

Sabine Koller

**DAS LEIDEN IM ANGESICHT DER KINDER – MARC CHAGALL  
ILLUSTRIERT DOVID HOFSHTEYNS GEDICHTZYKLUS *TROYER*  
(*TRAUER*, 1922)<sup>1</sup>**

Každyj stich – ditja ljubvi,  
Niščij nezakonoroždennyj,  
Pervenec – u kolei  
Na poklon vetram – položennyj.

Jeder Vers – ein Kind der Liebe,  
bettelarm, unehelich,  
Erstgeborener – am Fahrbahnrand  
Den Winden zur Verneigung hingelegt.  
Marina Cvetaeva (1918)

In yidishn vort, vi s'iz vild, vi s'iz mild, vi s'iz tayer,  
Iz faran aza ruf tsu banayung, iz faran aza helisher fayer,  
Az vintn, vos tsien af veltishe breyte barotn,  
Nit kenen farblozn zayn gliendn otem,  
Un ashn fun tkufes nit kenen zayn tsunter fargroyen,  
zayn muntern tsunter, vos helt zikh af shtilkeyt fun bloyen.

Im jiddischen Wort, wie es wild ist, mild ist und teuer,  
lebt der Ruf zu Erneuerung, lebt ein höllisches Feuer,  
Und Winde, die unter der Herrschaft der Welt umherjagen,  
Können ihm nicht seinen brennenden Atem verschlagen,  
Die Asche der Zeiten kann seine Glut nicht verdunkeln,  
Seine heitere Glut, die noch in der Stille von Blau will funkeln.  
Dovid Hofshsteyn (1929)

## 1. Einleitung

„Dovid Hofshsteyn hot antdekt velt motivn, di velt darf nokh im antdekn“ (Dovid Hofshsteyn hat Weltmotive entdeckt, die Welt muss ihn noch entdecken) – mit bescheidenen Schritten hat ‚die Welt‘ begonnen, die Aufforderung des jiddi-

<sup>1</sup> Ich danke Hans-Christoph Dittscheid, Walter Koschmal, Holger Nath, Yitskhok Niborski, Annette Werberger und Evita Wiecki für kostbare Hilfestellungen bei der Erstellung des Beitrages und der Übersetzung aus dem Jiddischen. Die Übertragungen aus dem Jiddischen und Russischen stammen, soweit nicht anders angegeben, von mir.

schen Schriftstellers Abraham Reyzen (1876-1953) einzulösen (zit. nach Podriatshik 1988, 21): Die bahnbrechende, in Jerusalem und später in New York herausgegebene Anthologie *A shpigl uf a shteyn* (*Spiegelglas auf Stein*; 1964<sup>2</sup> 1987; dt. Teilübersetzung 2002) – der Titel stammt von Perets Markish (1895-1952), einem wichtigen Weggefährten Hofshyteyns – antwortet diesem Ruf nicht nur in ästhetischer, sondern vor allem auch in ethischer Hinsicht. Sie bringt Stimmen jüdisch-sowjetischer Autoren zu Gehör, die wesentlich zur Blüte der jiddischen Literatur und insbesondere der Lyrik beitrugen, bevor sie vom zynischen Vernichtungsapparat Stalins ausgelöscht wurden. Die Stimme des „neuen Menschen“ Dovid Hofshyteyn (1889-1952), so der jiddische Literaturkritiker Bal-Makhshoves, ist eine unter ihnen (1953, 303). Hofshyteyn wird in den 1990er Jahren neu, also nicht ideologisch deformiert, ins Russische übersetzt.<sup>2</sup> Zur Einsicht freigegebene Dokumente zu Hofshyteyns schlimmem Ende unter Stalins Terrorregime bringen im postsozialistischen Russland zögerlich einen Erkenntnisprozess voran, ähnlich dem, mit dem man in Deutschland als „Vergangenheitsbewältigung“ der Monstrosität der Hitler-Diktatur habhaft zu werden sucht.

Auch die Malerei bringt uns der Entdeckung Dovid Hofshyteyns näher: Kein Geringerer als Marc Chagall (1887-1985) illustriert den zwischen 1919 und 1922 entstandenen Gedichtzyklus *Troyer* (*Trauer*).<sup>3</sup> Chagall erlebte in Deutschland und Österreich in den letzten Jahren eine (Ausstellungs-)Renaissance.<sup>4</sup> Doch fehlt von den Hofshyteyn-Illustrationen jede Spur, vom zugrunde liegenden Text ganz zu schweigen.<sup>5</sup>

Chagalls und Hofshyteyns Wege kreuzen sich 1921 in Moskau. Dorthin flieht der eine 1920 aus Vitebsk vor dem Kunstkrieg mit Malevič, der andere 1921 aus Kiev vor dem Bürgerkrieg und dem Russisch-Polnischen Krieg, der vor allem in

<sup>2</sup> Valerij Sluckij und Michail Krutikov haben einen wesentlichen Anteil daran, vgl. der russischsprachige Gedichtband von 1997. Zu Sowjetzeiten wurde Hofshyteyn von dem Kinderbuchautor und Übersetzer Samuil Jakovlevič Maršak (1897-1964) ins Russische übertragen.

<sup>3</sup> Unklar ist die genaue Entstehungszeit des Poems: Wird die Entstehungszeit in *A shpigl uf a shteyn* auf 1920-1922 datiert, so erfolgt zugleich der Hinweis, dass diese 1948 auf das Jahr 1919 eingegrenzt wird (<sup>2</sup>1987, 779). In der zweibändigen Werkausgabe zu Hofshyteyn von 1977 wiederum wird *Troyer* dem Jahr 1921 zugeschlagen (1977, 106). Auch die Datierungen der Chagall'schen Zeichnungen sind – wie so oft bei ihm – zu hinterfragen (Wolitz 1995, 96).

<sup>4</sup> 2006 fanden drei Ausstellungen statt: In Amberg (Opf.) zeigte man Druckgrafiken aus sieben Jahrzehnten, im Museum Frieder Burda zu Baden-Baden eine übergreifende Werkschau. In Wien waren bis März 2007 Bilder der russischen Jahre von 1908 bis 1922 zu sehen.

<sup>5</sup> Eine löbliche Ausnahme bildet die Ausstellung *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*, die vom 11.2. bis 17.5.2009 im Pariser *Musée d'art et d'histoire du Judaïsme* beherbergt war. Hier wurden in Auswahl Chagalls Illustrationen zu *Troyer* dem Publikum vorgestellt und in den gleichnamigen Ausstellungskatalog aufgenommen (2009, 104-106).

der Westukraine, d. h. im ehemaligen Russischen Ansiedlungsrayon, tobt.<sup>6</sup> Die beiden arbeiten in einer in Malachovka nahe Moskau eingerichteten Kolonie für junge jüdische Kriegswaisen. Hier fällt die Entscheidung, *Troyer* zu illustrieren. Im Ergebnis entsteht dank der modernistisch gestalteten Synthese aus Text, Illustration, Typographie und Layout ein Meisterwerk jiddischer Buchkunst (Hazan-Brunet 2009, 104, Wolitz 1995, 95f). In 4 500 Exemplaren gedruckt, sollte der Erlös jüdischen Kriegs- und Pogromopfern zugute kommen.<sup>7</sup>

Der russische Bürgerkrieg fordert unzählige Menschenopfer; nach der Unabhängigkeitserklärung von 1919 trifft es die antibolschewistische Ukraine besonders hart. Die jüdische Kulturrenaissance, die mit der Gründung der Kiever *Kultur-Lige* im Januar 1918 eine Wegmarke setzt, blickt auf Trümmer und Ruinen, auf Zeugnisse brudermörderischer Barbarei. Die *Kultur-Lige*, der kurzzeitig der damals in Moskau tätige Marc Chagall angehört, ist eine beeindruckende Manifestation der jüdischen Emanzipation im jungen Sowjetrussland. Im Januar 1918 gegründet, versteht sie sich als Sprachrohr einer modernen, säkularen jüdisch-jiddischen Kultur. Die jiddische Literatur wird neben der bildenden Kunst einer ihrer Hauptpfeiler. Mit Dovid Hofshiteyn, Leyb Kvitko (1890-1952) und Perets Markish steht ihr ein Poetendreigestirn vor, das mit seiner innovativen und expressiven Lyrik die Euphorie der Revolution mit der jüdischen Tradition zu verbinden sucht (s. Jendrusch 2002, 7f). Ihrem dem Gestus und wohl auch dem Geiste nach der Februarrevolution folgenden Postulat, als höchsten Ausdruck jüdischer Emanzipation „Weltkultur“ zu schaffen – dies übrigens *das* Leitmotiv des jüdischstämmigen russischen Dichters Osip Mandel'stam, der im selben Jahr wie Hofshiteyn (!) seine *Tristien* herausbringt –, wird Hohn gespottet:<sup>8</sup> Während die *Lige* eine beeindruckende Kulturtätigkeit in Verlagswesen, Kunst- und Literaturschaffen sowie in der Volkserziehung ankurbelt (s. hierzu bes. Kazovskij 2003 und 2009, 35-36), wüten antisemitische Todesschwadronen: Allein

<sup>6</sup> Isaak Babel' hat diesem Krieg in *Konarmija* (*Die Reiterarmee*, 1923-1926) ein unvergessliches Denkmal gesetzt.

<sup>7</sup> Diagonal über die Umschlagrückseite verläuft der in einen Balken gesetzte Schriftzug: „Di gantse hakhnose funem bukh – letoyves di hungerndike yidishe kolonies“ (Der gesamte Verkaufserlös ist für die hungernden jüdischen Kolonien bestimmt.)

<sup>8</sup> Inwieweit zwischen Hofshiteyns *Troyer* und Mandel'stams *Tristia* intertextuelle Bezüge bestehen, bedarf einer eingehenden Betrachtung. Osip Mandel'stam war 1919 kurzzeitig in Kiev und somit – wie Hofshiteyn – Zeuge des Bürgerkrieges; hier lernte er seine spätere Frau Nadežda kennen (s. hierzu Dutli 2003, 185-193). Wie sich die Ereignisse der Zeit in beider lyrischem Schaffen niederschlagen, scheint ebenso untersuchenswert wie das jüdische Selbstverständnis des jiddischen, der Tragödie der (ost)europäischen Judenheit zugewandten Hofshiteyn und des russisch-assimilierten, der Tragödie der Kultur generell sich widmenden Mandel'stam. Beide verbindet ein ungemein hohes Ethos ihrer Dichtung.

im Jahre 1919, dem zeitlichen Ausgangspunkt für *Troyer*, finden auf dem Gebiet der heutigen Ukraine über 1 500 (!) Pogrome statt.<sup>9</sup>

Vor diesem paradoxalen (kultur)historischen Hintergrund sind die elf Gedichte Hofshyteyns, die 1922 den Zyklus *Troyer* bilden, und Chagalls sieben Zeichnungen einschließlich Titelblatt hierzu zu sehen.<sup>10</sup> Elf Gedichte und sieben Bilder – wie ihnen gerecht werden?

Die folgende – intermedial vergleichende – Analyse von Text und Bild will die unterschiedliche Ästhetik und Intention der Gedichte Hofshyteyns und der Illustrationen Chagalls reflektieren, gerade im Hinblick auf das Leitmotiv der Trauer wie der Theodizee.<sup>11</sup> Dabei gilt es inhaltlich-ideelle Dimensionen, wie sie in den beiden Medien Text und Bild auf ganz unterschiedliche Weise aufscheinen, mit deren je spezifischer ästhetischer Faktur zu koppeln. Ich möchte – um mit Derrida zu sprechen – Spuren folgen, Bilderspuren in der Schrift und Schriftspuren im Bild.<sup>12</sup> Spuren des Bildhaften erscheinen zunächst auf der Textoberfläche, also auf der Ebene der Signifikanten, um in der Tiefe der möglichen Bedeutungen ein bilderreiches Doppelleben zu führen. Und Schriftspuren erscheinen im Bild – in einem doppelten Sinne: Chagall fasst zeichnerisch nicht nur dem Wortsinn entspringende Bildbedeutungen, sondern überführt systematisch einzelne Textfragmente in seine Illustrationen.

## 2. Dovid Hofshyteyns Gedichtzyklus *Troyer* (Trauer)

Jakov Savčenko (1890-1937) und Sergej Esenin (1895-1925), diesen beiden Lyrikern und Vertretern des Ukrainischen und des Russischen, ist jeweils eines der elf Gedichte gewidmet.<sup>13</sup> Ein hebräisches Bibelzitat tritt neben ein jiddi-

<sup>9</sup> Dies ist die traurige Bilanz, die man bei Budnickij nachlesen kann (2006: 275, vgl. auch Dubnow 1928 X, 525-530). David G. Roskies führt drastisch den exponentialen Anstieg der Opfer vor (1984, 62f und 82).

<sup>10</sup> 1922 erscheint *Troyer* mit einem Textkorpus von elf Gedichten. Die zweibändige Ausgabe von Hofshyteyns *Lider un poemes (Gedichte und Poeme)* von 1977 enthält statt der ursprünglich elf acht Gedichte. Dieses sind in chronologischer Reihenfolge: *Kuk nor an, wie zi yogt (Seht nur her, wie sie jagt...)*, *Zun-Fargang (Sonnenuntergang)*, *Amol, amol, in shtile toln shepsn kh'hob gepasht (Einst, einst hütete ich stillen Tälern Schafe)*, *Ukrayne (Ukraine)*, *In fahn (In Fallen)*, *Kinder-Shprukh (Kinderspruch)*, *Shtam (Stamm)*, *Keyn dakh, keyn vent – un shveln umetum (Kein Dach, keine Wand und Schwellen ringsumher)*.

<sup>11</sup> Zum methodisch-theoretischen Rahmen der Intermedialität von Text und Bild s. vor allem Hansen-Löve 1982, 291-360; Rippl 2005, 11-100 und Horstkotte/Leonhard 2006. Ein wichtiges Analysekriterium stellt Hansen-Löves Unterscheidung zwischen Analogie- vs. Homologiebeziehung von Text und Bild dar (1982, 294-302).

<sup>12</sup> Der Name Derrida fällt hier nicht von ungefähr, ist es doch gerade ihm zu verdanken, dass mit *De la grammatologie* (1967) die Schrift im abendländischen Denken wieder in ihr Recht gesetzt wird und nicht, wie von Vilém Flusser verkündet, mit der Erfindung der Photographie ihr Ende eingeläutet ist.

<sup>13</sup> Der Bauern- und Naturdichter Sergej Esenin, Vertreter des Imaginismus mit starker Neigung zum Rowdytum, ist eine nicht wegzudenkende Größe der russischen Literatur. Jakov

sches Motto von Hofshšteyns Verwandten und Dichterkollegen Osher Shvartsman (1890-1919; 1922, XII). Hofshšteyn zirkelt so explizit seinen intertextuellen und zugleich interkulturellen, jüdisch-slavisches Kontext ab. Auch verdeckte Intertexte mit Sholem-Aleykhem und Chaim Bialik zeigen Hofshšteyns Verwurzelung in der jiddischen und hebräischen (Pogrom-)Literatur (s. Punkt 4). In Jiddisch führt er, der 1889 im Krähwinkel Korostyšev bei Kiev geboren wird und von seinem neunten Lebensjahr an Jiddisch und Hebräisch, Ukrainisch und Russisch schreibt (Hofshšteyn 1977b, 199-201; Jendrusch 2002, 78), den prekär ambivalenten Zustand ostjüdisch-osteuropäischen Seins vor. Zerrissen zwischen „heymen“, einem störend-hoffnungsvollen Plural zu „Heim“ (<sup>2</sup>1987, 265), und einem Heimatland „on dakh uf halb“ (mit nur einer Dachhälfte), so im Widmungsgedicht an Dovid Bergelson (<sup>2</sup>1987, 264), zwischen der Sehnsucht nach einem friedvollen Zuhause (in der Ukraine?) und der Einsicht, dass der „Goles“ (hebr.: Galuth), das Exil, die *conditio sine qua non* (ost)jüdischen Lebens ist, findet der Dichter seine wahre Heimat in der – jiddischen – Sprache. Hier, im virtuos und suggestiv gestalteten Sprachraum der Dichtung, evoziert er mehr als einmal die reale Topographie der Ukraine.

Schauplatz und Held der Handlung in einem ist die Ukraine auch in *Troyer*. Bereits das typographisch als Aleph gestaltete Eingangsgedicht entwirft – programmatisch für den gesamten Zyklus – ein doppelbödiges Portrait der realen Heimat Hofshšteyns: Hier darf die befreite Judenheit in den Jubel über die seit Juni 1917 unabhängige Ukraine einstimmen.<sup>14</sup> Hier muss sie von Januar 1919 an die zahlreichen Opfer entsetzlicher Pogrome betrauern.

Der konkrete Zeitraum vom Frühsommer 1918 bis Januar 1919 ist auch im chiasmisch konstruierten Motto zum ersten Gedicht präsent: „Sivan – mazl toy-mim/mazl shvat – deli (Sivan – das Zeichen der Zwillinge/das Zeichen shvat – Wassermann; 1922, V). Diese Betonung der Realgeschichte bestätigt einen folgenreichen thematischen und typologischen Wandel in der jiddischen Literatur, der in der Januarrevolution 1905 und den darauffolgenden Gewaltakten Ju-

---

Savčenko, ein wenig bekannter ukrainischer Lyriker, Literatur-, Film- und Theaterkritiker, vertritt in seiner Dichtung eine modernistisch-avantgardistische Richtung. Wie viele andere moderne Kulturschaffende gerät auch er unter die Räder sozialistischer kulturpolitischer Doktrinen, bis das Terrorregime Stalins 1937 seinem Leben ein Ende setzt ([www.slovopectia.com/2/209/259320.html](http://www.slovopectia.com/2/209/259320.html); Zugriff am 28.09.2009).

<sup>14</sup> Der hierfür eingesetzten „Rada“, dem Zentralrat des Landes, mit Sitz in Kiev gehörten über fünfzig Repräsentanten jüdischer Parteien an; innerhalb der antisozialistischen und antirussischen Regierung gab es ein eigenes „Ministerium für jüdische Angelegenheiten“, das „die nationale Autonomie der jüdischen Minorität symbolisieren sollte“ (Dubnow 1920 X, 518). Mit dem Hinweis auf die Zeit des Wassermanns hat Hofshšteyn vermutlich auch die erneute Besetzung Kievs durch die Rote Armee vom Februar 1919 im Auge. Einen Überblick über die turbulenten Ereignisse und zahlreichen Machtwechsel in der jungen Ukraine vermittelt zuletzt Boeckh/Völkl 2007, 50-71. Zur Gestaltung des ersten Gedichts s. auch Wolitz 1995, 104.

den gegenüber seinen Ursprung hat (s. Krutikov 2001, 115ff): Von nun an dominiert das lineare Prinzip der leidvoll erlebten Historie das mythische.<sup>15</sup> Die Zyklizität des mythischen Prinzips, jahrhundertlang Teil des jüdischen Bewusstseins, rivalisiert von nun an mit der literarischen und künstlerischen Reflexion konkreter geschichtlicher Ereignisse. Die Mythos gewordene Ewigkeit wird an das real erlebte „Jetzt“ der Zeitlichkeit, die Erfahrung der gewaltgeprägten Moderne an die Tradition geknüpft. Dies gilt in besonderem Maße für die Lyrik der „Kiever Gruppe“ um Markish, Kvitko – und Hofshiteyn (s. Shmeruk<sup>2</sup> 1987, 23).

Die Gräueltat der Pogrome werden in eine weitere, weniger zeitlich-geschichtliche als geschichtsphilosophisch-eschatologische Ambivalenz gekleidet, die in der jüdischen Literatur eine lange Tradition hat (s. Roskies 1984): Der Ort der Gewalt (= Ukraine) evoziert den (utopischen?) Ort der Idylle. Diese Gewalthölle, wie sie in der Ukraine der (Bürger-)Kriegszeit erfahren wird, kommt nicht aus ohne den Geschmack des Paradieses. Wo ein Paradies, da ein Gott: Wie in biblischen und säkularen Prätexten zu *Troyer* ist der implizite Adressat des Zyklus Gott in all seiner Gewalt(igkeit): Gott, der waltet und der gewalttätig ist (vgl. auch den Gottesnamen „El shadaj“), Gott, der schweigt. Mit ihm geht – zwangsweise – die seit Hiob immer wieder gestellte Frage nach Berechtigung und Sinn des Bösen in der von Gott erschaffenen Welt einher. Diese Frage der Theodizee ist auch im Text-Bild-Vergleich zu diskutieren (s. Punkt 4).

In *Ukrayne (Ukraine; 1922, VI-VIII)* durchfährt das lyrische Ich – hier stark autobiographisch gefärbt – in einer verrosteten, ausgeschlachteten Eisenbahn seine Heimat. Spuren der Verwüstung ziehen an ihm vorüber. Das Land des Dnjepr' und der Steppe, einst Asyl (miklet-plats) für die Juden, muss sich den schmerzreichen Vorwurf anhören: „uf ale – ale shtrekes zayne/shotnt zikh dayn shand,/Ukrayne!“ (Auf alle – alle seine Gegenden/wirft Schatten deine Schande,/Ukraine!; S. VIII) Der Lakonismus der knappen Zeilen lässt gleichrangig mit dem Text die Leerstellen des Gedichts sprechen. Dem Schweigen (ob der Monstrosität der Geschehnisse), das in den regelmäßigen, ja leitmotivisch wiederkehrenden drei Punkten am Ende jeder Sinneinheit anklingt, antwortet das schweigende Weiß des Papiers. Das Verstummen des lyrischen Ich – eingestanz in den vielen, den Text auch graphisch strukturierenden Gedankenstrichen – ist der Raum stummer Vergegenwärtigung des Entsetzens.

In dem folgenden, Esenin gewidmeten Gedicht *Amol, amol in sthile toln shepsn kh'hob gepasht...* (*Einst, einst hütete ich in stillen Tälern Schafe...*) erinnert sich das lyrische Ich an die friedvolle Zeit des Schafehütens. Die sprichwörtliche Schäferidylle jedoch wird gestört: In wirkungsmächtigen Bildern evoziert Hofshiteyn nahendes Unheil: Vom Donnern der Hufe begleitet,

<sup>15</sup> Sholem-Aleykhems statisch-archetypale Figuren wie Menakhem Mendele, Motl und Tevye erleben Geschichte vorrangig noch mythisch (s. Krutikov 2001, 67-117).

nähern sich „dorfische tabunen“ (Dorfherden), blutlüstern und barbarisch – Hofshiteyn vergleicht sie mit „shtoltse hunnen“ (stolzen Hunnen; 1922, IX).

In *Ikh bin mid shoyt* (*Ich bin müde schon*; 1922, X) evoziert das lyrische Ich den nördlichen Teil Israels.<sup>16</sup> Galiläa (hebr.: galil, jidd.: gótil) ist für das Sprechersubjekt der Ursprungsort für das Paradox, dass gläubige Christen in Jesu Namen das Volk verfolgen, von dem Jesus abstammt. „Golil“ bezeichnet im Jiddischen zugleich generell „Gegend, Region“. Der eine, konkrete Ort der Gewalt gegen Juden, Galiläa, ist überall – und meint damit auch die Ukraine.

Das ambivalente Nebeneinander einer Sehnsucht nach Harmonie und Frieden, nach der Unschuld des Menschen angesichts seiner großen Schuld, diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, des Paradieses und der konkreten Hölle, durchzieht den gesamten Zyklus: In *Zun-fargang* (*Sonnenuntergang*), dem fünften Gedicht des Poems, scheint alles auf der Erde bereit „far frayen flam fun leben“ (für die freie Lebensflamme; 1922, XI). Doch der Anblick der Verwüstungen – im etymologisch verwandten Bild der „Wüste“ gefasst („vistenish“; ebd.) – und der Klang der Trauer („geveyn“/Weinen; ebd.) bindet in scharfem Kontrast die potenzielle Vitalität an die tatsächliche Vernichtung. Analog zum Inhalt evoziert die typographische Gestaltung des Gedichtes als Kreis das – auch von Mandel'stam verwendete – Oxymoron der „schwarzen Sonne“ (Wolitz 1995, 106).

Der ruhige, auch in seiner metrisch-rhythmischen Gestalt Harmonie evozierende Duktus wird abgelöst vom Staccato moderner, stärker tonischer Verse. In *faln* (*In Fallen*) entfaltet erneut in expressiver Manier die Ohnmacht des fragenden und klagenden lyrischen Ich vor dem gähnenden Abgrund („opgrunt“) – eines sinnlosen Lebens? –, der sich angesichts des Leidens des jüdischen Volkes auftut (1922, XII-XV). Ihm und dem adressierten Du ruft das Sprechersubjekt die Kinderjahre in Erinnerung, die Jagd auf einen Fuchs, ein wichtiges Tier talmudischer Sprüche und Sagen, das auch im Klagegedicht des Jeremias vertreten ist (Jer 5,18). Die Blutspuren im Schnee werden – als Gedächtnisträger für das Opfer – tief betrauert. Trauer ist die einzig mögliche Antwort auf den Abgrund der Gewalt und der Ohnmacht. Die Blutspuren, die das lyrische Ich im Blick einfängt, gerinnen zu Textzeilen, die den Tod des Opfers durch die Lebendigkeit der Verse einlösen.

„S'iz fort shoyt fevral...“ (Vergangen schon ist Februar...) leitet das nächste Gedicht, *Kinder-Shprukh* (*Kinderspruch*; 1922, XVII-XIV), ein. Hofshiteyn knüpft in diesem zentralen Gedicht des Zyklus an die Chronologie des ersten Gedichtes an.<sup>17</sup> Die Trauer erreicht hier ihren Höhepunkt. Drei Fragen bewegen

<sup>16</sup> Später geht dieser Text in sein berühmtes *Lid fun mayn glaykhgilt* (*Gedicht meines Gleichmuts*, 1929) ein (s. <sup>2</sup>1987, 779).

<sup>17</sup> Interessant ist hier der Sprachwechsel von den hebräischen Monatsbezeichnungen im Eingangsmotto zur aus dem Russischen abgeleiteten jiddischen Benennung „fevral“.

das lyrische Ich: Wie hat sein Großvater getrauert angesichts des erfahrenen Leids? Wie werden später die Kinder trauern, die jetzt unschuldig in der Diele spielen und in späteren Jahren die schmerzhaftige Wiederholung der Geschichte – mit neuen Pogromen und neuem Leid – werden erfahren müssen? Und an wen kann sich der trauernde Jude wenden, um getröstet zu werden?

Das lyrische Ich greift zunächst zu heiligen Büchern, zu „sforim“. <sup>18</sup> Das Gebetbuch (jidd.: „sider“), herausgegeben von der Organisation „beys-yankev“ (wörtlich: Haus Jakob), die Mädchenschulen einrichtete, spendet ihm Trost. <sup>19</sup> Hier stößt das lyrische Ich auf den Mann aus Uz, auf Hiob, um dann im „tanakhl“ (Diminutiv von Tanach; 1922, XVIII) zu blättern:

„mayn treyst iz in dem mir bashtanen,  
vos ergets a land aza Uz iz faranen,  
vos dort hot gevoynt a man lev,  
un ot, in der shtot, vos heyst Kiev,  
mit yorn mit toyznter shpeter  
gemischt hob ikh glatinke britische bleter  
[...]

„mein Trost bestand für mich darin,  
dass es irgendwo ein Land wie Uz gibt,  
dass dort ein Mann wohnte namens lev [= Hiob; S.K.],  
und hier, in der Stadt, die man ruft Kiev,  
Tausende Jahre später  
ich blättere in glatten britischen Seiten  
[...]

(ebd.)<sup>20</sup>

Nicht nur thematisch, d. h. aufgrund des Leidens, das gerechte und unschuldige Menschen zu erdulden haben, paart Hofshiteyn sein Klage lied mit der Hiobsgestalt. Neben der Theodizee-Thematik ist es gerade die lautlich-poetische Seite: Hofshiteyn reimt „lev“ – so der jiddische Name Hiobs – auf „Kiev“. Der ungewöhnliche männliche Reim fällt in der Umgebung weiblicher Endreime auf. Betont wird er durch die zahlreichen o-Assonanzen in den beiden Verszeilen, die zum hellen Endvokal einen Kontrast bilden. Zugleich verstärkt die parallele Stellung des *räumlichen Gegensatzes* von „dort“ (dort) und „ot“ (da) im gleich gestalteten metrischen System (Anapäst) die *emotionale-religiöse Ge-*

<sup>18</sup> Singular „seyfer“ (hebr.: „sefer“ / סֵפֶר). Das jiddische „bukh“ bezeichnet weltliche Schriften.

<sup>19</sup> Die breit rezipierte Gebetsammlung „Beys-Yankev“ (wörtl.: Jakobs Stamm) des Rabbi und Talmudisten Ja'akov Emden (1697-1776) erschien 1745 (Nachdruck in Lemberg 1904; <http://www.schechter.edu/Responsa.aspx>; Zugriff am 27.10.09).

<sup>20</sup> Mit den „britischen Blättern“ ist die in hoher Auflage verbreitete englische Thora-Ausgabe von J.H. Hertz (Hertz-Chumash) gemeint (s. Magonet 2003, 109-112).

*meinsamkeit* aufgrund der Ereignisse, die Hiob respektive die Stadt Kiev, die metonymisch für die Ukraine steht, ereilen.<sup>21</sup>

Mag die Hiobsgeschichte dem Großvater Trost spenden, den Kindern, zu denen das lyrische Ich sich selbst rechnet, vermag sie ebenso wenig Halt zu geben wie die Kommentare des wohl größten mittelalterlichen Thora-Kommentators und Talmudisten Raschi (1040-1105). Die Kulmination des Kernthemas der Trauer ist an eine Vertiefung der Theodizee gekoppelt. Als die Hiobsfigur im Poem erscheint, ist der Riss zwischen den älteren Generationen, die in den Sforim Halt finden, und den Jüngeren, welche die Abwendung von Gott offen bekunden, unübersehbar: Mit entblößtem Kopf – ein schweres Vergehen gegen den Höchsten, denn jedes Kaddish ist mit Kopfbedeckung zu sprechen – schreit das lyrische Ich seine Ohnmacht hinaus. Sich nicht Asche aufs Haupt zu schütten, Trost in der Trauer und nicht in Gott zu finden – dieser Affront dem Allmächtigen gegenüber ist offene Provokation. Das lyrische Ich ist des Blätterns in den heiligen Büchern müde. Es stürzt die Jahrtausende alte, von der heiligen Schrift (und von Gewalt!) gestützte *kollektive* Identität der Judenheit vom Sockel und verherrlicht sich selbst. Es feiert seine übersteigerte *individuelle* Identität. Der Rausch des Subjekts, trunken vom eigenen Leid – in jeder der sechs Schlusszeilen wiederholt sich das Possessivpronomen „mayn“ (mein) –, schließt das Gedicht ab: „[...] di greys fun mayn mentshlikhn elnt, / di greys fun mayn troyer – / ot do iz mayn treyst, / mayn gevisn, / mayn dreyst / un meyn koyekh... ([...] die Größe meines menschlichen Elends – / die Größe meiner Trauer – / hierin liegt mein Trost, / mein Gewissen, / meine Dreistigkeit, / und meine Stärke...; 1922, XIX). (Der vom Hellenismus inspirierte Geist aus Goethes *Prometheus* weht hier!)

Nach dem expressiv-modernistischen Gestus der vorausgehenden beiden Poeme, wie er vom Futurismus eines Majakovskij her mit seinen überraschend verfremdenden Sprachbildern und seiner harten Rhythmik vertraut ist, knüpft Hofshyteyn bei *Kinder-Shprukh* an die Tradition des Liedes an. (Im Jiddischen verwendet man für Lied und Gedicht dasselbe Wort: „lid“.) Auf die – dem Inhalt von Gewalt und Zerstörung antwortende – fragmentierte Syntax folgt die Kohärenz des Kinderliedes, auf die Dissonanz futuristischer Dichtung die Har-

<sup>21</sup> Zur Bedeutung der Hiobsfigur, die auch in der jiddischen Literatur eine wichtige Rolle spielt, s. Susman (1968). Die Reimfolge „lev“-„Kiev“ taucht in dem 1927 erschienenen Gedicht *Bakante, gut bakante libe bilder... (Bekannte, gut bekannte liebe Bilder...)* nochmals auf. Hofshyteyn war im Zuge der einsetzenden Enthebraisierung der jiddisch-sowjetischen Literatur genötigt, sich dafür zu rechtfertigen (s. Shmeruk 1987, 36). Laut Khone Shmeruk wäre es 1935, also nach der Inthronisierung des sozialistischen Realismus und starker antihebräischer Tendenzen jiddisch-sowjetischen Autoren später unmöglich gewesen, Derartiges überhaupt zu schreiben. Aufgrund seines Palästina-Aufenthalts in den Jahren 1925-1926 nimmt das Hebräische in Hofshyteyns Schaffen einen wichtigen Platz ein (s. Podriatshik 1987, 34-37). Die ideologisch bedingte Verstümmelung von Hofshyteyns Lyrik wirkt mit dem Wissen, wie sehr Hebraismen diese ästhetisch bereicherten, besonders traurig.

monisierung durch Reim und Metrum: Nicht nur ein Refrain, auch Paar- und Kreuzreime und ein stärker syllabotonischer Fluss strukturieren den Text, ohne jedoch seinen modernistischen Tenor, der am Ende des Gedichts die von Gott autonome Stellung des Subjekts unterstreicht, komplett abzulösen.<sup>22</sup> Die Gattung diktiert dieses andere lyrische Intonieren: In *Kindersprukh* erreicht nach den beiden narrativ ausgerichteten Poemen *Ukrayne* und *In faln* die elegische Grundstimmung des gesamten modernen Klagegedichtes ihren Höhepunkt.

In *Vider roysh fun reder git tsu visn...* (*Wider gemahnt uns das Rauschen der Räder...*; 1922, XX), dem nächsten Gedicht des Zyklus, wird das Thema das Unterwegsseins aus *Ukrayne* aufgegriffen. Das Unbehaustsein, schmerzhaft erlebt beim Gang durch ukrainische Häuserruinen im darauf folgenden *Keyn dakh, keyn vent – un shveln umetum...* (*Kein Dach, keine Dächer – und Schwellen ringsumher*; 1922, XXI) oder über russische Felder (*Gefaln in vovltog* [sic! Gemeint ist „vovltog“] *fun velt / Gefallen in der Pracht der Welt*; 1922, XXII), weitet sich zum Unbehaustsein in der ganzen Welt.

Hofshteyn setzt unter *Keyn dakh, keyn vent – un shveln umetum...* die Angabe: „Zhitomir – Radomysl 1921“. Doch ist das Poem hier – anders als in der späteren Ausgabe von 1977 – keineswegs zu Ende: Auf *Gefaln in vovltog fun velt* folgt *Ver shtoybt mikh mit opshaf in vunk?* (*Wer will da Vernichtung auf mich stäuben?*; 1922, XXIII).<sup>23</sup> Auch setzt sich hier die klassische Ordnung des strophischen Prinzips fort, das uns bereits aus den Eingangsgedichten (*Amol, amol...* und *Zun-fargang*) vertraut ist und seit *Keyn dakh, keyn vent* wieder die Gedichtstruktur dominiert. In diesem ‚Postskriptum‘ schimmert trotz der Entbehrungen und Verluste, die willkürlich über das jüdische Volk hereinbrechen, noch die Hoffnung durch, dass die Menschen auf eine höhere Macht vertrauen können.

<sup>22</sup> Angelika Corbineau-Hoffmann untersucht in ihrem sehr lesenswerten Beitrag zur Sprachgewalt moderner Lyrik, wie das Wort in Futurismus und Expressionismus zunehmend aus der syntagmatischen Ordnung zugunsten des – asyntaktischen – Paradigmatischen herausgelöst wird. Gewalt tritt damit nicht nur thematisch, sondern auch als radikale Veränderung der Sprachstrukturen selbst in Erscheinung (2000, 191-228). Hofshteyns expressionistischer Zyklus weist in hohem Maße ähnliche Tendenzen auf, wie sie in der deutschen, französischen, italienischen oder russischen Lyrik des Futurismus und Expressionismus zu beobachten sind.

<sup>23</sup> Was hat es mit dieser Anfügung auf sich? Das ursprünglich zweistrophige Gedicht *Ver shtoybt mikh...* geht in der späteren Bearbeitung mit dem Titel *Shtam* dreistrophig als vorletzter Text in den Zyklus ein. Aufgrund der rahmenden Position und ähnlichen Struktur des daktylischen *Shtam* und des jambischen *Amol, amol...* – sie bestehen aus drei Strophen mit je vier Zeilen, aus Kreuzreim mit männlichem und weiblichem Reim im Wechsel – treten die beiden Texte in der überarbeiteten Fassung in Beziehung zueinander. Auch durch die dreifache Anapher von „ver“ (Wer?) in der zweiten Strophe – in der Erstfassung ist es die erste – stellt Hofshteyn eine Verbindung zum Widmungsgedicht an Esenin *Amol, amol...* her: Hier werden ebenfalls in der zweiten Strophe anaphorisch die ersten drei Zeilen eingeleitet („nor“/nur). Im späteren Gedicht fragt das lyrische Ich also nach dem ‚Täter‘, der die im früheren Gedicht skizzierte Idylle zerstört, in der nur friedfertige Tiere leben (s. 1977a, 87 und 105).

### 3. Elf Gedichte, sieben Zeichnungen – Chagalls Illustrationen im Text-Bild-Vergleich

Hofshteyn intoniert auf vielfältige Weise das Lied des Leidens. Neben der *ästhetischen* Spannung, die Tradition und Moderne nebeneinander und gegeneinander stellt, spricht aus *Troyer* das hohe *Ethos* seiner Dichtung (s. Podriatshik 1988, 21). Hofshteyn begegnet der Hässlichkeit von Pogromen, Vernichtung und Tod mit erhabener Lyrik. Elf Mal variiert er den Tenor der Trauer. Elf Mal betont er die Tragweite der Tragik.

Was erwartet uns bei Chagalls Illustrationen zu *Troyer*? Ukrainische Trümmerlandschaften? Trauernde Juden?

Chagall zeigt uns im Bild keineswegs das, was uns – vordergründig – am Text auffällt. Der manifesten Trauer der Texte antwortet er mit der latenten Komik seiner Bilder. Wie kommt es nun zu einem derartigen ästhetischen Bruch zwischen Text und Bild? Und wo liegen die verborgenen Verbindungslinien zwischen Text und Bild, die diesen Bruch rechtfertigen?

Dies sind komplexe Fragen, denen zunächst eine knappe Darstellung der Verteilung und ästhetischen Gestaltung der Bilder im Gedichtzyklus vorauszu-gehen hat. Denn bereits der Ort und die Faktur der Illustrationen im Text sind bedeutsam, um die spezifische Intermedialität zu klären, die zwischen Hofsh-teyns Gedichten und Chagalls Zeichnungen herrscht.

#### 3.1 Der Ort der Illustrationen in *Troyer*

Außer dem Umschlag und dem Titelblatt entwirft Chagall für den Gedichtzyklus insgesamt fünf Tuschezeichnungen auf Velinpapier. Mit diesen Zeichnungen, die er dem Text *punktuell* an die Seite stellt, setzt er bewusst (Bedeutungs-)Ak-zente.

Das Deckblatt (s. Abb. 1) zeigt einen zentral platzierten, durch schwarze und weiße Flächen strukturierten Körper. Auf dem Körper sitzen zwei Köpfe. Dovid Hofshteyns Kopf ist oben, der von Marc Chagall – seltsam gesichtslos – darunter. Zwei in die jeweils entgegen gesetzte Blickrichtung weisende geometrisierte Schriftzüge nennen explizit die Namen der wort- und bildkünstlerischen Urheber. Diagonal über den hybriden Maler-Dichter-Körper hinweg ist in roten Let-tern der Titel des Poems, „Troyer“, zu lesen (s. auch Harshav 2004, 303). Der darunter gezogene dünne, diagonal abfallende Strich – ein Schwert? eine parodi-stische Inversion von Malevičs aufsteigenden suprematistischen Diagonalkom-positionen? das orthodoxe Andreaskreuz, mit dem auf die Konfession der Täter verwiesen wird (vgl. Wolitz 1005, 100)? – durchbohrt den Künstlerkörper.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Ziva Amishai-Maisels erkennt in der Umschlaggestaltung eine Ähnlichkeit zu George Grosz (1990, 69).

Im Titelblatt taucht der Titel des Pogrom-Poems in derselben Gestaltung auf wie auf dem Umschlag, allerdings ohne den zweiköpfigen Körper; auch firmiert hier alleinig Dovid Hofstheyns Name als Verfasser des Gedichtzyklus.<sup>25</sup> Umschlag und Titelblatt liefern in ihrer Kombination von Schrift(bedeutung) und Bild die synchrone Exposition der sich im Anschluss wort- und bildkünstlerisch nach und nach entfaltenden Hauptmotive Tod, Gewalt, Verzweiflung (Wolitz 1995, 98).

Mit dem Prinzip des Doppelportraits auf dem Umschlag ‚formuliert‘ Chagall sein ästhetisches Programm des Illustrierens. Chagall erscheint als gleichrangiger Mitgestalter des intermedialen Projekts, das eigentlich in der Literatur seinen Ursprung hat. Die Sukzessivität der Produktion – die Erstellung der Illustrationen folgt ja auf die Textabfassung – weicht der Simultaneität der Rezeption.<sup>26</sup>

Die Gleichrangigkeit von Text und Bild zeigt sich nicht nur in der gleichzeitigen Präsenz des Dichters und des Malers, sondern auch im Ineinander von Schrift und Bild: Der Titel ist mit piktoralen Elementen angereichert. Im ersten „Reysh“ (R) – Anfangskonsonant der hebräischstammigen Wörter „rishes“ (Bösartigkeit; auch: Judenfeindlichkeit) oder „roshe“ (Bösewicht; s. Wolitz 1995, 100) – ist ein Fuchs zu sehen, der im Poem eine wichtige Rolle spielt. Laut Wolitz‘ (ebd.) könnte Chagall auch auf Ezechiel 13,4 angespielt haben: „Wie Füchse in Trümmern, deine Känder, Jisraels, sinds geworden!“ (Übersetzung Buber/Rosenzweig) In das zweite „Reysh“, das Chagall umkehrt und damit

<sup>25</sup> Seth Wolitz bringt im bislang einzigen, Chagalls Illustration zu *Troyer* gewidmeten Text eine detaillierte Analyse von Umschlag- und Deckblattgestaltung (1995, 98-102). Der vorliegende Beitrag versucht hieran anzuknüpfen und Wolitz‘ rein inhaltliche Berücksichtigung von Hofstheyns Text um dessen innovative Poetik als gleichrangiger Faktor für die Genese der Illustrationen zu ergänzen.

<sup>26</sup> Ganz ähnlich verfährt Chagall in der zwischen 1923 und 1925 entstandenen Illustration „Gogol et Chagall“ zu Gogol’s *Mertvyje duši* (*Die toten Seelen*, 1842): Auch hier erscheint der Maler mit Pinsel und Palette ‚auf Augenhöhe‘ mit dem Autor, den die Insignien Papier, Tinte und Feder als solchen ausweisen. Die beiden Künstler verschmelzen zwar in dieser Abbildung nicht zu einem Körper, wie dies bei *Troyer* der Fall ist. Doch ‚berühren‘ sich die Künstlerkörper semantisch; der Bildkünstler kopiert in Körper- und Kopfhaltung den Wortkünstler (s. Chagall 1999, 124f). Diese Ikonographie führt zum Titelblatt von Moyshe Brodersons *Sikhes Khulin* (*Banalitäten*, 1917), dem ersten (!) säkularen illustrierten jiddischen Buch (Wolitz 1995, 95). Der Illustrator Èl Lisickij vereint unter den Flügeln des Engels der Inspiration, der sich auch bei Chagall findet, eine Personifizierung der Malerei und diejenige der jüdischen, primär religiösen Buchtradition. Einem hoch gewachsenen, bärtigen Mann mit Palette gegenüber steht eine ebenfalls bärtige Figur mit einer Schriftrolle in der Hand. Unten, gewissermaßen als Synthese zwischen diesen Antipoden, sieht man den modernen, bartlosen Schriftsteller der neuen, emanzipierten jiddischen Literatur, vielleicht Broderson selbst, bei Kerzenschein in ein Buch schreiben (Abb. s. Kazovsky 2003, 72 und *Futur antérieur* 2009, 126).

in ein Shofarhorn verwandelt, setzt er einen Pferdewagen und einen Menschen, die sich auf ein Haus zubewegen.<sup>27</sup>

Nach der Illustration des Leitmotivs für den gesamten Zyklus „Ikh mon nit, ikh freg nor“ (Ich mahne nicht, ich frage nur..., Abb. 2; s. Punkt 4) – sie zeigt ein Kindergesicht – ist das fünfte Gedicht *Zun-Fargang* mit einer Zeichnung versehen: Es zeigt einen Kinderfriedhof in der Horizontale, dem sich im Bildzentrum ein händeringender Mensch-Ding-Zwitter entgegenreckt (Abb. 3; s. Harshav 2003, 304 und Punkt 3.2). Das folgende Poem *In faln* stattet Chagall mit zwei Illustrationen aus. Die erste Tuschezeichnung zeigt Hunde und einen Abort. Die Frivolität des Bildes wird durch ein kopulierendes Hundepaar und eine verkehrt herum gezeichnete Gestalt mit heruntergelassenen Hosen, die nach ihrem Hinterteil greift (Abb. 4; s. Harshav 2003, 307).<sup>28</sup> Die zweite Zeichnung zeigt einen Mann mit Gewehr und einen Fuchs (Abb. 5). Doch wie das Bild betrachten? Belässt man es in der Position, wie es üblicherweise abgedruckt ist, sieht man einen Männerkörper mit erhobener Hand und einem Gewehr, dessen Kolben nach unten zeigt. Dreht man jedoch das Bild um 180 Grad, was sich bei nicht wenigen Chagall-Bildern empfiehlt, so sieht man einen Schützen auf dem Boden liegen, dem seine Beute, der Fuchs, über die Wange läuft.<sup>29</sup>

Unangetastet lässt Chagall das nächste Zentralpoem *Kinder-Shprukh*. Erst das neunte Gedicht *Keyn dakh, keyn vent...* sieht man um die letzte Illustration ergänzt. Es sind hier nicht, wie bei Majakovskij „Wolken in Hosen“ zu sehen – so der Titel seines futuristischen Poems von 1913 (ru. *Oblako v štanach*) –, sondern Häuser in Hosen (Abb. 6). Chagall realisiert hier – wie so oft – ein Sprachbild: Die Illustration setzt die jiddische Redewendung „di shtot geyt“ (die Stadt geht/ist auf den Beinen) visuell um, will heißen: „Der gesamte Ort ist auf der Flucht“ (Harshav 1992, 76; s. Koller 2007).

Die erste und die letzte Tuschezeichnung bilden eine Art ‚Bilder‘-Rahmen zum Zyklus: Zeigt die erste Illustration mit der Inschrift „Ale far der tsayt farshnitene“ (Denen gewidmet, die vor der Zeit getötet wurden)<sup>30</sup> einen Kopf mit

<sup>27</sup> Mit dem Einsatz des Shofarhorns ruft Chagall wirkmächtige religiöse Assoziationen auf. Das Widderhorn erklingt am Neujahrstag. Rosh-ha-Shana ist der Tag des Gedenkens. Ein lang gezogener Shofarton beendet den darauf folgenden Jom Kippur, den Tag der Versöhnung. Auch in diesem rituellen Kontext verweist das Shofarhorn auf Abrahams Bereitschaft, Isaak zu opfern (Gen 22,1-19). Die Theodizee, die angesichts dieser Reminiszenz an das Menschenopfer anklingt, wird vertieft durch das Hauptgebet, das am Neujahrstag ertönt: „...und Gewalttätigkeit wird ihren Mund schließen und alle Gesetzlosigkeit ganz wie Hauch vergehen, wenn du die Herrschaft der Willkür von der Erde entfernst.“ (zit. nach de Vries <sup>10</sup>2006, 84).

<sup>28</sup> Benjamin Harshav assoziiert die Darstellung mit einer menstruierenden Frau (vgl. 2006, 122-126).

<sup>29</sup> Von Chagall weiß man, dass er eine Reihe seiner Bilder verkehrt herum malte. Eines der berühmtesten Beispiele ist *Der heilige Droschkenkutscher* (1911/12).

<sup>30</sup> Bis zu Benjamin Harshavs Korrektur (1992, 87) wurde früher fälschlicherweise als Titel „Denen gewidmet, die vor der Zeit aufbrachen“ (s. noch Kamenski 1989, 261) angegeben.

einem Haus, so sieht man komplementär dazu in der letzten Beine mit Häusern. Der chiasmische Mensch-Ding-Bezug stellt hier eine enge ästhetische Verbindung her, die durch eine weitere, inhaltliche – beide Bilder thematisieren Verbreitung – gestützt wird (s. Punkt 4).

### 3.2 Illustrieren als Aisthesis der Poetik

Chagalls Illustrationen sind durch eine klare ästhetische Linie verbunden: *Lakonischer Kontrast* äußert sich bereits im Material und in der minimalistischen Ästhetik: Mit Tusche zeichnet Chagall auf Papier. Schwarz kontrastiert er mit Weiß, die Fläche mit der Linie, die Geometrie mit der natürlichen Form. Und: Ikonische Ausdrucksmittel sind in *allen* Illustrationen mit graphischen kombiniert (s. Kap. 3.3). Chagall zitiert – ganz konkret – Dovid Hofshiteyn, der wiederum andere – literarische – Texte anführt. Intertextualität in Wort und Bild – für die Intermedialität zwischen Hofshiteyns Gedichtzyklus *Troyer* und Chagalls Illustrationen ist sie ein wichtiger Schlüssel (s. Kap. 4).<sup>31</sup>

Chagalls intertextuell-intermedialer Umgang mit Hofshiteyns Prätext beschränkt sich nicht auf die Ebene der *Textsemantik*. Chagall vollzieht in Bezug auf den Text etwas, was für die russische Avantgarde gerade aus dem Umkreis des für Chagall wichtigen Neoprimitivismus und des stark intermedialen Kubofuturismus in Literatur (Kručenyč) und Malerei (der frühe Malevič) symptomatisch war (s. Hansen-Löve 2006, 57): die „ustanovka na fakturu“ (Einstellung auf die Faktur; Viktor Šklovskij).<sup>32</sup> Chagall fokussiert das zugrunde liegende – hier jiddische – *Wortmaterial*, das Hofshiteyn *formal-ästhetisch* in die spezifisch lyrische Textfaktur umgewandelt hat. Chagalls künstlerisches Bewusstsein ist für die lautlich-rhetorisch-metaphorische Seite des Textes sehr empfänglich. Er semiotisiert das Basismaterial, nämlich die Faktur des Textes, seine Laut- und vor allem Bildlichkeit – und *übersetzt* diese in seine wiederum stark fakturierten Zeichnungen. Damit vollzieht er in erster Linie eine *Aisthesis der Poetik*: *Die*

<sup>31</sup> Auf eine erschöpfende Darstellung der je nach Medium anders gearteten Intertextualität zwischen literarischem Phänotext und literarischem Prätext sowie zwischen zeichnerischem Phänotext und visuellen Prätexten (Interikonizität) muss hier verzichtet werden. Für Hofshiteyn ist der Doppelkontext der religiösen, hebräischen Schriften und der ‚profanen‘ ostjüdisch-jiddischen Literatur relevant, diachron besonders die Tradition der Pogrom-Literatur und synchron die Werke besonders der Kiever Gruppe. Für Chagall ist es die lange Tradition der jüdischen Buchillustration und der jüdisch-jiddischen, aber auch der russischen Avantgarde. Für letztere spielt der Buchkult des Futurismus eine entscheidende Rolle, der in seinen teilweise kruden Einzelausgaben einen vielfältigen Lettrismus an den Tag legt (s. hierzu zuletzt Hansen-Löve 2006, 60-65). Für die jüdisch-jiddische Avantgarde s. Kazovsky (2003) und *Futur antérieur* (2009).

<sup>32</sup> S. hierzu Hansen-Löve 2006, 47-96. Das Artefakt, an dem sich die Dominanz der Faktur ideal demonstrieren lässt, ist die Collage als „einer der Gründungsakte der Kunst des 20. Jahrhunderts“ (Lüthy 2006, 163).

*Signifikantenebene des literarischen Textes wird als visueller Signifikant realisiert.* Das heißt nicht, dass ihn die Tiefenschichten des Textes, die beispielsweise die französischen Surrealisten so sehr faszinierten, nicht interessierten. Aus der Verknüpfung von Textsemantik und – semiotisierter – Textfaktor sowie deren Übersetzung ins visuelle Medium der Zeichnung entsteht ein neuer, ‚dritter‘ Bedeutungsraum. Dort, im Bild, wird eine hohe ethisch-ästhetische Spannung erzeugt, die auf das große, als Tiefenbedeutung mitschwingende Thema des Hofshiteyn'schen Zyklus, die Theodizee, antwortet.

Der Künstler selektiert für die Illustrationen das Verfahren des *Kontrasts*, das bereits den Hofshiteynschen Text makro- und mikrostrukturell organisiert.<sup>33</sup> Das oxymorale „oazisin fun mayne khurbes“ (Oasen meiner Trümmer; 1977b, 89) aus *Ukrayne* bildet die kleinste poetische Einheit kontrastiver Gespanntheit. Antithetisch zueinander stehen auch Verszeilen („on shabes/ un on zuntik“; ohne Shabes,/ ohne Sonntag) – hier werden der jüdische und der christlich-orthodoxe Tag des Herrn gegenübergestellt – und ganze Strophen (vgl. die ‚idyllischen‘ zwei Strophen und die katastrophische vierte Strophe aus *Amol, amol...*). Der inhärente semantische (oder aber zeitliche) Gegensatz impliziert zumeist auch einen realen ostjüdischen: Vertreibung statt Heimstatt, Tod statt Fortbestehen.

Chagall arbeitet insbesondere mit dem Potenzial der *Metapher*, die ja von der Spannung zweier Bedeutungsfelder lebt.<sup>34</sup> Wie entstehen aus metaphorischen Textkontrasten Bildkontraste?

Mehrfach im Text greift Hofshiteyn auf anthropomorphisierende Metaphern zurück. Vermenschlicht wird der Ort der Untaten, die Ukraine. Das ukrainische Volk wird in anthropomorpher Anatomie präsentiert: „di Brust / fun dayne mengen“ (die Brust deiner Menschenmengen; 1922, VII) trägt ständig die Bereitschaft in sich, „di vilde hent tshoyden“ (die wilden Hände zu schwingen), um dann auf einen (jüdischen) Kopf niederzusausen (ebd.).

Zentral ist diese *Körpermetaphorik* auch in Bezug auf das lyrische Ich: Als es die Spuren von Gewalt und Zerstörung vom Zugfenster aus erblickt, zittert ihm nicht nur das Herz. Auch die Wände der schäbigen, schmutzigen Zugwaggons zittern „in aynem mit di zaytlekh / fun mayn ufgevakhnt harts“ (im Einklang mit den Seiten / meines aufgewachten Herzens; S. VII). Hofshiteyn verknüpft in diesem komplexen poetischen Bild die Anthropomorphisierung des Objekts (der

<sup>33</sup> Der Kontrast als Analysekatégorie leitet sich aus der Struktur der Illustrationen selbst ab. Daneben gibt es über diesen immanenten Bezug hinaus einen viel versprechenden Ansatz von Gottfried Boehm, über den Kontrast als „ikonische Differenz“ das Wesen des Bildes zu fassen (bes. 1994, 29-36).

<sup>34</sup> Dem Metaphernbegriff liegt Roman Jakobsons Basisunterscheidung zwischen Metapher und Metonymie zugrunde (s. Jakobson 1979, 83-121). Lohnenswert erscheint eine Analyse von Chagalls metaphernreicher Bildsprache im Lichte von Paul Ricœur's „lebendiger“ Metapher.

Waggon zittert) mit der Verdinglichung von Anthropomorphem (das Herz hat zitternde Seiten).

Diese – zunächst doppelte – Überschreitung der Grenze zwischen Mensch und Ding setzt Hofshiteyn sogleich fort:

„un unter vaklendike pleytsey  
 shteyt jung-geboygn,  
 mit varemkeyt in kindersh reyne oygn,  
 di alte-alte tayne:  
 [...]“

und unter wackelnden Schultern  
 steht jung-gebogen,  
 mit Wärme in kindlich reinen Augen,  
 die alte, alte Klage:  
 [...]

(ebd., 89)

Die ewige Frage danach, was die Träne eines unschuldigen Kindes aufwiegen könne, wird selbst als Kind präsentiert und dank des Kontrasts zwischen alt und jung vertieft. Diese personifizierende Metapher in Hofshiteyns Gedicht mag der reale Anblick eines Kindes zwischen Ruinen ausgelöst haben. In einem tieferen Sinne bringt die Verknüpfung von Mensch und Ding die Verwurzelung des jüdischen Dichters mit seiner Heimat und zugleich den Schmerz angesichts der Entwurzelung zum Ausdruck.

Die – zunächst poetische – Vermenschlichung der Dinge beziehungsweise Verdinglichung des Menschen angesichts der realen Entmenschlichung der Welt ist auch für Chagalls Illustrationen konstitutiv. Alle Zeichnungen zum Zyklus weisen eine Verknüpfung von Mensch und Objekt auf! In den Abbildungen vier und fünf stehen Mensch und Objekt jeweils als Entitäten nebeneinander (der Abort und die auf dem Kopf stehende Frau, der Jäger mit dem umgekehrt aufgesetzten Kopf und sein Gewehr). In den übrigen Zeichnungen, das Titelblatt eingerechnet, ist die Grenze zwischen Mensch und Gegenstand aufgehoben. Besonders auffällig ist dies in der Illustration zu *Zun-fargang* (s. Abb. 3): Zwei schräg aneinander gesetzte Rechtecke – beide sind mit einem handschriftlichen Auszug aus dem Gedicht versehen – werden mit den Armen und Beinen eines Menschen kombiniert. Die Beine stehen im unteren, weißen Rechteck und ragen in den Schriftzug „shvimt, vi roykh, fun unter mayne fis“ (schwimmt, wie Rauch, unter meinen Füßen) hinein (s. Punkt 3.3). Hinter dem oberen, schwarzen Rechteck hervor ringt jemand die Hände – ganz dem Text entsprechend, der im Rechteck wiederholt wird.<sup>35</sup> Der Mensch-Ding-Hybride betrauert verstorbe-

<sup>35</sup> Die beiden Rechtecke rufen, wie die Verwendung der Diagonalen, den Suprematismus auf, mit dem sich Chagall auch in seinen Wandmalereien und Bühnenbildern am *Gosudarstven-*

ne Kinder – vor der Zeit verstorbene Kinder, denkt man an die erste Illustration zurück –, denen in aneinander gereihten Grabsteinen ein Denkmal gesetzt ist: Im rechten Grabstein ist jiddisch „kinder“ (Kinder) zu lesen.

Das Verfahren, mit poetischen Mitteln die Grenze zwischen Mensch und Ding, Subjekt und Objekt aufzuheben, ist ein Wesensmerkmal des russischen Dramen- und Prosaautors Nikolaj Gogol' (1809-1852). Die dadurch erzielte Grotteske will ein kathartisches Lachen unter Tränen hervorrufen.<sup>36</sup> Diese ästhetische Grundeinstellung Gogol's, das Tragische mit dem Komischen – etwa durch anthropomorphisierende Metaphern – zu koppeln, ist für Chagalls Gestaltungsprinzipien nicht zu unterschätzen. Der – oft groteske – Bruch, das alogische Nebeneinander des Unvereinbaren ist Teil des Gogol'schen wie Chagall'schen Künstleruniversums.<sup>37</sup>

In Chagalls Illustrationen zu *Troyer* ist die Dialektik von Anthropomorphisierung und Verdinglichung eine ästhetische Leitkategorie. Sie fängt komisch-grotesk die sich in der Signifikantenebene manifestierende Poetik ebenso ein wie die latente Tiefenschicht der Trauer ob der Tatsache, dass die ostjüdische Heimat zerstört und dem Einzelnen entrissen ist. Die mit den visuellen Gestaltungsmitteln der Zeichnung erzeugten Kontraste (schwarz-weiß, Linie-Fläche etc.) antworten den verschiedenen Formen poetischer Kontrastierung (Oxymoron, Antithetik etc.). In der Illustration zu *Zun-fargang* sind die Antithetik der Sonnenstrahlen – anthromorph metaphorisiert als „Lebensflamme“ (flam fun leben; S. XI) und der kalten, rostigen Erde („kalte erd mit al ire rostn“; ebd.) – und diejenige von Licht und Schatten (vgl. *Kindershprukh* und die bereits zitier-

---

*nyj evrejskij Kamernyj Teatr (Staatliches Jüdisches Kammertheater)* in Moskau auseinandersetzt (vgl. Amishai-Maisels 1990, 63). Chagall schreibt in das obere Rechteck: „iz do bayt fun tsayt/ nor far vos farbrekhn zikh die hent.“ (gibt es eine Änderung der Zeit/doch weshalb ringt man die Hände). Er hinterfragt Hofshyteyns Ur-Text, ihn modifizierend und gleichsam kommentierend: „fest vi velt iz do di bayt fun tsayt / nor far vos farbrekhn zikh die hent.“ (so fest wie die Erde ist es, dass sich die Zeiten ändern/doch weshalb ringt man die Hände?“ (Wolitz 1995, 104)

<sup>36</sup> Gogol' formuliert dieses einer tiefen Religiosität und Ethik entspringende Postulat auch 1846 in seiner „Razvjazka Revizora“ (Die Lösung des *Revizor*; 1951 Bd. 4, 121-137), einer Meta-reflexion zu seiner Komödie *Revizor (Der Revisor)*, 1836) in Dramenform. Im berühmten siebten Kapitels seines 1942 veröffentlichten Hauptwerks, des ersten Teils der *Mertvye duši (Die toten Seelen)*, macht der Erzähler dieses Nebeneinander von Lachen und Weinen zum Ausgangspunkt seines Schaffens (1951 Bd. 6, 133-154).

<sup>37</sup> S. hierzu Marcadé 1985, 63. Chagall entwirft 1920-1921 grotesk-satirische Bühnenbilder für das Vitebsker *Teresvat (Teatr revoljucionnoj satiry / Theater der Revolutions satire)*, darunter 1921 Bühnenbildentwürfe zum nicht realisierten Projekt *Tovarišč Chlestakov (Genosse Chlestakov)* von D. Smolin, das Gogol's Hauptfigur aus dem *Revisor* in die Sowjetzeit versetzt. (Šatskich 2001, 184-186) Hier könnte der Ursprung für Chagalls intensive Auseinandersetzung mit Gogol' liegen.

ten „Schatten der Schande“ aus *Ukrayne*), von Leben und Tod aus dem gesamten Zyklus, gebündelt.<sup>38</sup>

Diese visuellen und verbalen Kontraste treten in einen Dialog. Der intermediale Text-Bild-Bezug basiert sowohl auf inhaltlich-semantischen als auch auf formal-strukturellen Äquivalenzen. Wo der Dichter dadurch die Tragik seines Trauerzyklus verstärkt, erzeugt der Graphiker eine – ambivalente – Komik. Doch nicht nur die durch starke Kontrastierung von Weiß und Schwarz gestützte Kombination von Mensch und Ding verbindet Gedichte und Zeichnungen. Auch die Übernahme von Verszeilen oder -fragmenten in jede einzelne Illustration trägt wesentlich dazu bei.

### 3.3 Schriftspuren im Bild

Immer wieder unterläuft die russische oder jüdische Volkskultur die Trennung von Schrift und Bild. Die Wechselbeziehung von Bild und Text ist fester Bestandteil der russischen Ikone und des russischen Volkbilderbogens (ru.: *lubok*). Auch aus der jüdischen Illuminationskunst und Folklore ist sie nicht wegzudenken.<sup>39</sup> Die Intermedialität von Schrift und Bild ist zudem zentrales Wesensmerkmal der russischen und der jüdischen Avantgarde.<sup>40</sup> Durch den Rückgriff auf eine primitivistische, kubofuturistische oder konstruktivistische Formsprache wird die Tradition des Miteinander von Schrift und Bild zu Beginn des 20. Jahrhunderts dynamisiert und radikalisiert. Was dank des regen Verlagswesens der jüdischen Kulturrenaissance ihren ästhetischen Stempel aufdrückt, ist von Anfang an wesentlicher Bestandteil von Chagalls künstlerischem Programm: Zahlreiche kyrillische, hebräische und/oder jiddische Inschriften zieren seine Bilder und übernehmen dort eine wichtige semantische wie ästhetische Funktion. Dieses Interpolieren von Graphemen ins Bild wird Chagall bis in seine spä-

<sup>38</sup> Dieses Spiel von Licht und Schatten aus *Kindershrprukh* kehrt im Schwarz-Weiß-Kontrast des Hauses in der ersten Illustration wieder.

<sup>39</sup> Zum russischen Volkbilderbogen, der Chagalls Stil mitprägt, s. Koschmal 1989. Die Tradition der jüdischen Volkbilderbögen, ihre Bedeutung für Marc Chagall und etwaige Wechselbeziehungen zu den russischen „lubki“ sind in einer größer angelegten Studie zu vertiefen. Auf jüdische „lubki“ verweist Boris Aronson in seiner Monografie *Sovremennaja evrejskaja grafika* (*Zeitgenössische jüdische Grafik*; Teilübersetzung ins Englische s. Apter-Gabriel<sup>2</sup> 1988, 235-238).

<sup>40</sup> Das 1913/14 entstandene Gemälde *Angličanin v Moskve* (*Ein Engländer in Moskau*) des frühen Malevič ist ein Paradebeispiel dafür (s. Ingold 2004, 243-263). Gerade die Graphomanie und der Buchkult der Futuristen, die ganz unmetaphysisch das von Hand Gemachte (*rukotvornyj*) des Buches und die Individualität der Handschrift, das „samopis'mo“ (etwa Malevičs, s. Hansen-Löve 2006, 60-65), betonten, machen der später von Walter Benjamin ins Feld geführten Aura des Kunstwerkes alle Ehre. Innerhalb der jüdischen Kulturrenaissance geben zahlreiche Veröffentlichungen in den damaligen Kulturzentren Warschau, Vilnius, Kiev und Łódź Aufschluss über das Spielen mit der ästhetischen Gestaltung von Graphemen im Bild und als Bild (s. Kazovsky 2003, Szymaniak 2005).

ten Schaffensjahre, beispielsweise bei der Gestaltung der Glasfenster der Synagoge in der Hadassah-Universitätsklinik in Jerusalem (1962), begleiten.

Das Hereinnehmen von Graphemen ins Bild, wie Chagall es im Falle von *Troyer* praktiziert, steht in unmittelbarer Nachbarschaft zu den dem Hofshteyn-Zyklus vorausgehenden und ihm unmittelbar folgenden Illustrationen: Die ähnlich primitivistischen Zeichnungen zweier Märchen von Der Nister (*A mayse mit a hon un a tsigele; Ein Märchen mit einem Hahn und einer Ziege*; 1917) und der Erzählung *Der kuntsnmakher (Der Zauberkünstler*, 1917) von Y.L. Perets koppeln Bild und Buchstabe. Konstruktivistisch ist Chagalls Ausgestaltung des Titelblatts zu *Shtrom* (1922; 1. Heft): Hier ordnet er die Buchstaben in einer steilen Diagonale, als wolle er – wie so oft – die Wortsemantik, hier diejenige von „Shtrom“ (Strom, Fluss), visualisieren. Und wie schon bei *Troyer*, doch diesmal weitaus fröhlicher, kombiniert er Mensch und Buchstabe (s. Kazovsky 2003, 84).<sup>41</sup>

Es gilt nun, Ort und Funktion der Grapheme in den Zeichnungen zu *Troyer* zu bestimmen. Zwei Fragen sind hierfür maßgeblich: Wie gliedern sich die Buchstaben in das jeweilige Bildthema und in die Komposition der Illustrationen ein? Welche Funktion übernimmt die Übersetzung lyrischer Einzelaussagen in dem anderen, nun visuellen Gestaltungskontext der Bilder?

Die von Chagall ausgewählten Fragmente aus den einzelnen Gedichten sind unter primär formalem Gesichtspunkt Teil der Bildgeometrisierung. Wird im einen Fall durch den Schriftzug die Horizontale betont (Abb. 2 und 6), so ist es im anderen Fall die Diagonale (Abb. 3, 4 und 5). Die Untergliederung der Bildfläche nicht nur durch Linie und Fläche, sondern auch durch Lettern macht diese zu einem wichtigen Strukturelement der Illustration. Ob als Druckschrift (Abb. 5 und 6) oder als Schreibschrift (Abb. 2, 3 und 4) eingefügt, treten die Buchstaben in Kontrast zu Fläche, Schraffur und Linie.<sup>42</sup> Im ‚lesbaren‘ Kontext der zeichnerischen Bildausstattung, die durch die Kombination von Mensch und Ding bereits ambivalent ist, irritieren die jiddischen Schriftzeichen in ihrer optischen Besonderheit, ihrer Kleinheit und Geschwungenheit. Bereits auf der formal-ästhetischen Ebene zeichnet sich eine Inkompatibilität des Graphischen mit dem Graphemischen ab.

Das ästhetische Spannungsverhältnis von Harmonie und Dissonanz zwischen Bild und Buchstabe wird radikalisiert, wenn die Bedeutung der Textfragmente hinzutritt. Was in der vierten Illustration, die das Kopulieren der Hunde und heruntergelassene Hosen ungeniert zeigt, wie die Andeutung von Rasenbüscheln

<sup>41</sup> Gerade durch die ästhetische Gestaltung der Grapheme stellt Chagall den Bezug zur Bibel her: Häufig sind die Bänder, die um den Thoramantel gewunden sind, mit Buchstaben verziert; *Shtrom* wird durch diesen ikonographischen Rückgriff auf die Thora ästhetisch als ‚Bibel der Kulturrenaissance‘ markiert (Kazovsky 2003, 84).

<sup>42</sup> Das Titelblatt vereint beide Schriftbilder.

aussieht, heiteres Ornament des Obszönen, entpuppt sich als tödliche Botschaft: „A shnirele blut tropns hele un rayne“ (Eine Linie aus Blutropfen, helle und reine). Leben – eingedenk seiner Zukunftsdimension als Fortsetzung (Kopulation) – und Tod sind so kopräsentisch wiedergegeben.<sup>43</sup>

Parallel zum Text schafft Chagall mit dieser Tuschezeichnung ein Erinnerungsbild an die Kindheit, das um den Tod kreist. Abweichend zum Text kriecht er ein Bild des Lebens. In diesem Tabubruch, den sein frivoles Fortpflanzungsbild darstellt, ist Chagall, der bei seinen Bildthemen häufig aus seinem persönlichen Erinnerungsschatz schöpft, am gegenwärtigsten.<sup>44</sup>

Ein weiterer Blick auf das Titelblatt und die vierte Illustrationen offenbart eine thematische Äquivalenz der von Chagall ausgewählten Gedichtfragmente: Auch in „Ale far der tsayt farshnitene“ (Denen gewidmet, die vor der Zeit getötet wurden) und „Gedenkstu vi es shtarbt aza fiksl“ (Erinnerst Du Dich, wie ein Fuchslein starb; Abb. 1 und 5) wird der Tod angesprochen. Neben dieser inhaltlichen Todesreferenz von Bildtext und Bildthema lässt die Sinnreferenz durch das Verbalisieren von Trauer im Titelbild sowie in den Illustrationen 2 und 5 den Tod als Subtext mitschwingen.<sup>45</sup> Auch sie trägt zur engen semantischen Verbundenheit von Text und Bild bei.

Als sich das lyrische Ich beispielsweise in *Keyn dakh, keyn vent – un shveln umetum...* mit den Trümmern jüdischen Lebens konfrontiert sieht – zum zweiten Mal in *Troyer* fällt der Begriff „khurbes“ (Ruinen), etymologisch eng verwandt mit „khurbm“, Inbegriff für die Zerstörung der beiden Tempel in Jerusalem und später für die Shoa –, weist es die Reinheit eines klaren Herbsttages zurück. Das Gottesgeschenk der (unschuldigen) Natur wiegt die von Krieg und Vernichtung verschuldete Auslöschung der Ostjuden nicht auf (S. 106):

„Vos darf ikh zi, di loyterkeyt di klore,  
vos oykh in shpaltn khurbeshe farrint  
un vos tsetrogn vet fun bitere azkores  
mayn zeyer (dervayl der eyntsiker) – der vint!“

Was brauch ich sie, die Lauterkeit die klare,  
die auch in Trümmerspalten verrinnt  
und die verstreut wird von bitteren Trauerzeremonien

<sup>43</sup> Chagall visualisiert auch hier das Sprachbild: Das Schnürchen („shnirele“) tritt als Linie im Bild und damit als Tautologie zum Wortinhalt auf.

<sup>44</sup> Obszönes ist in viele andere Bilder Chagalls eingewoben, z. B. ein urinierender Mann im *Haus in Peskovatik* (1922), einer Illustration zu Chagalls Autobiographie *Mein Leben*, im farbigen, ebenfalls 1922 entstandenen Pendant hierzu, *Die roten Häuschen* (s. Compton 1995, Abb. 17 und 18) und natürlich in Chagalls *Einführung in das jüdische Theater* (s. Chagall 2006, Abb. 71).

<sup>45</sup> Bei der (partiellen oder totalen) Inhaltsreferenz ist ein Bezug zwischen Bildtext und Bilddarstellung hergestellt; bei der Sinnreferenz „bezieht sich der Text nicht auf die ideographisch dargestellten Inhalte, sondern lediglich auf deren Sinn.“ (s. Koschmal 1989, 5)

mein Säer (momentan der Einzige) – der Wind!

Dieser Verzweiflungsschrei des lyrischen Ich inmitten von Ruinen wird von Chagall visualisiert: Eine Figur ruft die Zeile: „vos darf ikh zi di loyterkayt di klore“/Was brauch ich sie, die klare Lauterkeit?“ aus dem Fenster eines Häuser-Mensch-Zwitters ins Nichts der Bildfläche (s. Abb. 6). Die Richtung, in welche die Buchstaben weisen, erzeugt eine Spannung zum restlichen Bildinhalt: Insgesamt strebt die Zeichnung nach rechts – der rechte Fuß setzt zu einem Schritt dorthin an, die Häuserreihe ist auf der rechten Seite zu Ende gezeichnet, was an die frühere Unversehrtheit des Heims erinnert.<sup>46</sup> Die Grapheme jedoch, begleitet von der Geste der aus dem Fenster blickenden Figur, fliehen nach links, ins Leere. Wie das lyrische Ich im Text ohne Antwort bleibt, findet die Frage, die eigentlich eine Frage der Theodizee ist, keinen visuellen Widerhall.

Was tut Chagall hier? Er isoliert einzelne, um Tod und Trauer – also um die Hauptthemen des Gedichts – kreisende Passagen des Wortkunstwerks und stellt sie in einen neuen – jetzt bildkünstlerischen – Bedeutungskontext. Im Koordinatensystem Bild übernehmen sie als Schriftzeichen eine ästhetische Funktion und tragen so zur gesamten *Bildsemantik* bei. Als dechiffrierbare Zeichenträger beinhalten sie aber zusätzlich die ihnen eigene – todes- und unheilschwangere – *Wortsemantik*. Im Leser, jetzt Betrachter, rufen sie im neuen Bild-Kontext aber auch den Text-Kontext auf. Der Sinn des literarischen Textes von Dovid Hofsh-teyn wird auf diese Weise wiederholt, verstärkt und in seinem Gehalt vertieft. Zugleich wird er um neue Bedeutungsebenen des Künstlers Marc Chagall ergänzt.

Chagall geht hier weit über eine rein ornamentale Funktion des Buchstabens hinaus. Doch sind die Einzelaussagen nicht nur aufgrund ihres Inhalts von Bedeutung, sondern auch, weil sie auf deren Urheber verweisen: Der Schriftzug in jeder einzelnen Illustration vergegenwärtigt also nicht nur den Sinn, sondern auch die *Stimme* des Subjekts aus dem Poem, die diesen Sinn erzeugt und artikuliert. Die Funktion der Schrift besteht also primär in der Verdoppelung der lyrischen Stimme. Chagall macht Stimme sichtbar. Die Stimme wird so zum Leitmotiv aller Illustrationen, so paradox das klingen mag. Dem, was verhallt, wird im Bild Dauer verliehen – wie es Edvard Munch in seinem berühmten Bild „Der Schrei“ (1893) getan hat, mit dem Unterschied, dass Chagall nicht dem Akt des Schreiens (s. Abb. 6), sondern dem Inhalt der Verzweiflungsschreie den Vorzug gibt. Die Trauer des lyrischen Ich wird in der grotesken Bildumgebung nur verstärkt. Im Nebeneinander von Schriftkörper und Menschenkörper erin-

<sup>46</sup> In der unzensierten Fassung hat Chagall den Hybriden mit männlichen Geschlechtsteilen versehen (s. Harshav 2003, 306). In sowjetischen Reproduktionen, aber auch in der Hofsh-teyn-Werkausgabe ist dieses Detail getilgt.

nert Chagall an die untrennbare Verbundenheit von Sein und Sprache – auch oder gerade wenn er vom Tod spricht.

#### 4. Ethik und Ästhetik im Bild oder: Chagalls Umgang mit Trauer und Tod

Das Spiel mit der Doppelfunktion des Sprachzeichens als ästhetischem und semantischem ist konstitutiv für Chagall. Die Spannung, die bei der Decodierung *beider* Ebenen, der bedeutungstragenden und der zeichenhaften, entsteht, ist hoch. Mit ihr stößt man in eine weitere Sinnebene vor. Im Falle der ersten Illustration wiegt dieser dritte Bedeutungsraum besonders schwer, da die Dialektik von Bild und Buchstabe auch die Dialektik von Ethik und Ästhetik in sich birgt. Ein Blick auf die erste Illustration des Zyklus „Ale far der tsayt farshnitene“ soll dies veranschaulichen (s. Abb. 2).

Zu sehen ist ein reichlich naiv gezeichnetes Kindergesicht. Geweitete, ausdruckslose Augen starren den Betrachter an. Auf dem Kopf sitzt ein Haus. Vom Haus weg fährt ein leerer Pferdewagen, auf dem gramgebeugt der Wagenlenker, möglicherweise der Vater des Kindes, sitzt. Chagall antwortet hier auf das Umschlag- und Titelbild, in denen sich, eingepasst im zum Shofar verkehrten „Reysh“, einen Pferdewagen und ein Mensch auf ein Haus zubewegen. Eine Frau – die Mutter des Kindes? – blickt dem Mann durch das Fenster hinterher. Zwischen Augen und Mund platziert Chagall folgende Widmung: „Ale far der tsayt farshnitene“: „Denen gewidmet, die vor der Zeit getötet wurden“.

Ein Kindergesicht mit einem Haus auf dem Kopf und ein Pferdegespann: Bildthematisch sind hier zwei zentrale Topoi jüdischen Denkens verknüpft. Der Fuhrmann, ein Zentralmotiv in Chagalls Schaffen, steht sinnbildlich für das ewige Exil der Juden.<sup>47</sup> Auch in der letzten Illustration des Zyklus wird der „Goles“, so der jiddische Ausdruck für die Exilsituation der Juden, aufgegriffen (s. Punkt 3.1). Warum verlässt der Mann das Haus? Wird er jemals wiederkehren? Ungewiss ist die Zukunft des Mannes, dessen Weg in das Nichts der leeren Papierfläche führt. Das Exil auf sich nehmen, den „Goles trogn“, ist in all seiner Unvorhersehbarkeit fast existenzialistisch – und in seiner Naivität komisch verfremdet – der Graphik eingeschrieben.

Neben dem Topos des Exils spielt die Illustration mit einer weiteren wichtigen Denkfigur des Judentums. Entschlüsselt werden kann sie allerdings nur im Rückgriff auf die jiddische Sprache. Das Haus auf dem Kopf des Kindes symbolisiert die Erinnerung an dessen Heimat. Das Kind gedenkt seines Zuhauses, hat

<sup>47</sup> Als Protobild hierzu lässt sich die wenig bekannte Zeichnung von 1916, „Bewegung“, heranziehen. Sie zeigt in kubistischer Manier einen Juden, von dessen linker Schulter ein Einspänner wegfährt. Der Leiterwagen mit vorgespanntem Pferd wird auch in den späteren Kriegsbildern Chagalls, die sich dem Zweiten Weltkrieg und der Shoah zuwenden, ebenso als Chiffre für Vertreibung und Exil fungieren.

es – jiddisch – „in seykh!“ (wörtlich: im Verstand), deutsch „im Kopf“.<sup>48</sup> Das Bild vom Haus auf dem Kopf kann aber auch folgendes bedeuten: das Kind hat ein Zuhause. „Hobn a dakh ibern kop“ (ein Dach über dem Kopf haben), eine Metonymie an das Zuhause, fällt in der Chagall'schen Abbildung in eins mit der Metapher an die Erinnerung an dieses Zuhause. In der einen visuellen Abbildung entfaltet sich die Ambivalenz zweier gegensätzlicher Sprachbilder, das unversehrte Heim und die (schmerzvolle) Erinnerung an eben dieses Heim, das nach den schrecklichen Pogromen zurückgelassen werden musste oder gar in Schutt und Asche liegt.

Die ambivalente Polysemie der Illustration entsteht also zum einen durch die manifeste und latente Präsenz der jiddischen Sprache. Latent ist sie in der Visualisierung der jiddischen Redewendung, manifest in den hebräischen Schriftzeichen. Zum anderen resultiert sie aus der – ästhetischen und inhaltlichen – Kopplung von Bild und Schrift. Dadurch sind vielfache inhaltlich-sprachliche Bezüge eingelagert. Dank dieser Ästhetik, die wesentlich von der Verknüpfung von Sprache, Text und Bild lebt, wird die Illustration zu einer Metaillustration des gesamten Gedichtzyklus. Dank ihrer schwingt eine gewichtige ethisch-eschatologische Komponente mit. Chagall aktualisiert hier nämlich ein Zentralmotiv des Hofsh-teyn'schen Zyklus: Kinder.

Das lyrische Ich thematisiert mehrfach Kinder und Kindheit: In *Ukrayne* sieht er „kindersh rayne oygn“ (reine Kinderaugen; s. 3.1), in *In faln* erinnert es sich „an kindershe yorn“ (an die Jahre der Kindheit; 1922, XIII). In *Kinder-Shprukh* spielen Kinder „uf firekn shayn, vos durkh vareme fentster / tsum dil tsu dem kaltn zikh tulien...“ (im Schein von Vierecken, die durch warme Fenster / auf dem kalten Flur herumtollen; 1922, XVIIIf). Und immer wieder fragt das lyrische Ich da: „vi veln zey troymn kinder nokh kleyne?“ (Wie werden die jetzt noch kleinen Kinder trauern?)

Die Unschuld des Kindes und schuldloses Leiden, die den Tenor von Hofsh-teyns *Tristia* vorgeben, sind auch im Bild vereint. Das Leiden ist dem Kind hier buchstäblich ins Gesicht geschrieben. Das Kindergesicht ist durch die Schrift ebenso entstellt wie ostjüdisches Leben durch Vertreibung, Gewalt und Tod. Die Grapheme stören als ästhetische Elemente den komisch-naiven Bildkontext. In ihrem semantischen Gehalt verstören sie ihn auch. Denn wie bereits bei „A shnirele blut tropns hele un rayne“ tritt der Tod – hier im Schriftzug „Denen gewidmet, die vor der Zeit getötet wurden“ präsent – neben das Leben, das Kind. Leben und Tod, die toten Erinnernten und die noch lebenden Erinnernden treten in eine Beziehung der Simultaneität, die aber erst durch die Entschlüsselung der Wortbedeutung offenkundig wird.

<sup>48</sup> Wolitz verweist hier auf das jiddische Sprichwort: „Er trogt dos gantse shtetl uf zayn kop“ (Er trägt das ganze Stetl auf seinem Kopf; 1995, 102).

Wessen Idee der Schriftzug „Ale far der tsayt farshnitene“ war, ob derjenige Chagalls oder Hofshyteyns, ist unklar. Es ist der einzige Fall, wo der Text für das Bild nicht dem Zyklus entnommen ist.<sup>49</sup>

Die Semantik des verwendeten Verbuns „farshnaydn“ ist auf grausame Weise doppeldeutig: Es bedeutet nicht nur „töten, annihilieren, zu Nichts machen, ausrotten“. Es deutet in der Wendung „farshnaydn a bund“ als Lehnübersetzung aus dem Hebräischen „karat berit“ (כרת ברית) auf den Bund hin, den Jahwe mit den Juden als seinem auserwählten Volk geschlossen hat.<sup>50</sup> Es ist ein Bund, der – so in Genesis 12 – dem Volk Israel Nachkommenschaft und Land verheißt. Angesichts von Gewalt und Vertreibung – in der Illustration dem Kind ins Gesicht geschrieben, im Text Anlass wechsellöcheriger Wehklagen – werden der Bund, der hier aufgerufen wird, und die göttliche Erlösung in Frage gestellt.

Auge in Auge mit dem Bösen, das den Juden widerfährt, mündet Hofshyteyns Klagelied in die Theodizee: „Vos vezt ariber/ a tropn blut/ fun kindershn/ umschuldik sheynem vezn?“ (Was wiegt/ einen Tropfen Blut/ des kindlichen/ unschuldig schönen Wesens auf) – fragt das lyrische Ich in *Ukrayne*.<sup>51</sup> Auch die spannungsvolle Darstellung des Kindes/Lebens und der Vertreibung/des Todes in Chagalls Illustration werfen die Frage nach dem Sinn des Bösen auf.

Die schwierige Thematik der Theodizee hat viele Vorläufer in der Pogrom-Literatur. Hofshyteyn zollt ihr durch intertextuelle Referenzen Tribut. Neben Sholem-Aleykhem (1859-1916) ist hier vor allem Chaim Bialik zu nennen. Sein *Be'ir haharegah* (*In der Stadt des Schlachtens*), 1906 als *In shkhite-shtot* in Odesa auch auf Jiddisch erschienen, markiert nach dem grauenvollen Pogrom in Kišinëv von 1903 den Nullpunkt der Hoffnung in der Pogrom-Literatur. Gott selbst weiß keine Antwort mehr auf das Grauen zu finden.<sup>52</sup> Wie sehr gerade Kišinëv und Bialiks literarische Reaktion die damalige jüdische Intelligenz prägten, zeigt neben der Intertextualität des Hofshyteynschen Textes auch Chagalls visuelle Interikonizität mit Ephraim Moses Liliens (1874-1925) Gedenkbild *Lemot al kidush hashem beKishinov* (*Für die Märtyrer von Kišinëv*) von 1903 (Abb. in: Roskies 1984, 85).

<sup>49</sup> In der Ausgabe von 1922 ist die Illustration mit dem Motto „Ikh mon nit, ikh freg nor...“ (Ich prangere nicht an, ich frage nur) aus *In Faln* versehen. Hofshyteyn hat in der späteren Bearbeitung das Motto durch Chagalls Illustrationstext „Ale far der tsayt farshnitene“ (Denen gewidmet, die vor der Zeit getötet wurden) und Hiob 19, 26 ersetzt: [U-]mi bsari eheze eloa... „Noch von meinem Fleische aus werde ich Gott schauen“ (1977a, 83).

<sup>50</sup> כרת (karat) bedeutet im Bibelhebräischen „(ab)schneiden“, aber auch „niederhauen, ausrotten“; in der Wortfügung כרת ברית (einen Bund schließen) verweist es auf die bei Bundeschlüssen übliche Zweiteilung eines Opfertieres, vgl. Genesis 15, wo Abraham zum Bundeschluss mit Gott ein Rind, eine Ziege und einen Widder in zwei Hälften teilt.

<sup>51</sup> Das Motiv des (getrockneten) Blutes kehrt auch in anderen Gedichten Hofshyteyns aus diesen Jahren wieder, etwa in „Violontshel“ (Cello) von 1921 (1977a, 130f).

<sup>52</sup> S. hierzu Roskies 1984, 79-108. Hofshyteyn widmet Bialik in der späteren Bearbeitung des Zyklus das Gedicht *Keyn dakh, keyn vent...*

Durch die Illustrationen zu *Troyer* wird die Intertextualität der Theodizee um ihre Intermedialität ergänzt. Chagalls groteske Koppelung des Tragischen und des Komischen spielt dabei eine herausragende Rolle. Die seit dem Ersten Weltkrieg – Chagall bezeichnet ihn als „blutige Komödie“ (1959, 115) – aus den Fugen geratene Welt verdient keine ernsthafte Darstellung mehr: Chagall entscheidet sich für eine verkehrte Welt, verkehrt oben und unten, hoch und niedrig, Tragik und Komik. Er vollzieht gerade in den Illustrationen zu Hofshteyns Poem den Schritt vom tragischen Konstatieren und Mitleiden zur komischen Verfremdung, um die Schwere der Realität, nämlich Vertreibung, Pogrome, Gewalt und Tod erträglich zu machen.

Hofshteyn hat dem Gedicht *Kinder-Shprukh* folgendes Motto aus Jesaja 25,8 voranstellt: „... makha adonaj Jahve dima meal kol panim...“ / „Abwischen wird mein Herr, ER, von alljedem Antlitz die Träne.“ (Übersetzung Rosenzweig/Buber) Es folgt auf einen Ausschnitt aus den Trauerregeln (jidd. Dine avles): „Jesur lekrot... bneviim v'ketuvim/ Umotar lekrot v'ioib“ (Verbot [laut] zu lesen in den Propheten und Schriften / Und Erlaubnis [laut] zu lesen in Hiob). Wo ist die Träne im Kindergesicht der Illustration „Denen gewidmet, die vor der Zeit getötet wurden“? Hat der Herr sie bereits abgewischt? Oder hat das Kind keine Tränen mehr? Oder sind die Buchstaben der Ort der Tränen? So jedenfalls heißt es in dem berühmten Schlaflied Mark Varshavskis (1848-1907) „Ufn pripets-hik“ (Auf dem Herd). Dass laut Varshavski die Buchstaben auch ein Hort der Hoffnung sein können, mag über das große Leid, dem Hofshteyn bildkünstlerisch und Chagall wortkünstlerisch zu begegnen versucht, hinwegtrösten:

„[...] As ir vet, kinderlekh, elter vern,  
vet ir aleyn farshteyn,  
vifl in di oysyes lign trem  
un vi fil geveyn.

[...]

As ir vet, kenderlekh, dem goles shlepn,  
oysgemutshet zayn,  
zolt ir fun die oysyes koyekh shepn  
kukt in zey arayn!“

„[...] Wenn ihr, Kinderlein, älter werdet,  
werdet ihr selbst verstehen,  
wie viel Tränen die Buchstaben bergen  
und wie viel Weinen.

[...]

Wenn ihr, Kinderlein, das Exil euch werdet aufbürden,  
zermartert sein,  
sollt ihr von den Buchstaben Kraft schöpfen  
schaut in sie hinein!“

## Literatur

- 1964<sup>2</sup>/1987. *A shpigl uf a shteyn. Antologye. Poezie un proze fun letste farshnitene yidische shraybers in ratn-farband*, Herausgegeben von Khone Shmeruk und Benjamin Harshav, Jerusalem.
- Amishai-Maisels, Z. 1990. „The Jewish Awakening: A Search for National Identity“, Goodman, Susan Tumarkin (Hg.), *Russian Jewish Artists in a Century of Change. 1890-1990*, München/New York, 54-70.
- Aronson, B. 1987. „Contemporary Jewish Graphics“, R. Apter-Gabriel (Hg.), *Tradition and Revolution: The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde 1912-1928*, Jerusalem, 235-238.
- Bal-Makhshoves, E. 1953. „Dovid Hofshiteyn, Leyb Kvitko, Perets Markish“, *Geklibene Verk*, N'yu York, 302-307.
- Boeckh, K. / Völkl, E. Ukraine. 2007. *Von der Roten zur Orangenen Revolution*, Regensburg.
- Boehm, G. 1994. „Die Wiederkehr der Bilder“, *Was ist ein Bild?*, München, 11-38.
- Budnickij, Oleg V. Rossijskie evrei meždu krasnymi i belymi 1917-1920, Moskva 2006.
- Chagall, M. 1959. *Mein Leben*, Stuttgart
- Compton, S. 1990. *Marc Chagall. Mein Leben – Mein Traum. Berlin und Paris 1922-1940*, München.
- Corbineau-Hoffmann, A. (Hrsg.). 2000. „Die Bewaffnung der Worte. Aspekte der Sprachgewalt in moderner Lyrik“, *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*, Hildesheim/Zürich/New York 191-228.
- Derrida, J. 1974. *Grammatologie*, Frankfurt a. M.
- De Vries, S.Ph. <sup>10</sup>2006. *Jüdische Riten und Symbole*, Reinbek bei Hamburg.
- Dubnow, S. 1929. *Weltgeschichte des jüdischen Volkes*, Bd. 10, Berlin.
- Dutli, R. <sup>2</sup>2003. *Mandelstam. Meine Zeit, mein Tier. Eine Biographie*, Zürich.
2009. *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*, Herausgegeben von Nathalie Hazan-Brunet, Paris.
- Gofštejn, 1997. *Izbrannye stichotvorenija*, Ierusalim.
- Gogol', N.V. 1951. *Mertvye duši. Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva.
- Hansen-Löve, A. 1982. „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, Schmid, W. / W.-D. Stempel (Hrg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien, 291-361, (Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 11).
- 2006. „Wie ‚faktura‘ zeigt.. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde“, Henning, A./Obermayr, B./Witte, G. (Hrsg.), *F(r)aktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Wien/München, 17-96, (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63. Unterreihe Intermedialität Bd. 3).
- Harshav, B. 1992. *The Role of Language in Modern Art: On Texts and Subtexts in Chgall's Paintings*. *Modernism, modernity*, 1 (2), 51-87.
- 2004. *Marc Chagall. A documentary narrative*, Stanford.

- 2006. *Marc Chagall and The Lost Jewish Art. The Nature of Chagall's Art and Iconography*, New York.
- Hofshteyn, D. / Shagal, M. 1922. *Troyer*, Kiev.
- 1977. *Lider un poemes*, 2 Bde, Tel-Aviv.
- Hofštejn, D. /Sluckij, V. 1997. *Izbrannye stichotvoreniya*, Ierusalim.
- Horstkotte, S. /Leonhard, K. (Hrsg.) 2006. *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate zwischen Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien.
- Ingold, F.Ph. 2004. „Der Autor im Bild“, Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur, München, 243-263.
- Jakobson, R. 1979. „Linguistik und Poetik“, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze*, Frankfurt a. M., 83-121.
- Kamenski, A. 1989. *Marc Chagall. Die russischen Jahre 1907-1922*, Stuttgart.
- Kazovsky, H. 2003. *The Artists of the Kultur-Lige/Chudožniki Kul'tur-Ligi*. Jerusalem/Moskva.
- Kazovsky, H. (Grigory). 2009. „C'était l'époque où l'on a commencé à illustrer les livres juifs“, *Futur antérieur. L'avant-garde et le livre yiddish (1914-1939)*, Herausgegeben von N. Hazan-Brunet, Paris, 32-51.
- Koller, S. 2007. „Wenn aus Sprachbildern sprechende Bilder werden – Marc Chagall, ein jiddischer Maler“, *Blick in die Wissenschaft. Forschungsmagazin der Universität Regensburg 19*, Regensburg, 41-48.
- Koschmal, W. 1989. *Der russische Volksbilderbogen. Von der Religion zum Theater*, München, (Slavistische Beiträge; Bd. 251).
- Krutikov, M. 2001. *Yiddish Fiction and the Crisis of Modernity, 1905-1914*, Stanford.
- Lüthy, M. 2006. „Vom Raum in der Fläche des Modernismus“, Henning, A. /Obermayr, B./Witte, G. (Hrsg.), *F(r)aktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Wien/München, 149-178, (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63. Unterreihe Intermedialität Bd. 3).
- Marc, Ch. 1999. *Illustrationen zu Nikolai Gogol ‚Die toten Seelen‘*, Villingen-Schwenningen.
2006. *Marc Chagall. Meisterwerke 1908-1922*, Herausgegeben von Evelyn Benesch und Ingrid Brugger, Wien.
- Magonet, J. 2003. *Einführung ins Judentum*, Berlin.
- Marcadé, J.-C. 1985. „Das Russische im Werk von Chagall“, Marc Chagall, *Arbeiten auf Papier*, Hannover, 53-71.
- Podriatshik, L. 1987. „A vort vegn Dovid Hofshteyn“, *Jidishe kultur*, 49 (9), 34-37.
- 1988. „A vort vegn Dovid Hofshteyn“, *Jidishe kultur*, 50 (4), 20-23.
- Rippl, G. 2005. *Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Kontexte (1880-2000)*, (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste; Bd. 110), München.
- Roskies, D.G. 1984. *Against the Apokalype*, Harvard.
- Shmeruk, Kh. <sup>2</sup>1987. „Araynfir“, *A shpigl uf a shteyn*, Jerusalem, 17-42.
2002. *Spiegelglas auf Stein. Jiddische Literatur unter Stalin*, Herausgegeben von Andrej Jendrusch, Berlin.
- Šatskich, A. 2001. *Vitebsk. Žizn' iskusstva 1917-1922*, Moskva.

- Susman, Margarete 1968. Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes. Freiburg i. Br./Basel/Wien.
- Szymaniak, K. 2005. *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, Gdańsk.
- Wolitz, S. 1995. „Chagall's Last Soviet Performace: The Graphics for Troyer“, *Journal of Jewish Art* 21/22, 95-115.
- [www.schechter.edu/Responsa.aspx](http://www.schechter.edu/Responsa.aspx); Zugriff am 27.10.09.
- [www.slovopedia.com/2/209/259320.html](http://www.slovopedia.com/2/209/259320.html); Zugriff am 28.09.2009.

### Auszüge aus Dovid Hofshyteyns Gedicht-Zyklus *Troyer* (Trauer, 1922)

Die Transliteration des jiddischen Originals folgt in wissenschaftlicher YIVO-Umschrift dem Abdruck des Zyklus in Hofshyteyn, Dovid, *Lider un poemes*, Band 2, Tel Aviv 1977, S. 83-107. Das Jiddische der Erstausgabe von 1922 ist nicht standardisiert und in sowjetischer Schreibung verfasst.

*Ukrayne*

Jakovu Savčenko [in Russisch]

in krankn moyekh,  
vi heyser pekh,  
zikh shitm nemen  
fun shtet farshvendete,  
blutik noente  
un blutik fremde...  
Pastov!  
Vasilkov!  
un nokh,  
un nokh...

kh'hob ongeton  
tsvey kegniberdike fentster  
fun vagon  
af mayne dorshtike,  
shoyn fiberdike blikn...

on mi,  
on ru,  
on shabes  
un on zuntik  
geyt di vokh...

*Ukraine*

Jakob Savčenko gewidmet

Im kranken Hirn,  
wie heißes Pech,  
hagelt es Namen  
verschwendeter Städte,  
blutig naher  
und blutig ferner...  
Pastov!  
Vasilkov!  
Und noch,  
und noch...

Ich zog  
zwei gegenüberliegende,  
Waggonfenster  
auf meine durstigen,  
schon fiebernden Blicke...

Ohne Mühe,  
ohne Rast,  
ohne Sabbat  
und ohne Sonntag  
vergeht die Woche...

ikh vander vider  
iber ayer hoyl,  
tseviklte, tseloste felder  
fun Ukraine;  
ikh shrayb mit roykh  
fun shoyn tsheshroyftn  
lokomotif  
an aylikn, a tsiterikn brif  
der heler himldiker hoykh...

mit heysn glyakhgilt  
kukt zi tsu,  
vi es shvindlen  
oazisn fun mayne khurves  
af breyter flakh fun felder milde,  
shtil farshotene  
mit benkshaft,  
raykh bafaykhte  
mit mayn blut...

di operisene  
tsedarte vent  
fun groyen  
umreynem vagon –  
zey tsitern  
in eynem mit di zaytlekh  
fun mayn ufgevakhthn harts,  
un unter vaklendike pleytses  
shteyt jung-geboygn,  
mit varemkeyt in kindersh reyne oygn,  
di alte-alte tayne:  
„vos vegt ariber  
a trofn blut  
fun kindershn  
umshuldik sheynem vezn?...“

a tog, a tog a gantsn vartn  
af dray farshemte kling...

ikh ken zi shoyn fun lang,  
di umetike leydikgeyershaft

Wieder wandere ich  
über eure nackte Erde  
ausgerollte, sich auflösende Felder  
der Ukraine:  
ich schreibe mit Rauch  
aus der schon demontierten  
Lokomotive  
Einen eiligen, einen zitternden Brief  
an die helle Himmelshöhe...

Mit heißer Gleichgültigkeit  
sieht sie zu,  
wie Oasen meiner Trümmer  
auf weiter Ebene milder Felder  
mich zum Narren halten,  
still  
von Sehnsucht überschattet,  
reich befeuchtet  
mit meinem Blut...

Die Wände,  
herausgerissen, welk,  
des grauen,  
schmutzigen Waggons –  
sie zittern  
gemeinsam mit den Saiten  
meines erwachten Herzens,  
und unter geschüttelten Schultern  
steht jung-gebogen,  
mit Wärme in kindhaft reinen Augen,  
die alte, alte Klage:  
„Was wiegt  
einen Tropfen Blut  
eines unschuldig schönen  
Kinderwesens auf?...“

Einen Tag, einen ganzen Tag lang war  
auf drei verschämte Klingeltöne...

Ich kenne ihn schon lange,  
den traurigen Müßiggang

af dayne vistike vokzaln...

trit banditische  
un lider shikere  
af dayne vimlendike markn...

ikh ken zi shoyt fun lang,  
di Brust  
fun dayne mengen,  
vos unter svite roytlekher  
(vi alt farzhavert ayzn)  
iz shtendik greyt  
zikh shtopt mit fardrus,  
iz shtendik greyt  
di vilde hent tsehoyden,  
zey varfn af a kop:  
- shlog!  
- klop!..

ikh fil mit libe nokh:  
es hot keyn shoyb do nit geplatst  
in bergturems in dayne,  
vos kukn, loyter nokh,  
af di gevisern fun Dnieper,  
af stepes dayne...  
mit toyznt tatsn heyse tantst di zun

un blendt,  
un heybt bay fusgeyer di fis,  
un varft bay vanderer di hent...

ikh veys dos oykh:  
bist doyles lang  
geven a miklet-plats  
far oysvurfn  
fun groysn groyen land...  
af ale – ale shtrekes zayne,  
shotnt zikh dayn shand,  
Ukraine!

auf deinen verlassenen Bahnhöfen...

Banditenschritte  
Betrunkenenlieder  
Auf deinen überfüllten Märkten...

Ich kenne sie schon lange,  
die Brust  
deiner Massen,  
die unter Bauernmantelrot  
(wie altes rostiges Eisen)  
ständig bereit ist,  
voll Verdruss stehen zu bleiben,  
die ständig bereit ist,  
die wilden Fäuste zu schwingen,  
sie auf einen Kopf niedersausen  
zu lassen:  
Schlag zu!  
Gib ihm!

Ich fühle, erfüllt von Liebe noch,  
hier ist keine Scheibe zerbrochen,  
auf deinen Bergtürmen,  
die, lauter und rein,  
blicken auf Dn'epr-Gewässer,  
auf deine Steppen...  
Mit tausend heißen Tatzen tanzt die  
Sonne  
Und gleißt,  
und macht Fußgängern Beine  
und lässt Wanderer die Hände  
ringen...

Doch weiß ich auch:  
Generationenlang  
bist Du ein Rückzugsort gewesen  
für den Auswurf  
aus dem großen, grauen Land...  
auf allen, allen Weiten deinen  
wirft Schatten deine Schande,  
Ukraine!

## Kinder-Shprukh (Auszüge):

vi hot er getroyert, mayn zeyde mayn  
veyter?  
vi veln zey troyern, kinder nokh  
kleyne,  
nokh vilde,  
vos breklen dem tunklen geveb fun  
mayn shvaygn,  
un makhn im gants bald,  
un viklen tsunoyf im  
in eynem mit klangen fun yungn  
gepilder...

[...]

vi hot er getroyert, mayn zeyde?  
es art mikh nit shtark, nor ikh freg es,  
fun fri haynt in shtilkeyt a frage ba-  
gleyt mikh...  
... un, s'hot zikh bavizn:  
a sidur an altn  
(mit dine-avles,  
an altn „beys-yankev“)  
hob ikh haynt tsu dankn  
far monelekh tryst,  
far a por feshe reges...  
„mayn treyst iz in dem mir bashta-  
nen,  
vos ergets a land aza Uts iz  
faranen,  
vos dort hot gevoynt a man Iev,  
un ot, in der shtot, vos heyst Kiev,  
mit yorn mit toyznter shpeter  
gemisht hob ikh glatinke britische  
bleter  
ot dort, vu von Iev in zey iz farsh-  
ribn...  
s'iz nokh mir a frage geblibn:  
vi veln zey troyern, kinder nokh

Wie trauerte er, mein weit entfernter  
Großvater?

Wie werden sie trauern, Kinder noch  
kleine,  
noch wilde,  
die am dunklen Gewebe meines  
Schweigens bröseln  
und es bald ganz zusammenfügen  
und verwickeln  
mit Klängen von jungem Lärmen...

[...]

Wie trauerte er, mein Großvater?  
Es kümmert mich nicht sehr, dennoch  
frage ich nach,  
seit heute Morgen begleitet mich eine  
Frage...  
...und es zeigte sich:  
Einem alten Gebetbuch  
(mit Trauerregeln im Todesfall,  
Einem alten „Haus Jakobs“)  
Habe ich heute zu danken  
Für Mohnkörnentrost,  
Für ein paar frische Momente...  
Mein Trost bestand für mich darin,  
dass es irgendwo ein Land wie Uz gibt,  
dass dort ein Mann wohnte namens  
Hiob,  
und hier, in der Stadt, die man ruft  
Kiev,  
tausende Jahre später  
ich in glatten britischen Seiten  
blätterte,  
doch da, wo von Hiob steht geschrie-  
ben,  
ist eine Frage offen geblieben:  
Wie werden sie trauern, Kinder kleine?

kleyne? [...]	[...]
------------------	-------

<p>* keyn dakh, keyn vent, un shveln umetum, un fis farhaltn zikh, shoy'n greyt tsum areyngang – un tirn tsien mikh un firn mikh arum tirn harbstike mit loyterkeyt farhangen...</p> <p>s'hot libe tsart gehoydet do ir vig... heyman hunderte do hobn shtil geyekhert. tsi hot fun danen nokh geretet zikh a blik, tsi shpiln ergets vu fundanendike koykhes?</p> <p>vos toyg zi mir, di loyterkeyt di klo-re, vos oykh in shpaltn khurbeshe far-rint un vos tsetrogn vet fun bitere asko-res mayn zeyer (derveyl der eyntsiker) – der vint!</p>	<p>* Kein Dach, keine Wände, und Schwellen ringsumher Und Beine bleiben stehen, zum Eintreten bereit – Und Türen ziehen mich und führen mich herum Herbsttüren, mit Lauterkeit verhangen...</p> <p>Liebe hat hier zart ihre Wiege geschaukelt, Hunderter Heime Rauch hier still aufstieg. Rettete sich von hier noch ein Blick, spielen irgendwo von hier stammende Kräfte?</p> <p>Wozu taugt sie mir, die klare Lauterkeit, die auch in Trümmerspalten verrinnt, verstreut wird von bitteren Trauerritten mein Säer (momentan der Einzige) – der Wind!</p>
---	---



Abb. 1: Titelseite für Troyer, 1919 (Musée National d'Art Moderne, Paris). Aus: Kamenski, A. 1989. Chagall. Die russischen Jahre 1907-1922. Stuttgart. S. 256. ©VG Bild-Kunst, Bonn, 2010.



MAGE

Museum Chagall 1919 chagall

Abb. 2: Illustration für *Troyer*, 1922, III (Musée National d'Art Moderne, Paris). Aus: Kamenski, A. 1989. *Chagall. Die russischen Jahre 1907-1922*. Stuttgart. S. 261. ©VG Bild-Kunst, Bonn, 2010.



Abb. 3: Illustration für *Troyer*, 1922, Xa (YIVO, New York). Aus: Harshav, B. 2006. *Marc Chagall and the Lost Jewish World. The Nature of Chagall's Art and Iconography*. New York. S. 126. ©VG Bild-Kunst, Bonn, 2010.

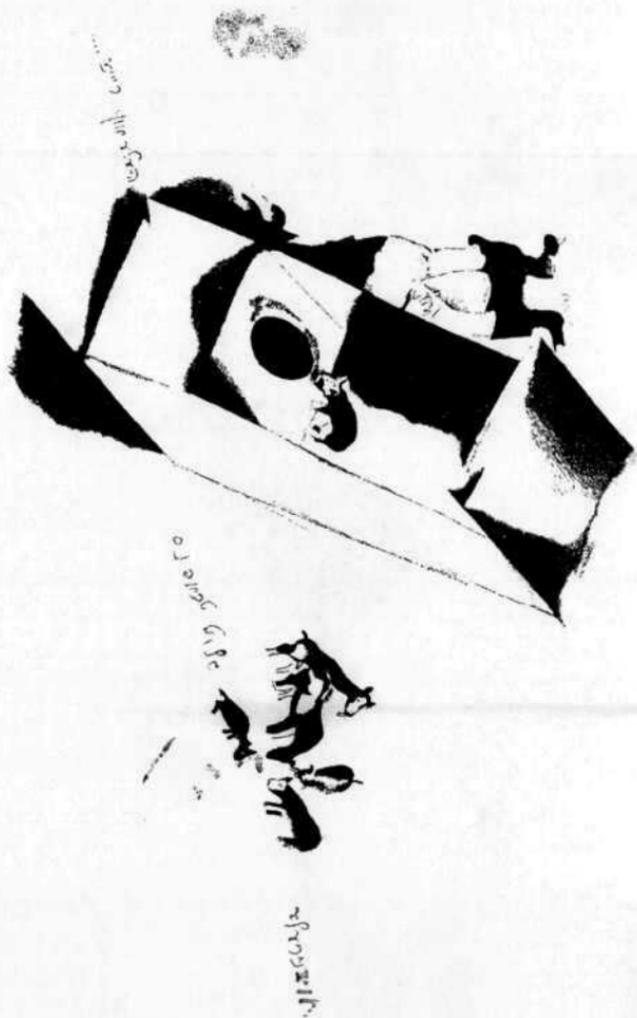


Abb. 4: Illustration für *Troyer*, 1922, XIVA (YIVO, New York). Aus: Harshav, B. 2006. *Marc Chagall and the Lost Jewish World. The Nature of Chagall's Art and Iconography*. New York. S. 127. ©VG Bild-Kunst, Bonn, 2010.



Abb. 5: Illustration für Troyer, 1922, XVIa (Musée National d'Art Moderne, Paris). Aus: Kamenski, A. 1989. *Chagall. Die russischen Jahre 1907-1922*. Stuttgart. S. 288. ©VG Bild-Kunst, Bonn, 2010.

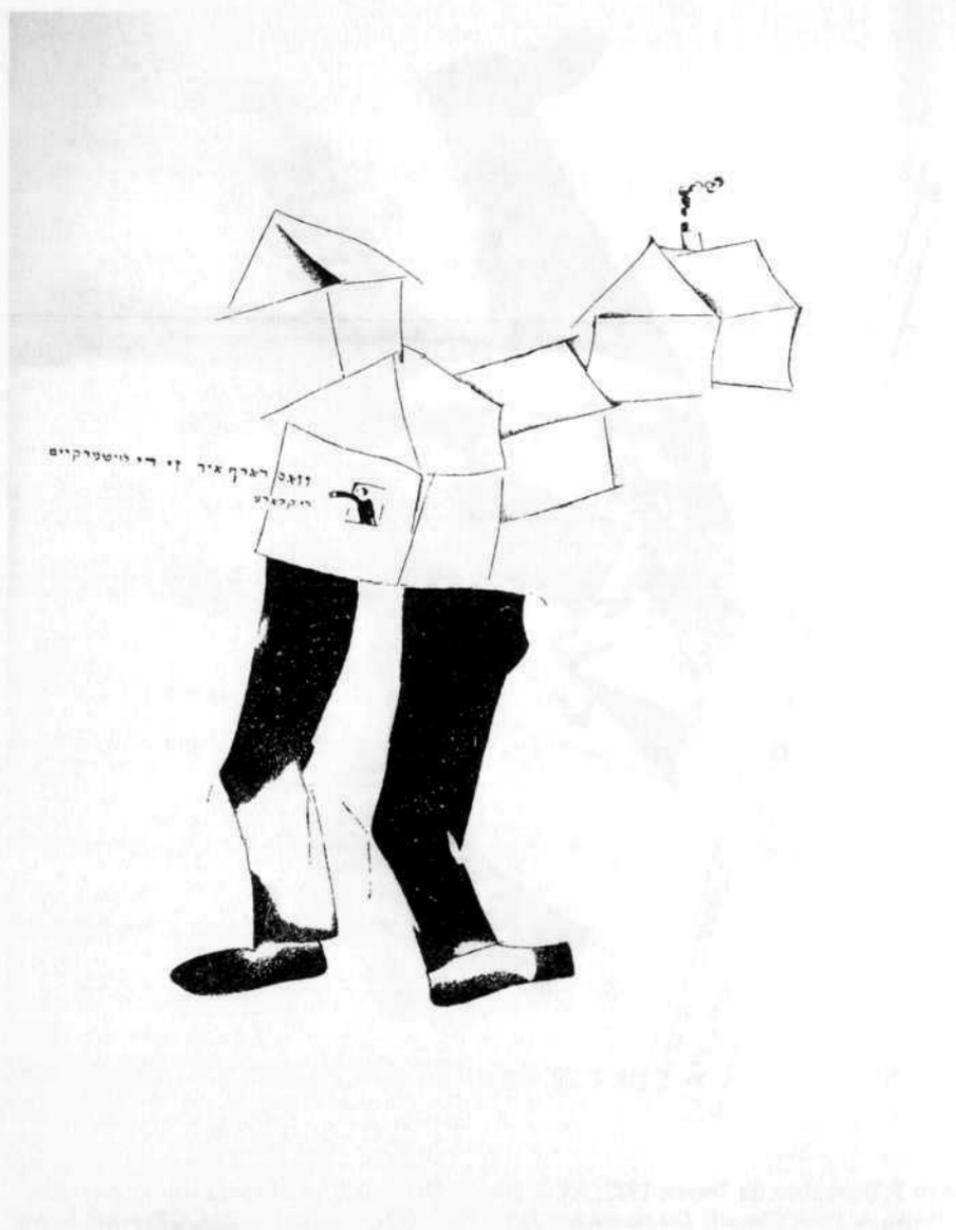


Abb. 6: Illustration für *Troyer*, 1922, XXa (Musée National d'Art Moderne, Paris). Aus: Kamenski, A. 1989. *Chagall. Die russischen Jahre 1907-1922*. Stuttgart. S. 277. ©VG Bild-Kunst, Bonn, 2010.