

# לקט

יִיִדִישֶׁע שטודיעס היינט



**Jiddistik heute**

**Yiddish Studies Today**

d|u|p

Der vorliegende Sammelband *לקט* eröffnet eine neue Reihe wissenschaftlicher Studien zur Jiddistik sowie philologischer Editionen und Studienausgaben jiddischer Literatur. Jiddisch, Englisch und Deutsch stehen als Publikationssprachen gleichberechtigt nebeneinander.

*Leket* erscheint anlässlich des XV. Symposiums für Jiddische Studien in Deutschland, ein im Jahre 1998 von Erika Timm und Marion Aptroot als für das in Deutschland noch junge Fach Jiddistik und dessen interdisziplinären Umfeld ins Leben gerufenes Forum. Die im Band versammelten 32 Essays zur jiddischen Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaft von Autoren aus Europa, den USA, Kanada und Israel vermitteln ein Bild von der Lebendigkeit und Vielfalt jiddistischer Forschung heute.



יִיִּדִישׁ אױסגאַבעס און פֿאַרשונג

Jiddistik Edition & Forschung

Yiddish Editions & Research

Herausgegeben von Marion Aptroot, Efrat Gal-Ed,  
Roland Gruschka und Simon Neuberger

Band 1



לקט װ ייִדישע שטודיעס היינט

Jiddistik heute

Yiddish Studies Today

Herausgegeben von

Marion Aptroot, Efrat Gal-Ed,

Roland Gruschka und Simon Neuberg

d|u|p

*Yidish: oysgabes un forshung*  
Jiddistik: Edition & Forschung  
Yiddish: Editions & Research

Herausgegeben von Marion Aptroot, Efrat Gal-Ed,  
Roland Gruschka und Simon Neuberg

Band 1

*Leket: yidishe shtudyas haynt*  
*Leket: Jiddistik heute*  
*Leket: Yiddish Studies Today*

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© düsseldorf university press, Düsseldorf 2012  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Typografie, Satz, Umschlag: Efrat Gal-Ed  
Druck und Bindung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen  
Hauptschriften: Brill, Hadassah EF  
Papier: 100 g / m<sup>2</sup> Geese-Spezial-Offset

ISBN 978-3-943460-09-4 ISSN 2194-8879  
URN urn:nbn:de:hbz:061-20120814-125211-1  
Printed in Germany

Sabine Koller

## *Mentshelekh un stsenes*

Rahel Szalit-Marcus illustriert Sholem Aleichem

Marc Chagall träumte davon, die jiddischen Klassiker zu illustrieren. Von Yitskhok Leybush Peretz abgesehen, ging dieser Wunsch für ihn nicht in Erfüllung.<sup>1</sup> Chagalls Illustrationen zu Sholem Aleichem bleiben ein Stück ungemalter Kunstgeschichte, so groß die Affinität zwischen dem Maler, der die jiddische Sprache ›sah‹, und dem Autor, der eine unerreicht bildkräftige Fiktion schuf, auch gewesen sein mochte.<sup>2</sup>

Dem jiddischen Literaturkritiker Bal-Makhshoves (Yisroel Eliashev/Izidor Ělijašev; 1873–1924) beispielsweise erscheinen Sholem Aleichems Figuren einem „אַלְבָּאָם פֿון אַ צײַכנער אין שוואַרץ־ווייס“ (Heft eines Zeichners) entsprungen, ersonnen und erschaffen „פֿון אַ שאַרפֿן קינסטלעראַויג“ (von einem scharfen Künstlerauge).<sup>3</sup> Als Bal-Makhshoves dies schrieb, konnte er nicht ahnen, dass so begnadete Künstler wie Yosl Bergner (geb. 1920), Ben Shahn (1898–1969) oder Anatolij Kaplan (1902–1980) meisterlich minimalistisch oder üppig ornamentiert den großen Autor illustrieren würden. Ob Sholem Aleichems Kasrilevker Einfaltspinsel, der Geiger Stempenyu oder die Ziege aus דער פֿאַרבישוּפֿטער שניידער (Der verzauberte Schneider, 1900) – sie alle haben den Weg ins Bild gefunden. Den Anlass zu Bal-Makhshoves' Überlegungen jedoch gaben die Gravuren einer Künstlerin, von der wir leider allzu wenig wissen: Rahel Szalit-Marcus. Wer ist diese Frau?

1 Vgl. Chagalls Brief an Yoysef Opatoshu vom 24. Januar 1934 (YIVO, reg. 436, folder 249; in englischer Übersetzung in Harshav 2004: 434). Chagall fertigt zwischen 1915 und 1916 drei Illustrationen zu Peretz' Erzählung דער קונצן־מאַכער (Der Zauberkünstler/Der Taschenspieler) an (Harshav 2003: 213).

2 S. hierzu Kenig 1931: 27–31. Die Übersetzungen im Text stammen, soweit nicht anders angegeben, von mir.

3 Bal-Makhshoves in der Einleitung zu: זעכצן צײַכענונגען צו: מענטשעלעך און סצענעס: שלום־עליכמס ווערק מאָטל פּײַסע דעם חזנט ייִנגל (Menschen und Szenen: Sechzehn Zeichnungen zu Sholem Aleichems Werk *Motl Peyse dem khazns* [Motl, Sohn des Kantors Peyse], Bal-Makhshoves 1922: o. S.). Der Text ist leicht verändert in Fenster (1951: 234f) abgedruckt.





wird Teil einer kleinen polnisch-jüdischen Künstlerkolonie. Wie ihre Kollegen Henryk (Chaim) Epstein oder der eben erwähnte Marcel Slodki, dem sie auch später in Paris freundschaftlich verbunden sein wird, kommt sie in München erstmalig mit dem Expressionismus in Berührung.<sup>8</sup> Die Trennung von ihrem Mann, dem deutsch-jüdischen Schauspieler Julius Szalit, und dessen Selbstmord im Jahre 1916 hinterlassen in Rahel Szalit-Marcus tiefe Wunden, die nie ganz heilen werden. Noch im selben Jahr siedelt die Künstlerin nach Berlin über. Hier in Berlin, Drehscheibe zwischen Ost und West und Umschlagplatz fulminanter avantgardistischer Ideen, erlebt die ostjüdische Kulturrenaissance ihre letzte große Blüte.

Als sich nach der Russischen Revolution und in den Wirren des Russischen Bürgerkrieges ein wahrer Exodus russisch-jüdischer Emigranten nach Berlin ergießt, kommt Rahel Szalit-Marcus mit talentierten Vertretern und glühenden Verfechtern der jiddischen Literatur in Berührung: Nach Berlin verschlägt es literarische Größen wie Dovid Bergelson, Leyb Kvitko, Der Nister, Uri Tsvi Grinberg oder Moyshe Kulbak; in םַיִר וְאֵם בְּיִשְׂרָאֵל, der ›Stadt und Mutter in Israel‹ (2 Sam 20: 19),<sup>9</sup> stehen Chaim Nachman Bialik und S.Y. Agnon an der Spitze der modernen hebräischen Kultur. Am »Ostbahnhof Europas« (Karl Schlögel) wirken ostjüdische Künstler wie Marc Chagall, Yisokher Ber Rybak oder Henryk Berlewi. Neben El Lissitzky, Vladimir Majakovskij oder Else Lasker-Schüler frequentieren weniger bekannte jiddische Kulturaktivisten wie Elye Tsherikover, Jakob Lestschinsky oder Nokhem Shtif das legendäre, von der Berliner Bourgeoisie gefürchtete Romanische Café.<sup>10</sup> Auch Rahel Szalit-Marcus ist hier häufig zu Gast. Sie schließt sich der *Secession* und – wie Yisokher Ber Rybak auch – der *Novembergruppe* an. Ähnlich wie Jakob Steinhardt, Jankel (Jankiel) Adler oder Joseph Budko, bewegt sich die Künstlerin zwischen west- und ostjüdischer Kultur, wie es für viele Juden während der Weimarer Republik typisch ist. Als Sujets bevorzugt sie Portraits, Blumensträuße und Stillleben; sie malt aber auch impressionistisch angehauchte Berlinansichten, die das Stadtproletariat in den Blick nehmen. Und: Sie entdeckt die Gravur für sich. Damit ist der Weg in die jiddische Buchillustration geebnet.<sup>11</sup>

8 Ibid.

9 S. Marten-Finnis und Valencia 1999: 103–120.

10 Vgl. hierzu die ironische Beschreibung des russisch-jüdischen Autors Il'ja Ehrenburg: »Solide Bürger blickten, wenn sie am Sonntag in die Gedächtniskirche gingen, erschrocken aufs Romanische Café; ihnen war, als hätte sich vis-à-vis der Kirche der Generalstab der Weltrevolution niedergelassen« (1962: 520). Zu Berlin als jiddischer Hochburg während der Weimarer Republik s. Estraiikh 2006, Estraiikh und Krutikov 2010, Dohrn und Pickhan 2010 und Stiftung Jüdisches Museum Berlin 2012.

11 Vgl. Schwarz 1920: 74–77.

Nach der Machtübernahme der Nazis flieht Rahel Szalit-Marcus nach Frankreich. Wie andere ihrer polnisch-jüdischen Kollegen zählt sie zur so genannten *École de Paris*. Die stilistisch heterogene Pariser Schule ist weniger eine auf eine einheitliche ästhetische Linie eingeschworene Gruppe denn eine geistige und künstlerische Heimat für diejenigen Künstler, die vor Hitler aus anderen europäischen Ländern flüchten müssen.<sup>12</sup> Doch wie eng sie ihren Künstlerbekannten tatsächlich verbunden ist, bleibt im Dunkeln: Rahel Szalit-Marcus führt ein zurückgezogenes Leben, öffnet sich nur ihren engsten Freunden.<sup>13</sup> 1942 wird sie verhaftet und nach Auschwitz deportiert. Sie kommt dort im selben Jahr ums Leben. Der Verbleib vieler ihrer Werke – die Nazis verwüsteten bei ihrer Verhaftung ihr Atelier, ihre Bilder wurden in alle Himmelsrichtungen verstreut – ist ungeklärt.<sup>14</sup>

## 2. Rahel Szalit-Marcus als Illustratorin

Im russisch-jüdischen Berlin, in einem jiddischen Milieu, besinnt sich Rahel Szalit-Marcus auf ihre osteuropäischen Wurzeln.<sup>15</sup> Sie entdeckt die jiddische Literatur für sich. Aus der eifrigen Leserin wird eine begeisterte Illustratorin. 1923 erscheinen die *סיפורי-מעשיות* von Nachman von Bratzlaw (Nakhmen Braslever), gesammelt von Moyshe Kleynman,<sup>16</sup> und das Kinderbuch *קטיןאָ פֿל-בו* (Kleines Allerlei) von Chaim N. Bialik mit Illustrationen von Rahel Szalit-Marcus.<sup>17</sup> Außer Heinrich Heine, Charles Dickens, Lev Tolstoj und Fëdor Dostoevskij fühlt sie sich den beiden Klassikern der jiddischen Literatur Mendele Moykher-Sforim und Sholem Aleichem verbunden. In Mendeles *פֿישקע דער קרומער* (Fische der Lahme, 1869) und Sholem Aleichems *מאָטל פייסי דעם חזנס* (Motel,

<sup>12</sup> Paris wurde in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts für viele europäische Künstler – man denke an Pablo Picasso, Joan Miró, Amadeo Modigliani oder Hans Arp – zu einem Mekka. Auch vielen ostjüdischen Künstlern wurde die Metropole zur zweiten Heimat, so Marc Chagall, Chaïm Soutine, Emmanuel Mané-Katz oder Jacques Lipchitz. Zur sogenannten *École de Paris* s. Malinowski 2007, Buisson 2007 und <http://www.shalom-magazine.com/Print.php?id=450215>; 11.3.2012.

<sup>13</sup> Fenster 1951: 233.

<sup>14</sup> Erhalten sind die Ölbilder *Straße* (1920) und *Die Dorfmusikanten* (1920; s. Abbildung in Buisson 2007: 131).

<sup>15</sup> Inwieweit hier auch Kontakt zur Lodzer Gruppierung *יונג יידיש* (Junges Jiddisch), beispielsweise zu Henryk Berlewi oder Marek Szwarc, zustande kommt, die sich der Illustration jiddischer Texte zuwenden, ist momentan nicht zu sagen.

<sup>16</sup> S. Fenster 1951: 232 und Kühn-Ludewig 2008: 34.

<sup>17</sup> Die genannten Ausgaben erscheinen im Rimon-Verlag. Fenster und Sennewald (1999: 225) erwähnen noch *Kindergeschichten* von Martin Buber und Israel Zangwills *Der König der Schnorrer*. Diese konnte ich bisher nicht ermitteln.



die beiden widerstreitenden Kräfte ostjüdischen Lebens verkörpern.<sup>22</sup> 1908 dann bekundet eben jener Bal-Makhshoves, der viele Jahre später in Berlin Szalit-Marcus' Illustrationsarbeit treffend charakterisieren sollte, besonderes Gespür für die literarische Größe des kleinen Motl. Anklänge an die archetypischen Figuren Menakhem-Mendl und Tevye erkennt Bal-Makhshoves auch in Sholem Aleichems מאָטל פֿייסי חונט דעם חונט.<sup>23</sup> Als Inbegriff und Hypostase des jüdischen Kindes ist jedoch Motl der unbestrittene Held des Romans.<sup>24</sup> Über ihn wird nicht nur die Handlung organisiert, der Weggang aus der alten Welt des zugrunde gehenden Shtetls; auch die (Um-)Wertungen geschehen aus Motls Perspektive. Mit seinen Augen erleben wir die (Miss-)Geschicke der Menschen im Shtetl und auf dem Weg nach Amerika. Doch trotz der verschiedenen Stationen, auf denen wir Motl, den Sympathieträger des Autors – und des Lesers – begleiten, ist der Roman kein Entwicklungsroman. Wie Elye, sein Bruder, oder dessen Freund Pinye, ist Motl eine statische Figur. Er bleibt unverändert der Gleiche oder, wie Dan Miron lakonisch konstatiert: Motl wird niemals (er)wachsen.<sup>25</sup>

Für die Illustratorin wäre die Darstellung einer statischen Figur eine vergleichsweise einfache Aufgabe, gäbe es da nicht die ambivalente Erzählperspektive, die – wie könnte es bei Sholem Aleichem anders sein – auch seine Schreibweise bestimmt. Die kindliche Naivität der Romanfigur und des Ich-Erzählers Motl paart sich mit der sprachlich virtuoson Raffiniertheit der Erzählinstanz, die den kleinen Jungen begleitet: Dank dieser widersprüchlichen, doch ästhetisch fruchtbaren Verbindung lesen wir die כתב־ים פֿון אַ ייִנגל אַ יתום (Schriften eines Waisenjungen), der gar nicht schreiben und kaum lesen kann.<sup>26</sup> Ist Motl bloß ein Vorwand für Sholem Aleichems entlarvende Sicht auf die Welt (zwischen untergehendem Alten und noch unbekanntem Neuem), die er nur einem Kind in den Mund zu legen wagt? Dan Miron, der dem Vexierspiel von Sholem Aleichems realer und fiktionaler Identität nachgeht, vermutet: »Sholem Aleichem can perhaps be said to function in *Motl Peyse dem khazns* in the capacity of a ghost-writer, or a *souffleur*.«<sup>27</sup> Wer souffliert, macht einen Anderen zum Stimmträger der eigenen Position. Motl, das Kind, ist Sholem Aleichems Sprachrohr, das wie in Hans Christian Andersens *Des Kaisers neue Kleider* klar und unbefangene die Wahrheit erkennt – und äußert.

22 S. hierzu Bal-Makhshoves 1953: 172–190.

23 Motls Bruder Elye, der sich vom traditionellen Shtetl-Leben ab- und dem kapitalistisch bestimmten Stadtleben zuwendet, stuft der Kritiker als eine Variante Menakhem-Mendls ein. Bal-Makhshoves 1922: o. S.

24 Ibid.: o. S.

25 Miron 1978: 144 und 162.

26 Vgl. Miron 1978: 25.

27 Ibid.

Folgt man Gérard Genettes narratologischer Unterscheidung zwischen Stimme und Modus und seiner Untersuchung über den Grad der Nähe und die Art der Fokalisierung der erzählenden Instanz, dann erscheinen in מאָטל פֿייסי דעם חזנסט derjenige, der spricht, und derjenige, der sieht, als durchaus identisch.<sup>28</sup> Doch wird diese scheinbare Kongruenz ständig durch den Motl gleichsam über die Schulter blickenden, wissenden Erzähler Sholem Aleichem manipuliert. Dieser zieht die Fäden, bleibt jedoch für den Leser unsichtbar. Sholem Aleichems Poetik der Komik legt sich wie ein dünner Film zwischen Motls unbändige Lebenslust und das ihm ständig drohende Unheil.<sup>29</sup>

Wir lachen mit Motl, auch da, wo es nichts zu lachen gibt: Die Art und Weise, wie (komisch) die Ereignisse aus Motls Sicht mit Sholem Aleichems Worten erzählt werden, ist ambivalent. Sie nimmt der Realität ihre Brutalität, ohne diese ganz zu tilgen.<sup>30</sup> Doch wie einen Autor illustrieren, dessen Humor und Darstellungskraft wesentlich auf Sprachakrobatik basieren?<sup>31</sup> Dessen Charaktere vorrangig über Sprache, Versprecher, Sprachspiele profiliert werden?<sup>32</sup>

Als der russische Formalist Jurij Tynjanov sich 1922, also im selben Jahr, in dem Rahel Szalit-Marcus' Graphiken zu מאָטל פֿייסי דעם חזנסט erscheinen, mit der Kunst der Illustration auseinandersetzt,<sup>33</sup> beruft er sich unter anderem auf zwei Autoren, die aufgrund ihrer Poetik eine Verbindung mit Sholem Aleichem zulassen: Sowohl Nikolaj Leskov als auch Nikolaj Gogol' verwenden den *skaz* (von russ. *skazat'*: ›sagen‹), also eine mündlich geprägte Erzählweise, die auch für Sholem Aleichem konstitutiv ist.<sup>34</sup> Die Poetik beider russischer Autoren erzeugt eine Konkretheit der handelnden Personen, die durch die Illustration nicht wiedergegeben werden kann, da diese in der Regel mit einer »Komprimierung und Vereinfachung« der sprachlichen Darstellung einhergehe.<sup>35</sup> In Tynjanovs Augen ›tötet‹ die erklärende – also schlicht den Inhalt wiedergebende – Illustration die Komplexität des erzählerischen und sprachlich komponierten Gefüges. Glaubt man Tynjanov, so

28 S. hierzu Genette 1996 und Martinez und Scheffel 2003: 27–107. Genettes Theorie der Fokalisierung kategorisiert, aus welcher Sicht erzählt wird. Im Falle von מאָטל פֿייסי דעם חזנסט handelt es sich um eine auktoriale (interne) Fokalisierung: Der Erzähler sieht hier im Unterschied zur auktorialen Perspektive das Geschehen gleichsam mit den Augen der Figur.

29 Zur Rezeption von Sholem Aleichem durch Yekhiel Yeshaye Trunk, Bal-Makhshoves, Shmuel Niger und Meir Wiener unter besonderer Berücksichtigung der Komik s. Miron 1978: 122–126.

30 Man denke an die Flucht über die Grenze, die Motls Familie fast das Leben kostet (Sholem Aleichem 1953: 125f).

31 Zu Sholem Aleichems Sprachkomik s. Loytsker 1939: 17–80.

32 Vgl. Miron 1978: 134.

33 Tynjanov 1984: 148–154.

34 Zu Sholem Aleichems *skaz*-Technik s. Erlich 1964: 44–50 sowie Safran 2012 und Koller 2012.

35 Tynjanov 1982: 188.

haftet der Illustration fast ein Fluch an: »Die Illustration gibt ein Detail der Fabel wieder, niemals eines des Sujets.«<sup>36</sup> In dieser grundlegenden formalistischen Unterscheidung meint die Fabel die chronologisch ablaufende Handlung, das Sujet deren künstlerische (und damit potenziell nichtchronologische) Anordnung; Komposition, Erzählerkniffe und sprachliche Gestaltung gehören hierher. Nur dann, wenn ein Illustrator sich von der reinen Inhaltsästhetik zu lösen vermag und visuelle Ausdrucksformen findet, die dem »Prinzip des jeweiligen poetischen Werks analog«<sup>37</sup> sind, hat eine Illustration für Tynjanov eine Berechtigung. Auf Sholem Aleichems Roman bezogen, bedeutet dies: Wer מאַטל דעם חזנס illustrieren will, der sollte sich nicht so sehr auf die Handlung als auf deren sprachlich-ästhetische Darstellung konzentrieren.

#### 4. Ein Roman in Bildern: Szalit-Marcus' Illustrationen im Überblick

Die Geschichte, die Szalit-Marcus' Illustrationen erzählt, beginnt textgetreu mit Motls (dionysischem) Tanz mit Meni, dem Kälbchen, an einem Frühlingstag nach Pessach in der freien Natur (s. Abb. 1). Als scharfer Kontrast dazu folgt die Illustration דער שוואַרצער דאָקטער בײַם קראַנקן טאַטן (Der schwarze Doktor beim kranken Vater): Sie zeigt Motls Vater im Krankenbett, die händeringende Mutter, einen zuversichtlich dreinblickenden Arzt – auch im Text ist er „אַ פֿרײלעכער דאָקטער“ (ein fröhlicher Doktor; S. 13) – und schließlich Motl selbst, liebevoll und wie zum endgültigen Abschied von seines Vaters Hand berührt. Nach dem Portrait von Pesye, der Nachbarin (Ill. 3), greift die Künstlerin mit משה דער משׁה דער (Moyshe der Buchbinder schlägt die Kinder mit dem Buchdeckel eines *Korbn-minkhe*) das häufig wiederkehrende Thema der familiären Gewalt gegen Kinder auf (vgl. Kap. II/5).<sup>38</sup> Die Illustration מנשה דער רופֿא באַטראַכט מאַטלען (Menashe der Heilkundige untersucht Motl; Ill. 5) bildet das Gegenstück zur zweiten Graphik; hier wie da sehen wir Menschen, die krank sind. Den weltlich gekleideten, aufgeklärten und vertrauenerweckenden Doktor (der gleichwohl den Tod des Vaters nicht verhindern kann) ersetzt der „רופֿא“, dubios wie die „פּראָשקעס“ (Pulverchen), die – so glaubt jedenfalls Motls Mutter – „זײַנען מחיה מתים, מאַכן פֿון טויט לעבעדיק“ (Tote lebendig machen).<sup>39</sup> Im Text ist der Mund des Heilkundigen schief und

36 Ibid.: 195.

37 Ibid.: 193.

38 Dass der Familienvater Menashe für seine schmerzhaft Schelte das Frauengebetbuch für Nachmittagsgebete verwendet, ist ein pikantes Detail in Sholem Aleichems Darstellung.

39 Sholem Aleichem 1953: 37.



ein Auge kleiner als das andere,<sup>40</sup> in der Illustration ist ein Auge offen, das andere geschlossen. Rahel Szalit-Marcus schreibt dem Quacksalber sein Metier zwischen Leben und Tod förmlich ins Gesicht: צומאָכן מיט „אַן אויג“ (wörtl. ›ein Auge schließen‹) bedeutet im Jiddischen ›sterben‹.<sup>41</sup>

Mit Menashe, dem Quacksalber, beschließt die Künstlerin die Exposition der Figuren, die Motls Lebenswelt ausmachen. In den folgenden fünf Illustrationen tritt eine Figur auf den Plan, die hierbei nicht fehlen darf: Motls großer Bruder Elye. Rahel Szalit-Marcus portraitiert ihn gemeinsam mit dessen in Text und Bild wenig sympathisch gezeichneter Frau Brokhe (Ill. 6); wir erleben den scharf überzeichneten Elye in seinem Element: Um den Lebensunterhalt der verarmten Familie zu garantieren, macht er Kwass (Ill. 7, s. Abb. 2), den Motl anschließend verkaufen muss (Ill. 8). Die nächsten Taten Elyes, die im Desaster enden, werden in fast grotesker Manier in den Radierungen 9 und 10 festgehalten: Er stellt Tinte her (Ill. 9), die im Buch zu einer schwarzen Sintflut anschwillt –, schließlich verlegt er sich auf Mäusegift. אַ גאַס ניסט (Eine Straße niest; Ill. 10) zeigt die grotesk überzeichnete Familie, wie sie von Niesanfällen geschüttelt wird. In Sholem Aleichems Text kann Motl nicht der Versuchung widerstehen, auf dem Sack mit dem für die Mäuse verhängnisvollen Pulver so lange zu reiten, bis er platzt. Die Künstlerin konzentriert sich bei dieser Episode auf die komische Folge des kläglichen Versuchs, Geld zu verdienen.

Auf diese szenische Darstellung folgt das Portrait von Elyes Freund Pinye (Ill. 11, s. Abb. 3; Kap. XI). Erneut steht die Charakterisierung der Figur im Vordergrund. Der langnasige Pinye überragt in der nächsten Illustration Motls Familie, die in מיר פֿאַרן קיין אַמעריקע (Wir fahren nach Amerika) auf einem vollbepackten Leiterwagen den Weg ins Ungewisse antritt (Ill. 12, s. Abb. 4). Oder ist es der Weg ins Licht, dem der kleine Motl in Gestalt einer kindlich gezeichneten Sonne am linken (westlichen) Bildrand entgegenblickt? Die dreizehnte Illustration gibt eine wenig erfreuliche Antwort: די פֿרוּמע יודענע (Die fromme Jüdin) entfaltet in Text und Bild eine perfide Dialektik von Sein und Schein. Tücke und Verschlagenheit sind ihr ins Gesicht geschrieben, die Hände scheinen nur zu beten: Im Verein mit dem Gesichtsausdruck und im Kontext der gesamten Bildaussage suggeriert die festgehaltene Geste eher, dass die Alte sich in Vorfreude der zu erwartenden Beute die Hände reibt (vgl. Kap. XIII). In פֿרײַלין זײַטשיק פֿון דער עזרא (Fräulein Zaytshik [= Häschen; S.K.] von der Ezra; Ill. 14) ist die Ansprechpartnerin einer (fiktiven) jüdischen Hilfsorganisation für Motls Familie, die nach mehreren Peri-

40 Ibid.: 36

41 Dies ist ein häufiges Motiv bei Marc Chagall, aber auch bei Yisokher Ber Rybak oder Yoysef Tshaykov.





Abbildung 2  
Elye macht Kwass

petien schließlich in Antwerpen angelangt ist, im Sinne des Textes das positive Pendant zur betrügerischen Jüdin an der russisch-habsburgischen Grenze.<sup>42</sup> Doch herrscht in der Illustration zugleich eine seltsame Spannung zwischen dem erbarmungslos freundlichen, komisch modellierten Fräulein und Motls ewig trauriger Mutter.

Rahel Szalit-Marcus' Bilderreigen endet mit der Abfahrt von Pesy's Familie, Motls ehemaligen Nachbarn im Schtetl, nach Amerika (vgl. Kap. XIX). Der ›Kampf‹ zwischen komischem und traurigem Duktus ist hier entschieden: Die abschließende fünfzehnte Illustration מיר געזעגענען זיך מיט דער באַליאַסטערע ביים שיף (Wir verabschieden uns am Schiff von der Bande, s. Abb. 5) ist ein fast biblisches Gruppenbild des Abschieds.

Den Sprung über den Teich schaffen Szalit-Marcus' Figuren im Unterschied zur literarischen Vorlage nicht. Das Deckblatt zu מענטשעלעך און סצענעס zeigt Motl mit seiner Mutter und einem weiteren Kind (Goldele?) an einem menschenleeren Kai auf einem Koffer sitzend; im Hintergrund sieht man ein auslaufendes Schiff. Am Ende des graphischen Zyklus verweigert sich die Künstlerin dem Autor, dem sie sonst inhaltlich und ästhetisch gefolgt ist: London und Amerika bleiben ausgespart. Für Rahel Szalit-Marcus gibt es nur den Exodus, nicht aber ein Ankommen.

Rahel Szalit-Marcus findet die goldene Mitte zwischen Tynjanovs illustrativem Extremismus (der im Grunde alles Inhaltliche abqualifiziert) und dem künstlerischen Bedürfnis, Sholem Aleichems visuelle Poetik dort umzusetzen, wo sie ihre größte Wirkung entfaltet: in der Gestaltung seiner Figuren, die über den Typus hinaus ins Archetypische reichen.

## 5. Figurenportraits in Text und Bild: Elye, Pinye und Motl

In seinem Vorwort zur Ausgabe von 1922 überträgt Bal-Makhshoves sein literarisch gewonnenes und an Sholem Aleichems Figuren erprobtes Archetypenkonzept auf Rahel Szalit-Marcus' Illustrationen: In der Gravur „עפעס אַ יידישע דאָן־קיכאַטישע פּינע מיר פֿאַרן קיין אַמעריקע געשטאַלט“ (die Gestalt eines jüdischen Don Quichotte).<sup>43</sup> Als Sancho

42 Die Stationen Brody, Lemberg, Krakau und Wien, die zwischen dem Grenzübertritt und dem längeren Aufenthalt in Antwerpen liegen (vgl. Kap. XIV–XVIII), wo die Familie auf die Ausreisegenehmigung nach Amerika wartet, thematisiert Szalit-Marcus nicht. Auch wenn sie in Motls kindlicher Wahrnehmung einen tiefen Eindruck hinterlassen, werden der paradiesische Nachbarsgarten, der altersverwirrte Lurye, der Motl fressen will, oder die Hochzeit zwischen Brokhe und Elye ebenfalls nicht dargestellt.

43 Bal-Mashoves 1922: o. S.



Abbildung 3:  
Elyes Freund Pinye

Pansa fungiert der Kutscher, der ihn begleitet. Elye, der mit spitzer Nase unterhalb von Pinye sitzt, erscheint ihm als „קליינשטעטלדיקער אייב“, (kleinstädtischer Hiob).<sup>44</sup> Gramgebeugt, vielleicht sogar schlafend, sitzt er da, das unter einer schwarzen Schirmmütze und düsterer Schraffur sich abhebende Gesicht vom Weg ins Heil abgewandt. In diese Abbildung mündet die Serie von Portraits und szenischen Darstellungen, die Elye in ein anderes Licht rücken (s. Ill. 6, 7, 9 und 10). Elye erscheint hier keineswegs als der große Dulder, der Gottes Wille über sich ergehen lässt. Vielmehr ist er – ganz im Sinne des Textes – die Verkörperung des aktiven, ja schädigenden Prinzips. Die Künstlerin hält in drucktechnischer Vollendung fest, wie er Kwass herstellt und dabei den Blick in ein Buch senkt, das an die Stelle der Heiligen Schrift tritt (s. Abb. 2): „פֿאַר:“, „איין רובל הונדערט רובל!“ (Für einen Rubel – hundert Rubel!),<sup>45</sup> so wird das Handbuch angepriesen, dem Elye verfällt und das den Eintritt in den Kapitalismus markiert.<sup>46</sup> Zugleich betont Rahel Szalit-Marcus graphisch die Hand, die im Kwass rührt. Von der feinen Punktierung der Gegenstände, des Hintergrundes und Elyes selbst, die den Einfluss eines Meisters der Radierung, nämlich Hermann Struck, vermuten lässt, heben sich das Buch und die tätige Hand, Theorie und Praxis des Kapitalismus, deutlich ab.<sup>47</sup>

Der Schwarz-Weiß-Kontrast wird in der neunten Illustration gesteigert: Tiefschwarz und fast unheimlich ragen die Tintenflaschen ins Bild; auf den bleichen Gesichtern der Mutter, Motls und Elyes hinterlassen die Tintenflecken dunkle Schatten. Die Künstlerin realisiert hier Sholem Aleichems vielsagenden Vergleich, die Tinte habe schwarz gemacht „ווי די שדים“, (wie die Teufel).<sup>48</sup> Diese emotionale Färbung des Dämonischen und Unheilbringenden geht nahtlos auf die Folgeillustration und auf Elye, ihren Protagonisten, über.<sup>49</sup> Letztere entlarvt Elyes abschließenden ›kapitalistischen Akt‹, die Herstellung von Rattengift: Die Gesichter sind vom Niesen entstellt, die Münder weit aufgerissen. Die Strichführung ist heftig bis aggressiv, die Häuser im Hintergrund

44 Ibid.

45 Sholem Aleichem 1953: 70.

46 Vgl. Miron 1978: 164–166. Der Lerneifer, der eigentlich religiösen Schriften gelten sollte, geht auf das Handbuch über: „ער זיצט און לערנט אים אויף אויסנווייניק“ (Er sitzt und lernt es auswendig; Sholem Aleichem 1953: 78).

47 Bei Hermann Struck lernen auch Jacob Steinhardt, Josef Budko und Marc Chagall die Technik der Gravur.

48 Sholem Aleichem 1953: 81.

49 Auch Elyes Bart wächst „מיט רוחות“ (wie der Teufel; Sholem Aleichem 1953: 95) – und seltsam, da er nur am Hals sprießt, das Gesicht jedoch glatt bleibt (ibid.). Berl, der Schuster, heißt Elye einen „בישוף-מאכער“ (Hexenmeister; Ibid.: 94), der dem Rattenfänger von Hameln gleich mit einem Zauberspruch alle Ratten in den Fluss gelockt habe.



Abbildung 4  
Wir fahren nach Amerika

sind an den Rändern in beunruhigender Auflösung begriffen. Wieder ist Elyes Kopf gebeugt; die Hand des Niesenden ist zur Faust geballt. Sein Gesicht und damit sein Wesen entziehen sich dem Blick des Betrachters. In Rahel Szalit-Marcus' Serie bleibt Elye konstant eine negativ gezeichnete Figur.

Die stringente Charakterzeichnung im Bild entspricht dem Tenor von Sholem Aleichems Figurenbeschreibung im Text: Was immer geschieht, Elye wird schnell böse; er schlägt seinen jüngeren Bruder Motl, vor allem, weil dieser zeichnet. Die Figur des Elye wird von Sholem Aleichem in vielen Fällen karikatural überzeichnet (er ist klein und wirkt im Vergleich zu seiner Frau weiblich);<sup>50</sup> seine Handlungen misslingen

<sup>50</sup> Ibid.: 54.

und werden parodistisch umgedeutet: Am Ende von Elyes Versuchen, Geld zu verdienen, steht nicht der große Gewinn, sondern totale Armut.

Dem handelnden Elye setzt Szalit-Marcus einen kontemplierenden Pinye entgegen (s. Abb. 3). Der Kontrast zwischen Elye, dem grotesk überformten kapitalistischen Aktivisten, und Pinye, dem humoristisch dargestellten ›Dichter und Denker‹ und Vertreter des passiven, geistigen Prinzips, könnte in der graphischen Serie augenfälliger nicht sein: Auf die konvulsivische Körpersprache der zehnten Illustration mit dem sich krümmenden Elye folgt das Bild des hoch aufgeschossenen, in sich ruhenden Pinye. Den Kopf auf die Hand gestützt, ohne die phänomenal krumme Nase platt drücken zu können, erscheint der Uhrmachersohn als heitere Variation von Rodins *Denker*.

Wie Sholem Aleichem überzeichnet Rahel Szalit-Marcus Pinyes Adamsapfel und seine Nase, verewigt sie seinen heruntergerutschten Strumpf. Der lose herabhängende Kittel und das schlotternde Hemd betonen seine hagere Gestalt. Auch für den komischen Gehalt des Pinye findet die Künstlerin adäquate visuelle Mittel.<sup>51</sup>

Als Standpunkt wählt die Künstlerin den Blick von unten nach oben und damit den Blick eines Kindes (Motls?), das zu Pinye aufschaut. Unverrückbar steckt dieser in großen Schuhen. Aus der Perspektive des Kindes, die auch der Erzähler wählt, erwächst die bildkünstlerische Gestaltung Pinyes. Sie greift den im Text angelegten Humor und Pinyes wunderlich-unschuldige Geistigkeit gleichermaßen auf (Sholem Aleichem betont, dass Pinye, von seinen Hirngespinsten übermannt, der Kopf davonzufiegen scheint;<sup>52</sup> von Pinye stammt übrigens die Idee, nach Amerika auszuwandern):<sup>53</sup>

אַז איר טוט אויף אים אַ קוק, מוזט איר זיך  
צעלאַכן. נישט גענוג, וואָס ער איז דין און הויך,  
האָט ער אַ פּאַר לאַנגע אויערן, אַ לאַנגע נאַז, ווי  
אַ גאַנער, און אַ נידעריקע ראייה דערצו.

Wenn ihr ihn euch einmal anseht, brecht  
ihr in Lachen aus. Nicht genug damit,  
dass er dünn und hochgewachsen ist:  
Er hat zudem eine lange Nase, ein paar  
lange Ohren, einen langen Hals, wie ein  
Gänserrich; dabei ist er kurzsichtig.

51 Dass Pinye für Sholem Aleichem ein zentrales Vehikel der Komik ist, bezeugt vor allem die von großer Sprachkomik gekennzeichnete Episode in der Bahn, als Pinye, Motl und dessen Familie zur Grenze unterwegs sind (Ibid.: 117–119).

52 Ibid.: 103 und 110.

53 Ibid.: 106 und 102.



Abbildung 5  
Wir verabschieden uns am Schiff von der Bande

Sholem Aleichem bedient sich des komischen Kontrasts (langohrig vs. kurzsichtig); Szalit-Marcus führt diesen in einen druckgraphischen Gegensatz über: Pinyes Ohren und sein Hals heben sich von der schwarzen Mütze und der geschwärzten Mantelpartie an der linken Schulter deutlich ab. Mehr noch als durch antithetische Setzungen sind Text und Illustration durch komisch wirkende Übertreibungen geeint. Auch dank der überzeichneten Physis und Physiognomie Pinyes, seiner Körperlänge und Pose wird Sholem Aleichems rhetorisches Hauptverfahren der *Hyperbel* bildlich umgesetzt.<sup>54</sup>

54 Ibid.: 102.

דערפֿאַר איז ער אָבער אַ געראַטענע כּלי. ניטאָ איין זאַך, וואָס ער זאָל ניט קאָנען. מיט זײַן לערנען האָט ער, זאָגט מען, אַריבערגעיאָגט דעם רב. מיט זײַן שרײַבן וועט ער פֿאַרשטעקן אין גאַרטל אַלע קענערס. אַחוץ וואָס ער האָט אַ זעלטענע האַנטשרײַט, איז ער אַ גרויסער בריה אויף גראַמען. וואָס ער זאָל ניט שרײַבן, שרײַבט ער מיט גראַמען. ער האָט שוין באַשריבן די גאַנצע שטאָט: דעם רב, דעם שוחט, די גבאָים, די יאַטקעס, זײַן אייגענע משפּחה – אַלעמען האָט ער שוין באַשריבן, און אַלעמען אין גראַמען.

Dabei ist er ein fähiges Bürschchen. Es gibt nichts auf der Welt, was er nicht weiß. Mit seinem Lernen hat er, so sagt man, den Rabbi überholt. Mit seinem Schreiben steckt er alle Fachmänner in die Tasche. Über die Tatsache hinaus, dass er eine außergewöhnliche Handschrift hat, versteht er sich trefflich aufs Reimen. Er hat bereits die ganze Stadt beschrieben: den Rabbi, den Schächter, die Verwalter jüdischer Einrichtungen, die Fleischer, seine eigene Familie – alle hat er beschrieben, und alle in Versen.

Pinye bleibt im Text von der karikaturalen Schärfe des Erzählers, an der dieser bei Elye nicht spart, unberührt. Auch in der graphischen Gestaltung wird er zu einer sympathischen Idealfigur überhöht. Die weißen Leerstellen der Gravur verstärken den Eindruck des Hellen und Lichten, der von Pinye ausgeht. In der achten Illustration, in der der kleine Motl seinen Kwass anpreist, scheint der Boden (auch im Sinne einer Weltordnung) unter ihm nach links unten wegzurutschen; in Pinyes Portraitierung hingegen steigt die gesamte Linienführung der Gestalt und der Umgebung (Mauer, Boden) nach rechts oben, zum Licht (des Wissens) hin an. Organisch ist er mit dem Buch – einem Leitmotiv des Textes wie der Illustrationen – verbunden.<sup>55</sup> Mit seinem ganzen Wesen ist er heiligen oder eigenen Schriften – und der Bildfläche des Lichten zugewandt.<sup>56</sup> Geborgen in der Schrift, scheint ihm die Zeit wenig anzuhaben: Der Uhr an der Wand – sie steht für Pinyes ייִדורס, da er von einem Uhrmacher abstammt – kehrt er den Rücken zu.<sup>57</sup>

Motl als Hypostase des jüdischen Kindes ist der Held von Sholem Aleichems letztem Roman. Er steht für Werden, Wachstum, Leben. Das Waisenkind, das seinen Vater verloren hat, hat keine Verankerung in der jüdischen Tradition mehr, nichts hält ihn im Schtetl:<sup>58</sup> Motl »is not only the symbolic incarnation of spring, he is also the historical symbol

55 Vgl. weltliche und heilige Bücher als Mittel oder Anlass zur Gewalt, zum Gelderwerb, zur geistigen Erbauung oder – in Antwerpen – zur Fixierung der Flüchtlingsströme nach Amerika, vgl. die Ill. 4, 6, 7, 11 und 14. Das Buchmotiv offenbart eine tiefgreifende weltanschauliche Symbolik: Pinye, der für seine Verse Prügel bezieht, verbrennt das Schaden bringende Buch, das sich Elye gekauft hat (Ibid.: 98).

56 S. hierzu Ibid.: 104.

57 Die Künstlerin setzt mit der Abbildung der Uhr eine wichtige Motivkette der ostjüdischen Malerei fort, wie sie sich beispielsweise bei Yehuda Pen (russ. Jurij Pën) oder – virtuos kubistisch – bei Yisokher Ber Rybak findet.

58 Vgl. Sholem Aleichem 1953: 29.



of the final bankruptcy of traditional Jewish culture«. <sup>59</sup> Er ist reine Gegenwart, reines Sein, akulturell und azivilisatorisch. Um diesem Konzept zu entsprechen, kann er nicht als konkrete Romangestalt, sondern nur symbolisch-archetypisch konstruiert sein. <sup>60</sup> Zugleich ist der kleine Motl eine relationale Figur. Er steht zwischen allen Erwachsenen; als wahrnehmende Instanz befindet er sich aber auch zwischen dem Erzähler und dem Leser.

Wie antworten nun die Illustrationen auf diese spezifische Seinsweise, die Sholem Aleichem dem kleinen Motl zgedacht hat? In sieben der fünfzehn Illustrationen (das Titelblatt nicht mitgerechnet) taucht Motl als konkrete Figur auf. Nur einmal, beim Kwass-Verkaufen, ist er allein (Ill. 8). In allen anderen Fällen ist er Bestandteil der Situationen, die Szalit-Marcus einfängt. Gezeigt wird er in Abhängigkeit von den Personen und Umständen, die unmittelbaren Einfluss auf ihn haben. (Selbst im Einzelportrait wird er vom riesigen Kwass-Krug, der auf Elye verweist, dominiert.) Auf der Inhaltsebene der Bilder ist Motl nicht autonom, wohl aber auf der Ausdrucksebene, also *ästhetisch*: Motl sieht immer anders aus: Seine Wandelbarkeit im Bild entspringt und entspricht Sholem Aleichems Leitgedanken, ihn als Prinzip ›Leben‹, als Leben als solches zu gestalten.

Motl steht dank der ästhetischen Gestaltung der Illustrationen Pinye am nächsten. Erneut tritt Szalit-Marcus' Sensibilität für die sprachlich-rhetorisch gestalteten Sinnlinien von מאָטל פֿייסי דעם חזנס zutage: Wie Pinye ist auch Motl im Text hyperbolisch konzipiert. Sein Hymnus auf den Frühling am Beginn des Romans ist durch Wiederholungen und Steigerungen auf eine hyperbolische Note gestimmt. <sup>61</sup> Ein überschwängliches Glücksgefühl ist gleichmäßig auf Motl und Meni, das Kälbchen, verteilt. Diese Korrespondenzbeziehung zwischen Kind und Kalb übernehmen in der Illustration die Farbe Weiß und die dynamische Figurengestaltung (s. Abb. 1): Sie überbrücken die Grenzen zwischen Mensch und Tier und betonen das Einende, nämlich das junge Leben. Mit seinen hochgerissenen Armen ist Motl gleichsam die Visualisierung des Freudengesangs, der beim ekstatischen Erleben der Natur aus ihm herausbricht. Vor einem bewegten Bildgeschehen im Hintergrund – die Punktierungen sind stark, es gibt weder gerade Linien noch klare Grenzen – erscheinen Motl und das Kalb als Inkarnationen des Glücks.

59 Miron 1978: 156, s. auch 145 und 148.

60 Ibid.: 178.

61 Sholem Aleichem 1953: 11f.

Sholem Aleichem, der Schriftsteller, und Szalit-Marcus, die bildende Künstlerin, sympathisieren beide mit Motl, dem Kind, und Pinye, dem Kind gebliebenen Luftikus. Die Hyperbel ist dabei das zentrale ästhetische Verfahren und das entscheidende emotionale Vehikel: »while lyricism and hyperbole signify health and movement, caricature and description by comic synecdoche indicate morbidity and immobility.«<sup>62</sup> Die innere Verwandtschaft zwischen Motl, den Sholem Aleichem als angehenden Künstler entwirft, und Pinye, dem dichtenden ›Berufsgenossen‹ Sholem Aleichems, steckt also im wort- und bildkünstlerischen Detail. In der Illustration מיר פֿאַרן קיין אַמעריקע (Wir fahren nach Amerika) werden der Kutscher, Motl und Pinye mit einer Diagonale von links unten nach rechts oben von den übrigen Figuren abgetrennt. Während Elye und die übrigen Gestalten die Augen geschlossen halten, blicken der Kutscher, Motl und Pinye erhobenen Hauptes gen Westen und damit in die Zukunft.

Neben die Perspektive *auf* Motl tritt die Sichtweise *aus* Motls Perspektive. In den Bildern, in denen er nicht abgebildet wird, ist er als Standpunkt vertreten, den die Graphikerin zu den Figuren einnimmt. Motl wird damit nicht nur als Romanfigur und Gegenstand des Inhalts ins visuelle Medium übersetzt. Er wird es auch als Wahrnehmungsorgan, als Erzählperspektive und damit als Form gebendes Romanelement. Motl ist in Rede übersetztes Sehen; als solcher ist er auch in denjenigen Illustrationen anwesend, in denen er nicht gezeigt wird, sondern aus dessen Sicht die Künstlerin andere Figuren (die Nachbarin, die böse Jüdin etc.) zeigt.<sup>63</sup> Denn eines dürfen wir nicht vergessen: Motl zeichnet.<sup>64</sup>

## 6. Die letzte Illustration oder: Kein Abschied vom Text

איך וואָלט אייך אַוועקגעגעבן אַלע שטיינער פֿון דער גאַנצער וועלט פֿאַר איין קעסטל פֿאַרבן מיט אַ בערשטעלע אויף צו מאַלן. איך האָב אויסגעמאַלט אַ שיף נישט לאַנג מיט אַ שטיפֿטל אויף פּאַפּיר, אַ שיף מיט אַ כאַליאַסטערע עמיגראַנטן, קעפּ אויף קעפּ. איך האָב דאָס מאַלעכטס אַוועקגעשענקט גאָלדעלען [...].

Alle Steine der Welt würde ich hingeben für einen Farbkasten und einen Pinsel, um zu malen. Neulich habe ich mit einem Bleistift ein Schiff auf Papier gezeichnet, ein Schiff mit einer Gruppe von Emigranten, Kopf an Kopf. Das Bild habe ich Goldele geschenkt [...].

62 Miron 1978: 169.

63 Zum Einsatz der Perspektive in Literatur und Malerei s. Uspenskij 1975.

64 Der zeichnende Motl ist autobiographisch motiviert. מַאָטל פּייסי דעם חונס. stellt zugleich die Fortsetzung der beiden Künstlerromane סטעמפּעניו (Stempenyu, 1888) und יאַסעלע (Yosele die Nachtigall, 1889) dar (Miron 1978: 122).

So spricht Motl, nachdem das Schiff mit seinen ehemaligen Nachbarn an Bord ausgelaufen ist.<sup>65</sup> Die Abschiedsszene am Hafen wird also gleich zweimal bildlich festgehalten: Zum einen geschieht dies im Text durch den zeichnenden Motl, wobei diese Bebilderung immer im Status des Imaginären verbleibt (es ist an uns Lesern, uns vorzustellen, wie sie wohl aussehen mag). Zum anderen konkretisiert Rahel Szalit-Marcus in der letzten Illustration die Emigration nach Amerika (s. Abb. 5). Naive Züge erinnern an Motl, den fiktiven Urheber des Bildes. Die Familie, die rechts im Bild das Schiff besteigt, könnte ein Kind gezeichnet haben. Doch überwiegt der Duktus einer erwachsenen, erfahrenen Künstlerin, in den sie – anders als die literarische Vorlage – etablierte und erhabene ästhetische Formeln der europäischen und der ostjüdischen Kunst aufnimmt.

Im Text ist die Passage aufgrund ihrer rhythmischen und asyndetischen Struktur von hoher Dynamik. Nach dem letzten Hupen des Schiffes, das Motl an eine Tierstimme erinnert, haben es nicht nur die Menschen, sondern auch die Sätze eilig:<sup>66</sup>

<p>דאָס הויידעט מען פֿון שיף, מע זאל זיך שוין געזעגענען. עס ווערט אַ לויפֿערייַ מיט אַ קושערייַ מיט אַ געוויינ – אַ טעאַטער און גענוג!</p>	<p>Da wogt es vom Schiff her, man möge nun Abschied nehmen, und schon hebt ein Gerenne und Geküsse und Geweine an – kurzum, reines Theater</p>
--	--

Zwar fließen (auf der Inhaltsebene) die Abschiedstränen, doch erzeugen hyperbolische und lautmalerische Elemente (auf der Ausdrucksebene) eine komische Stimmung.<sup>67</sup> Die Trennung ist für Motl ein »Theater«. Er ist nicht traurig, sondern neidisch.<sup>68</sup>

Die Illustratorin teilt den heiteren Tenor der Textstelle nicht. In der Hektik des Abschieds verlieren die Gestalten ihre im Text vorhandene Konkretheit – weder Elye, Brokhe noch Motl sind auf dem Bild auszumachen, im Vordergrund taucht erneut die trauernde Mutter als Symbolfigur auf. Die Figuren der Illustration gerinnen zu Archetypen der *conditio judaica* von Exil und ewiger Wanderschaft. Diesen Ton in Moll gibt der historische und soziokulturelle Kontext vor, in dem die Künstlerin sich zum Zeitpunkt der Anfertigung der Gravuren befindet: Die Geschichte der Ostjuden zu Beginn der 1920er Jahre ist in erster Linie eine Geschichte des Verlusts. Gerade der Verlust der Heimat, der

65 Sholem Aleichem 1953: 189.

66 Ibid.: 177.

67 Auch Pinyes und Elyes vorausgehender Disput über Amerika und Kanada ist von großer Komik (s. *ibid.*).

68 Ibid.

den kleinen Motl im Text wenig kümmert, verleiht der letzten Illustration eine leise Melancholie. Hier schimmern Bilder des Unterwegsseins und Klagens durch, wie sie die polnisch-jüdische Malerei als Reaktion auf die vielen Pogrome und Vertreibungen im 19. und 20. Jahrhundert hervorgebracht hat: Leon Pilichowski, Maurycy Gottlieb oder Maurycy Minkowski haben, meist in realistischer Manier, ein Inventar jüdischer (Opfer-)Darstellungen erstellt, das in Rahel Szalit-Marcus' Gestaltung mitschwingt.<sup>69</sup>

Über diesen konkreten historischen Bezugsrahmen hinaus enthält die Illustration etwas Biblisches. Hier geht es um das jüdische Volk, nicht um ein Einzelschicksal. Hier scheint eher das Wehklagen der Propheten denn das Werk eines Humoristen zugrunde zu liegen. Diese zeitlos-prophetische Patina überzieht die Gestalten, ihr Mienenspiel und ihre Gestik. Sie erinnern an Jacob Steinhardts Judenköpfe.<sup>70</sup> Vor allem jedoch gemahnen sie an Jankel Adler, dessen mystischer Expressionismus in *Ostatnia godzina rabiego Eleazara* (Die Todesstunde des Rabbi Eliezer; um 1918) El Greco fortsetzt. Rahel Szalit-Marcus' Illustrationen zu Sholem Aleichem sind vom jüdischen Expressionismus, wie er aus der Begegnung von deutschem Expressionismus und ostjüdisch-chassidischer Glaubenserfahrung hervorging, nicht unberührt.<sup>71</sup>

Rahel Szalit-Marcus verankert ihre Illustrationen zu Sholem Aleichems מאַטל פייסי דעם חזנט in ihrer osteuropäisch-ostjüdischen Heimat. Zugleich macht sich in der letzten Illustration das deutsch-jüdische künstlerische Umfeld bemerkbar. Vielleicht gestaltet Rahel Szalit-Marcus ihre Hypostasierung von Mutter und Kind angeregt durch Käthe Kollwitz. Kollwitz, wie Steinhardt ebenfalls Mitglied der Secession, fertigt eine Reihe von Mutter-Kind-Zeichnungen an; viele ihrer graphischen Werke durchzieht eine Körpersprache der Schutzlosigkeit und der Bedürftigkeit. Hier berühren sich die beiden Künstlerinnen.

Doch ist das links im Bild nicht der zuversichtlich lächelnde Pinye? Sholem Aleichem, der „הומאָריסט [און] שרייבער“ (Humorist und Schriftsteller), wie er sich selbst nannte, wird von diesem wirkmächtigen künstlerischen Kontext, in dem der expressionistische Ausdruckswille eine empathisch-tragische Note erhält, nicht völlig verdrängt. In מיר שיף געזעגענען זיך מיט דער כאַליאַסטרע ביים שיף mag die Abweichung von der

69 Vgl. beispielsweise Pilichowskis *Jom Kippur* (vor 1910), Maurycy Minkowskis *Nach dem Pogrom* (1905) und *Die Vertriebenen* (1916) oder Maurycy Gottliebs *Betende Juden an Jom Kippur in der Synagoge* (1878).

70 Vgl. Steinhardts *Judenkopf* (1913) und sein *Betender Jude* (1916). Steinhardt, der 1933 nach Palästina emigrierte, war wie Szalit-Marcus Mitglied der *Secession* und Mitbegründer der Gruppe der *Pathetiker* (Pfefferkorn 1972: 104).

71 S. Stolarska-Fronia 2010: 313–317.

literarischen Vorlage am größten sein. Doch wird sie nie zum Verrat: Im Rückgriff auf das ästhetische und emotionale Potenzial der west- und ostjüdischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitet Rahel Szalit-Marcus ihre Deutung von מאָטל פּייסי דעם חזנס bis zu dem Punkt aus, an dem Sholem Aleichems Weltanschauung offenbar wird: Rahel Szalit-Marcus spürt den schmalen Grat, auf dem sich sein Amerika-Roman zwischen Tragischem und Komischem bewegt.<sup>72</sup> Im Sturm der Zeiten verschwindet daher Sholem Aleichems Lachen, das mit dem Leben veröhnt, weder aus dem Text noch aus dem Bild.

### Zitierte Literatur

- BAL-MAKSHOVES, 1922: »Bagleytvort.« In: Rahel SZALIT-MARCUS, *Mentshlehk un stsenes: zekhtsn tseykhenungen tsu Sholem-Aleykhems verk Motl Peyse dem khazns yingl*. Berlin: Klal-Farlag.
- 1953: »Sholem-Aleykhem.« In: Ders., *Geklibene verk*. New York: TSIKO, 172–190.
- BUISSON, Sylvie, Hg., 2007: *Montparnasse déporté. Artisti Europei da Parigi ai Lager*. Turin: Elede.
- CHAGALL, Marc, 1951: »Far di kinstler kedoyshim.« In: Hersh FENSTER, Hg., *Undzere farpaynikte kinstler*. Paris: [Selbstverlag], o. S.
- DOHRN, Verena, und PICKHAN, Gertrud, Hg., 2010: *Transit und Transformation. Osteuropäisch-Jüdische Migranten in Berlin 1918–1939*. Göttingen: Wallstein Verlag. (Charlottengrad und Scheunenviertel, 1)
- ËRENBURG, Il’ja G., 1962: *Menschen. Jahre. Leben*. München: Kindler [russ. Original: Èrenburg, Il’ja G., 1990: *Ljudi. Gody. Žizn’*. Moskva: Sovetskij pisatel’.]
- ERLICH, Victor, 1964: »A Note on the Monologue as a Literary Form: Sholem Aleichem’s ›Monologn‹ – A Test Case.« In: *For Max Weinreich on his Seventieth Birthday: Studies in Jewish Language, Literature, and Society*. London–Den Haag–Paris: Mouton & Co, 44–50.
- ESTRAIKH, Gennady, 2006: »Vilna on the Spree: Yiddish in Weimar Berlin.« In: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 16: 103–127.
- und KRUTIKOV, Mikhail, Hg., 2010: *Yiddish in Weimar Berlin. At the Crossroads of Diaspora Politics and Culture*. Oxford: Legenda. (Studies in Yiddish, 8)
- FENSTER, Hersh, 1951: *Undzere farpaynikte kinstler*. Paris: [Selbstverlag].
- GENETTE, Gérard, 1998: *Die Erzählung*. 2. Aufl. München: Fink.

72 Vgl. Peretz 1947: 301–304.

- HARSHAV, Benjamin, 2003: *Marc Chagall on Art and Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- KENIG, Leo, 1929: »Mark Shagal un Sholem-Aleykhem. Etyud.« In: Ders., *Shrayber un verk. Etyudn un shtrikhn*. Wilna: Kletskin, 27–31.
- KOLLER, Sabine, 2012: »On (Un)Translatability: Sholem Aleichem's Ayznban-geshikhtes (Railroad Stories) in German Translation.« In: Gennady ESTRAIKH, Mikhail KRUTIKOV, Kerstin HOGE und Jordan FINKIN, Hg., *Translating Sholem Aleichem. History, Politics, and Art*. Oxford: Legenda, 134–149.
- KÜHN-LUDEWIG, Maria, 2008: *Jiddische Bücher aus Berlin (1918–1936). Titel, Personen, Verlage*. 2. Aufl. Nümbrecht: Kirsch.
- LOYTSKER, Kh[ayim], 1939: »Humor in Sholem-Aleykhems shprakh.« In: VISNSHAFT-AKADEMYE FUN USSR, Hg., *Afn shprakhfront*, Bd. 4. (Sholem-Aleykhem-zamlung). Red. Elye Spivak. Kiev: Farlag fun visnschaft-akademye fun USSR, 17–80.
- MALINOWSKI, Jerzy und BRUS-MALINOWSKA, Barbara, 2007: *W kregu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*. Warschau: Wydawnictwo DiG.
- MALINOWSKI, Jerzy, PIĄTKOWSKA, Renata, und SZTYMA-KNASIECKA, Tamara, 2010: *Jewish artists and Central-Eastern Europe: Art Centers, Identity, Heritage from the 19th Century to the Second World War*. Warschau: Wydawnictwo DiG.
- MARTINEZ, Matias, und SCHEFFEL, Michael, 2003: *Einführung in die Erzähltheorie*. 4. Aufl. München: C. H. Beck.
- MIRON, Dan, 1972: *Sholem-Aleykhem: Person, Persona, Presence*. New York: YIVO Institute for Jewish Research. (Neu abgedruckt in: Ders., 2000: *The Image of the Shtetl and other Studies of Modern Jewish Literary Imagination*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 128–156.)
- 1978: »Bouncing Back. Destruction and Recovery in Sholem Aleichem's *Motl Peyse dem khazns*.« In: *YIVO Annual of Jewish Social Science* 17: 119–184. (Neu abgedruckt in: Ders., 2000: *The Image of the Shtetl and other Studies of Modern Jewish Literary Imagination*. Syracuse: Syracuse University Press, 179–255.)
- PERETZ, Yitskhok Leybush, 1947: »Sholem-Aleykhem.« In: Ders., *Ale verk*, Bd. 6. New York: TSIKO, 301–304.
- PFEFFERKORN, Rudolf, 1972: *Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte*. Berlin: Haude und Spener.
- RUSEL, Jane, 1997: »Jacob Steinhardt und Joseph Budko: Eine vergleichende Betrachtung.« In: Daniela CHRISTMANN, Gabriele KIESEWETTER, Otto MARTIN und Andreas WEBER, Hg., *Rücksicht. Festschrift für Hans-Jürgen Imiela zum 5. Februar 1997*. Mainz: Herrman Schmidt, 213–219.
- SAFRAN, Gabriela, 2012: »Four English poets and the evolving translatability of Sholem Aleichem.« In: Gennady ESTRAIKH, Mikhail KRUTIKOV,

- Kerstin HOGE und Jordan FINKIN Hg., *Translating Sholem Aleichem. History, Politics, and Art*. Oxford: Legenda, 113–133.
- SCHWARZ, Karl, 1920: »Rahel Szalit-Marcus.« In: *Ost und West* 3–4: 74–77.
- SENNEWALD, Adolf, 1999: *Deutsche Buchillustratoren im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Materialien für Bibliophile*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- SHOLEM ALEICHEM, 1953: *Ale verk*. Bd. 4: *Motl Peyse dem khazns. Ksovim fun a yingl a yosem. Ershter teyl: fun der heyim keyn Amerike*. Buenos Aires: IKUF-farlag.
- STIFTUNG JÜDISCHES MUSEUM BERLIN, Hg., 2012: *Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren*. Göttingen: Wallstein Verlag. (Charlottengrad und Scheunenviertel, 3)
- STOLARSKA-FRONIA, Małgorzata, 2010: »Jewish Expressionism – a Quest for Cultural Space.« In: Jerzy MALINOWSKI, Renata PIĄTKOWSKA, und Tamara SZTYMA-KNASIECKA, Hg., *Jewish Artists and Central-Eastern Europe: Art Centers, Identity, Heritage from the 19th Century to the Second World War*. Warschau: Wydawnictwo DiG, 313–317.
- SÜSSMANN, Roland S., 2006: »Montparnasse déporté.« In: *Shalom. Le magazine juif européen* 45. (Online unter <http://www.shalom-magazine.com/Print.php?id=450215>; 11.3.2012.)
- SZALIT-MARCUS, Rahel [Rokhl Shalit-Markus], 1922: *Mentshelekh un stsenes: zekhstn tseykhenungen tsu Sholem-Aleykhems verk Motl Peyse dem khazns yingl*. Berlin: Klal-farlag.
- TYNJANOV, Jurij N., 1982 [1922]: »Illustrationen.« In: Ders., *Poetik. Ausgewählte Essays*. Leipzig/Weimar: Kiepenheuer, 184–195. (russ.: ТЫНЖАНОВ, Юри́й Н., 1977: »Иллюстрации.« In: Ders., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Moskau: Nauka, 310–318.)
- USPENSKIJ, Boris A., 1975: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (russ.: УСПЕНСКИЙ, Борис А., 2000: *Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*. 3. Aufl. Sankt-Peterburg: Azbuka.)

