mendelsohn 2004

Ezra Mendelsohn, Some Remarks on the Jewish Condition in Interwar East Central Europe, in: Alvydas Nikžentaitis u.a. (Hg.), The vanished world of Lithuanian Jews, Amsterdam u.a. 2004, S. 73-87.

Mettauer 2015

Philipp Mettauer, Vorwort, in: Philipp Mettauer/Barbara Staudinger (Hg.), „Ostjuden“ – Geschichte und Mythos, Innsbruck/Wien/Bozen 2015, S. 7-12.

Michaelis 2013

Anna Michaelis, „...daß die Ostjuden Sünder und die deutschen Juden die reinen Engel wären...“. Ostjuden und jüdische Identität in der deutsch-jüdischen Presse, in: Juliane Sucker/Lea Wohl von Haselberg (Hg.), Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert, Berlin u.a. 2013, S. 137-157.

Minczeles 2000

Henri Minczeles, Vilna, Wilno, Vilnius. La Jérusalem de Lituanie, Paris 2000.

Molderings 1987

Herbert Molderings, Wer ist Vorobeichic, in: Fotogeschichte, 26, 1987, S. 51-56.

Molderings 2008

Herbert Molderings, Die strukturelle Fotografie des Moses Vorobeichic – Moshé Raviv, gen. Moï Ver, in: Herbert Molderings, Die Moderne der Fotografie, Hamburg 2008, S. 423-430.

Müller-Salget 1993

Klaus Müller-Salget, ‚Herkunft und Zukunft‘. Zur Wiederentdeckung des Judentums in den zwanziger Jahren (Arnold Zweig, Döblin, Feuchtwanger), in: Hans Otto Horch/Horst Denkler (Hg.), Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur, Tübingen 1993, S. 260-277.

Nelson 2010

Andrea Nelson, Suspended Relationships: The Montage Photography Books of Moshe Raviv Vorobeichic, in: Jan Baetens (Hg.), Time and photography, Leuven 2010, S. 141-164.

Ober 2001

Kenneth H. Ober, Die Ghattogeschichte. Entstehung und Entwicklung einer Gattung, Göttingen 2001.

Pacholkiv 2011

Svjatoslav Pacholkiv, Die Ostjuden als Begriff in der Geschichte, in: Juden in Mitteleuropa, Band: „Ostjuden“. Geschichte und Mythos, 2011, S. 2-11.

Peres 2007

Michael R. Peres, Profiles of Selected Photographic Film and Digital Companies, in: Michael R. Peres (Hg.), Focal Encyclopedia of Photography. Digital Imaging, Theory and Applications, History, and Science, Amsterdam u.a. 2007, S. 301-319.

Peters 2012

Dorothea Peters, Fotografie, Buch und grafisches Gewerbe. Zur Entwicklung der Druckverfahren von Fotobüchern, in: Manfred Heiting (Hg.), Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Göttingen 2012, S. 12-23.

Ponstingl 2014

Michael Ponstingl, Medienökonomische Betrachtungen zur Fotografie im 19. Jahrhundert, in: Herbert Justnik (Hg.), Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie, Wien 2014, S. 31-50.

Sander 1998

Gabriele Sander, Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1998.

Sander 2001

Gabriele Sander, Alfred Döblin, Stuttgart 2001.

Sauerland 2004

Karol Sauerland, Die "Ostjudenfrage" nach der Sommeroffensive 1915 (unter besonderer Berücksichtigung von Ober-Ost), in: Julia Bernhard/Joachim Schlör (Hg.), Deutscher, Jude, Europäer im 20. Jahrhundert. Arnold Zweig und das Judentum, Bern u.a. 2004, S. 109-130.

Schmalriede 1991

Manfred Schmalriede, Das Neue Sehen und die Bauhausfotografie, in: Rainer K. Wick (Hg.), Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München 1991, S. 33-50.

Schoeps 2013

Julius H. Schoeps, Deutschland seit 1871, in: Elke-Vera Kotowski/Julius H. Schoeps/Hiltrud Wallenborn (Hg.), Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa. Band 1. Länder und Regionen, Darmstadt 2013, S. 78-89.

Spinner 2016

Samuel Spinner, Avant-Garde Authenticity. M. Vorobeichic's Photographic Modernism and the East European Jew, in: Andreas Kilcher/Gabriella Safran (Hg.), Writing Jewish Culture. Paradoxes in Ethnography, Bloomington, In. 2016, S. 208-232.

Stahl 2007

Christiane Stahl, Alfred Ehrhardt. Naturphilosoph mit der Kamera. Fotografien 1933 bis 1947, Berlin 2007.

Tszorf 1993

Maurice Tszorf, Moderner Maler mit der Kamera, in: art, 10, 1993, S. 82-88.

Weissenberg 2016

Liliane Weissenberg, The Voice of a Native Informer. Salomon Maimon Describes Life in Polish Lithuania, in: Andreas Kilcher/Gabriella Safran (Hg.), Writing Jewish Culture. Paradoxes in Ethnography, Bloomington, In. 2016, S. 25-47.

Werberger 2016

Annette Werberger, Ethnoliterary Modernity. Jewish Ethnography and Literature in the Russian Empire and Poland (1890-1930), in: Andreas Kilcher/Gabriella Safran (Hg.), Writing Jewish Culture. Paradoxes in Ethnography, Bloomington, In. 2016, S. 138-158.

Wick 2007

Rainer K. Wick, Mythos Bauhaus-Fotografie, in: Rainer K. Wick (Hg.), Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München 1991, S. 9-32.

Wolitz 2009

Seth L. Wolitz, Di goldene pave iz gefloygn avek.../“Le paon doré s’est envolé...“. La culture ashkénaze, 1860-1940 : une trop brève renaissance, in: Futur antérieur. L’avant-garde et le livre yiddish (1914-1939) (Kat. Ausst., Musée d’art et d’histoire du Judaïsme, Paris 2009), Paris 2009, S. 16-31.

Zemel 2000

Carol Zemel, Imaging the shtetl. Diaspora culture, photography and eastern European Jews, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), Diaspora and visual culture. Representing Africans and Jews, London 2000, S. 193-206.

Zunz 1967

Leopold Zunz, Grundlinien zu einer künftigen Statistik der Juden, in: Kurt Wilhelm (Hg.), Wissenschaft des Judentums im deutschen Sprachbereich. Ein Querschnitt, Tübingen 1967, S. 361-366.

Online-Ressourcen

Bułat 2010

Mirosława M. Bułat, Vilner Trupe, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 2. November 2010, URL:
http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Vilner_Trupe (Zugriff am 24.11.2016).

Cammy 2010

Justin Daniel Cammy, Yung-Vilne, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 18. November 2010, URL:
<http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Yung-vilne> (Zugriff am 30.11.2016)

Jacobs 2010

Louis Jacobs, Hasidism. Everyday Life, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 15. Oktober 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Hasidism/Everyday_Life (Zugriff am 12.11.2016).

Kirshenblatt-Gimblett 2010

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Folklore, Ethnography, and Anthropology, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 6. August 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Folklore_Ethnography_and_Anthropology (Zugriff am 14.09.2016).

Kuznitz 2010

Cecile Esther Kuznitz, YIVO, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 10. November 2010, URL: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/YIVO> (Zugriff am 30.11.2016).

Lukin 2010

Benjamin Lukin, An-ski Ethnographic Expedition and Museum, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 19. August 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/An-ski_Ethnographic_Expedition_and_Museum (Zugriff am 01.12.2016).

Mann 2010

Vivian B. Mann, Ceremonial and Decorative Art, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 2. August 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Ceremonial_and_Decorative_Art, (Zugriff am 18.11.2016).

Perez 2017

Nissan N. Perez, Research, in: Nissan N. Perez. Photography Historian, Consultant, Curator, © 2017, URL: <http://nnperez.com/research/> (Zugriff am 04.01.2017).

Steinlauf 2010

Michael C. Steinlauf, Dybbuk, The, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 5. August 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Dybbuk_The (Zugriff am 01.12.2016).

Stöbe 1998

Sylvia Stöbe, Der Flaneur und die Architektur der Großstadt. Der Flaneur als Mythos und als Phantasmagorie der Moderne, Manuskript zu Vortrag, Kassel 1998, S. 7, URL: <http://www.uni-kassel.de/fb6/stoebe/anfang.htm> (Zugriff am 04.08.2016).

Weinreich 1931

Max Weinreich, Review of The Ghetto Lane in Wilno by M. Vorobeichic, in: Jewish Daily Forward, 20. September 1931, zitiert in: http://www.people.virginia.edu/~ds8s/wilna/wilna_gh.txt (Zugriff am 22.07.2016).

Zalkin 2010¹

Mordechai Zalkin, Strashun, Shemu'el and Matityahu, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 21. Oktober 2010, URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Strashun_Shemuel_and_Matityahu (Zugriff am 29.11.2016).

Zalkin 2010²

Mordechai Zalkin, Vilnius, in: YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, 2. November 2010, URL: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Vilnius> (Zugriff am 30.11.2016).

Abbildungsnachweis

Abb. 1-2: Fotografie von Ines Gam, 2016 © OstLicht. Galerie für Fotografie, Wien.

Abb. 3-35: Fotografie von Ines Gam, 2017 © Ines Gam, Wien.

Abb. 36: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Vilnius> (Zugriff am 07.04.2017)

© YIVO Institute for Jewish Research, New York. Markierungen von Ines Gam.

Abb. 37: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Weinreich_Max (Zugriff am 07.04.2017) © YIVO Institute for Jewish Research, New York.

Abb. 38 und 41: <http://www.yivoencyclopedia.org/search.aspx?query=E.+Cejtlin> (Zugriff am 07.04.2017) © YIVO Institute for Jewish Research, New York.

Abb. 39: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Vilnius> (Zugriff am 07.04.2017)

© YIVO Institute for Jewish Research, New York.

Abb. 40:

<http://www.yivoencyclopedia.org/search.aspx?query=Stefania+Shifra+Szabad+> (Zugriff am 07.04.2017) © YIVO Institute for Jewish Research, New York.

Abb. 42: <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Yung-vilne> (Zugriff am 07.04.2017) © YIVO Institute for Jewish Research, New York.

Abb. 43: Menorah. Illustrierte Monatsschrift für die jüdische Familie, 7, 1924, Titelblatt.

Abb. 44: <https://www.youtube.com/watch?v=jdmVHp79bF8> (Zugriff am 07.04.2017) © The National Center for Jewish Film, Waltham, MA.

Abb. 45:

<http://www.yivoencyclopedia.org/search.aspx?query=Alter+Kacyzne+1926> (Zugriff am 07.04.2017) © YIVO Institute for Jewish Research, New York.

Abb. 46: http://josefchladek.com/book/moi_ver_-_paris#image-5 (Zugriff am 07.04.2017) © Josef Chladek, Wien.

Abb. 43-44: Rosenfeld 1902, o.S..

Abb. 45:

[http://static.moholynagy.org/media/cache/89/78/8978e7a249bcfd1e81728e49e0b](http://static.moholynagy.org/media/cache/89/78/8978e7a249bcfd1e81728e49e0b5cce1.jpg)

5cce1.jpg (Zugriff am 07.04.2017) © The Moholy-Nagy Foundation, Inc., Ann Arbor, MI.

Abb. 46: Moholy-Nagy 2000, S. 122-123.

Abb. 47: Rodtschenko 1993, S. 152.

Abb. 48-55: Struck/Zweig 1920, o.S.

Briefe: Archiv Orell Füssli Verlag, Zürich.

Abbildungen

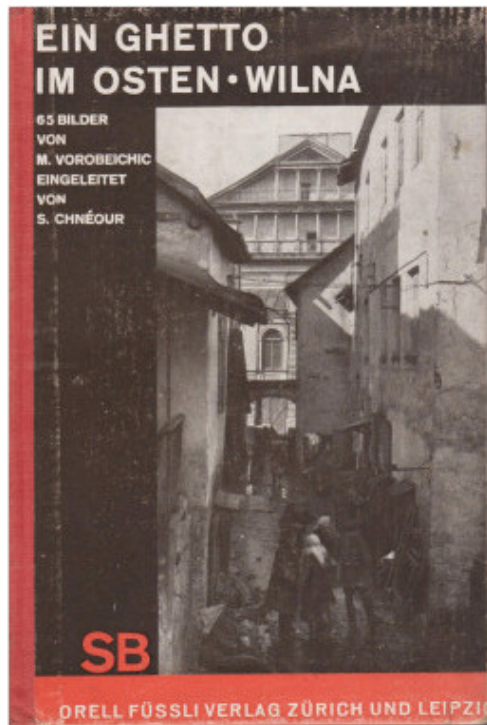


Abb. 1: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Zürich 1931, Vorderseite (Deutsch)

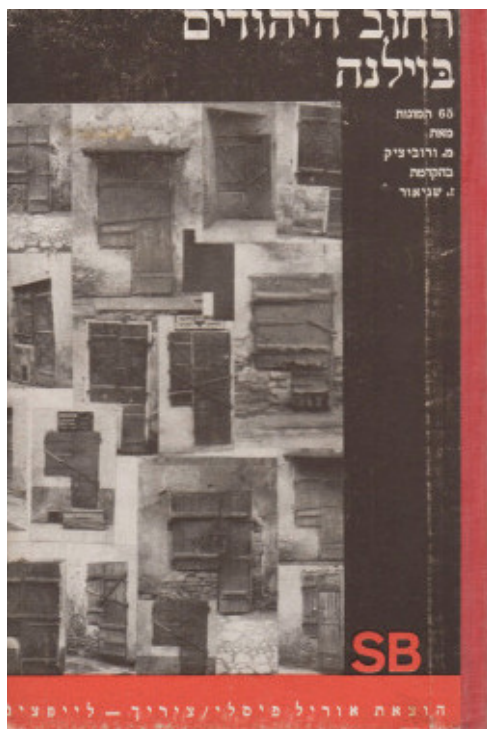


Abb. 2: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Zürich 1931, Rückseite (Hebräisch)



Abb. 3: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
1. Alte Synagoge



Abb. 4: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
2. Alte Synagoge mit Lehrhaus „Tifereth Bachurim“ / 3. Hof der Großen Synagoge

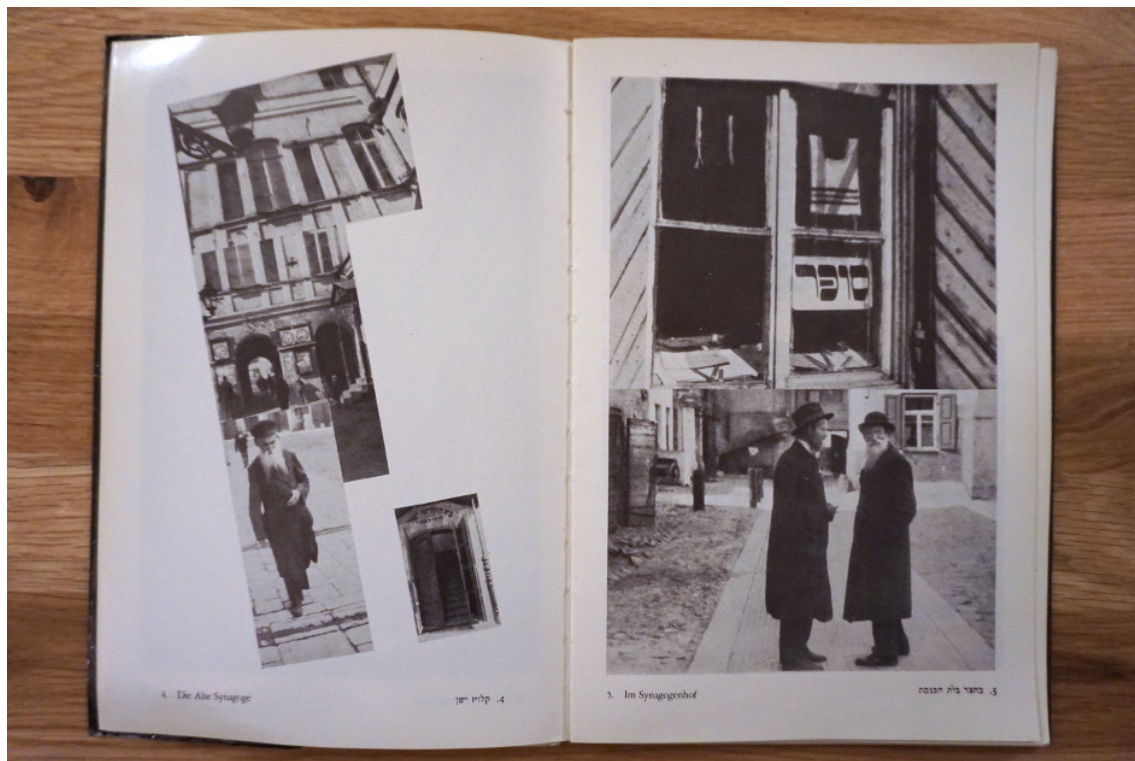


Abb. 5: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
4. Die Alte Synagoge / 5. Im Synagogenhof



Abb. 6: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
6. Das eiserne Tor des Synagogenhofes in der Judengasse / 7. Dämmerung



Abb. 7: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
8. Im Bethamidrasch (Lehrhaus) / 9. Talmudstunde



Abb. 8: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
10. Das Lehrhaus des Wilnaer Gaon (Außenansicht) / 11. Die Straschun Bibliothek



Abb. 9: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 12. In der Strashun Bibliothek / 13. In der Strashun Bibliothek

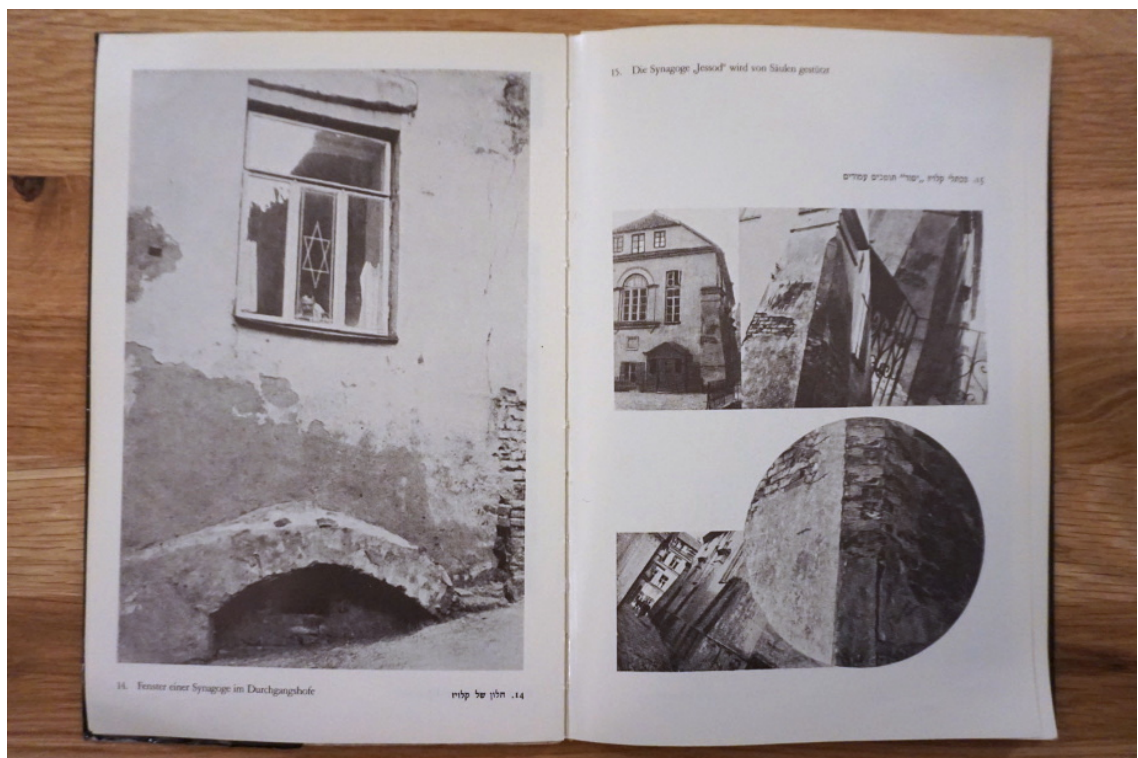


Abb. 10: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 14. Fenster einer Synagoge im Durchgangshofe / 15. Die Synagoge „Jessod“ wird von Säulen gestützt

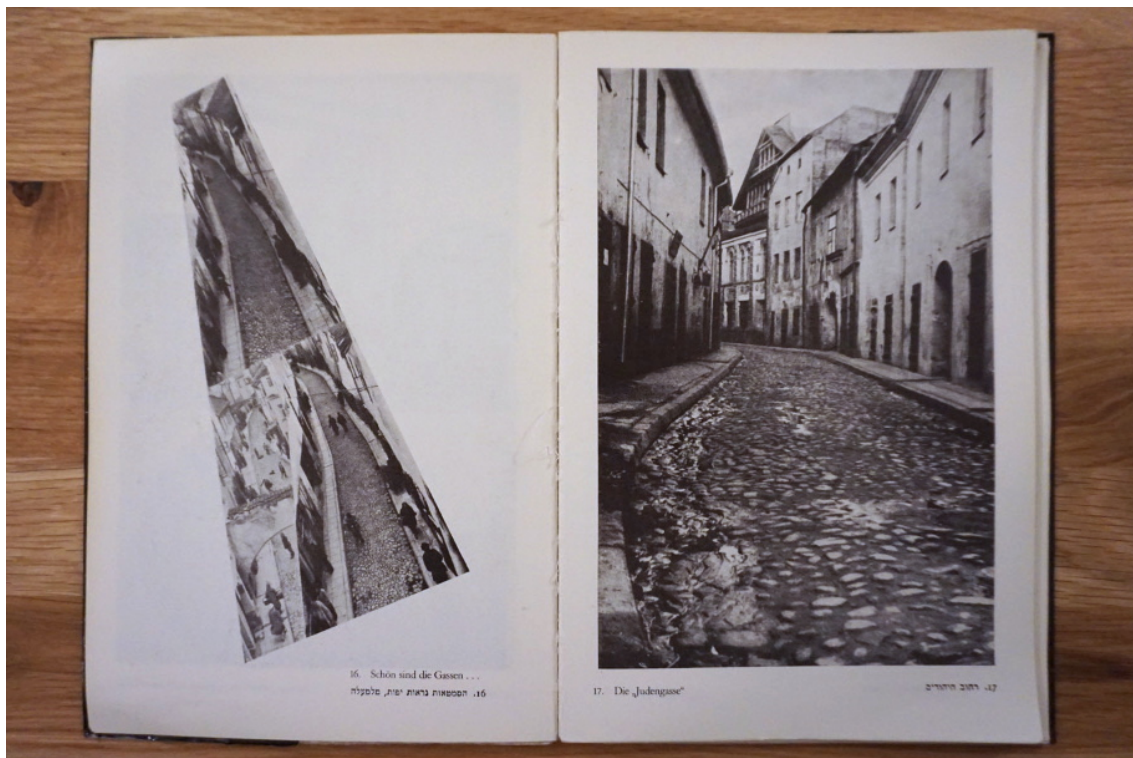


Abb. 11: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 16. Schön sind die Gassen... / 17. Die „Judengasse“

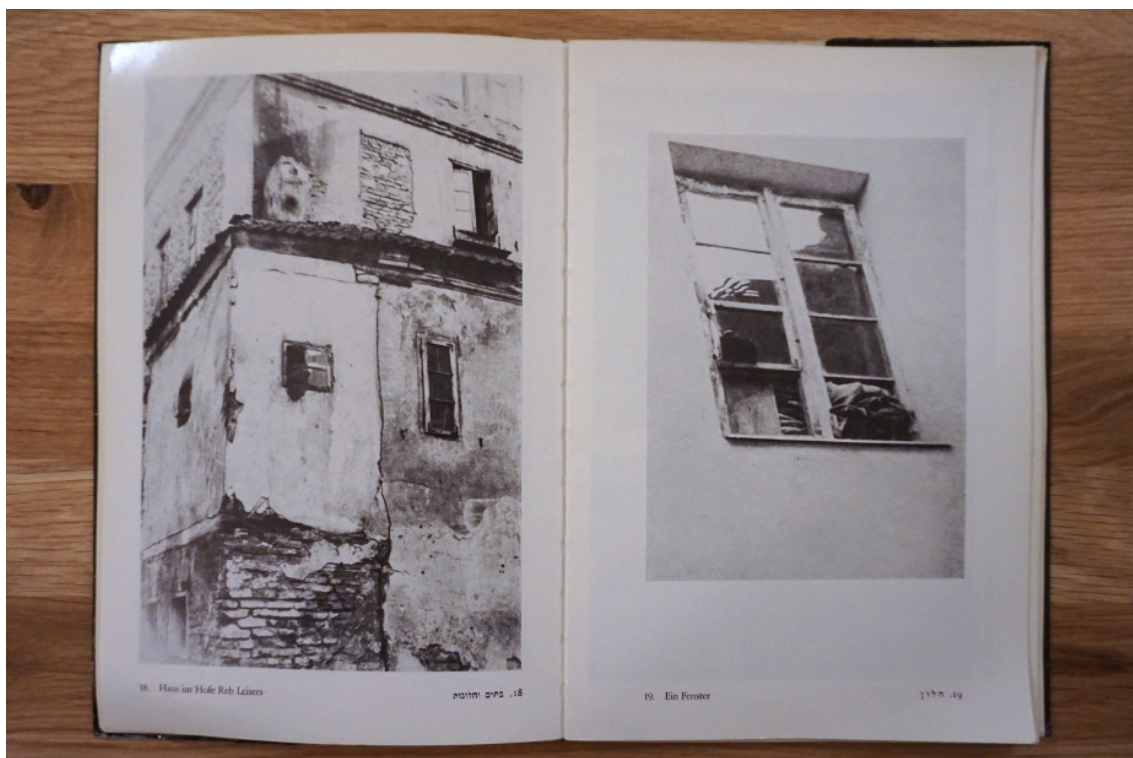


Abb. 12: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 18. Haus im Hofe Reb Leisers / 19. Ein Fenster



Abb. 13: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 20. Im Hofe Reb Leisers. Synagogenportal, Im Durchgangshof / 21. Typen im Synagogenhofe

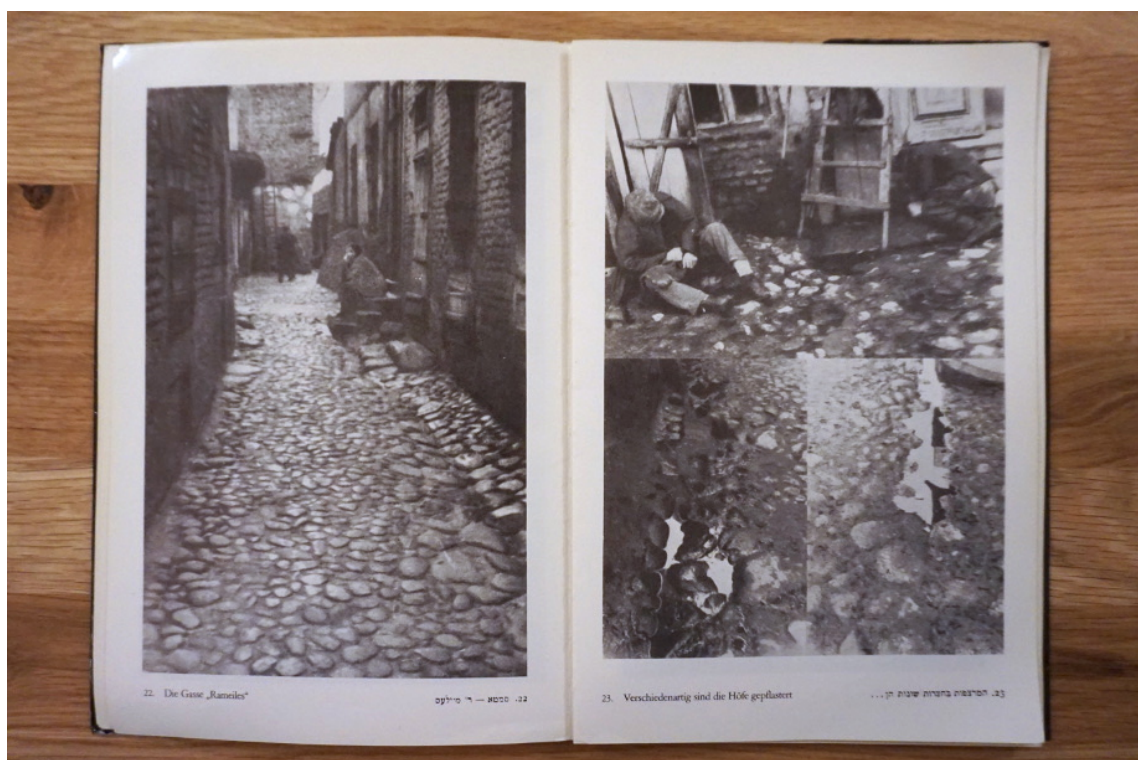


Abb. 14: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 22. Die Gasse „Rameiles“ / 23. Verschiedenartig sind die Höfe gepflastert

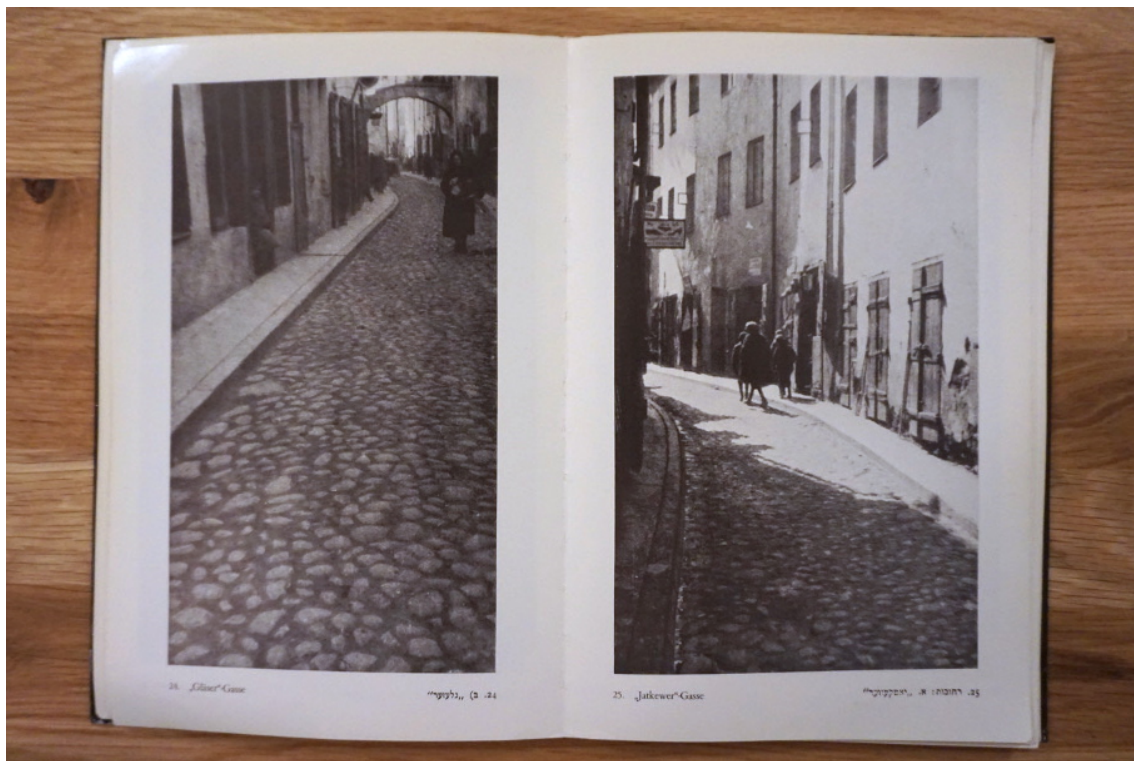


Abb. 15: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 24. „Gläser“-Gasse / 25. „Jatkewer“-Gasse

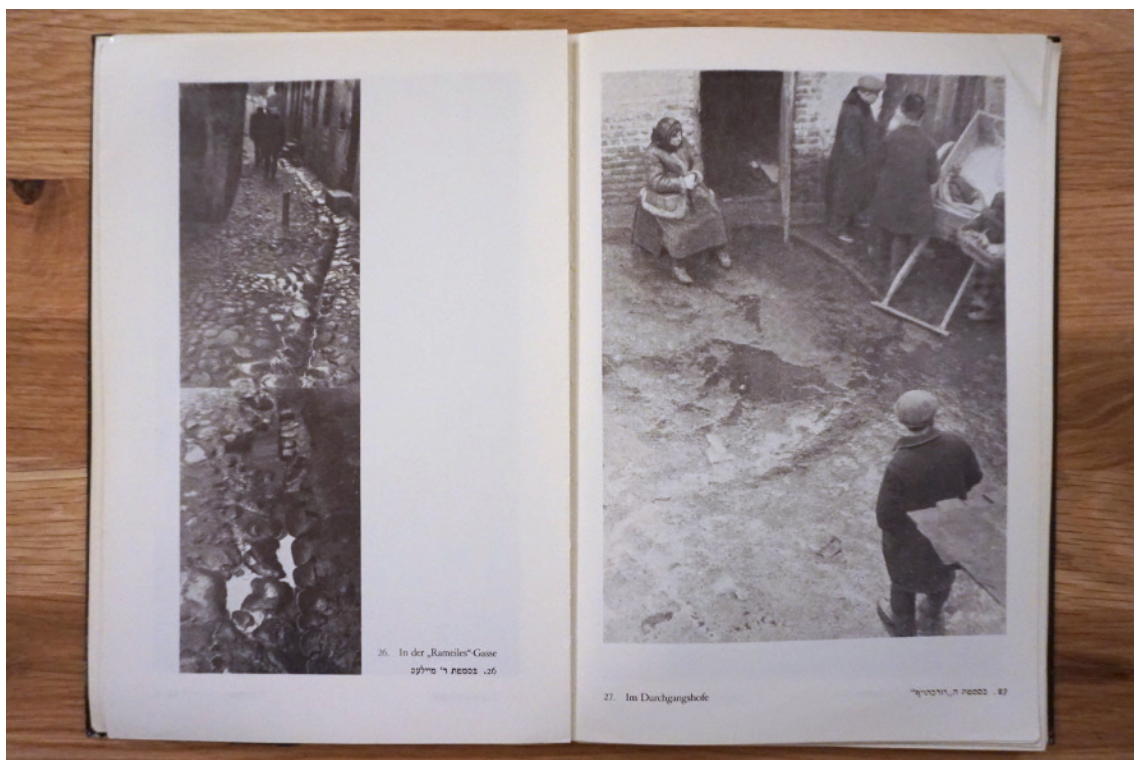


Abb. 16: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 26. In der „Rameiles“-Gasse / 27. Im Durchgangshofe

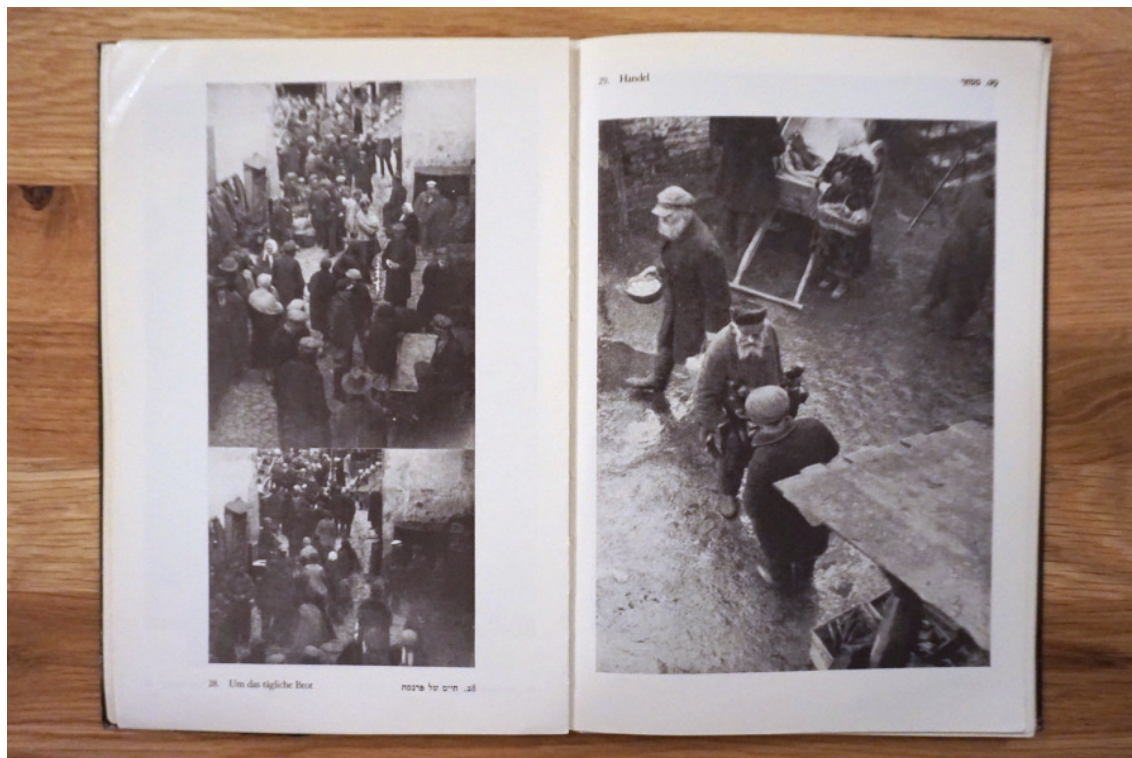


Abb. 17: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 28. Um das tägliche Brot / 29. Handel



Abb. 18: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 30. Der Groschen / 31. Handel



Abb. 19: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 32. „Dein Volk Israel ist reich!“ / 33. Vor dem Laden

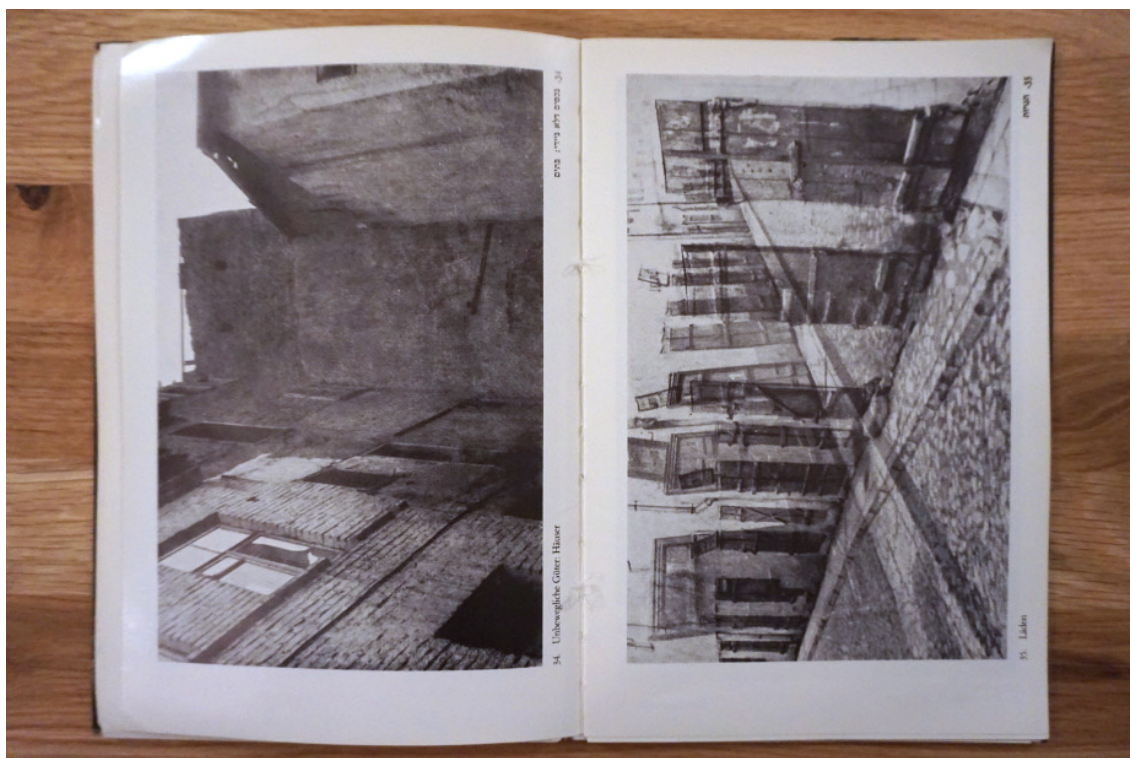


Abb. 20: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 34. Unbewegliche Güter: Häuser / 35. Läden

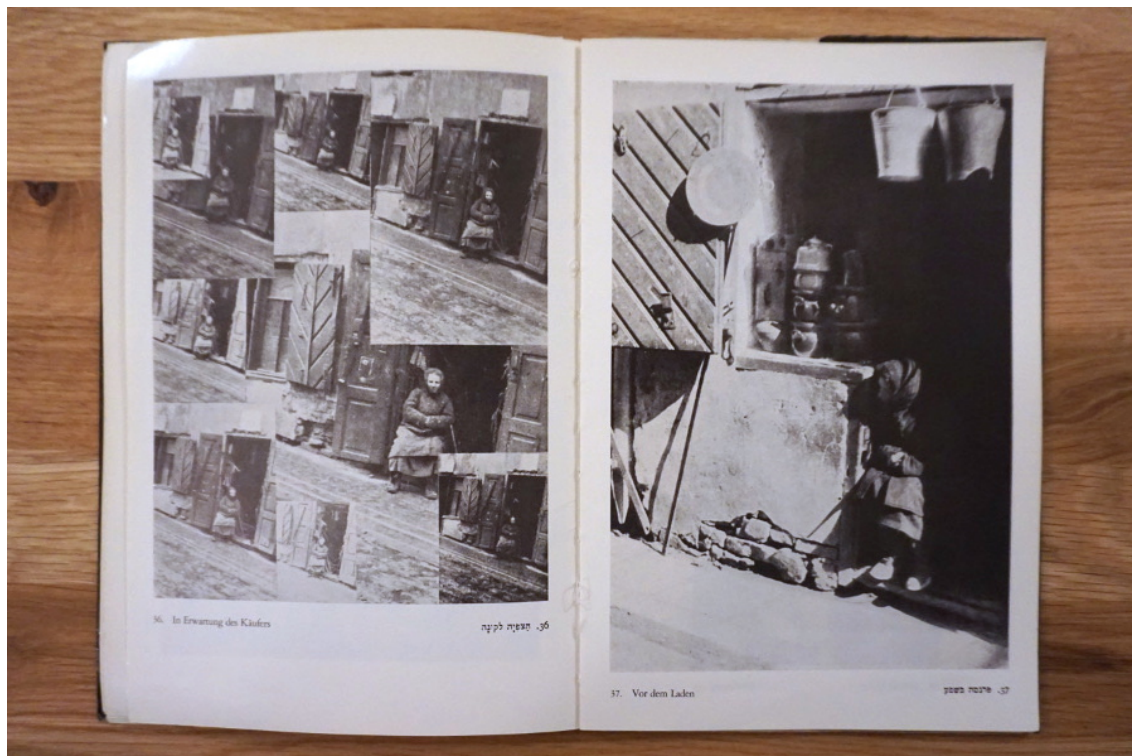


Abb. 21: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 36. In Erwartung des Käufers / 37. Vor dem Laden



Abb. 22: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 38. Ruhige Stunde / 39. Der Jude

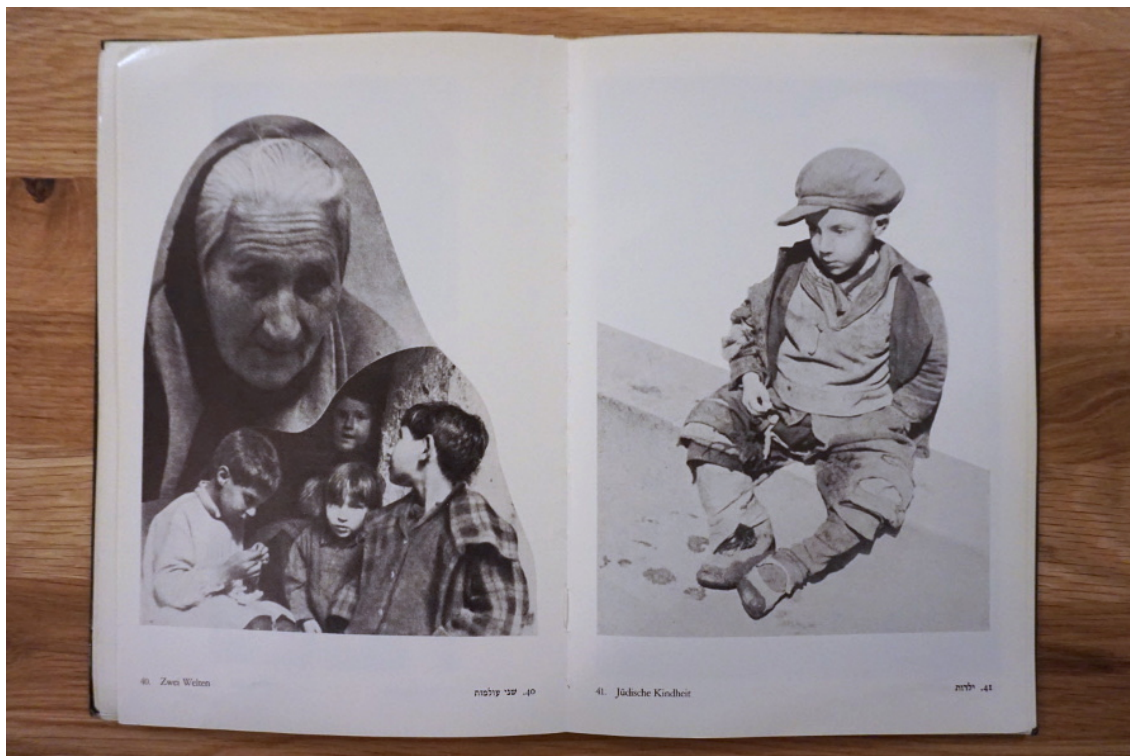


Abb. 23: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
40. Zwei Welten / 41. Jüdische Kindheit



Abb. 24: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
42. Mutterschaft / 43. „Maternité“



Abb. 25: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 44. Auf der Straße / 45. Ein schweres Problem

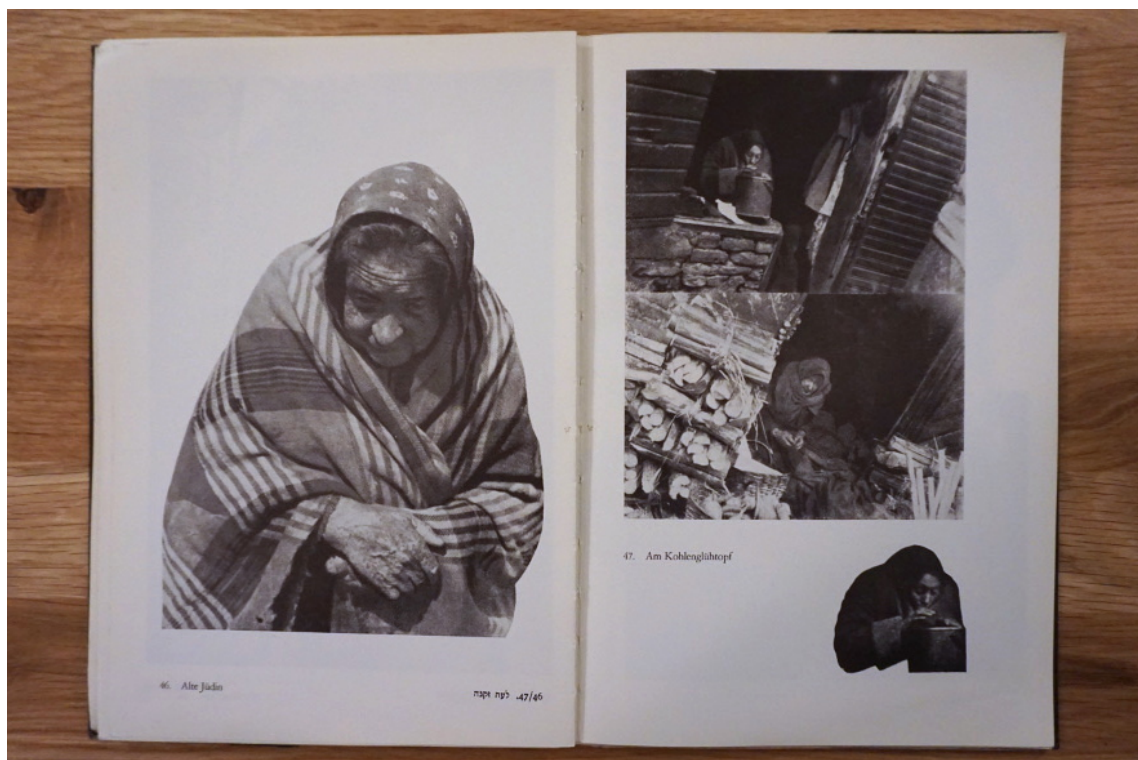


Abb. 26: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 46. Alte Jüdin / 47. Am Kohlenglühkopf



Abb. 27: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
48. Typen der Judengasse / 49. Typen der Judengasse



Abb. 28: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
50. Jung und Alt / 51. Sonnenstrahl



Abb. 29: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
52. Straßenleben / 53. Tagelöhner



Abb. 30: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
54. Undurchdringlicher Winkel / 55. Kurz ist der Tag...

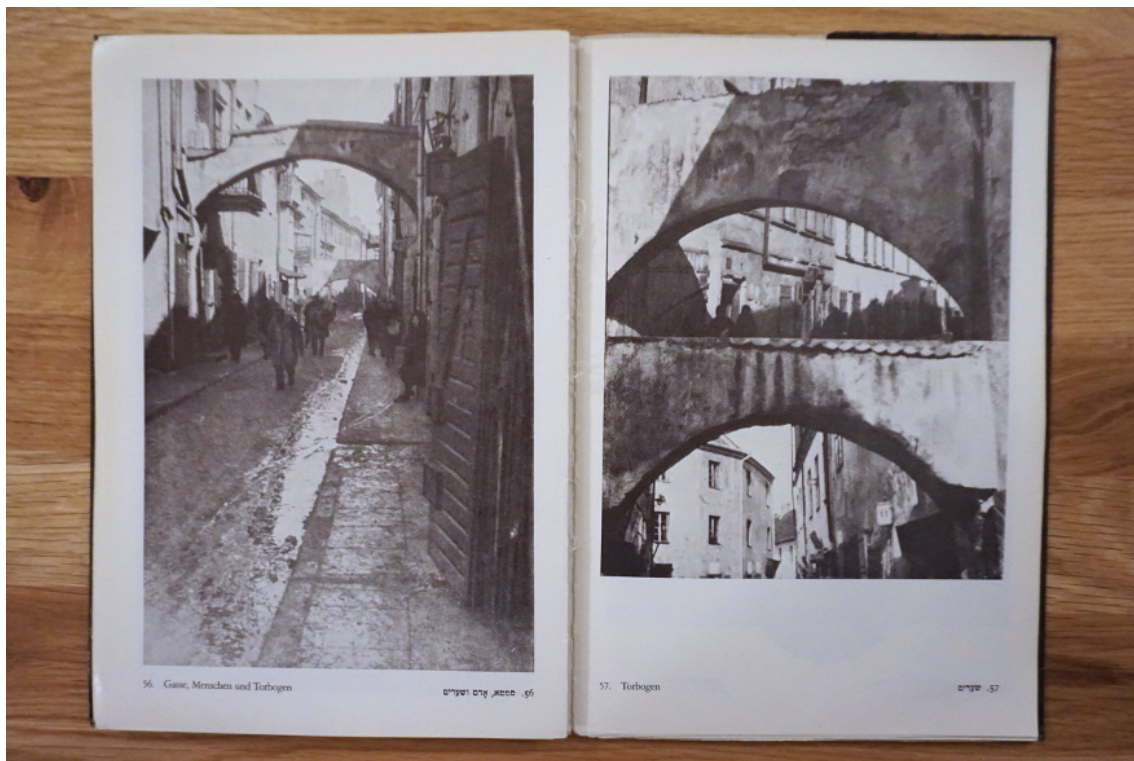


Abb. 31: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 56. Gasse, Menschen und Torbogen / 57. Torbogen



Abb. 32: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 58. Architektur und Mensch / 59. Mensch und Umgebung



Abb. 33: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 60. Den Liebhabern jüdischer Volkskunst gewidmet / 61. Architektur – Jüdisches Motiv



Abb. 34: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
 62. Der blinde Geiger / 63. Der Kantor „Gedalka“



Abb. 35: M. Vorobeichic, Ein Ghetto im Osten. Wilna, Berlin 1984 (Reprint)
64. Fröhlich

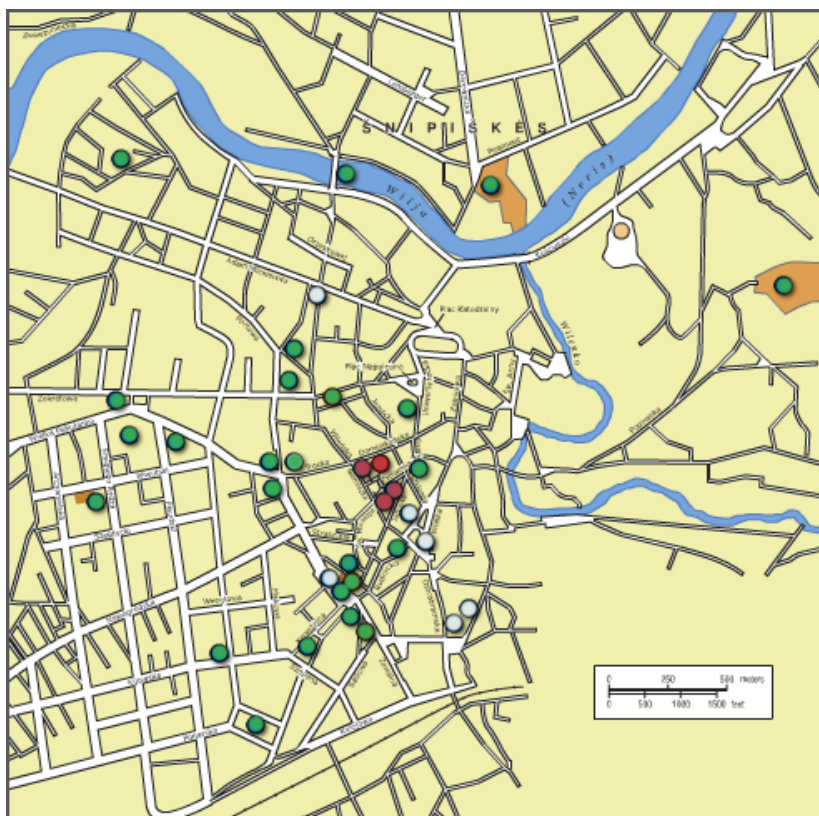


Abb. 36: Plan von Vilnius in den 1930er Jahren, rote Markierungen zeigen das Judenviertel.



Abb. 37: Anonym, Max Weinreich (r.) in seiner Wohnung mit seiner Frau Regina (l.) und ihrer Familie, Vilnius, 1921.



Abb. 38: E. Cejtlin, Gebäude und Geschäfte in der Gaona Straße, Vilnius, um 1930.



Abb. 39: Anonym, Ein Mann springt in den neuen Swimmingpool im *Maccabi* Sportsclub, Vilnius, um 1930.



Abb. 40: Anonym, Stefania Shifra Szabad (Frau des jüdischen Arztes und Aktivisten Tsemah Szabad) mit einer Klasse in einer jiddischen Schule, die Hüte der Schüler zeigen das Alphabet, auf dem Banner steht: „Wir können alle lesen und schreiben“, Vilnius, 1929.



Abb. 41: E. Cejtin, Chor der Vilna Education Society, Vilnius, 1929.



Abb. 42: Yung-Vilne, erste Ausgabe, 1934.



Abb. 43: Ephraim Moses Lilien, Illustration zum Kapitel *Lieder der Arbeit* in *Lieder des Ghetto*, 1902.

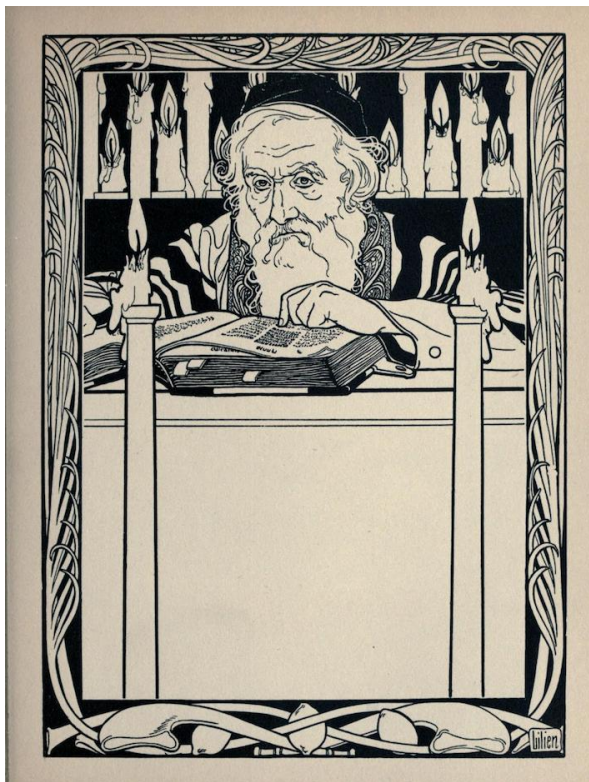


Abb. 44: Ephraim Moses Lilien, Illustration zum Kapitel *Lieder des Volkes* in *Lieder des Ghetto*, 1902



Abb. 45: László Moholy-Nagy, Huhn bleibt Huhn / Sirenenverdichtung, 1925, Fotoplastik (Silbergelatine, coloriert), 11 x 16,4 cm.

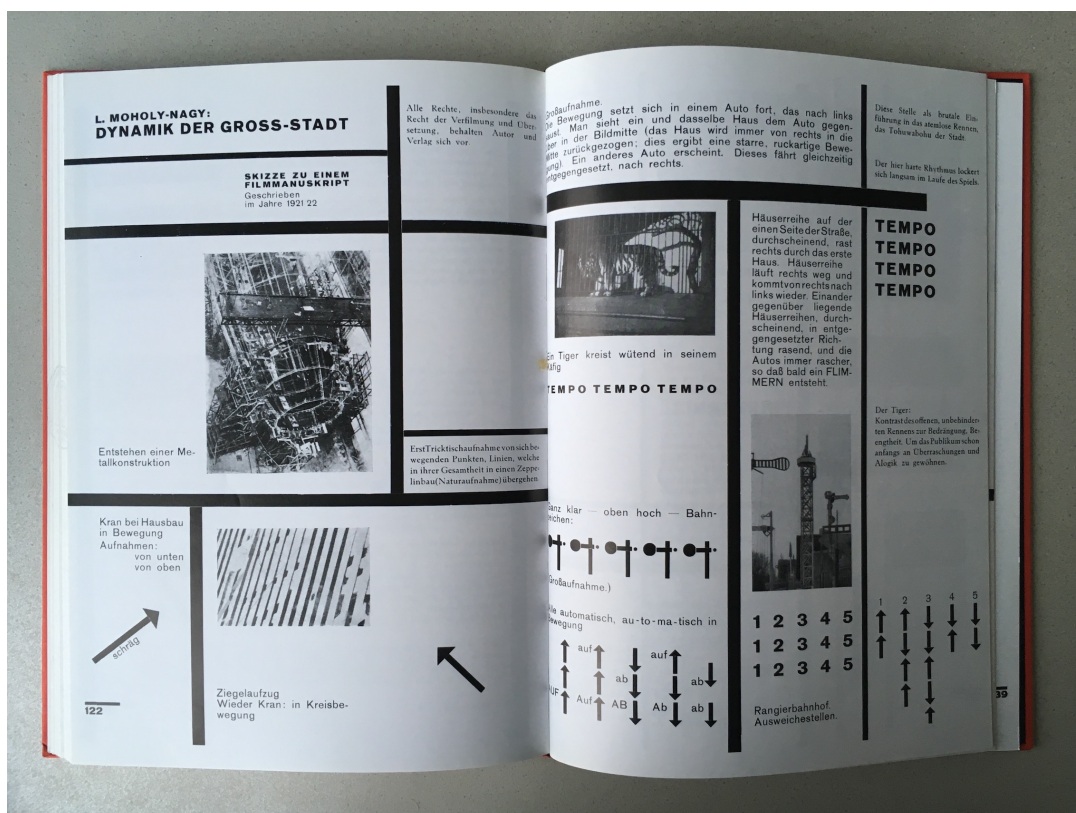


Abb. 46: László Moholy-Nagy, Skizze zum Film *Dynamik der Gross-Stadt*, in *Malerei Fotografie Film*, 1927 (Reprint 2000).



Abb. 47: Alexander Michailowitsch Rodtschenko, Balkone, Fotografie, 1925.



Abb. 48: Hermann Struck, Lithografie in *Das ostjüdische Antitz*, 1920.



Abb. 49: Hermann Struck, Lithografie in *Das ostjüdische Antitz*, 1920.



Abb. 50: Hermann Struck, Lithografie in *Das ostjüdische Antitz*, 1920.

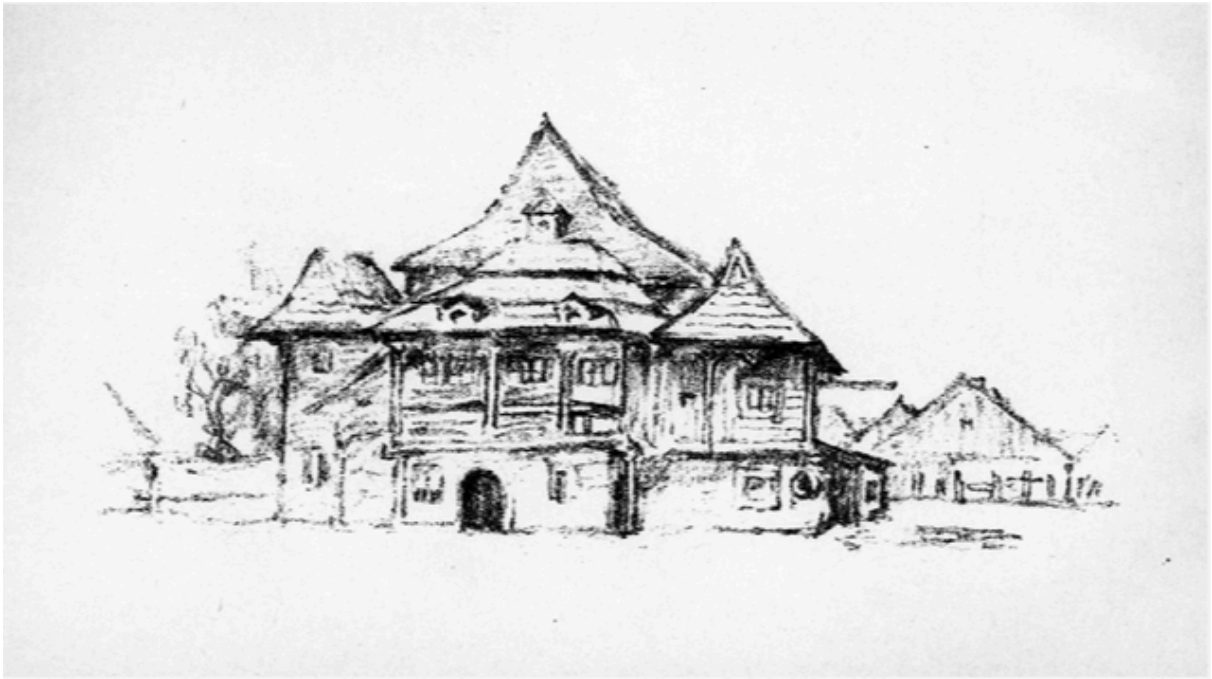


Abb. 51: Hermann Struck, Lithografie in *Das ostjüdische Antitz*, 1920.

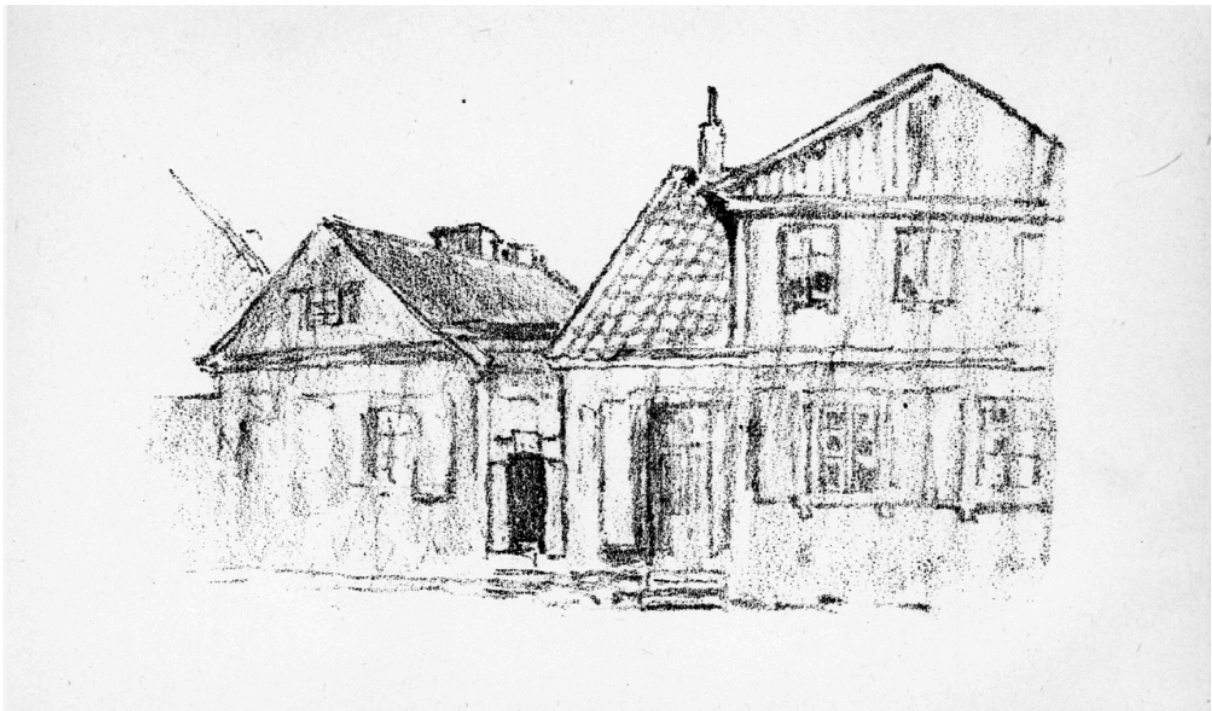


Abb. 52: Hermann Struck, Lithografie in *Das ostjüdische Antitz*, 1920.



Abb. 53: Hermann Struck, Lithografie in *Das ostjüdische Antitz*, 1920.



Abb. 54: Hermann Struck, Lithografie in *Das ostjüdische Antitz*, 1920.



Abb. 55: Hermann Struck, Lithografie in *Das ostjüdische Antitz*, 1920.

Briefe

ZÜRICH. FLÖSSERSTR.

Das. Jella von Witten

27. August 29. ZT/

Herrn Redaktor Max Grünfeld
Z U R I C H 7 / Streulistrasse 56

Sehr geehrter Herr,

Ich möchte Ihnen mitteilen, dass wir uns mit dem russischen Herrn, den Sie die Freundlichkeit hatten, uns zu schicken, grundsätzlich geeinigt haben. Wir bringen demnach ein Bändchen: Die Gettostätten Ostindiens heraus.

Der Herr ist inzwischen mit einem Vorschuss von 500 Franken nach Paris abgereist. Wir glauben aber, dabei kein Risiko zu haben, denn es hat sich der Vertreter der Western Union Telegraph Company, Ing. P. Gurewitsch, für den Herrn verbürgt. Wir möchten nicht unterlassen, Ihnen nochmals für Ihre Aufmerksamkeit zu danken.

Ich reise heute nach Berlin, glaube aber nicht, dass ich Zeit finden werde, bei Ullstein vorbeizugehen; ich werde dies deshalb gerne das nächste Mal, wenn ich nach Berlin gehe, nachholen.

Hochachtungsvoll grüssend
ORELL FUESSLI VERLAG
Verlagsdirektion:

Zürich 1

Brief von Orell Füssli Verlagsdirektion an „Redaktor“ Max Grünfeld am 27. August 1929 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

Paris den 30.9.29

Herrn

Michan

Orell Füssli Verlag

in Zürich

Erledigt

2. OKT 29

-2. OKT 29

Sehr geehrter Herr!

Mit der heutigen Post habe ich das Bildmaterial für das Schaubuch „Das Ghetto in Wilna“ an den Verlag abgehen lassen. Technisch ist das eine vollständige Senbearbeitung des Materials der Zürcher Ausstellung. Kompositionsmäßig nur teilweise. Für die Arbeit habe ich viel mehr Zeit gebraucht als ich vermutet habe. Es ist wirklich im letzten Augenblick vollendet worden. Die Ordnung der Kompositionen (Liten) ist die folgende: Architektur, Mensch, Umgebung. Das Buch ist, wie wir es schon besprochen haben, von rechts nach links zu blättern. Eingeworfen habe ich beim ordnen der Bilder auch diejenigen Leser, die von links nach rechts ein Buch zu blättern gewöhnt ist, in Acht genommen. Das Vorwort kommt in der deutschen oder englischen Übersetzung einerseits, das hebräische oder jiddische anderseits das Bildmaterial. Das hebräische Original des Vorwortes wird vom großen Dichter Salomon Schneur geschrieben, dessen „Poema Wilna“ berühmt ist. Der Herr Schneur hat mir versprochen das Vorwort bis 5 Uhr

Brief von M. Vorobeichic an Hr. Michan [sic!] vom Orell Füssli Verlag am 30. September 1929, Seite 1
(Archiv Orell Füssli, Zürich)

Okt. zu liefern. Es tut mir sehr leid dass ich das Vorwort
nicht mit dem ganzen Material zusammen herausgeben konnte
und bitte Sie auch darum um Entschuldigung.

Als Grundlage für die Bilderordnung habe ich die
Größe der Klischees, laut dem Vorschlag der Herrn Direktor
Zust, genommen. Nämlich, die äusseren Ränder einer Seite
sind 2 höchstens 3 mm breit. So kommen z. B. die Bilder auf
Seite 2 und 3 wie auch auf S. 34 genau so gross reproduziert
wie die im Original sind. Das Bild auf S. 52 ist in der Breite
bis auf 10,5 cm zu reduzieren. Im selben Verhältnis auch S. 53.
Durchschnittlich ist also ein Kliche ungefähr 11,5 x 17,5 cm gross.
Die typographische Ordnung des gesamten Bildermaterials ist
angegeben. Bei den Korrekturen werde ich die noch in
Verbindung mit dem Text endgültig zusammenstellen.

Gestatten Sie mir jetzt noch noch einen Vorschlag.

Der Name der Zeichnung, wie auch der Inhalt des Buches,
der aktuell in der jüdischen Welt ist, verpötern, glaube
ich, den Erfolg der Ausgabe. Vielleicht wäre es eine Idee,
mit dem selben Kliche, in der allg. Zahl der 12500, bloss in
größerem Format, bei anderer typographischer Ordnung,

n/wf

Zürich, 3. Oktober 1929

Herrn

M. Vorobeichic

20 rue de l'arrivee

Paris - Montparnasse

Sehr geehrter Herr,

Wir bestätigen mit verbindlichem Dank das Bildermaterial zum Schaubuch "Das Ghetto von Wilna", das wir in gutem Zustand erhalten haben. Es gefällt uns ausserordentlich gut und wir freuen uns, mit der Vorbereitung demnächst beginnen zu können. Wir warten nur noch ab, bis wir das von Ihnen auf Anfang Oktober in Aussicht gestellte Vorwort, sowie die Bilderläuterungen und evtl. auch die Unterschriften erhalten.

Sie haben vorgesehen, dass um alle Bilder ein schmaler ^{weisser} Rand übrig bleibt. Wir möchten Sie nun aber anfragen, ob Sie vielleicht einverstanden wären, wenn wir die Bilder bis an den Rand reichen liessen, wie wir dies bei unserem Schaubuch "Befreites Wohnen", von dem wir Ihnen einige Bogen zur Ansicht senden, gemacht haben.

Sie haben offenbar das Format genau ausgerechnet und teilen uns mit, dass die Bilder durchschnittlich auf 11,5 x 17,5 cm in Aussicht genommen sind. Lassen Sie uns aber doch wissen, wo Sie bei den Bildern, die die ganze Seite beanspruchen, die Bildunterschriften anbringen wollten. Bildunterschriften sind durchaus nötig, gerade hier bei diesem so sorgfältig und überlegt ausgewählten Material. Bitte, unterlassen Sie nicht, uns bei nächster Gelegenheit darüber Mitteilung zukommen zu lassen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

ORELL FÜSSLI VERLAG

Beilagen separat

Brief vom Orell Füssli Verlag an M. Vorobeichic am 3. Oktober 1929 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

IE SCHAUBÜCHER

RELL FUSSLI VERLAG / ZÜRICH UND LEIPZIG

HERAUSGEBER:
R. EMIL SCHAEFFER

ZÜRICH, DEN
RAHNHOFSTR. 31

Berlin 12.11.29.

Erledigt
14. Nov. 1929

Sehr geehrter Herr Direktor!

Besten Dank für Ihren Brief und die Postkarte! Was die Angelegenheit Müco betrifft, so werde ich Sie natürlich über alles, was ich höre, auf dem laufenden erhalten. Direkt fragen kann ich ja schwer, weil die Leute gerade mir gegenüber in ihren Antworten zurückhaltend und vorsichtig sein werden. Den vertraulichen Brief den Sie an Hürlimann geschrieben haben, muss er allerdings, wenn es sich nicht um zwei Briefe handelt, an Meier weitergegeben haben, was meines Erachtens keinesfalls korrekt gegen Sie gehandelt ist. Dass Müco wenig oder gar nichts für die Schaubücher tut, ist gewiss. Ich habe nur in drei grossen Buchhandlungen die Schaubücher gesehen, bei Amelang, bei Nitschmann und bei einer Buchhandlung in der Dahlmannstr. wo aber der Name des Inhabers nicht zu ersähen ist, wenigstens von draussen. Bei zwei kleinen belanglosen Buchhandlungen sah ich zwei, resp. einen Band im Schaufenster. Das ist also ^{wenig} ~~mehr~~ als wenig! Natürlich bin ich noch nicht durch ganz Berlin gegangen, aber wenn man die Bücher im Westen nicht sieht, so ist wenig Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass man sie in anderen Stadtvierteln antrifft.

Ueber unseren Besuch bei Wackebeil hat Ihnen wohl Herr Dr. Wolf berichtet. Wir haben, gleich nach unserem Besuch, gemeinsam unseren Eindruck schriftlich festgehalten und ich könnte Ihnen nichts anderes berichten. Ghetto: Ich war heute in der Bibliothek der jüdischen Gemeinde und fand mich dort in meiner Ihnen bereits in Zürich geäusserten Vermutung bestätigt, dass man ein sehr anderes Material haben könnte und haben müsste, als wir in ~~unser~~

Brief von Emil Schaeffer an den Orell Füssli Verlag am 12. November 1929, Seite 1 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

IE SCHAUBÜCHER

ORELL FÜSSLI VERLAG / ZÜRICH UND LEIPZIG

HERAUSGEBER:
R. EMIL SCHAEFFER

ZÜRICH, DEN
BAHNHOFSTR. 31

unserem Bändchen bringen wollen. Die Bibliothek besitzt über tausend Reproduktionen von noch existierenden und verschwundenen Ghetto-Ansichten der ganzen Welt, ebenso herrliche Ansichten von Friedhöfen, Synagogen, Innenräumen, eine grosse Sammlung von Typen, kurzes ist ein herrliches Material, um das sich noch niemand gekümmert hat und das ich selbst heute nur zum kleinsten Teil einsehen konnte. Der Herr, der dies alles unter sich hat, will mir das ganze Material am 22. zugänglich machen. Früher kann es es nicht, --- und ich werde Ihnen dann nochmals berichten, eventuell, wenn es möglich ist, Ihnen eine von mir getroffene Auswahl zur Ansicht unterbreiten. Vielleicht liesse sich mehr als ein Bändchen, natürlich unter einem anderen Titel, daraus machen. Interesse dürfte gewiss dafür vorhanden sein.

Wolfgang Götz: Er ist gern bereit das Bändchen über die Königin Luise, dessentwegen ich mit ihm, gemäss Ihrem mir in Arendsee geäusserten Wunsch, gesprochen habe, zu übernehmen. Dann hat er mir folgenden, wie ich glaube, sehr erwägungswerten Vorschlag gemacht: Es gibt heute ausser dem Könnecke keinen Bilderatlas zur deutschen Literatur, und der Könnecke ist heute gerade für jene Kreise, die sich für dieses Thema interessieren, unerschwinglich. Götz schlägt nun vor, in den Schaubüchern einen auf vier Bände zu verteilenden und nach und nach erscheinenden Bilderatlas herauszugeben. Wir könnten viele Abbildungen dieses Buches auch in anderen Bänden bringen, was immerhin die Kosten verbilligt. Ich habe Götz gesagt, dass ich prinzipiell seinem Vorschlage beipflichte, aber er müsste uns Empfehlungen für diesen Band bei ~~Universitäten~~ Universitäten und Gymnasien verschaffen. Er meinte, solche Beziehungen zu haben, dass dies ohne weiteres möglich sein würde.

Brief von Emil Schaeffer an den Orell Füssli Verlag am 12. November 1929, Seite 2 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

ME SCHAUBÜCHER

ORELL FUSSLI VERLAG / ZÜRICH UND LEIPZIG

HERAUSGEBER:
R. EMIL SCHAEFFER

ZÜRICH, DEN
BAHNHOFSTR. 11

3

Blatt 3

Ich schreibe heute noch an Direktor Waldmann und werde Ihnen die Kopie meines Schreibens übersenden. Von Rudolf Lothar kam gestern inliegender Brief. Ich bitte, mir freundlichsten Ihre Ansicht darüber mitteilen zu wollen. Meiner Meinung nach hängt natürlich alles von der Qualität der Photos ab. Gerade bei diesem Gebiet müssen wir ungemein vorsichtig sein. Aber Lothar ist ein findiger und an Einfällen reicher Journalist. Ich möchte mir es keinesfalls mit ihm verderben; denn er hat überall und besonders in Amerika gute Beziehungen, ist ein geschickter Zwischenhändler für alles mögliche, und ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass er, wenn eine gute Provision für ihn herauszuschaut, was ihm sehr wichtig ist, die Schaubücher in Amerika unterbringen kann. Morgen besuche ich Max Osborn in der Redaktion der Vossischen Zeitung, um mit ihm wegen der von ihm übernommenen Bändchen "Verschwundenes Berlin" und "Friedrich der Grosse" zu sprechen. Uebrigens hat Osborn, und zwar nicht bloß zu mir, sich sehr entzückt über die Schaubücher geäußert und, wie er mir am Telefon sagte, eine Anzeige geschrieben, die sehr bald erscheinen soll.

Zeppelin Buch:

~~Wäre es nicht gut~~ Wäre es nicht gut der Vorbestellungen wegen, das bevorstehende Erscheinen dieses Bändchens jetzt schon anzukündigen und zwar in einer Form, dass dem Publikum auch Lust auf die anderen Bändchen gemacht wird. Wann erscheint der Almanach? Die Weihnachtsalmanache sämtlicher grossen Verlage liegen hier schon überall in den Schaufenstern.

Mit besten Empfehlungen

Anlage: bei Brief von R. Lothar
bei 1. von Dr. Waldmann
Copie meines Schreibens

16. 11. 1929
Emil Schaeffer

Brief von Emil Schaeffer an den Orell Füssli Verlag am 12. November 1929, Seite 3 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

Herrn Dr. EMIL SCHAEFFER

SB n/wf

Zürich, den 15. November 1929

Ihr geehrter Herr Doktor,

Ich schreibe Ihnen im Auftrag von Herrn Direktor Zett, der im Augenblick nicht dazukommt.

Hackebeil

Dr. Wolf hat von uns Mitteilung bekommen inbezug auf Hackebeil, sodass es sich erübrigt noch einmal darauf zurückzukommen.

Umsomehr werden die Leute, die von mir in Druck & Schrift für mich tun, so sehr für mich wichtig, Hackscheil & Gumpelmann. Die Papier in der Kioskhilfsk. v. v. f. haben.

Beilagen:

An Herrn Dr. EMIL SCHAEFFER

Betr. SB Getto

Zürich, den 15. November 1929

Was Sie uns von dem Bildmaterial in der Bibliothek der jüdischen Gemeinde schreiben, interessiert uns natürlich sehr. Meiner Meinung nach ist Situation so, dass wir die Bilder von Vorobeichie meines Erachtens unmöglich mit beliebigen anderen zu einem organischen Ganzen verschmelzen können. Ich glaube auch, dass der Autor seine Einwilligung d-zu ohnehin nicht geben würde. Da nun überdies wie Sie schreiben, sehr reichhaltiges und vorzügliches Material vorhanden ist, würde ich vorschlagen, dass wir das Bändchen von Vorobeichie, das ich auch heute noch wirklich gut finde, unter einem etwas enger begrenzenden Titel herausbringen "Die Judengasse von Wilna" oder etwas ähnliches. Dann können wir später das von Ihnen auszuwählende Material von Berlin unter einem etwas umfassenderen Titel wie "Getto" herausgeben. Da die Zeit drängt, weil wir dem Autor zugesichert haben, das Bändchen möglichst rasch herauszubringen, bitte ich Sie, uns gleich wissen zu lassen, ob Sie damit einverstanden sind?

Ich würde mich einverstanden erklären, da wir den Material haben. Schreibe ich nicht ein. In der Bibliothek der jüdischen Gemeinde, die ich heute noch wirklich gut finde, unter einem etwas enger begrenzenden Titel herausbringen "Die Judengasse von Wilna" oder etwas ähnliches.

Beilagen: An Herrn Dr. EMIL SCHAEFFER

Betr. SB Königin Louise / Bilderatlas zur deutschen Literatur

Zürich, den 15. November 1929

Mit dem ersten sind wir einverstanden, mit dem zweiten jedoch zunächst noch nicht, da wir glauben, wir sollten zuerst mit geeigneteren Bänden in engeren Kontakt mit Schulen und Hochschulkreisen kommen, worauf wir dann sicher mit weit geringerem Risiko auch einen solchen Bilderatlas machen könnten. Wir denken dabei vor allem an das geplante Bändchen "Deutsche Köpfe", das uns zu diesem Zwecke sehr geeignet erscheint. Wir schlagen vor, dass Sie das Bildmaterial dazu zusammenstellen und die Bilder beschaffen, nachdem wir uns über die Auswahl definitiv geeinigt haben. Was halten Sie davon?

Ich würde mich einverstanden erklären, da wir den Material haben. Schreibe ich nicht ein. In der Bibliothek der jüdischen Gemeinde, die ich heute noch wirklich gut finde, unter einem etwas enger begrenzenden Titel herausbringen "Die Judengasse von Wilna" oder etwas ähnliches.

Beilagen:

Herrn Nychan

Orell Füssli Verlag

Zürich

Sehr geehrter Herr,

Ich übersende Ihnen die Bilderbogen und Vorworte in
deutlich und englisch. Die hebr. und jüd. Texte habe ich
mit den nötigen Informationen Herrn Chénier zugeschickt.

Die fortgelassenen Stellen im deutlichen wie auch im engl.
Text des Vorworts, dürfen im hebr. und jüd. nicht ausfallen.
Auf jeden Fall hat Herr Chénier die Änderungen vor-
zunehmen.

Betref. des jüdischen ist es mir ganz ausgeschlossen
einen Fachmann hier zu finden, und da ich nicht
vor Mitte Oktober in Paris sein kann, ersuche ich
Sie möglichst diese Angelegenheit in Zürich zu er-
ledigen; ich bin klarer Weise mit jeder Rich-
tigung einverstanden.

Die Bildverzeichnisse habe ich nur für die Legenden
imprimiert. Dieser Verlassung ist selbstverständlich.
Im Bilder teil wie auch an den Legenden habe ich
nichts mehr zu ändern.

Brief von M. Vorobeichic an Hr. Nychan vom Orell Füssli Verlag am 3. September 1930, Seite 1 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

Der Titel unter Bild 2. kann lauten: Alle Synagoge mit
Lehrhaus „Tifereth Bachurim“. „Tifereth Bachurim“ lässt
sich nicht übersetzen.

Richtiger ist „Bethamidrasch“.

„Gaon“ heisst Genie, muss aber in dieser Fassung bleiben
da es die Verkürzung des sehr bekannten Namen des
Wilnaer jüd. Gelehrten Rabi Elihu ist.

Die Haupttitel Seiten fehlen. Der Text ist derselbe
wie auf den Umschlagblättern. Diese habe ich korrigiert
der Herstellung zurückgeschickt.

Engl. Text unter Seite 15 ist vorhanden.

Bild 42 und 43 sind zusammengehörig unter einem Titel.
„Maternili“ hat kein hebräisches Wort.

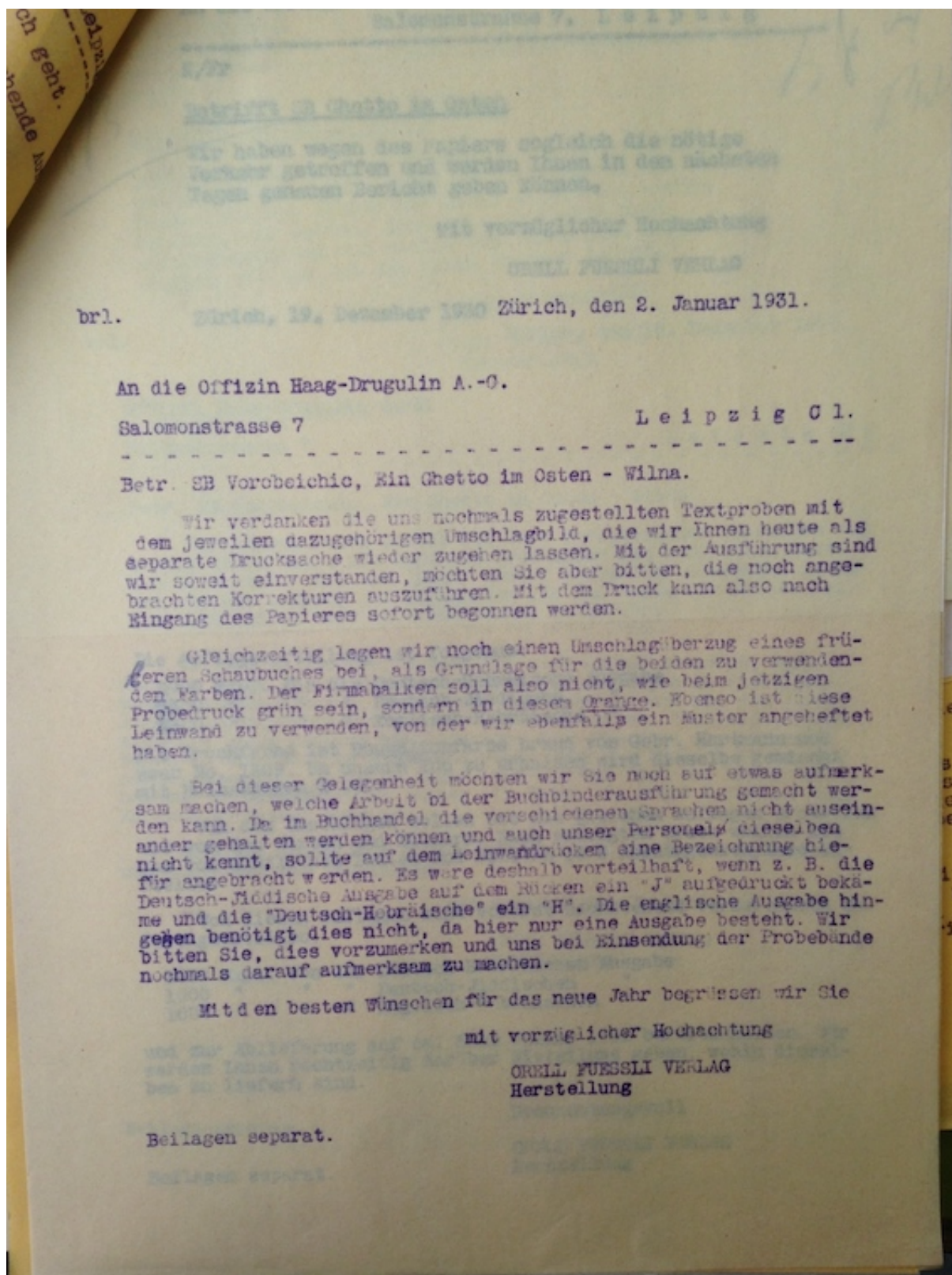
Die Texte engl. und jüdisch bei Bild 47 sind dem
zugehörig. Bild 46 hat denselben engl. und hebräischen
Titel. -

Damit glaube ich die erste Korrektur abgeschlossen
zu haben und zeichne

mit vorzüglicher Hochachtung

M. Vorobeichic

Yport den 3-ten Sept. 1930



Brief vom Orell Füssli Verlag an die Druckerei Offizin Haag-Drugulin AG (Leipzig) am 2. Jänner 1931 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

15. I. 31

Herrn

Nichan

Orell Füssli Verlag

Eingang:	17. JAN 31
Weiter an:	Mi
Beantwortet:	19. I. 31
Erledigt:	17. JAN 31

Sehr geehrter Herr, freigelesen, das
ich bitte Sie um Mitteilung wie es jetzt
mit dem „Jethu“ Bändchen steht. Die letzten
Korrekturen habe ich der Verlagsherstellung im
November v. J. zurückgeschickt. Ich habe
jetzt eine Palästina Reise vor so ich das
Buch eventuell propagieren könnte.

Im Verlage „Editions Jeanne Walter“ ist
eine Arbeit von mir über „Paris“ erschienen,
unter meinem Pseudonym „Moi Ver“. Wenn
Sie es wünschen stelle ich es Ihnen frei,
denselben Namen in Klammern „M. Vorobeichic“
beizufügen.

unnötigerweise viel Platz in Anspruch.

Brief von M. Vorobeichic an Hr. Nichan, Orell Füssli Verlag am 15. Jänner 1931, Seite 1 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

Bei dieser Gelegenheit sage ich
Ihnen meinen besten Dank für
die Besorgung des Englischen, das
Lehr gut sein soll.

Mit vielen guten Wünschen für 1931
zeichne ich

mit vorzüglicher Hochachtung
M Vorobeichic

P. S.

Meine Pariser Adresse:

9 rue Jacques Maritain, Paris 15^e

Brief von M. Vorobeichic an Hr. Nihan, Orell Füssli Verlag am 15. Jänner 1931, Seite 2 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

Paris 21. III. 31

Sehr geehrter Herr Micham,

Gestern sind mir die ersten 12 Bändchen der hebr. deutschen Auflage zugekommen. Ich freue mich sehr das Bändchen so klar und schön zu sehen. Es hat mir wirklich ein Vergnügen gemacht.

Betr. der Palästina-reise denke ich mir das so; ich werde in einigen Städten Ausstellungen mit den Originalphotos veranstalten, dabei könnte das Bändchen verkauft werden. Wenn ich den Tag meiner abreise bestimmen kann schreibe ich Ihnen.

Mit gleicher Post sende ich Ihnen ein Exemplar meines Buches "Paris".

Mit vorzüglicher Hochachtung
M. Vorobeichic

Brief von M. Vorobeichic an den Orell Füssli Verlag am 21. März 1931 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

S.B. 27

29. XI. Montreux

1. Dez. 1931
W

An den
Orell Füssli Verlag
Verlagssekretariat

Betrifft S.B. 27 Bestellung 21 okt. 1931

Es ist leider wieder einmal ein
Fehler in der beigelegten Rechnung was
die 50% Rebate anbelangt.

Ich bitte, wie voriges Mal, um Änderung
derselben.

Ich erpuche Sie noch den Zahlungs-
termin verlängern zu wollen. (ab heute
2 Monate). Die wirtschaftlichen
Verhältnisse in Polen machen den
Verkauf des Buches andererseits
unmöglich.

mit vorzüglichen Hochachtung
M. Vorobeichic

Brief von M. Vorobeichic an den Orell Füssli Verlag am 29. November 1931 (Archiv Orell Füssli, Zürich).

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Fotobuch *Ein Ghetto im Osten (Wilna)* des jüdischen Fotografen M. Vorobeichic, das 1931 im Rahmen der *Schaubücher*-Reihe im Schweizer Orell Füssli Verlag erschienen ist. Im Fokus der Arbeit steht die Frage nach dem Verhältnis zwischen Form und Inhalt des Buches, aufbauend auf der Beobachtung, dass sich Vorobeichic für die ethnografische Darstellung des traditionellen jüdischen Lebens in Osteuropa einer radikal modernen Bildsprache bedient. Den Kern dieser Arbeit bildet eine umfassende inhaltliche und formale Analyse, gefolgt von einer Einordnung der „Ostjuden“-Thematik in den historischen Kontext ethnografischer Darstellungen des Judentums, sowie einer Einordnung der Gestaltungsmittel in den Kontext der fotografischen Avantgarde. Schließlich wird durch einen Vergleich mit zwei zeitnah erschienenen Publikationen – *Das ostjüdische Antlitz* von Arnold Zweig und Hermann Struck und *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin – Vorobeichic’ Herangehensweise an die Thematik herausgearbeitet. Die Erkenntnis dieser Arbeit ist vor allem, dass sich die Fotografien auf inhaltlicher Ebene auf frühere ethnografische Darstellungen beziehen, dabei aber keine Darstellungstradition fortsetzen, sondern durch stilistische Verfremdungsmechanismen einen Bruch herbeiführen. Damit wird nicht nur – wie von Walter Benjamin und Bertolt Brecht gefordert – eine Distanz zum Dargestellten aufgebaut, sondern auch auf die Fremdheit der osteuropäischen jüdischen Volkskultur für das westeuropäische Publikum verwiesen.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig verfasst und ohne Benutzung anderer, als die von mir angegebenen Hilfsmitteln angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt bzw. indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ich versichere, dass diese Masterarbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, 2017

Ines Gam