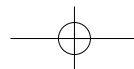
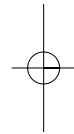


MARC CHAGALL

MEISTERWERKE 1908-1922

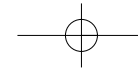




MARC CHAGALL

MEISTERWERKE 1908–1922

BA-CA Kunstforum Wien
DEUTSCHER KUNSTVERLAG



IMPRESSUM

Blindtext diese Ausstellung wurde organisiert von dem BA-CA Kunstforum Wien. Ausstellungsdauer vom 7. November 2006 bis 5. Januar 2007.

© 2006 BA-CA Kunstforum Wien.

Alle Kunstwerke von Marc Chagall hier stehen die gesamten Leihgeber der Kunstwerke, jetzt dies ist ein Blindtext. Er beinhaltet keinerlei Informationen. Er ist nur ein Platzhalter, der später durch einen Text ersetzt wird. Er beinhaltet keinerlei Informationen. Er ist nur ein Platzhalter, der später durch einen Text ersetzt wird.

ISBN x-xxxxx-xxx-x

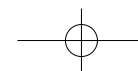
Anschrift des BA-CA Kunstforums Wiens
Blindstraße x
1020 Wien

Herausgeber Deutscher Kunstverlag München Berlin
Projektleitung xxxx Gestaltung xxxxxx, Repro xxxxx, Druck

Umschlagmotiv

INHALT

Vorwort	6
Ich, das Dorf und die Welt Überlegungen zur Gedächtniskunst Marc Chagalls RAINER METZGER	8
Die Wandgemälde Marc Chagalls für das Jüdische Kammertheater in Moskau BENJAMIN HARSHAW	15
Katalogteil I	23
Die Ikonographie von Chagalls Theater Bildern BENJAMIN HARSHAW	120
Katalogteil II	140
Biographie von Marc Chagall	190
Verzeichnis der ausgestellten Werke	193





ICH, DAS DORF UND DIE WELT

RAINER METZGER

Überlegungen zur Gedächtniskunst Marc Chagalls

Bewegung

Im Jahr 1921 bringt Marc Chagall eine Skizze zu Papier, in der sich ein ganzes Zeitalter verdichtet. *Bewegung* ist das Blatt betitelt (Kat. CH-74), und es zeigt in der Tat das Ungestüm von Formen, die in aller Bewegtheit begriffen sind. Bevorzugt bietet Chagall Diagonalen auf, die dem Karree des Formats die Dynamik der Schräglage entgegensetzen, diverse S-Schwünge sowie den Wechsel von Linien und einigen dunkel gehaltenen Flächen, Schattierungen, die darauf hindeuten, dass irgendwo eine grelle Beleuchtung sitzt, die das Geschehen zusätzlich mit Kontrastwirkung auflädt. Allein das Zentrum der Gestaltung ist freigehalten von allem Überschwang, es zeigt deutlich erkennbar einen Kopf mit Schirmmütze und maskenhaftem Gesicht. Erst jetzt, diesen Rückhalt von Figur vor Augen, erkennt man, dass auch die Schwünge, Bahnen, Schraffuren etwas anderes, Zusätzliches darstellen als ein Scharmützel von Linie und Fläche oder von Hell und Dunkel. Die Diagonalen also fügen sich zu Beinen, die S-Kurven zu Armen, die Dreiecke zu Kragenpartien, und fertig ist der Mensch, der bei aller Strichmännchenhaftigkeit eine epochale Figur abgibt. Die Bewegung, die dieser Mensch vollführt, ist nicht nur dynamisch, ungestüm und unwiderstehlich, sie hat etwas von Stehschritt, von Uniformierung und Kasernenton, und man kann, ja, muss sich vorstellen, dass es noch Tausende von Zeitgenossen, Kollegen, Kameraden gibt, die derselben Körperhaltung verhaftet sind. Die Schirmmütze ist ein altes Signet des Proletariats, und unversehens verbindet sich mit dem Wort

«Bewegung» das Präfix «Arbeiter-». Die motorische Bewegung einer Figur im Raum und die politische Bewegung einer massenhaften Demonstration von Unaufhaltsamkeit sind zueinander höchst transparent, und gerade das Prinzip Zeichnung, das ohnehin mit der Gleichzeitigkeit von Dingen im Raum arbeitet, erfasst die Simultanität von Motorik und Politik.

Transparenz und Simultanität sind überhaupt die Markenzeichen der Kunst Marc Chagalls, doch die pure Evidenz, mit der auf diesem unscheinbaren Blatt die Sachverhalte einander entsprechen, ist auch bei ihm nicht selbstverständlich. *Bewegung* ist ein herausragendes Blatt, und es kommt noch eine weitere Dimension hinzu. Das Motorische und das Politische mitmeinend, gibt es nunmehr eine dritte Existenzform von Bewegung: die ästhetische. Auch die künstlerischen Bewegungen leben von der Dynamik und der Unwiderstehlichkeit, gerade sie, denn noch dezidierter sind sie dem verpflichtet, worauf die Bewegung zielt: der Zukunft, dem Fortschritt, dem Neuen. Wie diese Zukunft aussieht, worin der Fortschritt besteht, wozu das Neue gut ist, bleibt sekundär gegenüber der Permanenz des Kampfes um sie. Gerade die Selbstbezüglichkeit, die Eigeninitiative und Autonomie des unermüdlichen Ringens sind die Signaturen der Moderne, der orthodoxen Moderne, wie man sie gegenüber dem skrupulöseren 19. Jahrhundert und den desorientierteren Jahren seit dem Zweiten Weltkrieg spezifizieren sollte. Bedürfte es einer visuellen Formel für diese radikal-dynamische Moderne, Chagalls Zeichnung könnte sie liefern.

Nicht immer war Marc Chagall seiner Gegenwart so nahe. Im Gegenteil, sein Œuvre setzt vielmehr auf das Retardierende, den

Vergangenheitsbezug, das Innehalten, ohne dabei in der puren Nostalgie zu versanden. Chagalls Werk in den schöpferischsten Jahren bis 1922, jenes Schaffen, dem sich die Ausstellung des BA-CA Kunstforums jetzt widmet, ist nicht konservativ, denn seine Formensprache ist durchaus aktuell und vollzieht sich in Tuchfühlung mit den avanciertesten Bestrebungen der ästhetischen Moderne. Doch kommt bei Chagall stets eine zusätzliche Bewegung ins Spiel, eine Gegenrichtung, ein Engagement gegen den Strich, die den notorischen Progressionselan seiner Zeit mit Nachdenklichkeit versetzt. Chagall verschreibt sich einer Kunst der Erinnerung. Davon, was das bedeutet, soll das Folgende handeln.

Anachronismus

Bekanntlich sind die Künstler der Moderne in die Freiheit entlassen. Keine Bindungen, weder an Höfe noch an Zünfte, weder an Gattungen noch an Konventionen, behindern sie mehr, und einzig der Markt, dieser umfassende Gleichmacher, nimmt sie unter seine Fittiche. Und doch gibt es da ein Kriterium, dem sie, die Emanzipierten und Libertinisten, nicht entkommen. Die künstlerische Produktion der Moderne steht unter dem Diktum, um nicht zu sagen der Knute der Anachronismusvermeidung. Unzeitgemäßheit ist unter allen Umständen zu verhindern. «Il faut être de son temps», heißt es bei Honoré Daumier. Arthur Rimbaud hat das Credo radikalisiert: «Il faut être absolument moderne.»¹

Absolut auf der Höhe der Zeit gewesen zu sein, kann man dem Schaffen Chagalls nicht unbedingt attestieren. Über das Spätwerk, das aus nichts anderem als geradezu raunender Idyllik besteht, gilt es insgesamt hinwegzusehen, doch sind derlei füglich verspätete Spätwerke ohnehin ein Problem der gesamten, so gern als klassisch apostrophierten Moderne. In ihrem Bewegungsdrang hat die Epoche die emphatischen Hoppla-Jetzt-Komm-Ich-Gesten forciert, den Ungestüm und den Überschwang, die Wunderkinder und Frühvollendeten, das weltaufrollende «live fast, die young», und den Mantel des Schweigens gebreitet über die Tatsache, dass sich oftmals noch

fünfzig Jahre anschlossen, die ein weiteres Schaffen sahen, ein Schaffen, das in der Erstarrung endete, in der unfreiwilligen Selbst-Plagierung und in jener gleichsam industriellen Repetition des längst als gängig Etablierten, für die ein Wort steht, das seinerseits aus der Zeit um 1900 stammt: Kitsch. Darin also ist Chagall beileibe kein Einzelfall.

Doch auch die wirklich interessanten Jahre seiner Produktion, eben die Zeit bis zu seiner zweiten, definitiven Abreise nach Paris Anfang der 1920er Jahre, frönen dem Prinzip des Unzeitgemäßen. Es ist ein sozusagen absichtlicher, ein intentionaler Anachronismus, der sich hier zeigt, und bei aller Adaption der künstlerischen Strömungen hält Chagall sich heraus aus der Observanz des «absolument moderne». Die ästhetischen Bewegungen der orthodoxen Moderne, all die Ismen, die sich mit dem Anspruch auf Alleinvertretung gegenseitig auf die Füße treten, werden bei Chagall zwar absolviert, doch sie führen zu keiner nachhaltigen Identifikation. Primitivismus und Expressionismus, Kubismus und Orphismus und Futurismus und wie sie alle heißen, hinterlassen ihre Spuren in Chagalls Œuvre, und der Suprematismus wird ihn nach Kräften bedrängen. Als Künstler und Mensch aber versagt er sich der Eingliederung in die eine Bewegung, an der er mit Herzblut mitzuschreiben hätte. Es ist insgesamt wie auf dem Blatt *Bewegung* von 1921 (Kat. CH-74): Dynamik und Unwiderstehlichkeit sind nur die Kehrseite von Uniformierung und Einordnung unter einen kollektiven Willen, und damit wollte er nichts zu tun haben. Bisweilen findet man Chagalls Name unter den Surrealisten. Wer die so genannte Liquidationsliste kennt, auf der der Truppenchef André Breton verfügte, wer dem revolutionären, unter dem Signum «Surrealismus» angetretenen und von einem Manifest in Reih und Glied gehaltenen Kader angehören durfte, wird einsehen, dass eine solche Gruppenidentität für ihn ein Missverständnis war. Chagall hat sich den Ismen entzogen. Damit gleichsam automatisch verbunden war der Vorbehalt gegenüber jeglicher Radikallösung.

Natürlich schlug in der Biografie des Moshe Segal von Anfang an ein anderer Takt. Der Junge aus dem Ostjudentum wurde in ein Milieu hineingeboren, in dem die Zeit stehen geblieben schien. Die Mentalität des Schlichten, Genügsamen, Einfältigen wird Chagall immerhin hegen und pflegen, auch wenn es zuvor-

erst Hartnäckigkeit und Durchsetzungsvermögen sind, die aus dem Moshe den Marc und aus dem Segal, das bereits der Vater zu einem Chagal umgemodelt hatte, den Chagall machen. Im Zeitraffer wird das Jiddische zunächst zum Russischen, dann zum Französischen und damit aus der regionalen Verwurzelung die Internationalität einer weltumspannenden Karriere. Nachdem sich Jahrhunderte überhaupt nichts getan hatte in dieser kleinen Welt, ging es auf einmal rasend schnell. Chagall ist im Grunde der erste, der sich dem traditionellen Bilderverbot, wie Mose es für sein Volk festgelegt hatte, entzog, und er ist auf geraume Zeit hin, gemeinsam mit Chaim Soutine oder Ossip Zadkine, die beiden allerdings an Bedeutung weit hinter sich lassend, der einzige, der als ostjüdischer Künstler reüssierte – als ein Künstler also, der anders als etwa El Lissitzky, seine Herkunft nicht nur nicht verleugnet, sondern sie produktiv und geradezu obsessiv einsetzt als Hauptarchiv seiner Bildwelten. Für den glücklichen und, wie man heute weiß, sehr prekären Moment des Aufbruchs sieht sich Chagall obenauf auf der Welle der Judenemanzipation. Mit Theologen wie Martin Buber war der Chassidismus, also das rituelle Leben der Ostjuden, zu einer Quelle der Erneuerung geworden, mit Literaten wie Franz Kafka, dem sich Chagall, wie er stets betonte, sehr verbunden fühlte, hatte sich eine spezielle Symbolsprache etabliert, und mit dem Zionismus schwang sich das Judentum zum ersten Mal zu einer politischen Rolle auf. Das alles passierte zwar weiter im Westen, im Gebiet von Österreich-Ungarn, während Chagall russisches Territorium bewohnte. Doch das Büchervolk schlechthin hatte seine Kommunikationswege, und es blieb, Antisemitismus und Pogromstimmung, die auch um 1900 grassierten, zum Trotz, nicht unbeachtet, was sich hier an Emanzipationsleistung tat.

Die Gelegenheit war auf eine bis dato unbekannt Art günstig, und Chagall tat sicherlich gut daran, die Nabelschnur zu seinem Shtetl niemals zu kappen. Das so verniedlichend-dimutiv *Shtetl* genannte Milieu war nichts anderes als ein Ghetto, und womöglich ist die gewisse Distanz zu den Entwicklungen der Avantgarde, die Chagall stets bewahrte, ein Reflex auf die Erfahrung des Ab- und Ausgeschlossenseins. Dieser Reflex erlegte Chagall die Rolle des Beobachters auf, und er spielte sie konsequent. Er kannte die Bewegungen, und er bekam sie bis-

weilen in aller Aufdringlichkeit zu spüren. Aber seine Uhr ging anders.

Ikonografie

Das Postulat von der Anachronismusvermeidung bezieht sich selbstverständlich auch auf die Bilder selbst. Die Moderne ist, wenn sie überhaupt noch Abbildhaftes sucht, das Zeitalter der Motive aus dem Vis-à-vis, der Landschaften, Porträts und jener Alltäglichkeiten, die einst Genre hießen. Mit den Dingen des Darüberhinaus, mit Religiösem, Mythologischem, Allegorischem, hat sie rigoros abgeschlossen, und wenn sie vorkommen, sind sie entrückt zu Illustrationen des längst Vergangenen oder längst Phantasie Gewordenen.

Chagall hat sich diesem Mechanismus verweigert, und es prangen in bunter Vielfalt die dezidiertesten Darstellungen auf seinen Bildern. Chagall malt seine kleine Welt des Chassidismus, doch er malt auch Adam und Eva. Er malt, schließlich ist die Bibel der Kreuzungspunkt von Juden- und Christentum, eine große Kreuzigung, *Kalvarienberg. Golgatha* (Kat. CH-10). Oder er malt lange vor Picasso Mischwesen aus Menschenleib und Kuhkopf, hybride Gestalten, als wären sie geradewegs den Metamorphosen entstieg. Chagall malt das Exil der Juden, in dem sie seit der Zerstörung des Jerusalemer Tempels verfangen sind, und er malt die Hoffnung auf Erlösung, die sie auf den Messias warten lässt. Chagall malt, mit einem Wort, die großen Themen.

Dass die Wahrheiten Fiktionen sind, oder dass sie Episoden sind: Dieser zweifelhaften Alternative konnte sich auch Chagall nicht entziehen, wenn er sich mitten in der Moderne mit den bedeutenden, den biblischen oder mythologischen Stoffen ins Benehmen setzte. Man musste diese Stoffe literarisieren oder sie historisieren, doch die gelungensten Versuche zeigen, dass man am besten beides auf einmal bewerkstelligt. Paul Gauguin war Chagalls Heros der Frühzeit, er hatte vorgeführt, wie man den heiligen Motiven den Stempel des Primitiven aufdrückt. Man machte sie also zu «Visionen nach der Predigt», wie Gauguin den Kampf Jakobs mit dem Engel, den er ins Bretonische entrückte, untertittelt. Man siedelte sie insgesamt in Provinzen

des Naiven an, in denen das Urtümliche, Vorreflexive, Chthonische einer selbstverständlichen Verbundenheit mit dem Numinosen ihre Urstände feierte. So war dem Anachronismusvorbehalt ausgewichen und so ließ sich im Individuellen, wenn nicht Idiosynkratischen beheimaten, was als Allgemeingut desavouiert war. Chagall wird dieses Verfahren sein Leben lang beherzigen. Die große Wahrheit der Menschheitsstoffe wird hereingeholt in die kleine Welt des Milieus, dem er entstammte. Sie wird buchstäblich heimgeholt.

Durch Chagalls Schaffen zieht sich also eine Ikonografie. Sie ist ganz persönlich und gewissermaßen ureigen, autorisiert allein vom künstlerischen Ego ihres Gestalters, und sie muss es sein. Doch tragen sich die Sujets, Motive und Themen andererseits auch selbst, denn in ihnen hat sich zuviel Leben, zuviel Welt, zuviel Vergangenheit und Gegenwart sedimentiert, um nicht unmittelbar und plausibel verständlich zu sein. Darin gerade trägt Chagalls Bildwelt Züge jener traditionellen Ikonografie, die in den Zeiten vor der Moderne den Anspruch auf Allgemeinverbindlichkeit garantierte. Um diesen Anspruch irgendwie zu retten, musste Chagall am Schlichten und Trauten rühren, und er musste es dabei wiederum den Menschheitsfragen anverwandeln. Chagalls Motive sind also primitiv und kompliziert in einem, sind schlicht und aufgeladen, am Phänomen orientiert und angereichert mit dem Wissen um religiöse Bedeutungen, sind milieuspezifisch und anthropologisch verbindlich, sind selbstverständlich und synkretistisch. Chagall bediente sich des Doppelsinns von Geschichte, die immer Historie und Narration in einem ist, Episode und Erfindung, natürliche Erscheinung und kulturelle Bearbeitung. Das Geschick, mit dem er seine Motive definiert, sie kombiniert und für die verschiedensten Zusammenhänge verfügbar hält, bewahrt Chagall gerade vor dem Abdriften in die Ideologik der Ismen. Sein Repertoire ist die beste Garantie auf Wirklichkeit. Dass dieses Repertoire auch in die Versteinerung führt, wenn es sich ins Unendliche wiederholt, ist der Preis. Eine Ikonografie im Zeitalter ihrer Unmöglichkeit zu behaupten, hat natürlich etwas von Starrsinn.

Zeuge des Jahrhunderts

Ein Künstler, der im Aufbruch der Avantgarden in Paris lebt, zur Oktoberrevolution in St. Petersburg, zur Etablierung des Sowjetregimes in Moskau, zur großen Zeit der 1920er Jahre in Berlin, im Zenit der Avantgarden in Paris und während des Zweiten Weltkrieges, nachdem ihm auf die seinerzeit übliche abenteuerliche Weise die Flucht gelungen war, in New York, hat etwas zu berichten. Dass Chagall 1914 in Herwarth Waldens längst berühmter Berliner «Sturm»-Galerie ausstellte, durchaus gut verkaufte, sodann nach Russland weiterreiste, wo ihn der Weltkrieg und die Revolution festhielten, dass er erst im Jahr 1923 zurück in Deutschlands Hauptstadt konnte, um sich das Geld abzuholen, das auf einem Bankkonto lagerte, um festzustellen, dass er sich am Höhepunkt der Inflation dafür nicht einmal eine Mahlzeit kaufen konnte: In einer solchen Geschichte verdichtet sich in der Tat das notorischste aller Jahrhunderte. Dass Chagall nach seiner Weiterreise in Paris in einem Appartement landete, das zuvor Lenin bewohnte, ist dann nichts weiter mehr als Episode. Immerhin kam er mit dem nackten Dasein davon, und es währte lange genug, um vieles Annehmlische, das Geld und den Erfolg, auskosten zu dürfen. Jemand mit den biografischen Daten Marc Chagalls hatte im 20. Jahrhundert alles andere als die Garantie, derlei zu überleben.

Es war Chagall auch noch vergönnt, fast hundert Jahre alt zu werden, und so ergibt sich der Nimbus des Jahrhundertzeugen von selbst. Es wäre allerdings nicht Chagalls ureigene künstlerische Mentalität, wenn sein Werk nicht auf die gegenüber den Kollegen typisch versetzte Weise darüber verhandeln würde. Um es in drei Phasen zu gliedern: Durchaus parallel zu den Mitfeiernden in der Aufbruchsstimmung der Avantgarde, lässt sich Chagall zunächst von den Zeitläuften nicht tangieren; man arbeitet am eigenen Projekt, und weder der Erste Weltkrieg, den Chagall als Bürokräft fernab von der Front hinter sich bringt, noch die Tage des Oktober finden ihren unmittelbaren Niederschlag in seinem Œuvre; Chagall ist, wie die anderen auch, beschäftigt mit seiner Ikonografie und seinem Abarbeiten an den Ismen. Deutlich allerdings bringt sich die zweite Phase zur Kenntlichkeit, und es ist auch diejenige, bei der es um Leib und

Leben geht: Als die Nazis sich zunächst Deutschlands und dann Europas bemächtigen, ist Chagall einer der ersten, der die Auswüchse, die Brutalitäten und Barbareien in seinen Bildern zum Thema macht. Es ist speziell sein Volk betroffen, und das Schtetl ist nicht mehr zu schildern ohne das Wissen um die Katastrophe. In den 1930er Jahren, unter dem Eindruck des Totalitarismus, wirft sich Chagall noch einmal zu einer überzeugenden, in seiner Appellativität ganz originären Bildsprache auf. Allenfalls Picasso ist hier an seine Seite zu stellen, während die anderen Heroen der orthodoxen Moderne, heißen sie nun Kandinsky, Mondrian oder Matisse, an ihrem Ismus hängen und den Kopf in den Sand ihres eigenen Getriebes stecken. Schließlich das Spätwerk: Es ist, als müsste Chagall angesichts dessen, was er erlebt hat, von Altersfähnissen nichts wissen; kein Reflex auf die eigenen Zuständigkeiten oder gar Befindlichkeiten, nichts als Liebreiz, Harmonie und Beschwörung von Vertrautheit, während etwa Picasso, der Zeit- und Altersgenosse, sich nachgerade neu erfindet und in aller Obsessivität Zeugnis ablegt von den leiblichen, den somatischen und den erotischen Problemen.

Chagall, die Jahrhundertfigur. Ein Topos der ästhetischen Moderne will besagen, dass es die Aufgabe des Künstlers sei, Chronist zu sein, Reportagen zu liefern und Augenzeugenschaft zu verkörpern. «Yo lo vi – ich habe es gesehen» steht auf einem der Blätter von Goyas *Desastres de la guerra*, und von hier an wäre eine Traditionslinie geknüpft. Nicht, dass sich Chagall für eine solche Aufgabe nicht zuständig gefühlt hätte, und als die Realität übermächtig zu werden drohte, hat er sie schonungslos ins Visier genommen. Doch gilt Chagalls Zeitgenossenschaft weniger der Wirklichkeit, wie sie als Gegenwart vor Augen steht. Vielmehr bezeugt er die Differenz zwischen der konkreten Aktualität des Hier und Heute und jener unzeitgemäßen, zeitlosen Welt, die womöglich niemals wirklich existierte, aber vorhanden ist als Gesicht und Gesichte.

Chagalls Zeitgenossenschaft gilt dem paradoxen Versuch eines Präsentmachens von Vergangenheit. Medium dieser Präsentation ist die Erinnerung. Insofern macht man es sich zu leicht, Chagall zum puren Eskapisten zu erklären, an dem die Ereignisse, denen er so unmittelbar ausgesetzt war, abprallten, um die Schwelgerei in Liebespaarvisionen nicht zu stören. Cha-

gall beschwört in der Tat die Vergangenheit. Er beschwört sie allerdings um einer Art von Spurensicherung willen, um all die Relikte dingfest zu machen, nachdem die gründlichste Spurenvertilgerin, die Moderne, über sie hinweggegangen ist. Und wenn alles weggefegt ist: Die Erinnerung ist nicht zu tilgen.

Motiv und Methode

Mit ihrer ambitionierten Darstellung einer *Geburt* ist Chagalls Kunst im Jahr 1910 vielleicht zum ersten Mal ganz bei sich (Kat. CH-4). Zunächst einmal passieren Motive Revue, wie es sie in Zukunft vielfach geben wird. Eine Niederkunft ist es also, die Chagall zeigt, die Mutter in ihrem Wochenbett mit dem blutverschmierten Laken und der sichtlichen Erschöpfung, das Neugeborene mit seinen ersten Lebensschreien und die sehr hieratische Gestalt einer älteren Frau, offenbar die Hebamme, frontal, starr, mit weißem Kopftuch, als sei sie einer der vielen Ikonen entstieg, die Russlands Glauben bevölkerten. Unter dem Bett kauert ein Bärtiger, womöglich der Vater, der eigentlich nichts zu suchen hätte hier, aber dabei sein will, warum, kann man verstehen. Von rechts nähern sich die anderen Männer, die Verwandten und Freunde, eine Ziege führen sie mit, augenscheinlich aufgeregt, der vorderste von ihnen führt mahnend und um Ruhe ersuchend den Finger zum Mund, ein bunter Haufen, der sich in scheuer Neugier hereindrängt. Chagalls Motivrepertoire ist skizziert, es sind die Genre-Gestalten aus der kleinen Welt des Kindheitsmilieus, und es sind die ikonografisch aufgeladenen Figuren, die für die allgemeinmenschliche Dimension der Fortpflanzung stehen aber auch für die religiöse, vom Wissen um die abendländischen Traditionen genährte Wahrheit von der Geburt des Herrn. Denn natürlich gemahnt die Szenerie mit dem Baldachin, der auch eine Hütte sein könnte, an die einschlägige, die weihnachtliche, und es bedürfte zudem nur einer geringen Umdeutung, um aus den Viehhändlern, die heranschleichen, die Hirten der biblischen Geschichte zu machen, schließlich haben auch sie ein Tier dabei.

Damit hat es aber nicht sein Bewenden, denn Chagall hat hier auch sein Methodenrepertoire skizziert. Zweierlei wird die-

ses Repertoire in Folge ausmachen: Zum einen nimmt Chagall Anleihen bei einem oder mehreren der Ismen, wie sie jeweils en vogue waren; im Fall der *Geburt* geht es augenscheinlich sehr puristisch, urtümlich, primitiv zu, und es war das «back to the roots» eines internationalen, bei Gauguin oder Henri Rousseau beheimateten Primitivismus, der Russlands in heftigem Aufbruch begriffene Kunst in diesen Jahren in Atem hielt. In Paris wird Chagall dann eher beim Kubismus zugreifen, bei Robert Delaunays Orphismus oder beim Futurismus italienischer oder wiederum russischer Provenienz. Immer aber wird er die reine Lehre künstlerischer Programmatik gegen den Strich bürsten, und er wird die kompositionellen oder farblichen Besonderheiten, das Gefüge aus Linien und Flächen, das er bei den Kollegen brauchen konnte, für seine Zwecke adaptieren. Zum anderen also, und auch dies zeigt exemplarisch die *Geburt*, wird es Chagalls Spezialität bleiben, die Bildoberflächen in einzelne Kompartimente einzuteilen, Sphären zu scheiden, voneinander separierte Zonen, in denen sich diejenigen Dinge aus Schtetl und Familiarität abspielen, die man von ihm kennt. Bei der *Geburt* etwa präsentieren sich die linke und die rechte Bildhälfte in deutlichem Vis-à-vis, und die hier greifbare, vom Eindringling zusätzlich akzentuierte Trennung in Geschlechter und Zuständigkeiten findet ihre Bestätigung in den Modi der Darstellung: links geht es starr zu, symmetrisch, frontal und fast ein wenig sakral, während rechts das aufgeregte Treiben des Allzumenschlichen waltet.

Von jeher hat sich die klassische Moderne in der Differenz von Motiv und Methode geübt. Die Methode, das Verfahren, die Deutlichkeit und Theatralik der Vorführung waren es, die ihren Bildwelten das Avancierte verliehen, während die Motive, seien es die Gitarren eines Picasso, die Fenster eines Delaunay oder die Bauern eines Malewitsch, eher das Beiwerk abgaben, die gerade noch notwendige Verankerung in irgendeiner Sichtbarkeit, die es in den Radikallösungen der Ismen dann hinter sich zu lassen galt. Und auch hier ist es an Chagall, sich dem Mechanismus zu versagen. Beim ihm steht das Motiv zur Methode mindestens gleichrangig, und seine besten Bilder, namentlich das 1911 in Paris entstandene *Ich und das Dorf*, pflegen die ebenso prekäre wie gelungene Balance. Deutlich ist *Ich und das Dorf* von

Delaunays Radialkompositionen beeinflusst, doch der Kreisformation, die sich beim französischen Vorbild aus einem Blick ins Gegenlicht ergab, der alles Motivische sich ins Spiel der Flecken und Augenirritationen verlieren lässt, gewinnt Chagall einmal mehr Sphären ab – Sphären, in denen sich die Reminiszenzen an das heimatlich-heimelige Milieu festsetzen, in buntem Durcheinander, collagenhaft, spotartig und völlig unbekümmert um Größen- oder gar Wahrscheinlichkeitsverhältnisse.

Diese Motivtreue ist Chagalls vielleicht dezidiertester Beitrag zur Geschichte der Ismen. Bisweilen wirkt es nur unbekümmert, wenn er sich all die hochambitionierten Formengebilde der Kollegen anverwandelt, doch in den besten Fällen wird daraus die pure Ironie. Was hat Malewitsch nicht alles mit seinem Suprematismus verbunden, das Fanal der «gegenstandslosen Welt», die Rettung der Realität in der Zweidimensionalität, das Modell für ein Leben in der Zukunft, und was macht Chagall daraus in einer Zeichnung wie *Der kleine Zug* von 1920 (Kat. CH-77). Das große, mit Weltgeltung aufgeladene Gut der reinen Geometrie, die monochromen Rechtecke, die Diagonalen, Winkel, Parallelogramme vollführen ihre Tauglichkeit für die augenzwinkernden Hinterhofstrategien der Infantilisierung, und die Modelle für die bessere Welt spielen Modelleisenbahn. Sicherlich war es nicht Chagalls Absicht, sich über die monumental gedachten Entwürfe der Kollegenschaft und Konkurrenz lustig zu machen. Es geht vielmehr und einmal mehr um seine ureigene Gedächtniskunst. Bei aller Wahrnehmung der Ismen stellt sich ihm stets eine andere Wahrnehmung vor Augen: die erinnerte, von Traum, Imagination, Sehnsucht und Verlangen genährte Wahrnehmung der Kindheit. Chagalls Kunst beschwört Epiphanien. Sie stellt dem emphatischen «Sein» der Bilder der Avantgarde das Prinzip «Erscheinen» gegenüber.

Naiv und sentimentalisch

Im Jahr 1923, pünktlich zu Chagalls endgültiger Abkehr von Russland, das mittlerweile die Sowjetunion geworden war, und zu seinem neuerlichen Umzug nach Paris, erscheint seine Autobiografie. *Mein Leben* schildert die gerade einmal 35 Jahre einer

Künstlerexistenz, und es schildert sie mit jenem traulich-vertraulichen Ton, der angesichts der Bilder nicht überrascht. Es ist die Welt des Schtetl, und auch wenn sich das Geschehen in den Metropolen abspielt, bleibt das Raunende, Staunende, Großäugige und Mund-weit-offene des Jargons erhalten. Typisch ist ein Satz wie der folgende: «Die Kerzen sind weit heruntergebrannt, und die Flämmchen glitzern heute in der unschuldigen Luft.»² Dieser Satz ist im Layout des Buches zugleich auch schon ein Absatz, es herrscht insgesamt das Stakkato an Einzelbeobachtungen vor, die unvermittelt und unverbunden nebeneinander stehen. Meistens werden die Dinge einfach benannt, sie sind konkret, vorhanden, unproblematisch; Diminutive («Flämmchen») gibt es zuhauf, und zur Not wird einmal öfter darauf hingewiesen, dass es «unschuldig» zugeht.

Natürlich ist es Koketterie, in der sich Chagall hier in kindlicher Perspektive ergeht, doch hat sie durchaus ihren präzisen Sinn. Friedrich Schiller hat im Jahr 1795 ein Gegensatzpaar geprägt, das für die gesamte Moderne treffend werden sollte und das gerade auch Chagalls Strategie erhellt. *Über naive und sentimentalische Dichtung* war die Schrift betitelt, die eine schlichte, eben als «naiv» apostrophierte Naturnachahmung unterscheidet sollte von einer komplizierten, reflektierten, von der Selbstbeobachtung genährten. Ein solches doppeltes, distanzierendes Verfahren, nennt Schiller nun «sentimentalisch». Derjenige, der sich dieses Verfahrens bedient, «reflektiert», so Schiller, «den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt.»³ Kein Zweifel, dass eine solche Verfügung auf Chagall passt, der den Dingen, wenn er sie malt und wenn er sie beschreibt, eben jene «Rührung» mitgibt, die sie mit Kindlichkeit, mit Reminiszenz und Nostalgie auflädt. Wichtig an der sentimentalischen Haltung ist das Distanzmoment, das Wissen um die Stilisierung, die hier passiert, das Bewusstsein, mit dem hier das Vor-, wenn nicht Unbewusste zu greifen gesucht wird.

Sentimentalisch in diesem Sinn ist im Grunde jede Kunst in der Moderne, die das Primitive, Rudimentäre, Puristische anstrebt. Die Ambition der Moderne galt meistens der Darbietung des visuell Verkürzten, Vereinfachten, ja bisweilen Einfältigen. Die Haltung allerdings, die dahinter stand, zeugte vom

Gegenteil; in ihr machte sich die Komplexität einer künstlerischen Mentalität geltend, die nicht anders konnte als die Dinge zu verdichten und die Welt auf die eigene Programmatik zu reduzieren. Auch Chagall ist ein typischer Moderner, legt man das Sentimentalische, das Nicht-Naive seiner Haltung zugrunde. Die Werke allerdings, die dabei entstehen, sehen noch deutlich naiver aus als jene seiner Kombattanten.

In *Mein Leben* schildert Chagall eine Begegnung mit seiner geliebten und im Jahr 1915 dann geheirateten Bella: «Ich öffnete nur mein Zimmerfenster, und schon strömten Himmelblau, Liebe und Blumen mit ihr herein.»⁴ Unschwer lässt sich eine solche Bemerkung mit einem Bild wie *Der Geburtstag* in Verbindung bringen (Kat. CH-31), es scheint, als ließe sich in aller Buchstäblichkeit das sprachliche Motiv auf das bildliche, das literale auf das piktorale beziehen. Vieles von der Vertrautheit in Chagalls Bildwelten, die sich nach seiner Rückkehr nach Russland, der Wiederbegegnung mit der vier Jahre lang vermissten Bella und dem erneuerten Liebesglück noch forciert, lässt sich erklären über die Umstandslosigkeit, in der dieses Schaffen die Wortwörtlichkeit betont, die es auf die Leinwand bringt. Die Sprache liefert Metaphern, wenn sie etwa vom hereinströmenden Himmelblau redet; das Bild wiederum zeigt genau das ohne Umschweife, macht es konkret und überkonkret und öffnet es der Idylle und bisweilen auch der Abgestandenheit.

Bild und Text ergänzen einander bei Chagall, und es ist, als vermöchten sie beide exakt das gleiche, nämlich eine Stimmung hervorzurufen und eine Träumerei zu garantieren. Hier nun verkörpert Chagall das gerade Gegenteil zu all den Emphatikern der orthodoxen Moderne. Deren bevorzugte Textform ist das Manifest, jene gedankenschwere Aussicht auf die bessere Welt und wie sie entstehen würde, hielte man sich nur an die Programmatik des jeweiligen, als eigen deklarierten Ismus. Das Manifest macht als Text all das dingfest, was ein Bild gerade nicht zeigen kann, die Zukunft, den Rausch, die Übersteigerung. Chagall hingegen bannt die Gegenwart in den Rahmen, aus dem sie stammt, die Vergangenheit und die Verbundenheit mit ihr, und dafür sind ihm Text und Bild gleich gut genug.

Mnemotechnik

Kunst, so hatte es Charles Baudelaire, der vielleicht bedeutendste Kritiker des 19. Jahrhunderts, verfügt, sei eine «Mnemotechnik des Schönen». Über die Erinnerung, so argumentiert Charles Baudelaire dazu in seinem *Salon de 1846*, lasse sich das Problem des «allzu Partikularisierens oder des allzu Generalisierens» in den Griff bekommen.⁵ Sich verzetteln oder um allen Preis Gültigkeit herstellen: eine Kunst der Erinnerung beugt dem vor.

L'art mnémonique, «Erinnerungskunst», lautet fünfzehn Jahre später eine Kapitelüberschrift von Baudelaires vielbemühtem Aufsatz über Constantin Guys, den «Maler des modernen Lebens». Und in diesem Text, *Le peintre de la vie moderne*, findet sich eine berühmt gewordene Definition von Modernität: Guys, so steht zu lesen, «sucht nach dem gewissen Etwas, das wir «Modernität» nennen möchten; denn es gibt kein besseres Wort, um die in Frage stehende Idee zum Ausdruck zu bringen. Es geht für ihn darum, von der Mode dasjenige loszulösen, was sie an Poetischem im Historischen enthalten könnte, darum, das Ewige aus dem Transitorischen zu ziehen.»⁶ Dank des Gedächtnisses, so Baudelaire, macht sich im unmittelbar Wahrgenommenen eine Dimension geltend, in der es aus dem Vorübergehenden herausgehoben ist; Erinnerung arbeitet gegen das «Transitorische, Flüchtige, Kontingente» an, und Modernität ist der Begriff für das Gemeinsame der beiden scheinbar so divergenten Sphären. Modernität lotet die Interferenzzone aus, in der sich das Modische mit dem Nicht-Aktuellen verbindet; unter ihrer Ägide ist es möglich, aus dem Transitorischen das Ewige zu ziehen.

Nimmt man solche Überlegungen zum Leitfaden, so kann man Chagall seine ganz eigene Form von Modernität attestieren. Das Modische der Ismen wird bei ihm beileibe nicht ausgeklammert, doch wird es mit einer Gegenrichtung versetzt, mit einer Mnemotechnik und einer Erinnerungskunst, die das Zeitlose, Bleibende, Ewige ansteuert. Die Tabula Rasa, die die Avantgarde unermüdlich beschwor, sieht sich benachbart von dem gedeckten Tisch der Kindheit. Das Einmalige, wie es eine auf Originalität, Innovativität, Authentizität erpichte Programmatik will, wird verwiesen auf das Repetitive, das Wiederholbare, das

Permanente und bisweilen sicher auch Penetrante, in denen die Kindheit, die Heimat und das Milieu ihr Existenzrecht behaupten.

Chagalls künstlerische Sozialisation vollzog sich in einer Welt der Ismen, und wenn es eine Formel für all diese Bestrebungen gäbe, so würde sie dem Elan nach der Zukunft gelten. Diese Bestrebungen und Bewegungen waren samt und sonders futuristisch, sie wollten es sein und sie traten an, der Signatur des 19. Jahrhunderts, dem Historismus mit seiner Rückwärtsgewandtheit, die Gegenrichtung zu weisen. Chagall nun wahrt seine Distanz zu all den Futurismen seiner Zeit. Doch er ist kein Historist. Er ist in vielem wie ein Eklektiker, wie es auch die Historisten waren. Doch ist das Vokabular, das Chagall einsetzt, wiederum viel zu avanciert und vorwärtsstürmerisch, als dass sein Schaffen sich in Vorstellungen von einer Restituierung von Vergangenheit erschöpfte. Chagall ist selbst ein Zeitgenosse der Ismen. Wollte man ihn entsprechend etikettieren, so ließe sich vielleicht, mit einem neuen Wort, von Passatismus sprechen. Dieser Passatismus stünde bei ihm dem grassierenden Futurismus entgegen. Chagall, dem Passatisten, ist es anders als dem Historismus nicht daran gelegen, die Vergangenheit zu rekonstruieren und darin auch zu konstruieren. Chagall will vielmehr die Emanation der Vergangenheit, ihre Evokation, er will den gleitenden Übergang zu ihr für die Gegenwelt des Imaginativen. Die Bilder, die er dabei ins Werk setzt, bauen die Brücken für diesen Übergang. Sie stellen die Imagination vor Augen. Für den glücklichen Moment ihrer Betrachtung wird aus dem Dorf die Welt.

1 Vgl. dazu Henning Ritter, «Du sollst deiner eigenen Zeit angehören», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. September 2004 sowie Fredric Jameson, *Mythen der Moderne*, Berlin 2004.
2 Marc Chagall, *Mein Leben*, Stuttgart 1959, S. 39.

3 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795, Rev. Ausg. Stuttgart 1978, S. 36.
4 Chagall, *Mein Leben* (zit. Anm. 2), S. 120.
5 Zitiert nach: Charles Baudelaire, «Salon de 1846», in: *Critique d'art*, hrsg. v. Claude Pichois, Paris 1992, S. 115.

6 Zitiert nach: Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», in: *Critique d'art*, hrsg. v. Claude Pichois, Paris 1992, S. 354.



DAS JÜDISCHE AVANTGARDE-THEATER¹

BENJAMIN HARSHAV

«Das Moskauer Staatliche Jiddische Theater, geleitet von Granowsky im Ensemble mit seinen Schauspielern, verkörpert zum Mindesten den Beginn von etwas völlig Neuem, während sich das westeuropäische Theater in seiner Degeneration vergeblich um neue Formen bemüht.»²

Das Moskauer Jüdische Theater, später GOSET (*GOSudarstvenny Evreysky Teatr*, «Staatliches Jüdisches [jiddisches] Theater») genannt, wurde 1919 in Petrograd als Theaterstudio gegründet und übersiedelte Ende 1920 nach Moskau. In der Mitte der 1920er Jahre war die Truppe bereits eine der interessantesten in Russland – ja, in ganz Europa. Als das Jüdische Theater 1928 in Berlin am Theater des Westens gastierte, begann der gefürchtete Kritiker Alfred Kerr seine Kritik mit den Worten: «Das ist grosse Kunst. Grosse Kunst. Aussenbild und Seelenschütterung. Wortklang, Blutklang, Farbklang, Bildklang. Das sind Rufe, Stimmen, Fragen, Schreie, Chöre. Das ist Spass und Grauen [...] und Menscheneinkehr zum Letzten. Das ist, jawohl, die Pantomime mit dem Ewigkeitszug, etwas Wunderbares. Große Kunst.»³

Nach all den formalen Experimenten im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, sowohl im Theater als auch in allen anderen Künsten, schienen die Innovationen des Avantgarde-Theaters erschöpft und diese neue Kompanie erfüllte so ein Bedürfnis im Moment der Krise. Sie war auch ein Beispiel für die neue Kultur, die im Gefolge der Russischen Revolution entstand, und die fantastische Wiedergeburt der unterdrückten Juden.

Die Voraussetzung für das Entstehen eines neuen Theaters in jiddischer Sprache war die «Moderne Jüdische Revolution», die rapide Veränderung der kleinstädtischen Juden und ihrer Nachkommen, ihrer Berufe, Sprache, Bildung und Körpersprache; dazu kam noch die Veränderung ihrer geografischen und geschichtlichen Positionierung, letzteres vor allem im 19. und 20. Jahrhundert.⁴ Die Veränderungen gingen in zwei Richtungen: «innen» und «außen». Die Veränderung nach außen bewirkte, dass die Juden und ihre Nachkommen die Sprache und Kultur der vorherrschenden Gesellschaft lernten und häufig wesentlich zur allgemeinen Kultur beitrugen; während sie sich in ihrer inneren Entwicklung die zeitgenössische europäische Kultur, ihre Einrichtungen und Konversationsformen aneigneten, um sie dann in ihre eigene Sprache zu übertragen (jiddisch oder Hebräisch). Es gab jedoch auch viele hybride Identitäten, moderne Juden, die in unterschiedlichem Maß sowohl an der äußeren als auch der inneren Kultur teilnahmen.

Im 19. Jahrhundert lebte die Mehrheit aller Juden im russischen Zarenreich. Sie waren auf ein Ansiedlungsrayon beschränkt worden, ein großes geografisches Ghetto, das sich über Weißrussland, die Ukraine, Litauen, Lettland und Zentralpolen ausdehnte. Obwohl sie in diesen Gebieten die Minderheit darstellten, machten die Juden zwei Drittel der Bevölkerung aller kleinen Städte (der *Shtetl*) und ein Drittel oder sogar die Hälfte der großen Städte aus. 1897 bekannten sich 98% aller Juden in Russland zu jiddisch als ihrer Muttersprache. Der Ansiedlungsrayon war das so genannte «jiddischland». Nur einer kleinen

Zahl assimilierter Juden, die eine höhere Bildung genossen hatten oder bessere wirtschaftliche Verhältnisse aufwiesen, war es gestattet außerhalb des Ansiedlungsrayons in größeren Städten zu wohnen – in Moskau, Kiew und St. Petersburg. In diesem Rahmen entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein blühendes Netzwerk sozialer und kultureller Einrichtungen, Ideologien und politischer Parteien, von Literatur, Zeitungen und Verlagen in jiddischer und hebräischer Sprache.

Theater gab es in der jüdischen religiösen Tradition nur am Rande (abgesehen von einigen populären Unterhaltungen, wie zum Beispiel dem *Purim-shpil*). In den 1870er und 1880er Jahren entstanden in Russland, Rumänien und New York melodramatische Unterhaltungsstücke. 1883 verbot die russische Regierung jegliches Theater im «Jargon», das heißt auf Jiddisch. Das Verbot galt bis 1917, wurde aber zwischen 1905 und 1910 aufgehoben, in dieser Zeit entstanden auch einige neue Stücke. Für den Theatermacher Alexej Granowsky waren die früheren Stücke allerdings reiner Kitsch, die späteren jedoch – im Zeitalter des Kollektivs und der Massenszenen – zu individualistisch und psychologisch und eher rein literarisch als für das Theater geeignet.

Granowsky

Die neue Kunst des Jüdischen Theaters wurde in zwei Phasen und durch zwei einzigartige Künstler geprägt: dem Regisseur Alexej Granowsky und dem Künstler Marc Chagall. Alexej (Alexander) Granowsky wurde als Abraham Azarkh 1890 in Moskau geboren. Moskau war – wie oben erwähnt – für die meisten Juden verboten, was darauf schließen lässt, dass Granowskys Eltern wohlhabend und gebildet waren und Russisch sprachen (laut Chagall lernte Granowsky Jiddisch erst von seinen Schauspielern; in seinem Theaterstudio wurde zwar auf Russisch unterrichtet, aufgeführt wurden jedoch jiddische Texte). 1891 wurde Granowskys Familie so wie 30 000 weitere Juden aus Moskau ausgewiesen (nur 5 000 durften bleiben) und ließ sich in Riga nieder, damals die drittgrößte Stadt Russlands. Hier beschäftigte Granowsky sich intensiv mit der russischen und

deutschen Sprache und Kultur und dadurch mit der Kultur Westeuropas. In Riga lebten zur gleichen Zeit Intellektuelle wie der zwei Jahre ältere Filmregisseur Sergej Eisenstein, dessen jüdischer Vater nach seiner Konversion zum Protestantismus Stadtarchitekt von Riga wurde, und der gleichaltrige spätere Schauspieler des Jüdischen Kammertheaters Schloyme (Salomon) Michoels.

1910 begann Granowsky seine Theaterstudien in St. Petersburg, von 1911 bis 1914 studierte er in Deutschland an der Münchner Theaterakademie. Eine Spielzeit verbrachte er als Assistent von Max Reinhardt, gefeierter Theaterregisseur und Besitzer des Deutschen Theaters, in Berlin. Wahrscheinlich war es ganz selbstverständlich für einen weltlichen russischen Juden, sich an diesen großen deutschen Theaterdirektor zu wenden, galt doch ihr gemeinsames Interesse dem deutschen und dem «Welt-Theater» und nicht irgendwelchen jüdischen Angelegenheiten. Von seinem Mentor lernte Granowsky die Organisation von Massenszenen – eine Schlüsselaufgabe nach der Revolution, jetzt von einer neuen sozialen Ideologie unterstützt. Als Granowsky sein eigenes Theater aufbaute, hatte er zwar nicht Reinhardts 20 000 Statisten zur Verfügung, aber er konnte eine Massenszene durch geschicktes Agieren der Schauspieler untereinander imitieren. Er gestaltete ein Gesamtkunstwerk (Wagners Gesamtkunstwerk) in zweifacher Hinsicht: Er vereinigte alle Künste – Musik, Literatur, Folklore, Tanz – zu einer Gesamtwirkung; und er schloss alle Schauspieler zu einer einheitlichen Menschengruppe zusammen, die konvergieren oder auch plötzlich auseinander brechen konnte. Nach der Ansicht Reinhardts war der Regisseur die entscheidende Kraft im Theater. Das führte dann auch zu einer Auseinandersetzung zwischen dem Regisseur Granowsky und dem Künstler Chagall, in der ihn Granowsky zurechtwies: «Wer ist der Regisseur dieses Stücks – Sie oder ich?»

Max Reinhardt inszenierte viele Stücke aus vielen Kulturen und Perioden. Er vertrat keine Theorie außer dem Grundsatz, dass jedes Thema, jedes Stück seine eigene Form verlange. Granowsky kam während des Ersten Weltkriegs zu Reinhardt, als dieser der anerkannteste Regisseur der deutschen Theaterszene war. Seinen eigenen Stil entwickelte Granowsky jedoch in einer

weit radikaleren Zeit, nach der Russischen Revolution. Er war Zeitgenosse und sogar Vorläufer der neuen Trends im Theater, der Anti-Illusionisten (Berthold Brecht) und politischen Theaterschriftsteller (Erwin Piscator). Er vertrat eine rigorose Theorie des Theaters als einer feierlichen und heiligen Kunst. Zurück in Petrograd schloss Granowsky sich 1918 dem neuen «Tragödien-theater» an, das von prominenten Intellektuellen wie Maxim Gorky und Alexander Blok unterstützt wurde, die den Massen das klassische Drama nahe bringen wollten. Granowsky inszenierte *Ödipus Rex* von Sophokles (nach Reinhardts Produktion des Stückes) und Shakespeares *Macbeth* auf Russisch, zwei Opern und die revolutionäre deutschsprachige Aufführung von Majakowskys *Mysterium Buffo*, letzteres anlässlich des Dritten Kongresses der Komintern (der Dritten Kommunistischen Internationale). Im Alter von 28 Jahren entschloss er sich, sein eigenes Theater zu gründen – auf Jiddisch.

Granowsky und seine Mentoren glaubten an die Schaffung eines jiddischen Theaters, nicht als sentimentale Unterhaltung, sondern als authentische «Kunst», und nicht reduzierbar auf verbale oder politische Aussagen. Die jüdische kulturelle Renaissance der vorangegangenen vierzig Jahre hatte sich auf Literatur und Ideologie konzentriert; Chagall, Granowsky und ihre Freunde, eben von ihrem Status als Bürger zweiter Klasse befreit, waren davon überzeugt, dass die Nation auch Musik, Bildende Kunst und Theater benötigte, um eine richtiggehende Kulturnation zu werden. Da das Theater nur als Kunst im modernsten Sinn anerkannt wurde, ließen sie keine frühere jüdische Theatertradition gelten, nicht einmal um dagegen zu revoltieren. Dazu bemerkte Efros: «Granowsky musste im leeren Raum bauen. Er war sein eigener Vorfahre.»

Die westlichen Bewunderer des Jüdischen Theaters sahen es als Ausdruck der Revolution und ihrer neuen Kultur. Die ersten Versuche dafür datieren jedoch schon vor der Revolution und gehen aus der jüdischen kulturellen Erneuerung hervor. Am 9. November 1916 – Russland war im Krieg und noch unter der Herrschaft der Zaren – wurde in Petrograd (eine für die Juden verbotene Stadt) eine jüdische Theatergesellschaft gegründet. Die Revolution 1917 unterbrach alle Aktivität in der Hauptstadt, aber die neuen Machthaber unterstützten die Rehabilitation

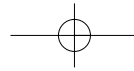
der Juden als Teil ihrer Politik der Befreiung aller vom zaristischen Regime Unterdrückten. Am 29. November 1918 verkündete das Journal *Zhizn Iskusstva* («Das Leben der Kunst») die Gründung eines «Jüdischen Arbeitertheaters» in Petrograd, angeschlossen an die Abteilung für Theater und Aufführungen des Volkskommissariats für Aufklärung. Die Jüdische Theatergesellschaft übernahm die Durchführung. Im Februar 1919 wurde ein Theaterstudio eingerichtet und Granowsky zum künstlerischen Leiter ernannt. Nach fünf Monaten intensiver Proben wurde das Studio in das Jüdische Kammertheater umgewandelt, das am 3. Juli 1919 mit seinen Aufführungen begann.

1920 übersiedelte die sowjetische Hauptstadt von Petrograd zurück in die alte Hauptstadt Moskau. Am 1. April 1920 versetzte die Regierungsbehörde unter dem Vorsitz von Anatol Lunatscharski auch das Jüdische Kammertheater nach Moskau, wo Granowsky mit acht Mitgliedern seiner Truppe im November 1920 ankam. Die Vorstellungen in Moskau begannen am 1. Januar 1921 in einem Raum mit neunzig Sitzen, umgeben von Chagalls Wandgemälden.

Die nationale Mission von Granowskys Theater ist unmissverständlich – er definierte sie folgendermaßen (auf Russisch):

- Das Staatliche Jüdische Kammertheater ist der erste und einzige Versuch, ein ständiges Theater der darstellenden Kunst für die jüdische Nation zu schaffen.
- Aus politischen Gründen war es bisher nicht möglich, ein derartiges Theater zu errichten.
- Aus geografischen Gründen wurde Moskau als kultureller und künstlerischer Mittelpunkt für das Leben der ganzen Republik gewählt.
- Im Gegensatz zu allen anderen in Russland lebenden Nationalitäten sind die Juden die einzigen, die kein eigenes Territorium haben.

Und doch träumte Granowsky eigentlich immer von einer Kunst des Welttheaters: «Wir sagen: Jüdisches Theater ist vor allem ein ganz normales Theater, ein Tempel strahlender Kunst und freudigen Schaffens – ein Tempel, in dem das Gebet in jüdischer Spra-



che gesungen wird. Wir sagen: die Aufgaben des Welttheaters sind auch die Aufgaben unseres Theaters, und nur die Sprache unterscheidet uns von den anderen Theatern.»⁵ Bei der Tournee des jüdischen Kammertheaters im Westen 1928 sahen seine Gastgeber Granowsky in dieser «Aura» – als einen Erneuerer des Welttheaters.

Granowskys System

Als Granowsky 1918 seine Mission begann, annoncierte er die Suche nach Kandidaten zur Ausbildung für das neue Theater. Er stellte nur zwei Bedingungen: der Kandidat durfte keine frühere Erfahrung mit dem Theater haben, und er durfte nicht älter als 27 Jahre sein (Granowsky selbst war zu diesem Zeitpunkt 28). Die einzige Ausnahme, die er machte, war Schloyme (Salomon) Vovsi, ein Intellektueller, der an der Petrograder Universität Jura studierte und so alt war wie er selbst. Von Anfang an – und unter seinem neuen Bühnennamen Michoels – war er Granowskys rechte Hand und seine Verbindung zu den anderen Schauspielern.

Granowsky trainierte seine Schauspieler *ab ovo*. Die besten russischen Lehrer der Hauptstadt unterwiesen sie in Musik, Rhythmus und Tanz, Gestik, Bewegungskunst und schauspielerischen Techniken. Mit besonderen Spezialisten studierten sie außerdem jiddische Literatur, Sprache, Folklore und Volkslieder. Jeder Schauspieler musste in allen Bühnenkünsten perfekt sein und über die volle Beherrschung seines Körpers und seiner Stimme verfügen. Dieses System, es entsprach in Teilen der «Bio-mechanik» Meyerholds, verhalf den Schauspielern zu akrobatischer Beweglichkeit (der Zirkus wirkte als Inspiration – so wie auch schon für Meyerhold und Eisenstein). Eine reiche, moderne jiddische Sprache, eine Sprache, die fähig war, sowohl Shakespeare als auch die Bibel zu übersetzen, war eine avantgardistische Errungenschaft für sich selbst.

Als typischem *Jekke*,⁶ assimiliert zu dem, was Juden unter hochkultiviertem deutschen Benehmen verstanden, war Granowskys Ideal das Schweigen – ein Zustand, der dem geschwätigen osteuropäischen Juden (wie es sowohl seine Schauspieler

als auch seine Zuschauer waren) fremd war. Er lehrte: «Das Wort ist die schärfste Waffe der Bühnenschöpfung. Sein Wert liegt nicht nur in der Sprache, sondern im Schweigen. [...] Der ursprüngliche Zustand ist die Stille. [...] Das Wort ist ein totales Ereignis, ein außergewöhnlicher Zustand des Menschen. [...] Die Intervalle des Schweigens zwischen dem Aussprechen von Phrasen oder Wörtern sind der Hintergrund, aus dem große bedeutende Worte entstehen. Der Normalzustand ist statisch. [...] Bewegung ist ein Ereignis, ein außergewöhnlicher Zustand. Jede Bewegung muss aus dem statischen Zustand entstehen, er ist die ungeformte Basis, aus der bedeutungsvolle Bewegung entsteht. [...] Eine Bewegung muss in ihren grundlegenden Elementen logisch artikuliert werden, wie eine komplexe algebraische Formel, die in ihre einfachen Multiplikatoren zerlegt wird.»⁷

Die Theatervorstellung war ein Kunstwerk, ein radikales, dicht orchestriertes, multimediales Ereignis, das nichts mit einem Lower East Side-Melodrama oder mit Stanislawskys Realismus zu tun hatte. Granowsky widmete jeder Produktion zwischen 150 und 250 Proben, er tüftelte an jedem halben Wort und an jeder Bewegung.

Modulation von Bewegung und Stimme und Veränderungen in Stimmung und Dynamik machten die Lebendigkeit des Ensembles aus. Die Kunst des Ensembles war zwischen Worten und Bewegung angesiedelt. Text und Schauspieler wurden als Mittel zum Zweck behandelt, je kürzer der Text, desto besser. Granowsky bemühte sich um einen Gesamteindruck, in den jede Bewegung einer multimedialen Polyphonie einbezogen war, und in dem jeder Zuschauer an jeder Bewegung teilnahm. Die Aufführungen waren so dicht, weil jedes einzelne Medium in einer Myriade kleiner Schritte artikuliert wurde, jedes einzelne war vordergründig und bedeutend. Das Moskauer Jüdische Theater zeigte nur wenige Produktionen, aber fast jede war ein kulturelles Ereignis. Michoels notierte die programmatische Erklärung seines Direktors: «Ich verstehe die Aufführung durch ein Ensemble, die Aktion auf der Bühne, als die Aktion eines Chores. [...] Jede Rolle, die Bewegung jedes Einzelnen, das Spielen jedes Einzelnen, jede individuelle Aktion in dem Stück, ist nur ein Teil des architektonischen Ganzen. Unser künstlerisches Ziel ist das Werk als Ganzes. Der Wert und die Bedeutung der kleinsten

Rolle sind groß in ihrer Beziehung zu dem ganzen dramatischen Gebäude. Ein einziges falsches Wort, eine einzige falsche Bewegung, nicht nur der Hauptfigur des Stücks, sondern der kleinsten und unwichtigsten, kann das ganze künstlerische Bild herabwürdigen und billig machen.»⁸

Ein Bühnenstück sollte ein vielschichtiges, innerlich geschlossenes, autonomes und ideales Kunstwerk werden. Granowsky choreografierte eine polyphone und dynamische, ständig überraschende Bühne. Er behandelte jedes Detail «mathematisch» präzise und pedantisch genau.

Aber schon während der Vorbereitungen für die erste Moskauer Vorstellung eroberte eine neue Kraft die Bühne und mit ihr eine poetische Welt jiddischer Literatur und Folklore und ein Netzwerk surrealer Kunstgriffe: die Kunst und Persönlichkeit Marc Chagalls. So bemerkte ein prominenter russischer Theaterkritiker und Theaterkenner: «Wenn man diesen »jiddischen Theaterspielen« zusieht, muss man von dem emotionalen Anspruch und der Schnelligkeit der Bewegung, der Intensität der Sprache und Kraft der Gesten betroffen sein. In den frühen Produktionen, nach der Revision des alten Repertoires, sah man arme Juden in verschlissenen Gewändern und komische Darstellungen reicher Juden – im Gehrock und stattlichen altmodischen Roben mit farbigen Verbrämungen – auf eigenartigen Bühnen und schiefen Stiegen, in einer Ekstase des Glücks herumhüpfen und herumtanzen. Das waren die Juden aus den ärmeren Vierteln. Sie standen einen Augenblick still wie Denkmäler, bevor sie in das Gewühl des Marktplatzes davon schossen, von einer Plattform zur anderen sprangen, oder die Treppen hinunter und davon rannten.»⁹

Die Bedeutung des Theaters bestand jetzt nicht mehr nur aus Granowskys polyphonem Ansatz, auch nicht aus seiner mathematisch kalkulierten Partitur und Regie. Sie resultierte letztlich aus der Verbindung seiner Technik mit der fiktiven jüdischen Welt aus Originalen, prototypischen Situationen und Gewohnheiten, von der modernen jiddischen Literatur geschaffen und durch Chagall zum Kunstwerk erhoben. Vergleichbar mit Chagalls Werk wurde die Sprache des Avantgarde-Theaters überlagert von einer anderen Sprache: einer kraftvollen, zeitlosen, erdachten Welt mit einer Reihe verallgemeinerter aber einzigartiger Typen. Diese Welt wurde verfremdet, grotesk verändert,

stand Kopf – und wurde dadurch wiederbelebt zu einer neuen, theatralischen Mythologie.

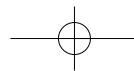
Die fiktive Welt

Durch Granowskys Rhythmus der «Punkte», die die Kontinuität von Gestalt und Handlung unterbrechen, als wären sie das Thema eines analytisch-kubistischen Bildes, wurde diese erfundene Welt auf das Niveau eines zeitlosen Mythos erhoben. Chagall hatte Granowsky gelehrt, sich vom Realismus und der Kontinuität von Raum und Zeit zu lösen und die Gleichzeitigkeit der Handlung auf mehreren Ebenen wahrzunehmen, für die dann nicht Chagall, sondern seine konstruktivistischen Nachfolger mehrstöckige Bühnen bauten.

Chagall und Granowsky waren polare Gegensätze: Ersterer war emotional, «kindisch», «verrückt», die echte Verkörperung des erwachenden Volkscharakters aus dem jüdischen Ansiedlungsrayon. Letzterer dagegen war rational, europäisiert, deutsch erzogen und assimiliert, meist schweigend, genau und diszipliniert. Das Zusammentreffen dieser beiden eigenwilligen Originale veränderte die Richtung des Theaters.

Die entscheidende Verbindung zwischen Granowsky und Chagall war Michoels. Schloyme Michoels wurde in Dvinsk geboren, auf dem halben Weg zwischen Chagalls jiddischem Witebsk und Granowskys russischem Riga. Verbunden mit zwei unterschiedlichen kulturellen Welten zeigte Dvinsk Charakteristika von beiden. Daraus erklärt sich einerseits Michoels Nähe zu gefühlsbetonter, üppiger jiddischer Folklore und andererseits seine Bewunderung für die europäische, distinguierte und weltgewandte Kultur.

Nach dem Bankrott seines Vaters wanderte Michoels Familie nach Riga aus, wo er eine naturwissenschaftlich orientierte, russische Mittelschule absolvierte. Michoels studierte in Kiew, da ihn die St. Petersburger Universität vorerst als Juden nicht akzeptierte; erst 1915 durfte er dort weiterstudieren. Aber schon 1918 führte ihn sein Interesse am Theater und seine Verbundenheit mit der jüdischen Kultur in Granowskys aufblühendes Studio. Als Schauspieler kombinierte Michoels eine intellektuelle



Begabung und eine zurückhaltende Emotionalität mit der körperlichen Geschicklichkeit, die er unter Granowskys Anleitung erworben hatte, um eine gefeierte Rolle nach der anderen zu kreieren. Das Wesentliche seiner Kunst hatte seinen Ursprung jedoch bei Chagall: Der Maler war die Quelle der tragikomischen Auffassung von der Absurdität jüdischer (und allgemein menschlicher) Existenz, dargestellt durch einen demonstrativen Anti-Realismus.

Fast vom ersten Tag an übergab der unnahbare Granowsky Michoels die tägliche Arbeit mit der Truppe. Michoels war Regisseur, vor jeder Produktion veranstaltete er einen Wettbewerb für jede Rolle. Michoels enthusiastische «Bekehrung» zu Chagall führte zur Bekehrung der ganzen Theatertruppe. Unter seiner Leitung holten die Schauspieler – sie kamen alle aus verschiedenen Städten des Ansiedlungsrayons – aus ihren Kindheitserinnerungen die Gesten, die Bewegungen, die Intonation und die Eigenheiten der jüdischen Welt des Shtetls zurück.

Dieses Wissen konnte kein Lehrer zur Verfügung stellen; es war der Urgrund der Gefühlstiefe, der von den Schauspielern mitgebracht und dann durch Granowskys System stilisiert und verfeinert wurde. Granowsky integrierte die jüdische fiktive Welt, ihre Gesten und Figuren, in sein polyphones Konzept und schuf damit Theaterproduktionen, die einem mythologischen «Happening» näher waren als einer konventionellen Aufführung.

Die «verrückten», unrealistischen Charaktere der klassischen jiddischen Literatur waren Typen, die eine kodifizierte, stereotype Gesellschaft repräsentierten. Sie waren im Wesentlichen Prototypen und nicht psychologisch ausgeprägte Individuen. Das mag erklären, warum das Theater sich eher an die jiddische Klassik anschloss als an die jüdische Literatur des Individualismus und Impressionismus des frühen 20. Jahrhunderts.

Michoels bezeichnete die Tragikomödie als eines der typischen zeitgenössischen Phänomene. Sein Ruhm als Schauspieler beruhte auf der Besetzung einer tragischen Figur mit der Rolle eines Komödianten (*Die Komödianten auf den Ruinen der Ukraine*) und umgekehrt darauf, eine komische Figur die Tragödie des König Lear spielen zu lassen. Dieser Konflikt, das bewusste Einsetzen von «Antipoden» erzeugte neue hybride

Genres: *Nachts auf dem Alten Markt* wurde als «Ein tragischer Karneval» bezeichnet, *Die Reisen von Benjamin dem Dritten* als «Ein berührendes Epos», *200000* als «Eine musikalische Komödie» und *Trouhadec* als «Eine exzentrische Operette».

Granowsky bekannte sich zu seinem Eklektizismus. Er machte sich jedes und alle Mittel des russischen und europäischen Avantgarde-Theaters für sein neues Konzept zunutze: eine «surrealistische» Wahrnehmung der fiktiven Welt der jüdischen Literatur, gebrochen durch das tragikomische und polyphone, kinetische und musikalische, rationell kalkulierte, multimediale Ereignis. Dazu beobachtete ein Historiker des Avantgarde-Theaters in Sowjetrußland: «Gleichzeitig ist es aus frühen Berichten über ihre Arbeit klar, dass sie zwar einiges von Meyerhold übernahmen – wie etwa sein System der Biomechanik – sie aber nichts mit seiner Intellektualisierung der theatralischen Form zu tun hatten. Sie kannten seine Theorien, aber drückten sie dramatischer und emotioneller aus. Das ist vor allem in ihrem Bühnenbild zu sehen. Sie waren der Überzeugung, dass die Ausstattung Bilder in der Vorstellung des Zuschauers entstehen ließ – aber sie sprachen den Intellekt mit den Sinnen an. Ihr Bühnenbild war immer äußerst funktionell, betrachteten Sie zum Beispiel das für Goldfadens *Die Hexe*, wo einem durch die dreidimensionalen Verschachtelungen von Ebenen, Leitern und Plattformen, in einem Staccatobild arrangiert, plötzlich in der Vorstellung ein undeutlicher Schmerz bewusst wird. Die Idee der Struktur ist ganz Meyerhold, aber die Durchführung dieser Idee trägt den Stempel von Ekstase, Geheimnis und unergründlicher Traurigkeit. Ein großartiger Beitrag stammte von Expressionisten wie Chagall und Rabitschew, später von Nathan Altman, Rabinowitsch und Falk. Sie hellten die Bühne auf mit bunten, immer dreidimensionalen und bewegten Bildern, die ein eigenes Leben zu haben schienen, das Grotteske der stilisierten Bewegungen harmonisierten und unterstrichen und die natürliche Farbigkeit und Reichhaltigkeit des jüdischen Charakters betonten.»¹⁰

Diese Darstellung könnte fast eine Beschreibung der Kunst Chagalls sein. Chagall verließ das Jüdische Theater nach der ersten Produktion, aber die Künstler, die ihm nachfolgten waren seine Bewunderer und Schüler. Darüber hinaus war das Konzept des Theaters als Ganzes von ihm beeinflusst, wie aus verschie-

denen Berichten zu entnehmen ist. Ein überraschender Zeuge war David Ben-Gurion, der 1923 aus Palästina auf Besuch nach Moskau kam. In seinem Tagebuch steht über die Aufführung von Scholem Alejchems *200000* im Jüdischen Theater: «Sie sitzen auf Dächern, Gesimsen und Stiegen, gehen nicht, sondern hüpfen, steigen nicht hinauf sondern klettern, kommen nicht herunter, sondern fallen und springen – Scholem Alejchem ist nicht zu erkennen.» Das Bühnenbild war von Rabitschew, aber dies ist eindeutig die Beschreibung der Personenführung durch Chagall und Granowsky und Chagalls Auffassung von «grundlosem» Raum.

Auch der Berliner Kritiker Max Osborn besuchte Moskau 1923 und verfasste nach seiner Rückkehr einen Aufsatz über Chagall in russischer Sprache. Er beschreibt *200000* so: «Der Vorhang geht auf und man sieht ein merkwürdiges Durcheinander von Häusern, in kubistischer Weise verschachtelt, eines über dem anderen, auf den verschiedensten Ebenen. Sie überschneiden sich in scharfen Kanten, sie stehen entweder unter großen Dächern oder erscheinen plötzlich überhaupt ohne Dach, wie ein Mann der seinen Hut abnimmt, und zeigen alle ihre inneren Geheimnisse her. Hier und da sind Brücken und Wege angedeutet; breite Straßen steigen diagonal und fallen wieder. Meyerholds konstruktivistische Bühne ist hier in einer originellen Variante verkörpert. Das kubistisch-lineare Spiel dieser Formen ist ergänzt und bereichert durch Farben von Cézanne. Das Auge erkennt eine phantastische Interpretation einer jüdisch-russischen kleinen Stadt, dargestellt in ungewöhnlich fröhlicher und charmanter Weise, innerhalb der engen Grenzen einer Bühne [...]. Wenn der Schneider von seinem unerwarteten Gewinn einer großen Summe erfährt und die Nachricht die ganze Stadt in große Aufregung versetzt, erscheint plötzlich, hoch über dem Dach eines Gebäudes, die Figur eines Juden mit rotem Bart und grünem Gehrock, mit einem Sack auf seinem Rücken und dem Stock in der Hand. Instinktiv sagte ich laut: Chagall. Und plötzlich wurde mir alles klar: Das ist die Welt Chagalls. Von ihm entsprang alles: die Kreationen des jungen Künstlerdekorateurs Rabitschew, die Konstruktionen Granowskys und die Begleitmusik des Komponisten Pulver. Der letztere vereinte mit ungewöhnlicher Ausdruckskraft orientalische Motive, alte jüdische

Bilder und russische Lieder zu opernhafte Melodien, mit Trompeten und Pauken.»¹¹

Erst in Michoels Garderobe erfuhr Osborn, dass «Marc Chagall eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der gesamten Bühnenkunst des Jiddischen Kammertheaters gespielt hatte; dass in diesen Kreisen Chagall für den großen Erfinder und Anreger gehalten wurde. [...] Es ist kein Zufall, dass die Malerei einen derartigen Einfluss auf die Bühne hatte, und es ist nicht die Laune eines Theaterdirektors, der von dem Werk eines Künstlers begeistert war. Es war eine stärkere Kraft, eine innere Notwendigkeit. [...] Wie niemand sonst im jungen Russland unserer Zeit hatte Chagall die überwältigende Kraft, die Elemente einer unendlich reichen und zutiefst künstlerischen Volkskultur in farbige Traumvisionen zu verwandeln, die unsere Phantasie berühren.»¹²

Epilog

1927 wurde Granowsky, Michoels und Zuskin, dem zweiten wichtigen Schauspieler des Jüdischen Kammertheaters, in Anerkennung ihres künstlerischen Beitrags der Titel «Volkskünstler der UdSSR» verliehen. Das GOSET musste sich in der Sowjetunion förmlich überschlagen, um sich den ideologischen und politischen Forderungen des Regimes anzupassen. Es stellte sich sogar in den Dienst der Propaganda, sowohl in der UdSSR als auch im Ausland.

1928 wurde dem Theater gestattet, im Ausland zu gastieren. Am 7. April wurde Scholem Alejchems *200000* in Berlin aufgeführt und mit mehr als vierzig Rezensionen gewürdigt. Der Erfolg übertraf alles, was andere russische Theater erlebten, ein Buch in deutscher Sprache mit Beiträgen von so prominenten zeitgenössischen Schriftstellern wie Ernst Toller und Joseph Roth erschien.¹³ Kritiken berichteten: «Granowsky wurde in Berlin als der neue Messias des Theaters empfangen, ein Direktor, innovativer und revolutionärer als Meyerhold, Reinhardt und Piscator.»¹⁴

Granowsky blieb im Westen; nach einigen vergeblichen Versuchen hatte er 1930 in Berlin beachtlichen Erfolg mit der Regie

von Arnold Zweigs *Der Streit um den Sergeanten Grischa*, er produzierte auch einige deutsche Filme. Mit dem Anbruch der Naziherrschaft floh er offenbar aus Deutschland und wurde vergessen. Am 11. März 1937 starb einer der originellsten Theatermacher des 20. Jahrhunderts mit 47 Jahren arm und verlassen in Paris.

Nachdem Granowsky 1928 nicht nach Russland zurückgekehrt war, übernahm Michoels die Leitung des GOSET. Er wurde in Russland sehr berühmt und in die Moskauer High Society aufgenommen. Michoels spielte weiterhin jüdische Stücke und bestand darauf, dass dies die Aufgabe des Jüdischen Theaters sei – klassische und russische Stücke würden besser im benachbarten Russischen Kammertheater aufgeführt.

Während des Zweiten Weltkriegs wurde Michoels zum Vorsitzenden des neuen Jüdischen Antifaschistischen Komitees ernannt, das sich um internationale Hilfe im Krieg gegen Hitler bemühte. In dieser Funktion besuchte er 1943 die USA wo er Chagall noch einmal traf. 1948 wurde er von Moskau nach Minsk gelockt und auf Stalins Befehl brutal ermordet. Die meisten jüdischen Schriftsteller, Schauspieler und Aktivisten wurden eingesperrt. Einige wurden erschossen, andere gefoltert. Das Theater wurde geschlossen, ebenso das Verlagshaus, auch die jüdische Zeitung wurde eingestellt.

Erhalten blieben Chagalls Wandgemälde, als Erinnerung an das Zeitalter der Tragikomödie, wie Michoels es nannte.

1 Dieser Aufsatz basiert auf: Benjamin Harshav, *Marc Chagall and the Lost Jewish World: The Nature of his Art and Iconography*, New York 2006 und ders., *The Moscow Yiddish Avant-garde Theater* (im Erscheinen), wo eine große Auswahl von Texten und Dokumenten enthalten ist, die sich auf die Gründung des jüdischen Theaters beziehen.
2 Alfons Goldschmidt, «Das jüdische Theater in Moskau», in: *Das Moskauer jüdische akademische Theater*, Berlin 1928, S. 17–21.
3 Zit. nach: Alfred Kerr, *Mit Schleuder und Harfe: Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten*, hrsg. v. Hugo Fetting, Berlin 1981.
4 Siehe Benjamin Harshav, *Language in Time of Revolution*, Berkeley/Los Angeles 1993; dte. Ausgabe: *Hebräisch: Sprache*

in Zeiten der Revolution, übersetzt von Christian Wiese, Frankfurt am Main 1995.

5 Alexej Granowsky, *Our Goals and Objectives*, Petrograd 1919 (dte. Übersetzung); dazu erscheint in Kürze: Benjamin Harshav, *The Moscow Yiddish Avant-garde Theater*, mit einer reichen Textsammlung, übersetzt aus dem Jiddischen ins Englische.
6 Als *Jekke* bezeichnen die osteuropäischen die deutschen Juden.
7 Siehe Schloyme Michoels, *In Our Studio*, 1919 (dte. Übersetzung).
8 Ebd., S. 24.
9 Pavel Aleksandrovich Markov, *The Soviet Theatre*, New York 1935, S. 165–166 (dte. Übersetzung).

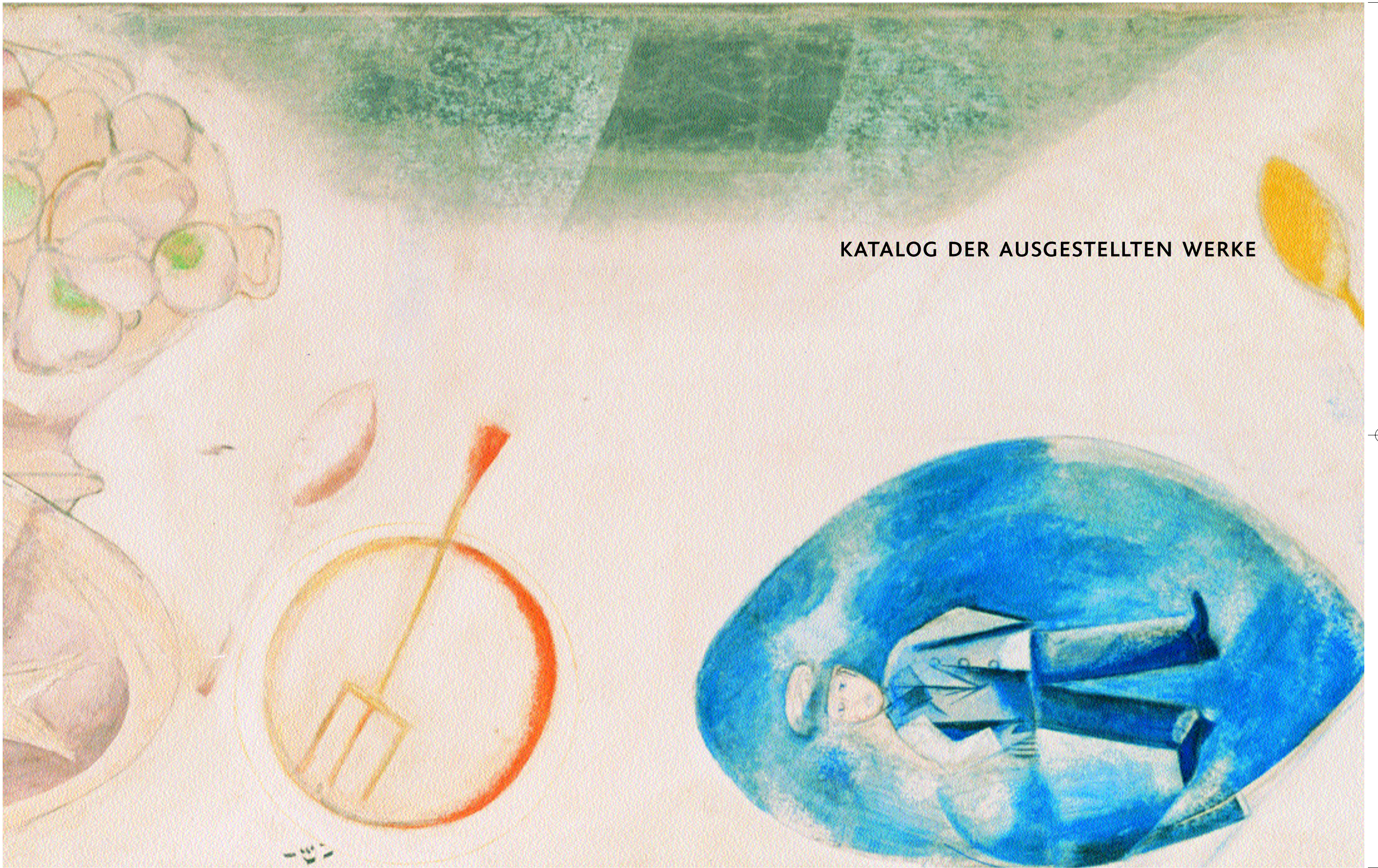
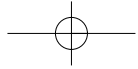
10 Andre Van Gysegghem, *Theatre in Soviet Russia*, London 1943, S. 174 (dte. Übersetzung).

11 Max Osborn, «Marc Chagall», in: *Zhar-ptitsa*, Nr. 11 (1923), S. 13.

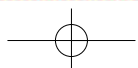
12 Ebd.

13 Siehe dazu: Goldschmidt, *Das jüdische Theater* (zit. Anm. 2).

14 Faina Burko, *The Soviet Yiddish Theatre in the Twenties*, Ph.D. Diss., Southern Illinois University, Carbondale 1978, S. 81 (dte. Übersetzung).

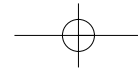


KATALOG DER AUSGESTELLTEN WERKE

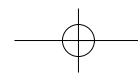


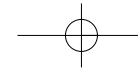


2 *Blick aus dem Fenster in Witebsk*, 1908
Sammlung Sinaida Gordejewa, St. Petersburg



1 *Das Haus in der Allee*, 1908
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle





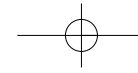
3 *Allah*, 1909/10
Privatbesitz, courtesy Richard Nagy Ltd., London



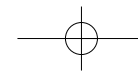
4 *Die Geburt*, 1910
Kunsthau Zürich



5 *Der Fleischhauer*, 1910
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau



7 *Die Musikanten*, 1911
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

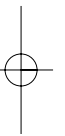
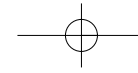




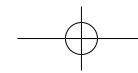
9 *Regen*, 1911
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau



8 *Shofar*, 1911
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

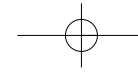


6 *Das gelbe Zimmer*, 1911
Fondation Beyeler, Riehen/Basel

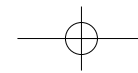




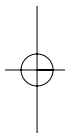
10 *Kalvarienberg. Golgatha, 1912*
The Museum of Modern Art, New York
Acquired through the Lillie P. Bliss Request, 1949



12 *In Gedanken an Picasso, 1914*
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle

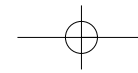


11 *Portrait von Apollinaire, 1913/14*
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle

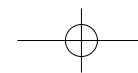




38 *Straßenkehrer*, 1914
Kustodiew Museum, Astrachan

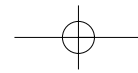


13 *Erinnerung*, 1914
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Gift, Solomon R. Guggenheim

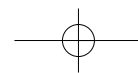




18 *Blick aus dem Fenster. Witebsk*, 1914
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

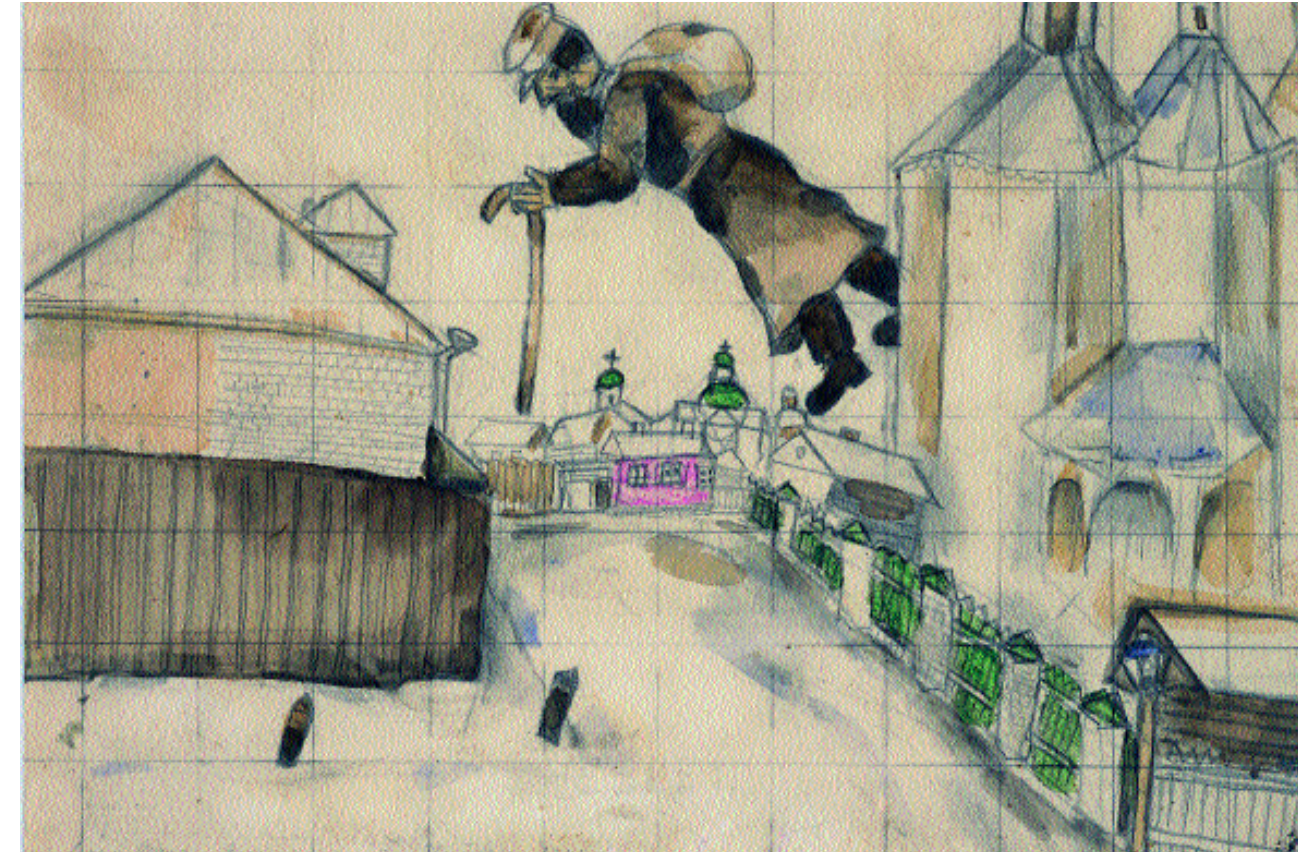


19 *Das Haus im Shtetl Lyosno*, 1914
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

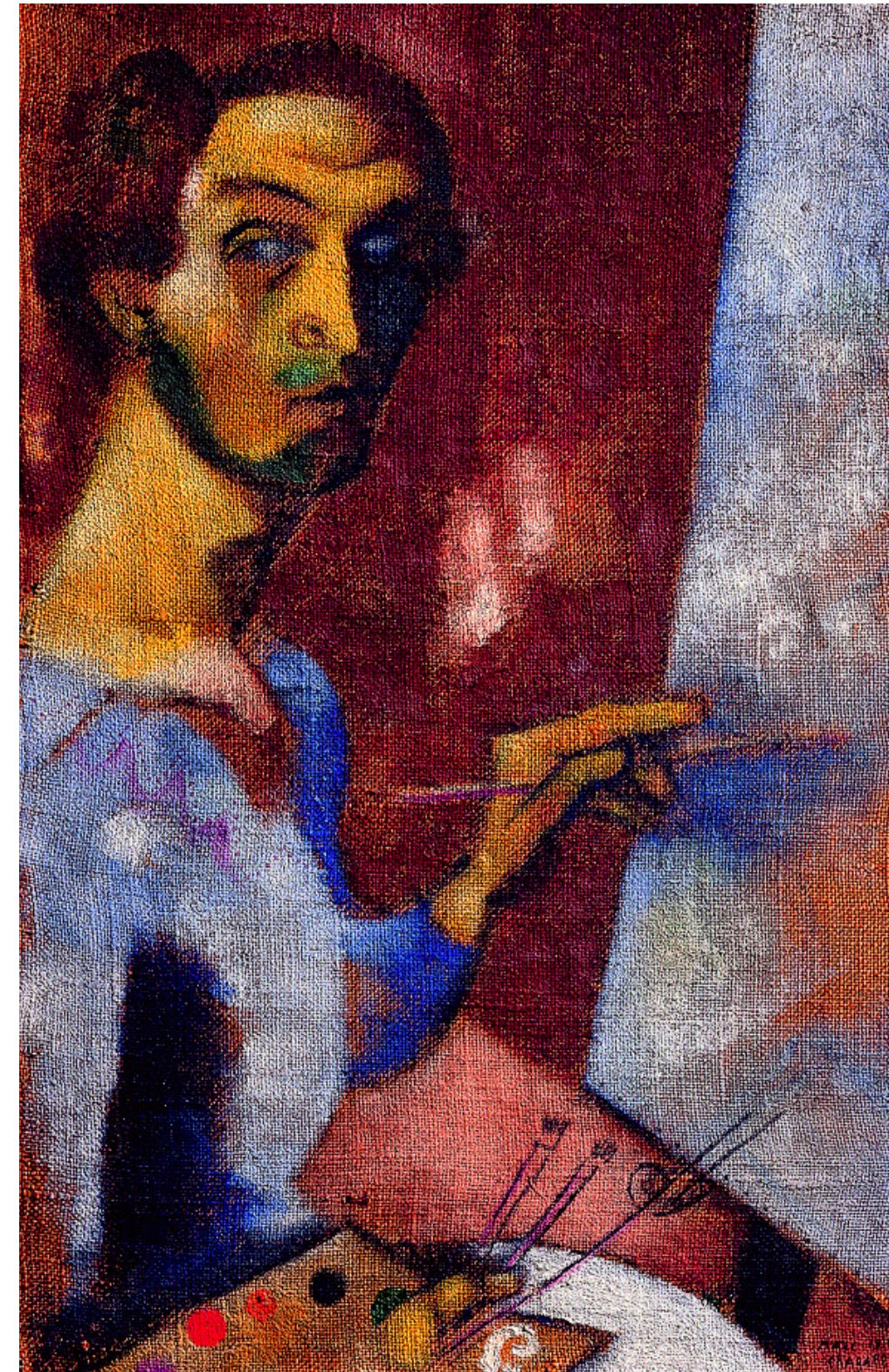
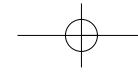




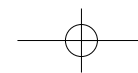
17 *Geschäft in Witebsk*, 1914
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

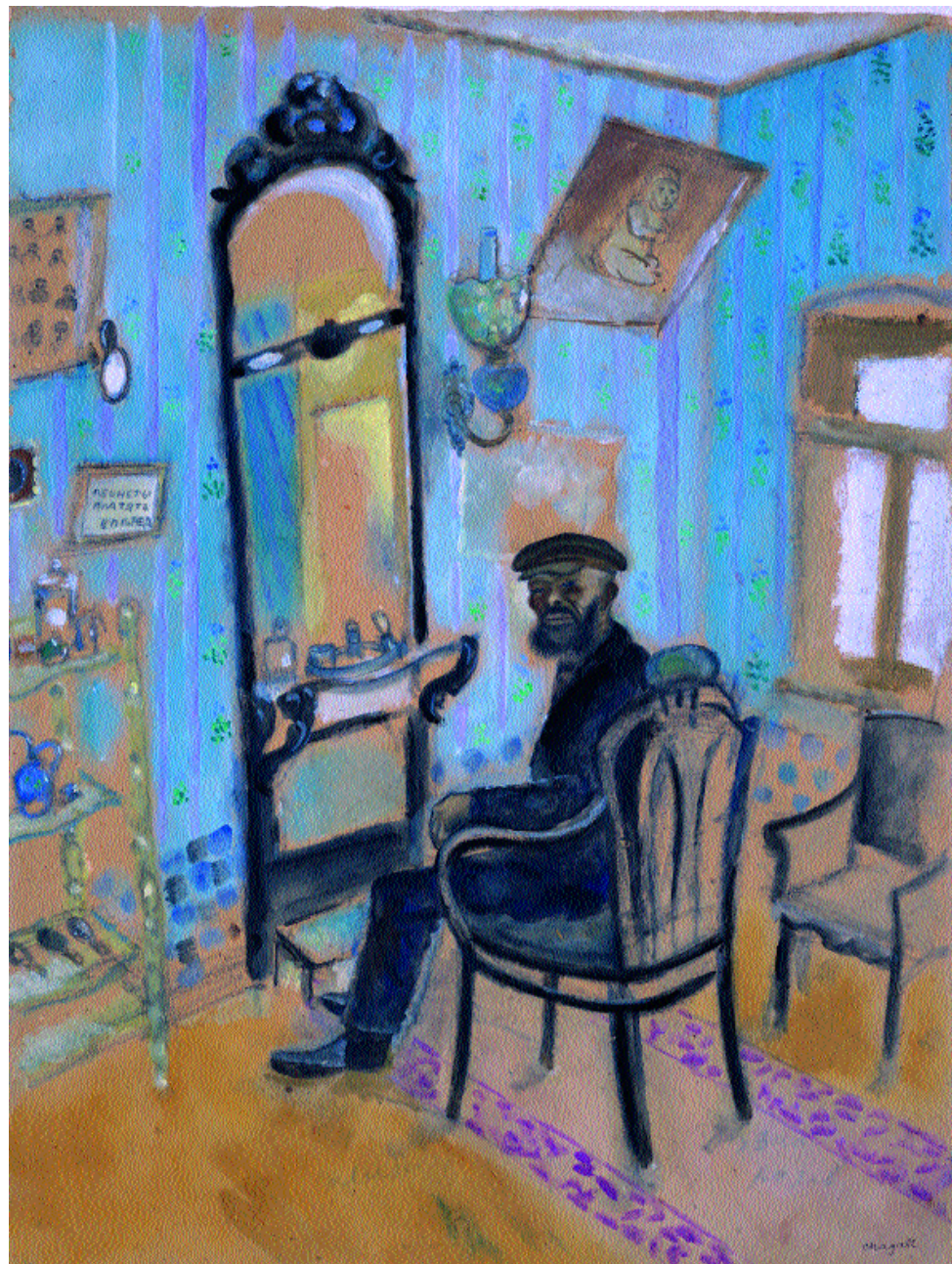


16 *Vorstadt von Witebsk*, 1914
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

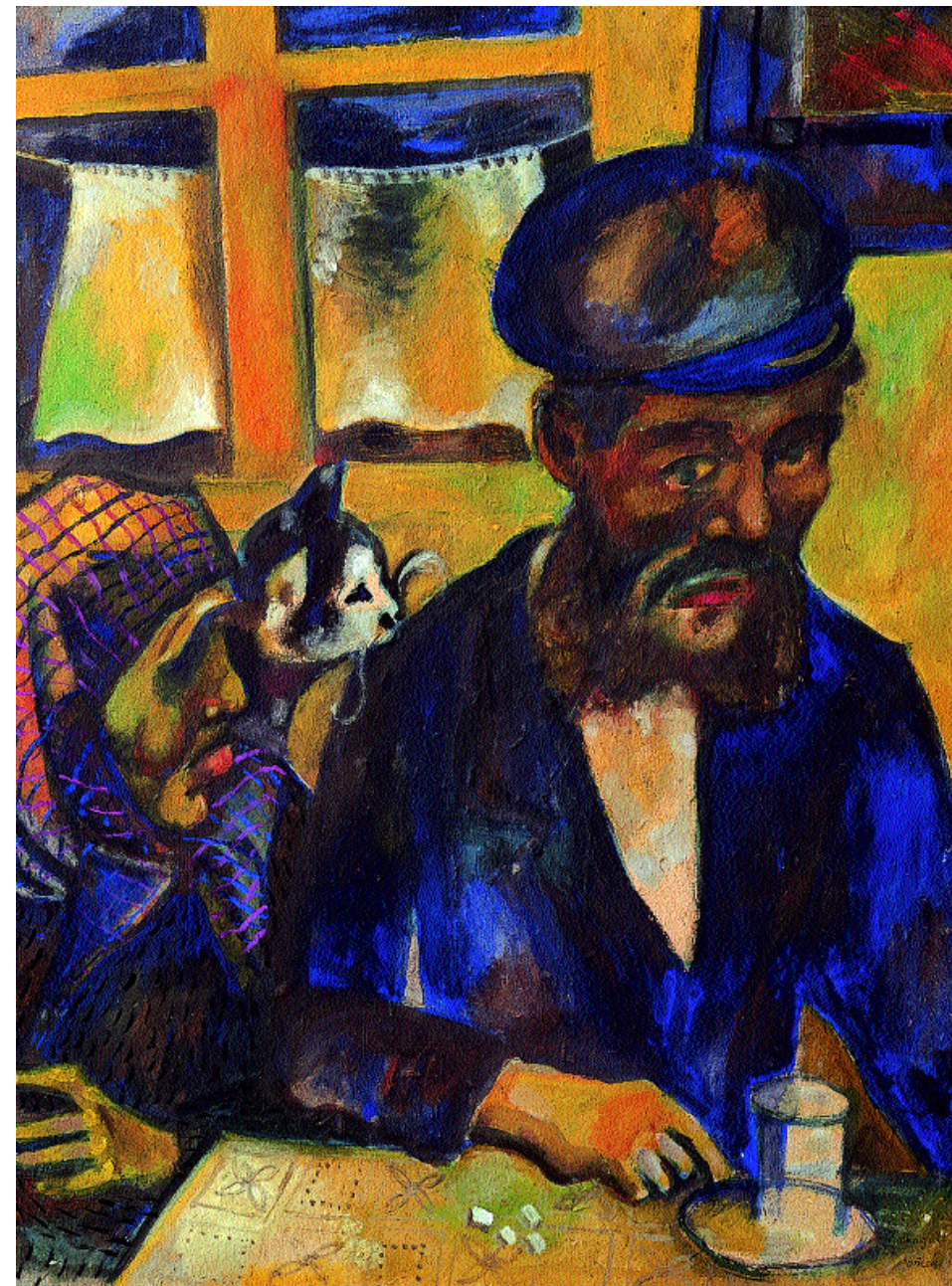
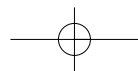


22 *Selbstporträt vor der Staffelei. Selbstporträt mit Palette, 1914*
Sammlung Vera Kosinzewa, St. Petersburg

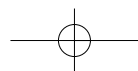




20 *Beim Barbier*, 1914
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

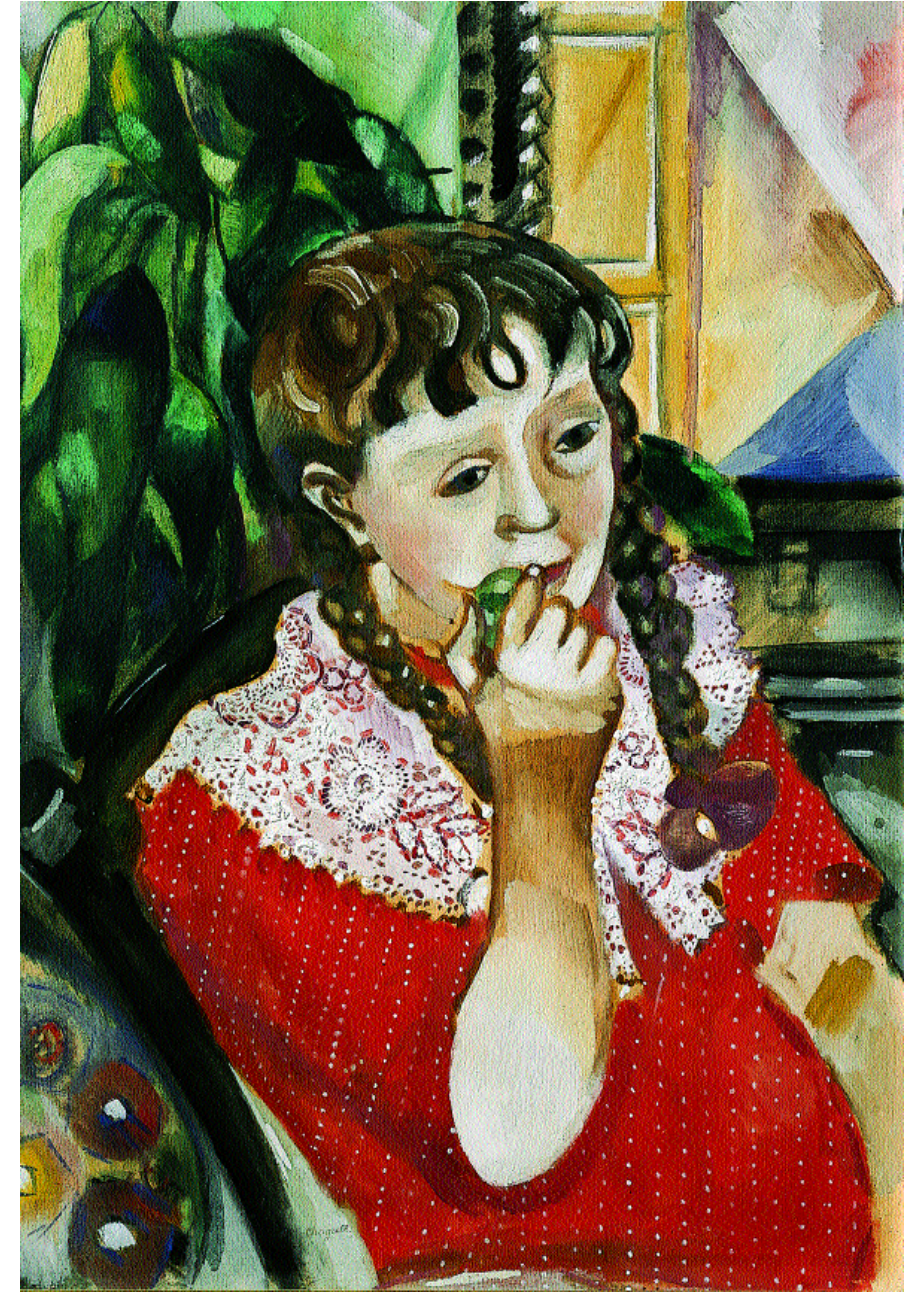


21 *Vater und Großmutter. Mein Vater*, 1914
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg





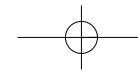
25 *Die Uhr*, 1914
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau



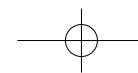
24 *Bildnis der Schwester des Künstlers. Mariasenka*, 1914/15
Sammlung Viktoria S. Sandler, St. Petersburg

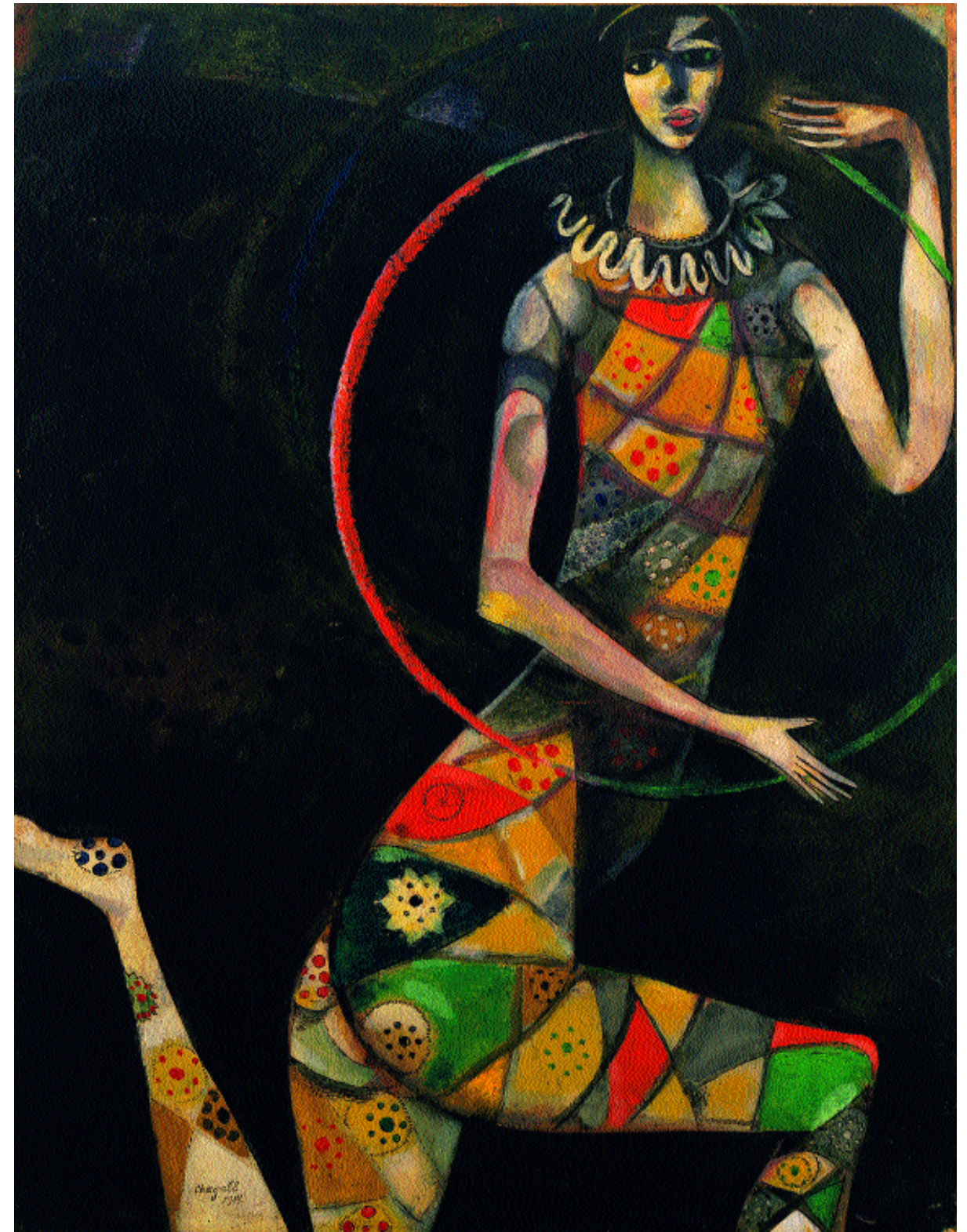
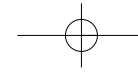


23 *David mit der Mandoline*, 1914/15
Museum, Wladiwostock

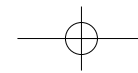


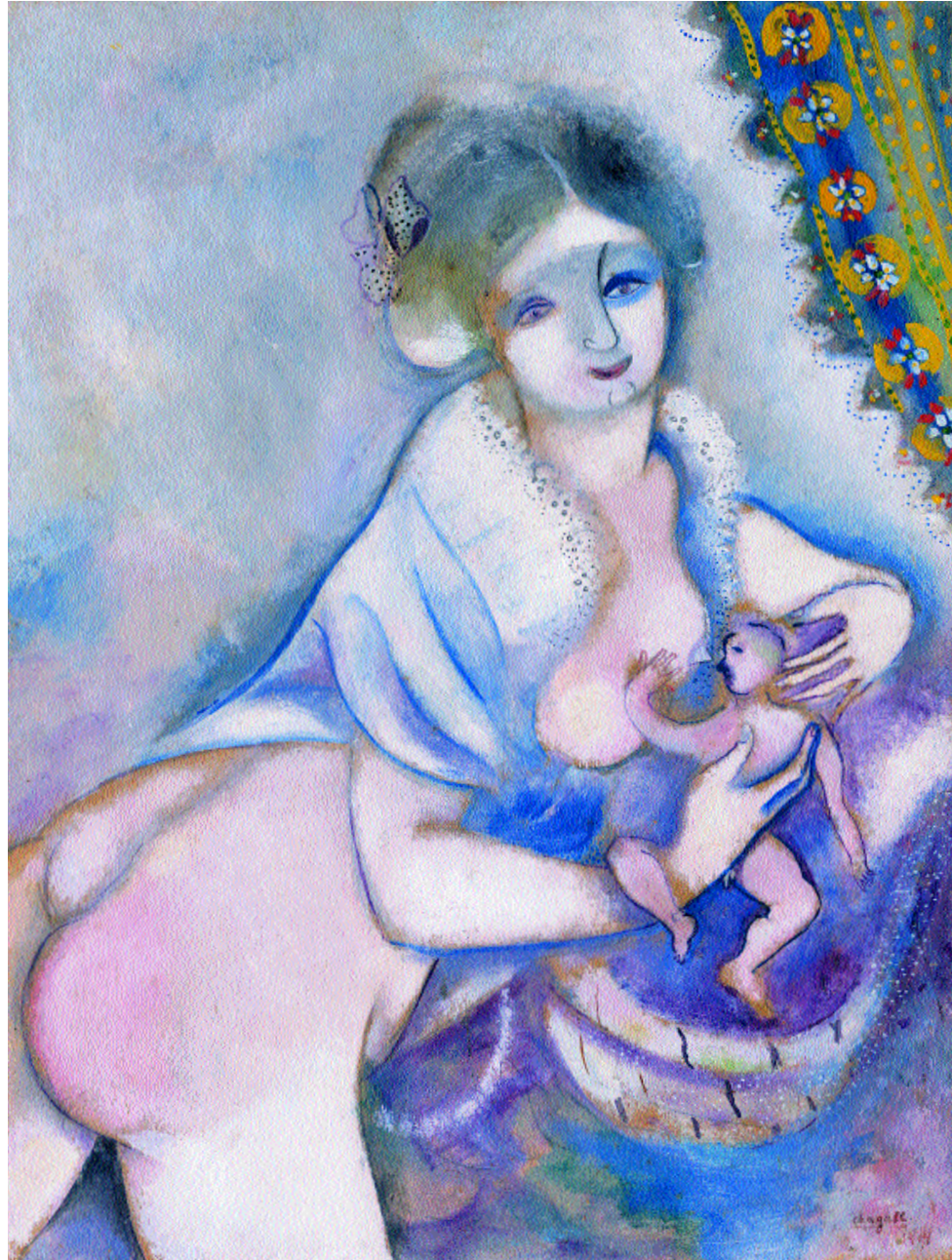
26 *Der Spiegel*, 1915
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



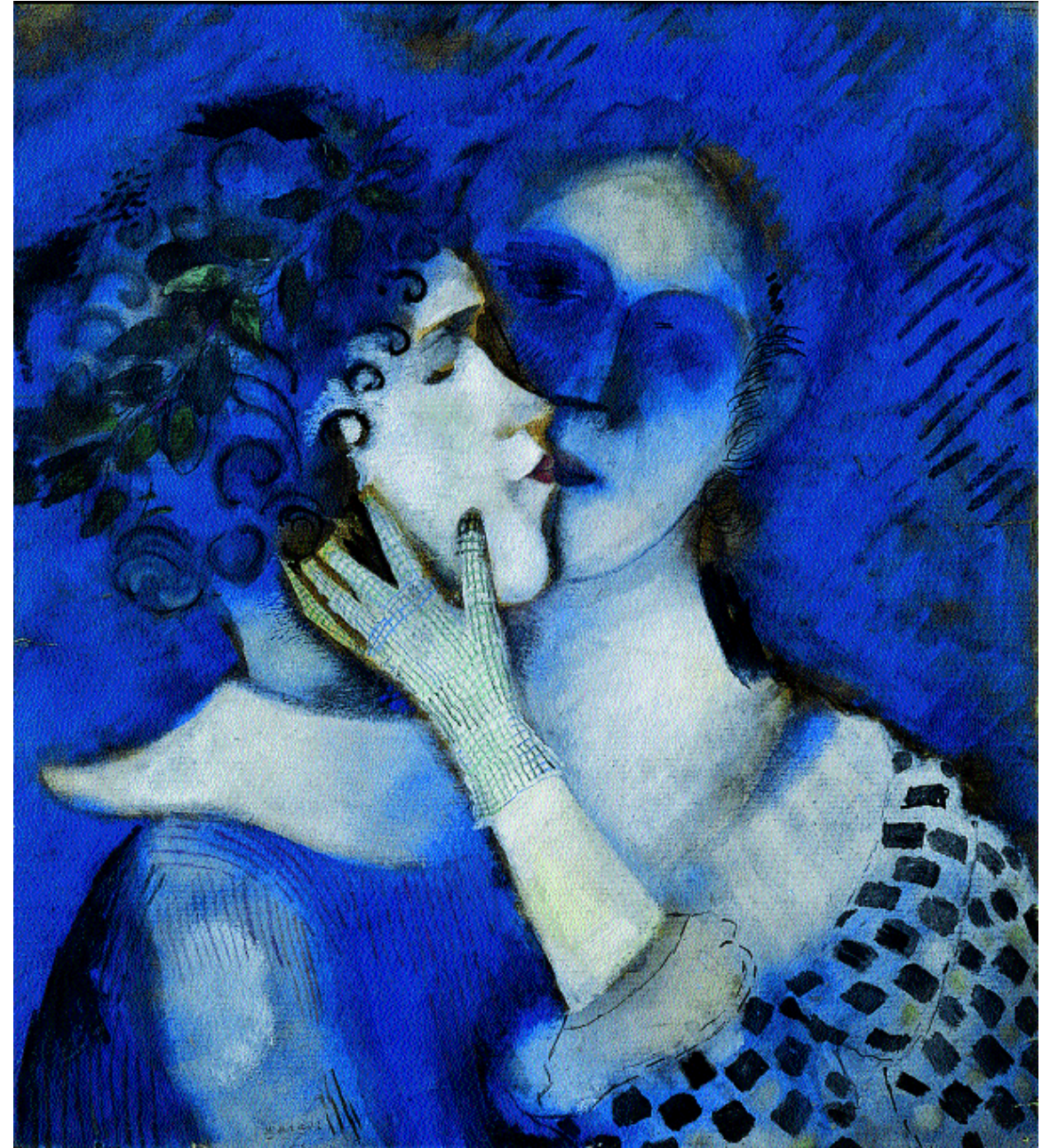
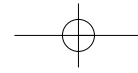


14 *Der Akrobat*, 1914
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York
Room of Contemporary Art Fund, 1941

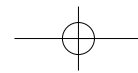




30 *Mutterschaft*, 1914
R. & H. Batliner Art Foundation

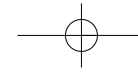


15 *Liebende in Blau*, 1914
Privatbesitz, St. Petersburg

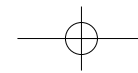




29 *Liebende in Schwarz*, 1914/15
Staatliches Museum für Kunst, Geschichte und Architektur, Pskow

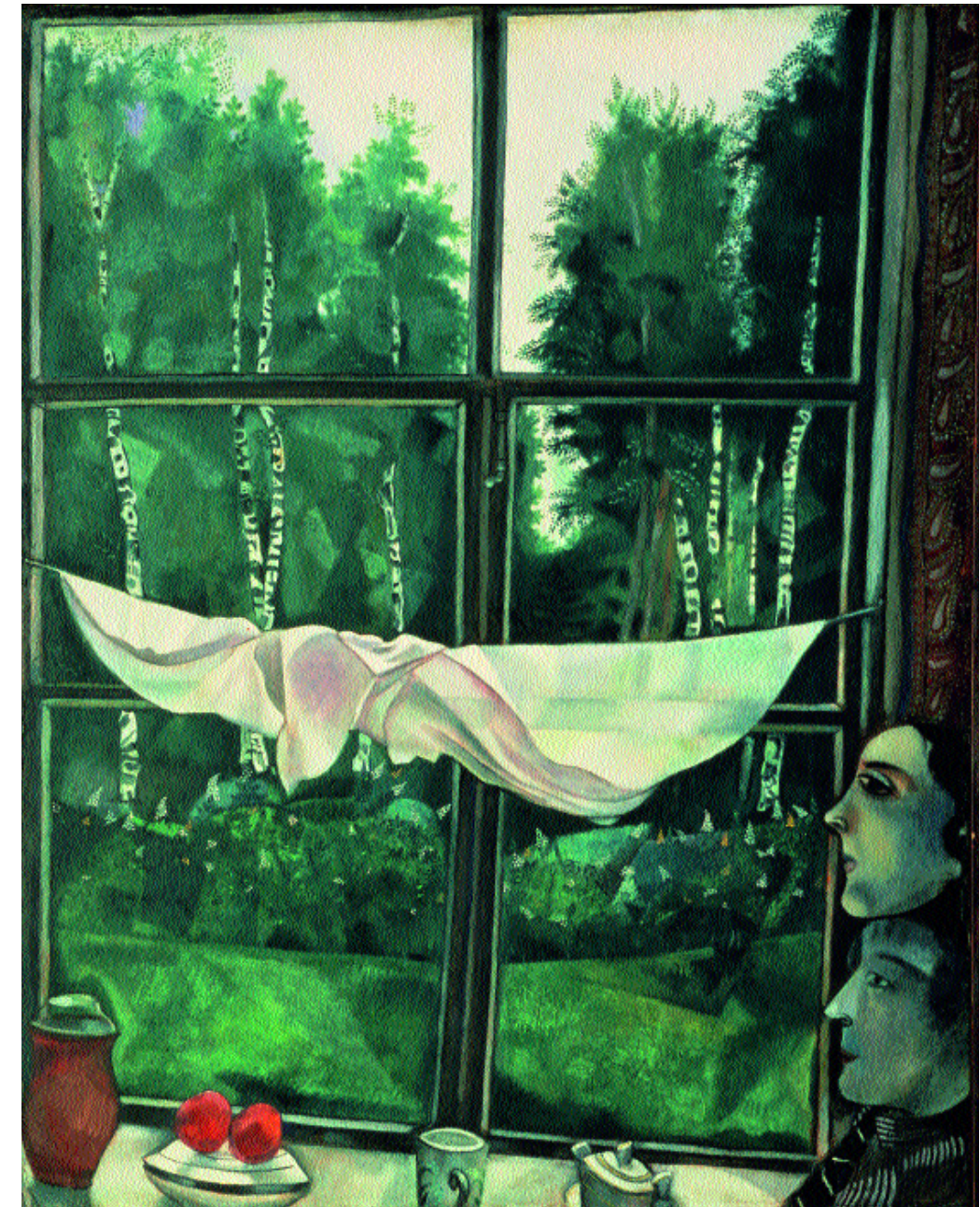
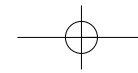


31 *Der Geburtstag*, 1915
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle

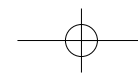


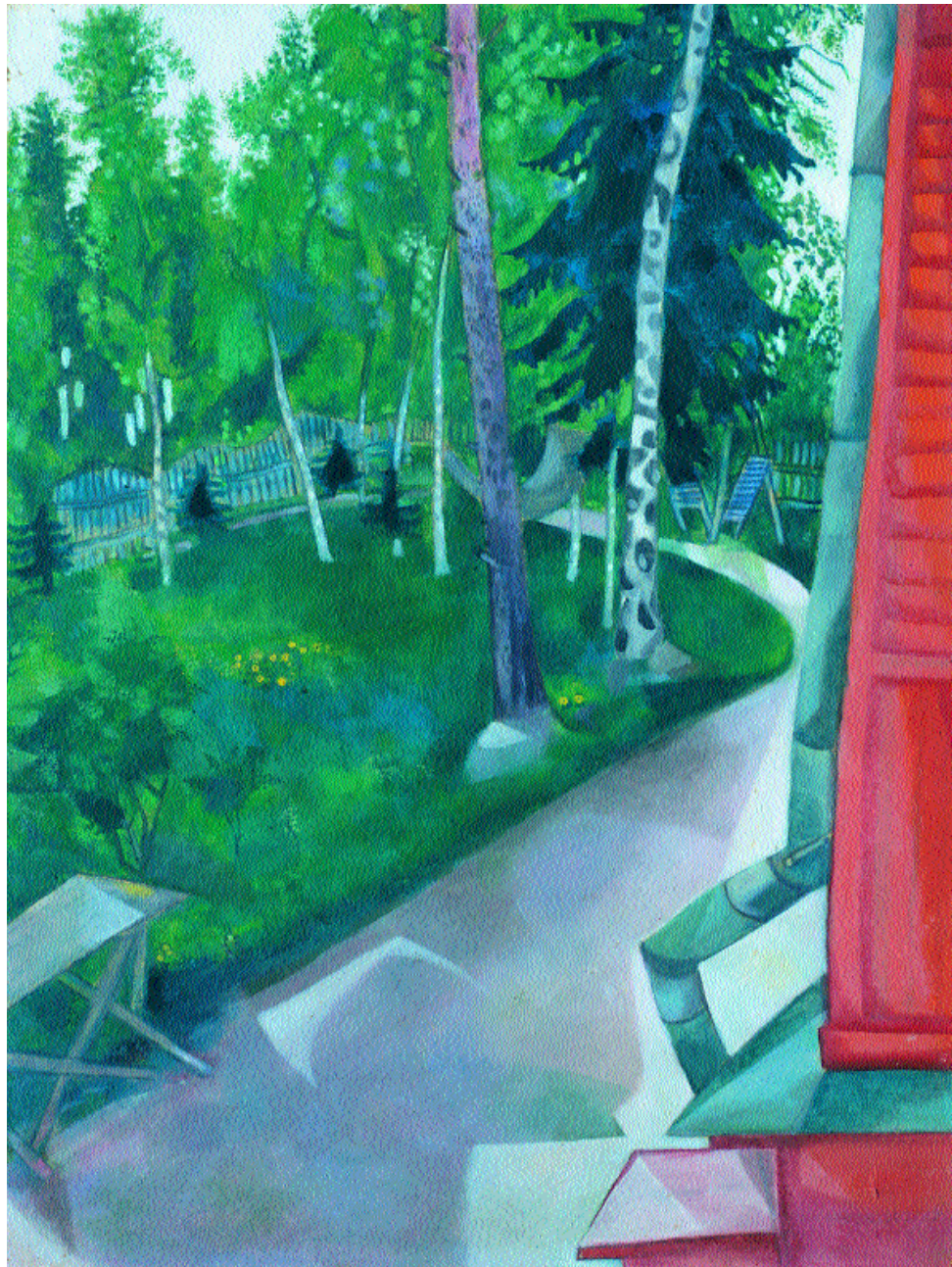


32 *Maiglöckchen*, 1916
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau



33 *Blick aus dem Fenster auf den Garten*, 1915
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

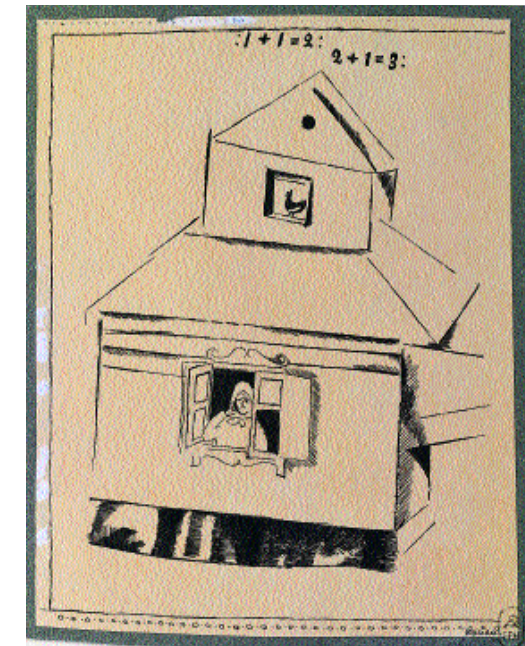
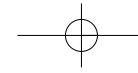




37 *Hinter dem Haus*, 1917
Nationalgalerie für Malerei, Eriwan



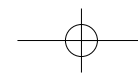
34 *Das Bad des Kindes*, 1916
Staatliches Museum für Kunst, Geschichte und Architektur, Pskow

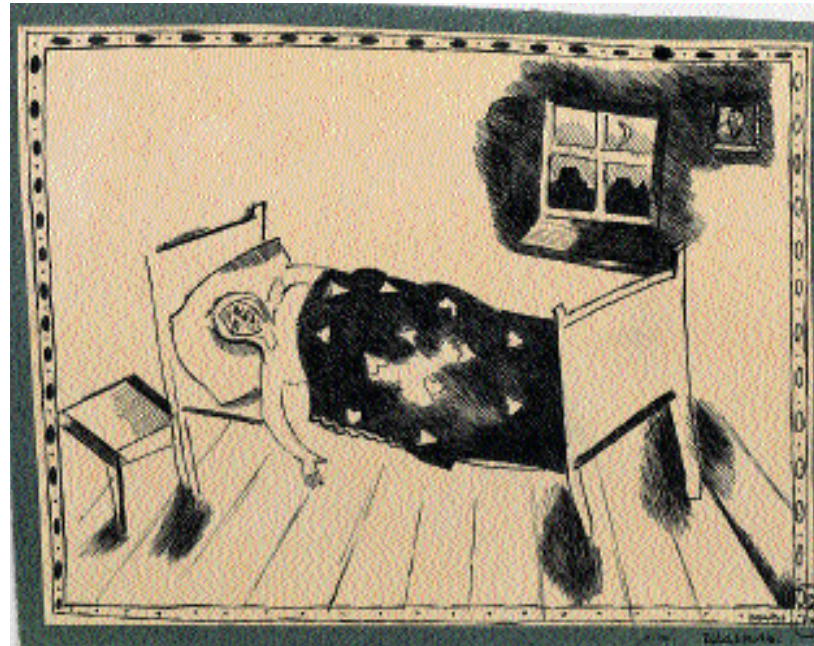
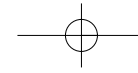


40 – 48 9 Illustrationen zum Gedicht von Der Nister *Vom Hahn, der Ziege und der Maus*, 1914/15
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

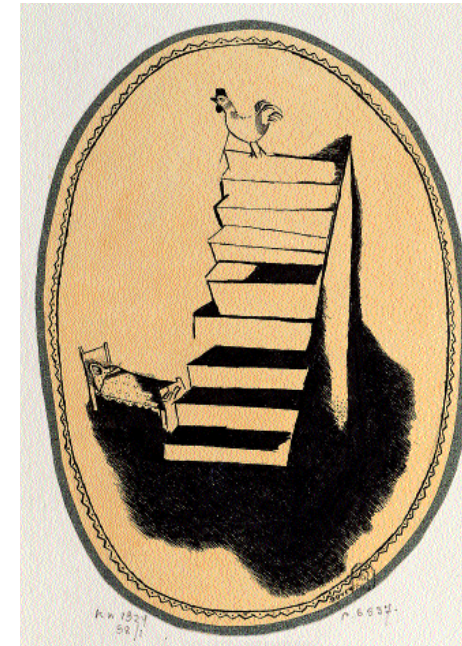
40 *Die Ziege. Der Hahn*, Titelblatt, 1914/15

41 *Das kleine Haus*, 1914/15



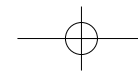


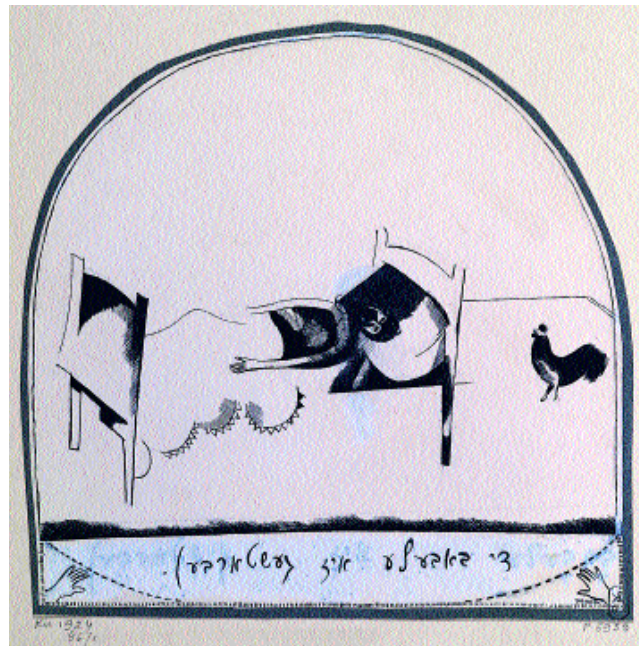
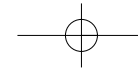
42 *Die Nacht*, 1914/15



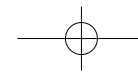
43 *Die Treppe*, 1914/15

44 *Die Frau und der Hahn*, 1914/15

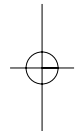


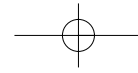


45 Die liegende Frau mit dem Hahn, 1914/15

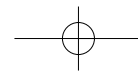


46 Das Kind im Kinderwagen und die Ziege, 1914/15



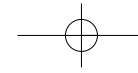


47 *Die Ziege im Wald*, 1914/15

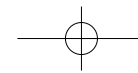


48 *Die Ziege und der Kinderwagen*, 1914/15

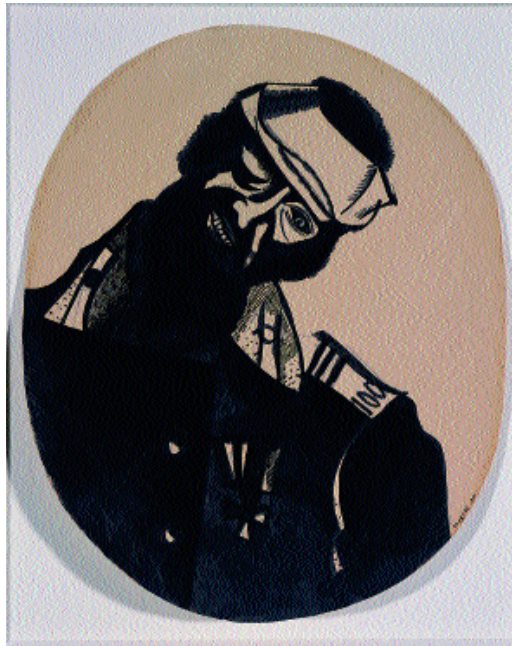
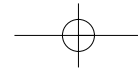




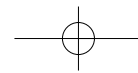
50 *Alter Mann und alte Frau*, 1914/15
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



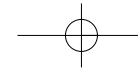
56 *Mann auf der Bahre – Verwundeter Soldat*, 1914
Radischtschew-Kunstmuseum, Saratow



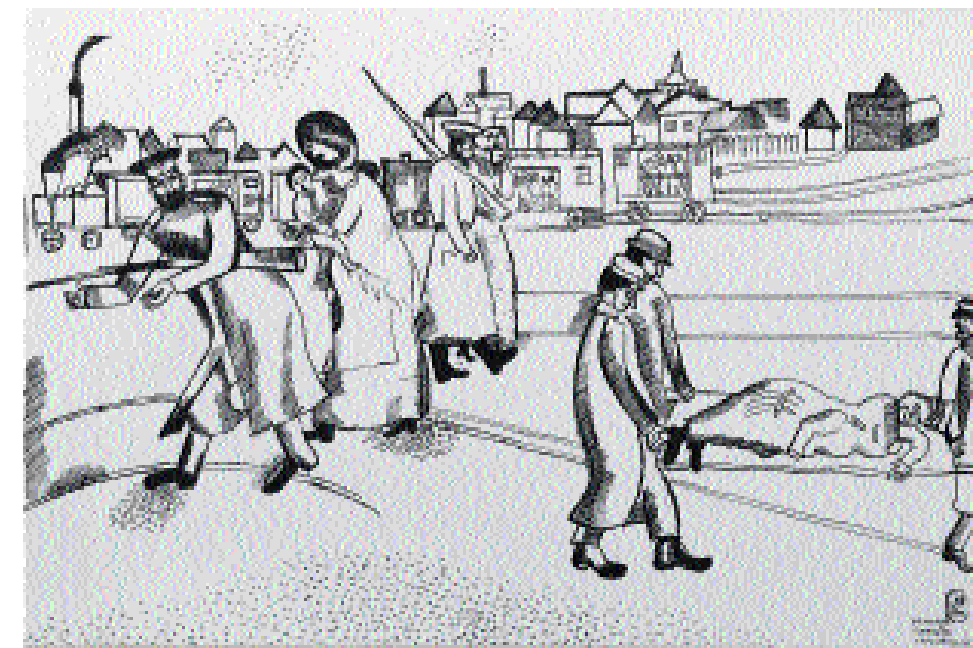
58 *Verwundeter Soldat*, 1914
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau



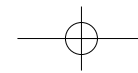
53 *Personengruppe*, 1914
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

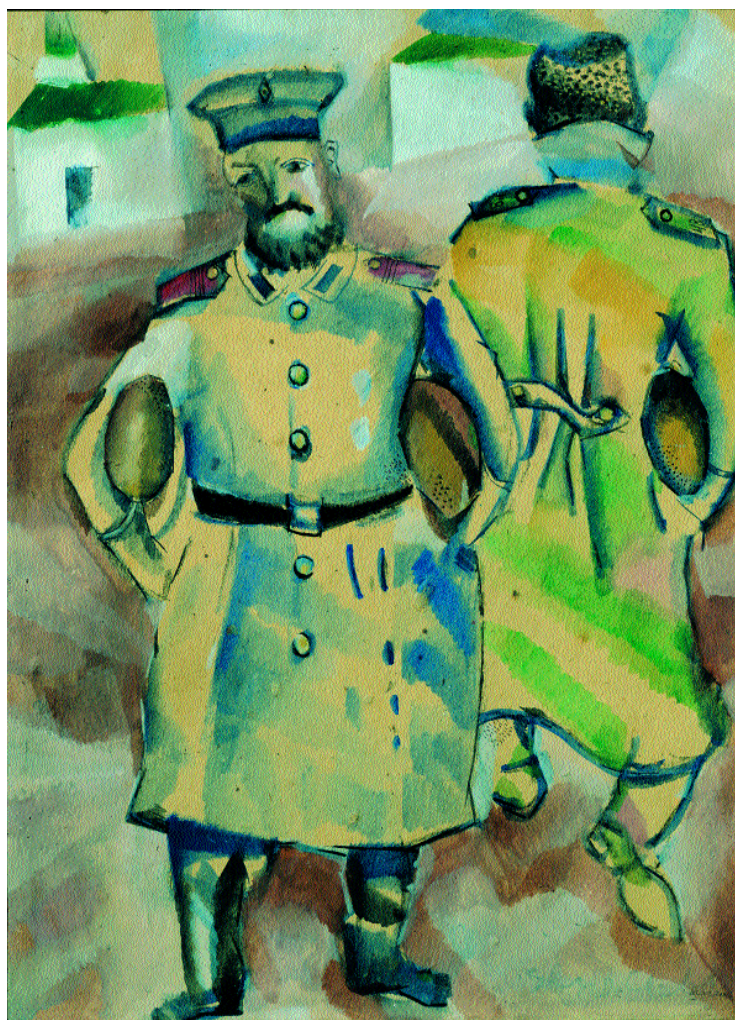


51 *Straße in Witebsk*, 1914
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



52 *Witebsk. Der Bahnhof*, 1914
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg





120 *Soldaten mit Brot*, 1914/15
Privatbesitz, St. Petersburg



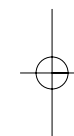
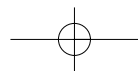
55 *Haus in den Vororten*, 1914/15
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



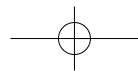
59 *Mann mit Katze und Frau mit Kind. Flüchtlinge, 1914*
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau



60 *Alter Mann mit Stock, 1914/15*
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau



49 *Beweinung*, 1914/15
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg





39 *Beim Marschieren. Vor dem Haus*, 1916
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau



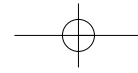
65 *Krieg den Palästen*, 1918
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau



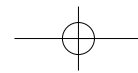
27 *Roter Jude*, 1915
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



61 *Über der Stadt*, 1914–1918
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

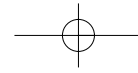


62 *Der Spaziergang*, 1917/18
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

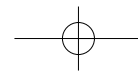


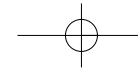


63 *Die Hochzeit*, 1918
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

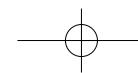


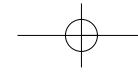
64 *Die Erscheinung. Selbstbildnis mit Muse*, 1917/18
Sammlung Sinaida Gordejewa, St. Petersburg



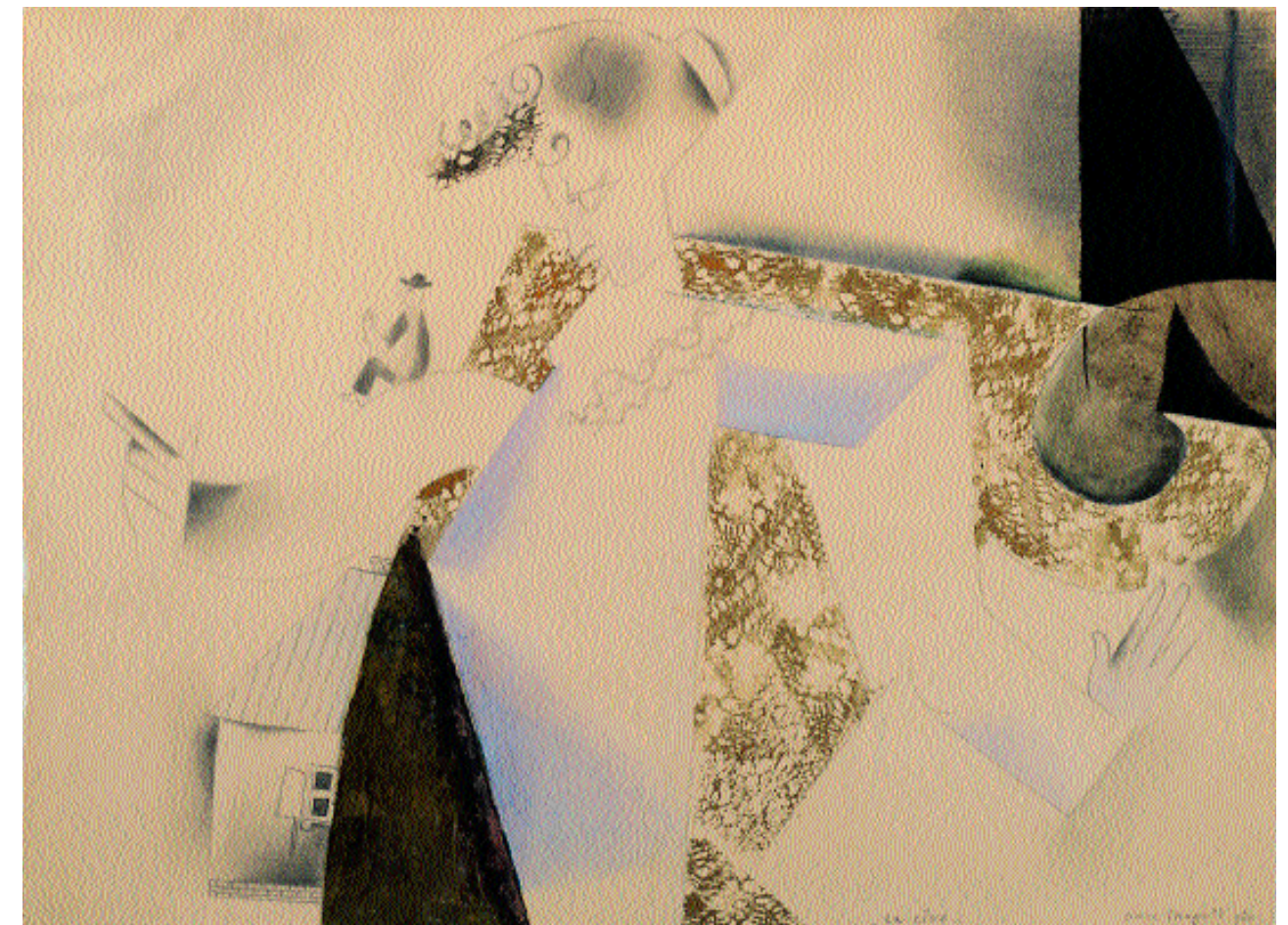
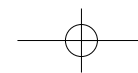


75 *Das blaue Haus*, 1920
Musée d'Art moderne et d'Art contemporaine de la ville de Liège

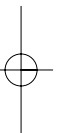




66 *Mann mit Vogel*, 1917
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

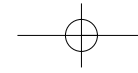


70 *Der Traum*, 1920
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, Solomon R. Guggenheim

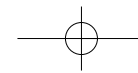




71 *Das gestickte Hemd*, 1919
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

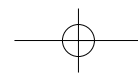
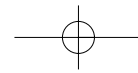


72 *Mit dem Siegel*, 1920
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

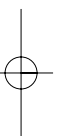




69 *Selbstbildnis mit Palette*, 1918
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

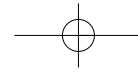


68 *Mann mit zurückgeworfenem Kopf*, 1918
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

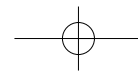


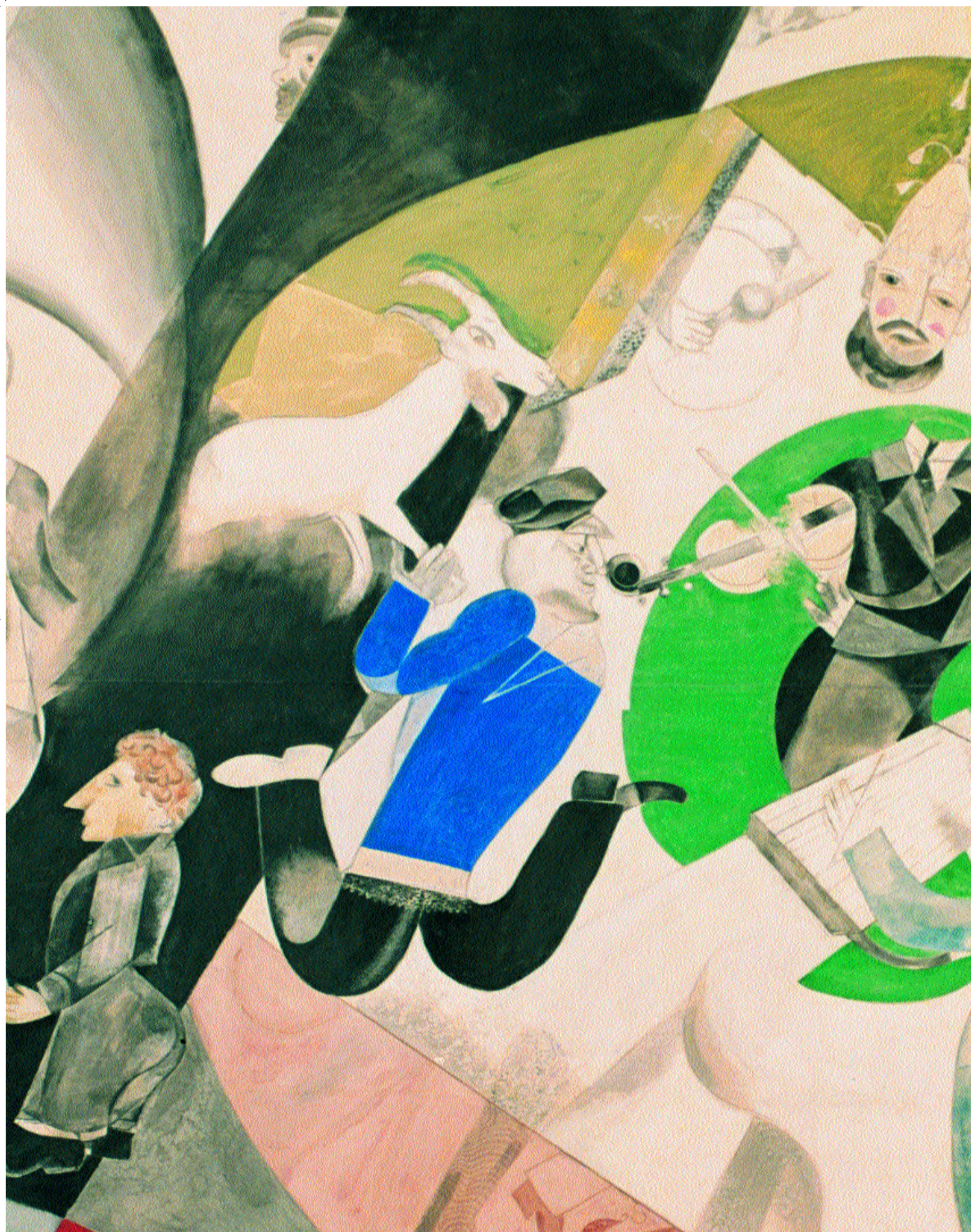


74 *Die Bewegung*, 1921
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle



73 *Ein Herr*, 1920
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle





DIE WANDGEMÄLDE MARC CHAGALLS FÜR DAS JÜDISCHE KAMMERTHEATER IN MOSKAU¹

BENJAMIN HARSHAV

Chagalls Wandgemälde für das Staatliche Jüdische Kammertheater in Moskau bedeuteten einen Meilenstein sowohl für den Maler als auch für das Theater. Das Theater hatte sich aus einem kleinen Studiotheater, das traditionelle Stücke, allerdings in neuer Form produzierte, in eine Bühne verwandelt, die sich Chagalls anti-realistische und polyphone Konzeption der modernen Kunst zu eigen machte, verbunden mit seiner Vision des «Modernisten» und klassischen jiddischen Schriftstellers Scholem Alejchem, und mit der Totalität und Vitalität einer auf den Kopf gestellten jüdischen Existenz.

Chagall kehrte im Juli 1914 aus Paris nach Russland zurück. Im August 1918, nach der Revolution, wurde er von Anatol Lunatscharski, dem Ersten Kommissar für Aufklärung (Kultur und Erziehung), zum Bevollmächtigten für die Schönen Künste des Gouvernements Witebsk ernannt. Chagall stürzte sich in revolutionäre Initiativen, vornehmlich der Gründung einer Staatlichen Schule für Schöne Künste,² an die er einige der unkonventionellsten modernen Künstler als Lehrer engagierte, unter ihnen Kasimir Malewitsch, den Begründer der abstrakten Richtung des Suprematismus, und seinen Schüler El Lissitzky, der zur neuen «gegenstandslosen Kunst» konvertierte. Im Namen linker Kunst argumentierte Chagall gegen die Parteibonzen in Witebsk. Er behauptete, revolutionäre Kunst sei nicht Kunst von und über das Proletariat, sondern eine Revolution in der Geschichte der Kunst, parallel zur sozialen Revolution. Die Suprematisten waren jedoch noch radikaler als Chagall, beeinflussten die revolutionären Studenten und warfen ihn aus seiner eigenen Schule hinaus.

So übersiedelte Chagall im Sommer 1920 mit seiner Frau und seiner Tochter nach Moskau und unterrichtete außerhalb der Hauptstadt, in einer jüdischen Kolonie für Waisenkinder nach den ukrainischen Pogromen von 1919.

Im November 1920 nahm Chagall das Angebot an, für drei kurze Stücke von Scholem Alejchem, die am neuen, mit der Sowjetischen Hauptstadt von Petrograd nach Moskau umgezogenen, Jüdischen Kammertheater produziert wurden, die Hintergrunddekorationen für die Bühnenwand zu malen.

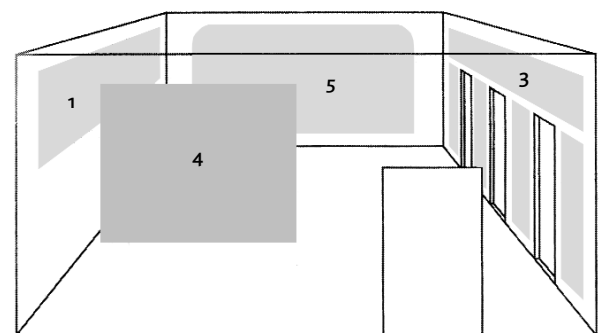
Eine totale «malerische» Welt

Zum künstlerischen Leiter des Theaters war Abram Efros, scharfsinniger russischer Kunstkritiker und Mitautor des ersten Buches über Marc Chagalls Kunst³ engagiert. Dieser überzeugte den Regisseur, Alexej Granowsky, Chagall einzuladen, das Bühnenbild für die erste Produktion der Truppe in Moskau zu malen. Das Theater war in einer nationalisierten, dreistöckigen Villa des jüdischen Geschäftsmanns L. I. Gurewitsch einquartiert.⁴ Der zweite Stock der Villa wurde unter Einbeziehung einer großen Eingangshalle in einen Zuschauerraum mit neunzig Sitzen umgebaut. Die anschließende Küche wurde zur Bühne verwandelt.

Chagall erfüllte nun das ganze Auditorium mit seiner Bilderwelt (Tafeln #####, Schema Seite ###). Innerhalb von vierzig Tagen – von November bis Dezember 1920 – entstand die acht Meter lange *Einführung in das jüdische Theater* für die linke

Wand des Raumes. Für die gegenüberliegende Seite malte Chagall, neben und zwischen den drei Fenstern, vier große Bilder der *Vier Künste*, die an diesem neuen totalen Theater beteiligt waren: *Musik, Theater, Tanz* und *Literatur*. Ein langer Fries zwischen Fenstern und Decke, *Das Hochzeitsmahl*, verband die vier Künste miteinander und illustrierte gleichzeitig Scholem Alejchems Einakter *Masel-Tow*. Auf der der Bühne gegenüberliegenden Schmalseite, für die Zuschauer sichtbar wenn sie das Theater verließen, hing ein fast durchsichtig scheinendes, vier-eckiges Gemälde, *Die Liebe auf der Bühne*. Außerdem entwarf Chagall die Konstruktion der Bühne, die Möbel und die Vorhänge; er malte die Kostüme und bemalte die Gesichter der Schauspieler. So erlebten die Zuschauer statt eines Bildes in einem Theater eine Theatervorstellung in einem Raum aus vier Chagallschen Wänden. Bald erhielt der Raum den Spitznamen «Chagalls Schachtel».

Chagall hasste alle naturalistischen Störfälle, er brach in Zorn aus, als Granowsky, in der Tradition Stanislavskys, ein echtes Handtuch auf die Bühne hängte. Chagall bemalte sogar die für die Kostüme gekauften Lumpen und bedeckte die Körper und Gesichter der Schauspieler mit farbigen Tupfen und winzigen Zeichnungen. Auf diese Art wurden die Schauspieler als sich bewegende «Chagallsche Figuren» wahrgenommen. Das kam Granowskys Theorie entgegen, dass Schweigen der normale menschliche Zustand sei und die Schauspieler aus diesem Schweigen auftauchen und wieder hineinfallen sollten. So trugen sie – für Chagall – lediglich zu einer Form von Animation in



- 1 Einführung in das jüdische Theater
- 2 Zwischen den Fenster: Musik, Tanz, Theater, Literatur
- 3 Fries: Hochzeitsmahl
- 4 Ausgangs Wand: Liebe auf der Bühne
- 5 Vorhang

einem zweieinhalb-dimensionalen Raum bei. Efos schrieb über die Produktion: «Die besten Stellen waren die, an denen Granowsky sein System der »Punkte« einsetzte, und die Schauspieler von Moment zu Moment in ihrer Bewegung und Geste erstarren. Die dramaturgische Linie verwandelte sich in eine Gesamtheit von Punkten.»⁵

Das war sicherlich das Gegenteil der üblichen Auffassung von Theater als einer räumlichen und dynamischen Kunst. Efos begriff das Problem: «Der Gesamteindruck beim Zuschauer war unter diesen Bedingungen natürlich vollkommen. Wenn sich der Vorhang öffnete, wiederholte das Bühnenbild mit den Schauspielern lediglich Chagalls Panneau an den Wänden. Die Natur des Ganzen war jedoch derartig untheatralisch, daß ganz von selbst die Frage aufkam, warum überhaupt das Licht im Saal gelöscht wurde, und warum diese Chagallwesen auf der Bühne sich bewegen und sprechen, statt schweigend und unbeweglich dazustehen wie auf seinen Bildern.»⁶

Die Bühne und die Wände entsprachen sich, weil Chagall Abbilder der Schauspieler für seinen gemalten Karneval verwendete. Auf dem langen Wandgemälde malte er die Figuren sowohl zweidimensional (Michoels Torso im blauen Hemd, Nr. 22) als auch dreidimensional (seine Beine in schwarzen Hosen). Häufig verwendete Chagall geometrische Formen, vor allem flache, einfarbige Rechtecke und Dreiecke in suprematistischem Stil, er behandelte sie aber immer wie reale Objekte in einer dreidimensionalen Welt, unter die man klettern oder über die man fliegen konnte. In der *Einführung* lugen seine eigene Frau

und seine Tochter unter zwei flachen Farbstreifen hervor, und die Hauptfiguren des gemalten Theaters springen überhaupt über den geometrischen Raum. Doch ohne die geometrischen Formen unter sich würden sie im bodenlosen Raum schweben.

Die polyphone Leinwand

Wenn wir beim Betreten des Theaters das riesige Wandgemälde *Einführung in das jüdische Theater* (Kat. ###) an der linken Wand betrachten, so leitet uns eine kräftige schwungvolle Bewegung gleichzeitig vorwärts und aufwärts; diese Bewegung wird jedoch durch Figurengruppen, bizarre Aktivitäten und mannigfaltige Ereignisse gleichsam aufgehalten, wodurch sie zu einer langen Reise wird. In vielen seiner frühen Bilder schweben Chagalls Figuren – das Liebespaar, ein Hahn, ein Fisch, der Wandernde Jude – über einer unrealistischen Szenerie und überwinden das Gesetz der Schwerkraft. In der *Einführung* gibt es keine derartige Umgebung, keinen Boden, keine Häuserreihen, Straßen oder Städte. Die Figuren schweben einfach im abstrakten Raum und ihre Körperteile schweben oft unabhängig von ihnen. Rechteckige Formen bewegen sich diagonal aufwärts und abwärts und bilden einen mächtigen, vereinheitlichenden Rahmen in der Form eines flachen ∇ .

Verstärkt wird die Bewegung aufwärts und vorwärts noch durch das Band menschlicher Figuren, die exakt halb so hoch sind wie das Wandgemälde und sich langsam von der unteren zur oberen Hälfte bewegen. Dieses farbige Band erzählt die Geschichte des Theaters, während die blasseren Bilder und Vignetten in Grisaille an den Rändern und überall sonst verstreut, Chagalls persönliche Welt zeigen. Das ganze Bild wird auf beiden Seiten von einer Kuh und einem Mann in rotem Hemd gerahmt.

Chagall malte selten Bilder, die größer waren als die Spanne seiner Arme (außer Entwürfen, die dann vielfach vergrößert und von Fachleuten für Glasfenster, Mosaiken und Tapisseries ausgeführt wurden). Hier im jüdischen Theater war die Größe der Wand vorgegeben, die Proportion von Länge zu Höhe betrug ungefähr 3:1. Chagall löste das Problem, indem er das lange Gemälde in drei Teile teilte, um drei Kreise (Zirkuskreise?) orga-

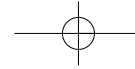
niert, die sich langsam von links nach rechts aufwärts bewegen und deren Umfang sich allmählich vergrößert. Die Kreise umschließen drei Figurengruppen nach ihren Berufen: Das Management des Theaters, die Musiker und die orthodoxen Komödianten.

Innerhalb keiner dieser Gruppierungen existiert ein realer Raum, sie sind jedoch durch konzeptuelle Verknüpfungen verbunden. Man kann sich beispielsweise nicht wirklich vorstellen, dass Chagall, von Efos im Arm getragen, Granowsky mit seiner Palette berührt. Es handelt sich hier um eine Realisierung der Metapher: Efos brachte Chagall zu Granowsky.

Der Gebrauch suprematistischer Elemente inmitten dieser lebendigen Welt ist sicher eine Profanierung. Malewitsch wollte «eine »Wüste« schaffen in der nicht die Objekte sondern nur das »Gefühl« existierte, »die Wiederentdeckung der reinen Kunst«, nicht verborgen durch die Ansammlung von »Dingen«, daher als «gegenstandslose Kunst» bezeichnet.⁷ Und nun kommt Chagall daher und verwendet flache monochrome Formen als Bodenfläche, unter die man klettern kann, auf der seine Figuren gehen oder über die sie schweben können.

Auf den ersten Blick fällt der dicke, schwarze, diagonale Streifen in der Mitte des Gemäldes auf, der vorwärts und aufwärts strebt. Dieses Zeichen ist auch in anderen nach-revolutionären Bildern Chagalls zu erkennen, wie eine Antwort auf Majakowskys Gedicht *Linker Marsch* (mit dem Refrain: «Levoy! Levoy! Levoy!» – «Links! Links! Links!»). Eine gleichgerichtete Bewegung sieht man in der rechten Hälfte des Bildes: die blassen, pastellfarbigen Streifen, obwohl abwärts gerichtet, bewegen sich in ihrer Anordnung als Farbband auch aufwärts, parallel zu dem schwarzen Streifen.

Die Perspektiven sind oft von Gruppe zu Gruppe invertiert, zum Beispiel erscheinen einige winzige Figuren (in der Annahme, dass wir sie aus der Distanz sehen) nicht hinter, sondern vor den größeren Figuren. Dieselbe Ambiguität bestimmt auch Chagalls Behandlung der Zeit. Die nahe Vergangenheit – Vorbereitungen für die Vorstellung, die Vorstellung selbst – oder auch Erinnerungen und Anspielungen an jüdische religiöse und folkloristische, längst vergangene Zeiten, sind alle gleichzeitig und in der Gegenwart dargestellt. In typisch postmoderner Weise lässt



Chagall die Grenzen verschwimmen zwischen Objektsprache (Beschreibung der dargestellten Objekte) und Metasprache (Beschreibung des Lebens und der Sprache des Malers selbst).

Das bedeutet, Raum, Zeit und Perspektive sind alle in der Malerei evoziert und in unterbrochenen, unverbundenen Episoden dargestellt. Auch der Standort des Zuschauers ist nicht festgelegt. Chagall war wütend, dass in dem Auditorium Stühle aufgestellt wurden (in einem Theater!), wodurch die Zuschauer auf einen Platz fixiert wurden. Offenbar wollte er, dass sie, wie in einem Museum, zwischen den Gemälden hin und her gingen. Sie sollten ihre Distanz zu den Bildern verändern können: um das ganze Bild zu erfassen, sollten sie es von der gegenüberliegenden Wand sehen; um die Tätigkeiten der Protagonisten zu verstehen, ist ein Standpunkt in der Mitte erforderlich, weit genug entfernt, um ein Drittel der Leinwand zu überblicken, aber nah genug, um die Figuren zu erkennen; um die winzigen Inschriften und die Ornamente auf den Köpfen der Schauspieler zu lesen, sollten die Zuschauer ihre Nase an die Leinwand drücken.

Die *Einführung* ist durch ein buntes Fest von Farben charakterisiert; einige sind satt und kräftig (auf der linken Seite des Bildes) andere wieder blass und zeichnerisch (hauptsächlich auf der rechten Seite).⁸ Obwohl sich die Farbe im Allgemeinen den Figurenumrissen und geometrischen Körperformen unterordnet, revoltiert sie gelegentlich gegen die Beherrschung durch eine räumliche Form. So fließt das Gelb an den Rändern des mittleren Kreises über dessen Grenze in den Raum darüber, wo es zum Hintergrund für die kleinen Figurenskizzen wird; ebenso durchdringt im rechten unteren Dreieck das blasse Orange – trotz seiner geometrischen Grundform – den Fiedler, den Vogel und die Synagoge im Hintergrund, als ob alle diese disproportionierten Objekte in einer Ebene von Farbe und Tiefe verschmelzen würden. In der rechten unteren Ecke bedecken mehrere farbige Streifen die unfeine Szene eines Knaben, der auf ein Schwein uriniert.

Auf diese Weise ist jedes wesentliche Element des Gemäldes – menschliche und tierische Figuren, geometrische Formen, Farben – in Teilen des Bildes den anderen Elementen untergeordnet, in anderen Teilen tritt es wiederum hervor. Ist eines davon unterbrochen, so wird es von einem anderen abgelöst. Die Dürtigkeit der Mittel, die Chagall im Winter 1920 zur Verfügung standen, ist

offensichtlich, obwohl er alles verwertete, was er finden konnte. Das Bild wurde auf dünnen «holländischen Leintüchern» gemalt, die am Schwarzmarkt gekauft und zusammengenäht wurden, mit noch schlechterem Material unterfüttert. Er arbeitete mit Gouachen, mischte Kaolin mit Farbe und Wasser, verwendete Sägespäne und Bleistift. Manchmal dienten ihm die rinnende Farbe oder aufgewischte Farbflecken als Textur. Er tauchte Spitzen in Farbe, presste sie auf die Leinwand, entfernte sie und ließ das Muster auf der Leinwand stehen (z.B. auf dem Kleid der Tänzerin), und zeichnete mit dem Pinsel ähnliche winzige Muster.

Die Kunst der Komödie

Chagalls «übernatürliche» Auffassung von Kunst und Leben – Chagall berichtet, dass Apollinaire seine frühen Bilder bereits 1912 als «übernatürlich» bezeichnet hatte, lange bevor er den Begriff «Surrealismus» erfand⁹ –, seine Abkehr vom Realismus, Psychologismus und Individualismus, die noch immer das russische Theater regierten, seine unsentimentale Betonung der Vitalität traditioneller jüdischer Volkskultur – diese Ideen wirkten ansteckend auf den Geist des Theaters und beeinflussten dessen weitere Entwicklung.

Die Bedeutung Chagalls für das Theater lag in seinem Entschluss, das Genre des Karnevalischen aufzunehmen (entsprechend der Formulierung des russischen Kulturkritikers Michail Bachtin),¹⁰ diese auf dem Kopf stehende Welt, die auf der mittelalterlichen Kirmes herrschte. Es gelang Chagall gerade durch den Karneval die alte, verlassene und abgewertete jüdische Welt als wirklichen, greifbaren Inhalt eines Kunstwerks einzuführen. Das Theater konnte nun seine Produktionen mit einer fiktiven Welt füllen, bevölkert von prallen Archetypen, populären Charakteren aus Fleisch und Blut, ausgefallenen Figuren und weit verbreiteten Scherzen, dazu mit einer unnachahmbaren und liebenswürdigen Sprache. Und obwohl diese Charaktere grotesk waren und ohne Bezug zur Realität, so waren sie doch inspiriert von Phantasie und Poesie und von einem ahistorischen Sinn für absurde und komische menschliche Würde.

Indem Chagall diese fiktive Welt von oben nach unten kehrte, rettete er sie vor leeren sowjetischen Schlagworten. Später konnte das jüdische Theater sentimental oder politisch widerlich und unverschämt kritisch und sogar antisemitisch sein (und den von Efras beschriebenen «Jid» in seiner vollen Präsenz zeigen); denn der greifbare Stoff und die Vitalität der verlorenen jüdischen Welt blieb erhalten und fand ihren Widerhall im Gedächtnis der Zuschauer, einschließlich der Nichtjuden, der assimilierten Juden oder Kommunisten in Russland und in Westeuropa. Die überlieferte jüdische Welt, in der jüdischen Literatur zur Fiktion verwandelt, konnte auf der Sowjetbühne nur in Form der Komödie wieder auferstehen.

Eine Kunst der drei Zeiten

Man kann den ganzen Raum – «Chagalls Schachtel» – im Lichte von Efras' Verständnis für Chagall und das Jüdische Theater sehen, wie einen Sprung von Nirgendwo, ohne Geschichte und ohne Tradition, daher eine «Kunst der drei Zeiten», die ihre eigene Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft enthält.

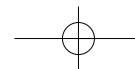
Sie ist eine Verherrlichung der Generation Chagalls und der Schauspieler, in ihrem Versuch, die Vergangenheit darzustellen, um den Geist ihres Volkes, ihre Freude und ihre künstlerischen Werte für die Gegenwart zu erhalten. Es ist eine Prozession, vorwärts und aufwärts, in eine unbekannte Zukunft, die sie durch die Umkehrung ihrer Welt erreichen werden. Die Figuren der letzten Gruppe am rechten Rand der langen Wand schauen jedoch nicht in die Zukunft, sondern zurück in die Gegenwart, zur Vorstellung selbst.

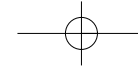
Diese Wahrnehmung der jüdischen Kultur enthält eine Vorahnung des eigenen Untergangs. Weltliche jüdische Kultur, zu der Chagall, Efras und das neue jüdische Theater beitrugen, war von der allgemeinen europäischen Kultur importiert worden. Es war ein utopisches Unterfangen, eine Kultur der «Drei Zeiten» zu schaffen. Die weltliche jüdische Kultur hatte keine eigene Vergangenheit, die musste sie sich von der religiösen Überlieferung ausborgen; und sie hatte auch keine eigene echte Zukunft, sie lieh sich eine von der russischen Revolution. Und von dieser Revolution wurde sie selbst ausgelöscht.

1 Dieser Beitrag basiert auf den folgenden Publikationen von Benjamin Harshav: *Marc Chagall on Art and Culture*, Stanford 2003 (in diesem Band sind eine Reihe von Dokumenten transkribiert und ins Englische übersetzt hat); *Marc Chagall and His Times*, Stanford 2004; *Marc Chagall and the Lost Jewish World: The Nature of his Art and Iconography*, New York 2006. Der Leser findet dort weitere Diskussionspunkte und eine ausführliche Bibliografie.
2 Diese Schule sollte man keinesfalls als «Akademie» bezeichnen, da Chagall Akademien verachtete.
3 Abram Efras, Jakob Tugendhold, *Iskusstvo Marka Shagala*, Moskau 1918; dte. Ausgabe: *Die Kunst von Marc Chagall*, Berlin 1921.
4 In dem 1902 erbauten Gebäude sind die Fliesen auch heute noch mit dem Davidstern dekoriert.
5 Abram Efras, «Die Künstler des Granowsky-Theaters», in: *Iskusstvo*, Bd. 4, Moskau 1928; dte. Übersetzung von A. Schmidt, zit. nach: Christoph Vitali (Hrsg.), *Marc Chagall. Die Russischen Jahre 1906–1922*, Ausst.Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1991, S. 90.
6 Ebd.
7 Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Berlin 1927.

8 Chagall hatte offenbar keine Farbe mehr, was er viele Jahre später behauptete, um seinen russischen Gastgebern 1973 zu erklären, warum er 1922 die Sowjetunion verlassen hatte.
9 Marc Chagall, *Mein Leben*, Stuttgart 1959, S. 113.
10 Bachtin, dessen Vorstellungen von Karneval, Polyphonie und dialogischem Diskurs sich mit Chagalls Bilderwelt deckten, lebte zu dieser Zeit in Witebsk; sein Schüler Pawel Medwedew, der der Kulturabteilung der Stadt vorstand, arbeitete mit Chagall zusammen.
11 Diese Deutung basiert auf früheren Interpretationen der Wandmalereien, zusammengefasst in: Harshav, *Marc Chagall and the Lost Jewish World* (zit. Anm. 1).
12 Chagall, *Mein Leben* (zit. Anm. 9), S. 137.
13 Ebd., S. 114.
14 Die Identität des Geigenspielers als Hauptdarsteller Schloyme Michaels wurde in Frage gestellt, jedoch von Franz Meyer in Chagalls Namen bestätigt; sie stimmt zudem mit Chagalls Erinnerung an Michaels Bewunderung für ihn und seiner Bekehrung zur modernen Kunst des Malers überein, die sich auf das gesamte Ensemble bezieht.
15 Alle Texte auf den Wandgemälden sind in jiddischer Sprache. Die Transkriptionen hier sind seitenverkehrt wieder-

gegeben, um dem Text leichter folgen zu können. Die originalen jiddischen Worte erscheinen fett gedruckt (SHAGAL), seitenverkehrt jiddisch wird jedoch kursiv wiedergegeben (LAGASH).
16 Alexej Granowsky, «Unsere Ziele und Aufgaben», in: *Das jiddische Kamertheater: Zu seiner Eröffnung im Juli 1919, Petrograd 1919* (in Jiddisch); die englische Version dieses Textes erscheint demnächst in: Benjamin Harshav, *The Moscow Yiddish Avant-garde Theater*.
17 Das jiddische, rückbezügliche *ikh bälve zikh*, oder umgangssprachlich *ikh bälvezakh* (Ich unterhalte mich, russisch: *balovat'sia*) ist hier wie im Russischen in einem Wort geschrieben – ein weiteres Beispiel dafür, wie Chagall russische Schreibweisen im Jiddischen verwendet. Das wiederholte *ikh* (ich) am Anfang und am Ende der Phrase ist eine Art Volksgrammatik, emphatisch verwendet.
18 Harshav, *Marc Chagall on Art and Culture* (zit. Anm. 1), S. 38 (dte. Übersetzung).
19 Chagall, *Mein Leben*

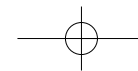




86 – 92 Wandbilder für das jüdische Theater, 1920
Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau



86 Einführung in das jüdische Theater, 1920



Die Ikonografie von Chagalls Theaterbildern

Einführung in das jüdische Theater

Das große Wandgemälde zeigt die Geschichte des neuen jüdischen Theaters als Autobiografie Chagalls.¹¹ Das Wort «Einführung» beinhaltet sowohl die physische Bewegung der Zuschauer in Richtung Bühne (von links nach rechts, entsprechend der russischen Schreibrichtung und im Gegensatz zur jüdischen), als auch die ideologische Einführung in eine neue Art des Theaters. [Die folgende Deutung entspricht den Zahlen auf dem Diagramm auf Seite xy].

1–2. Auf hellem Grund erscheinen die Anfänge des jüdischen Arbeitertheaters in den weißen Nächten von Petrograd, 1918/19. Da es keine jüdischen Massen, geschweige denn Arbeiter in Petrograd gab, fehlten auch die jüdischen Zuschauer für ein Arbeitertheater. Die Bedeutung der Szene erklärt sich durch zwei jüdische Idiome: Der Regisseur sucht das Licht, er «trinkt» wohl Erhellung und Aufklärung (das Theater wurde vom Volkskommissariat für Aufklärung eingerichtet und subventioniert), aber das Licht ist künstlich, er «redet zu der Lampe» (auf Jiddisch: *redt tsum lomp* – ein *lomp* ist ein *glomp*, d.h. dumm, kann nicht antworten); der Arbeiter «redet zur Wand» (*redt tsu der vant*) – eine Wand ist undurchsichtig, gibt keine Antwort, keine Resonanz. In beiden Fällen bedeutet es: du sprichst vergeblich.

2. Der einsame proletarische Zuschauer des jüdischen Arbeitertheaters (er trägt eine Arbeitermütze) wartet begierig darauf, zu applaudieren. Aber er schaut ins Leere, auf eine Wand. Aus diesem grauen Hintergrund (der nach oben links immer dunkler wird) entrollt sich eine farbenfrohe Theatergeschichte.

3. Ein grünes Chagallsches Tier – die Kuh – bricht in die Szene hinein und reißt das Spiel mit seinen Hörnern auf. Für die Oktoberfeiern in Witebsk am 7. November 1918 (entsprechend dem



neuen Kalender) malte Chagall eine grüne Kuh, um, wie er berichtet, die neue anti-akademische und anti-realistische, revolutionäre Kunst zu demonstrieren. Seine Studenten kopierten die Kuh und hängten sie überall in der Stadt auf (auffallend ist die Fuge in der Mitte der Kuh, als ob sie auf zwei Pappkartons gemalt wäre). Ob die Geschichte wahr ist oder nicht, ist unwichtig. Chagall (und auch Efras) hat sie als Teil seiner persönlichen Mythologie wiedererzählt. Den kommunistischen Führern gefiel diese Kuh nicht: «Warum ist die Kuh grün [...]? Was hat das mit Marx und Lenin zu tun?»¹²

Das strahlende, satte Grün verwendete Chagall häufig als Herausforderung gegen den Realismus: in seiner ersten Arbeit für das Theater, im Petrograder Kabarett *Station der Komödianten*, malte er die Gesichter aller Schauspieler grün, sein eigenes Gesicht ist grün in *Ich und das Dorf* von 1911 (Museum of Modern Art, New York), und grün sind auch die Gesichter des *Grünen Juden* von 1914 (Sammlung Im Obersteg im Kunstmuseum Basel) und des Geigers in der *Musik*, dem Wandbild auf der gegenüberliegenden Seite des Theaterraumes (Kat. ###).

Die Kuh war für Chagall selbst ein ganz besonderes Tier, wie er in seiner Autobiografie bemerkt: «Oft sagte ich: ich bin ein Künstler. Na, ein Ochse [Kuh] vielleicht? Was tut's? Ich habe sogar daran gedacht, mein Ebenbild auf meine Visitenkarte zu setzen.»¹³ Hier steht die gemalte Kuh für Avantgarde-Kunst und Chagalls Wirkung auf das neue Theater.

4. Der Hauptdarsteller Schloyme (Salomon) Michoels,¹⁴ der zu Chagall gekommen war, um das Wesen der modernen Kunst zu lernen. Auf Jiddisch, so wie auch in vielen anderen Sprachen, verwendet man für «die Geige spielen» und «auf der Bühne spielen» dasselbe Wort. Daher steht hier die Geige metaphorisch für «spielen»: wenn deine Geige zerbrochen ist und du nicht *shpiln* (Geige spielen) kannst, dann kannst Du nicht *shpiln* (Theater spielen). Die zerbrochene Geige deutet an, dass Michoels die Sackgasse erkannt hat, in der sich die alte Schauspielkunst befand; seine Geste, sie der grünen Kuh anzubieten, zeigt seine Bereitschaft zu lernen. Chagall berichtet in seiner Autobiografie wie seine avantgardistische Kunst den Hauptdarsteller Michoels und durch ihn die ganze Truppe überzeugte, den «vertrauten psychologischen Realismus» zu überwinden. Michoels führt eine in Granowskys Studio erlernte akrobatische Nummer vor. Das volkstümliche Ornament auf seinen Hosen weist auf seine Nähe zu populärer Kultur und seine Liebe zur jüdischen Folklore, beides konnte er den übrigen Schauspielern vermitteln.

5. Das Ziegenkitz soll möglicherweise Michoels als naives «Baby» kennzeichnen, das auf die neue «grüne» Kunst neugierig ist. Ein bekanntes jüdisches Wiegenlied beginnt so: *unter shloymeles vigele / shteyt a shney-vays tsigele* (unter Shloymeles [oder jemand anderes] Wiege steht eine schneeweiße Ziege).

6. Abram Efras, künstlerischer Leiter des jüdischen Kammertheaters in Moskau. Er brachte Chagall mit dem Regisseur Granowsky zusammen – hier trägt er ihn buchstäblich, eine Realisation der Metapher. Efras schreitet entschlossen, mit dem linken Fuß voran (wie in Majakowskys auf aktuelle Geschehnisse anspielendes Gedicht *Linker Marsch*).

7. Marc Chagall, in halb-konstruktivistischer Arbeitskleidung, erklärt Granowsky die Palette seiner neuen Kunst.

8. Alexej Granowsky, Regisseur des jüdischen Kammertheaters. An russischer und deutscher Kultur orientiert, trägt er konservative, europäische Kleidung und eine Krawatte; aber er tanzt eine Quadrille und seine Hosen sind mit volkstümlichen Ornamenten und Davidsternen geschmückt, die teilweise in Dreiecke aufgelöst sind.

9. Der Davidstern, der die von Granowsky unternommene «jüdische nationale Mission» repräsentiert.

10. Über dem Kreis befindet sich eine jiddische Inschrift, in traditionellen, so genannten «quadratischen» hebräischen Buchstaben geschrieben. Sie ist deutlich sichtbar auf den roten Bogen gesetzt, der die drei wichtigsten Figuren des Theaters unter sich vereint. Die Inschrift ist fragmentarisch und erklärt



sich nur unter Einbeziehung der den Wandgemälden vorangehenden Studie für die «Einführung» (Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle), auf der die drei Namen eindeutig identifizierbar sind:¹⁵ **IKSVONARG LAGASH EFROS** – also «granovski shagal» (seitenverkehrt, was wiederum von Chagalls Ambivalenz zwischen jiddischer und russischer Schrift und Kultur zeugt) und Efras. Im ausgeführten Wandgemälde allerdings erscheint die Schreibweise komplexer. Efras' Name stammt ursprünglich aus dem Hebräischen und wird sowohl Jiddisch als auch Hebräisch (ohne Vokale) im allgemeinen **APRT אפרת** geschrieben. Hier aber ist die neue sowjetisch-jiddische Schreibweise verwendet (ohne Hebräisch und mit allen Vokalen: **EFROS**. Die Namen sind allerdings weiter fragmentiert: von **LAGASH** ist nur **...AG...Sh** übrig geblieben, von **EFROS** sogar nur **EF...S**; von den übrigen Buchstaben sind nur blasse Umrisse zu sehen. Innerhalb der Worte finden sich jedoch statt der fehlenden Buchstaben kleine Zeichnungen: Chagall vor seiner Staffelei, der professorale Efras mit einem Buch. Damit hat Chagall, um seine Protagonisten vorzustellen, zwei Systeme – Buchstaben und Ideogramme – und zwei Kulturen – Jüdisch und Russisch – miteinander kombiniert.

11. **LAGASH** – «Chagall» seitenverkehrt, als würden die jüdischen Buchstaben in russischer Richtung gelesen, von links nach rechts. Der Name ist hier in zwei Medien dargestellt: die Stelle des zweiten **A** nimmt die bildliche Darstellung des Malers ein, sein Körper hat die Form des fehlenden Buchstabens **ת** Alef.

12. Der seitenverkehrt wiedergegebene Name von Granowsky – jedoch entstellt: **IKTIKTUNARG יקטיקטונארג**. In der umgekehrten Richtung liest man **GRANU...** und da man die Figur sieht und erkennt, ist der Rest überflüssig. Liest man jedoch in der jüdischen Richtung (von rechts nach links), so ist zweimal **IKT** zu lesen (auf Jiddisch kann die grafische Form eines gedruckten **S ט** leicht zu **T ט** verändert werden.) **IKT** sind die russischen Anfangsbuchstaben für «Jüdisches Kammer Theater», auf jiddisch übersetzt: *levreysky Kamemy Teatr*, יעוורעסקי קאמערני טעאטער. Das ist wiederum eine Art doppel-

ter Bezeichnung: die Person und das Kürzel seines Theaters spiegeln die linguistische Dualität wider (man könnte dies auch als tri-linguistisch bezeichnen: jiddische Buchstaben, russische Schreibrichtung, hebräische Vokale).

Chagalls ungewöhnliche Entscheidung, die meisten jiddischen Buchstaben von links nach rechts zu schreiben, entsprach der Richtung des «Lesers» auf seinem Weg entlang der Leinwand zur Bühne. Es mag dies aber auch die neue europäische Richtung der jüdischen Kultur andeuten, symbolisiert durch den Richtungswechsel der Schrift.

13. Hinter Chagall, auf einem roten, revolutionären Hintergrund, erscheinen die Tafeln mit den zehn Geboten (gekürzt), verschiedene Objekte und Zierrat aus Synagogen: rechts oben ein Löwe, links unten eine konstruktivistische Wiedergabe der Bimah, des Rednerpults. Sie deuten Chagalls Verwurzelung in der Überlieferung der jüdischen rituellen Kunst an. Unter den Tafeln befindet sich Chagalls allgegenwärtiger Regenschirm, der *shirem*; was soviel bedeuten könnte wie: *zol undz got bashiremen* (möge Gott uns beschützen), (siehe auch Nr. 28).

14. Bereiche offener Farbflächen, die wie aus dem Ereignis der Entstehung dieses neuen Theaters ausstrahlen, ein riesiger Regenbogen nach der Sintflut, ohne jedoch den Himmel darzustellen oder die richtigen Regenbogenfarben (siehe auch die Taube in Nr. 39 und den Regenbogen in Nr. 48).

15. Hinter einer hölzernen Synagogenverzierung taucht ein Mann auf, der den Shofar bläst, als ob er das Neue Jahr, die Neue Zeit verkünden würde.

16. Ein halber Kopf, der neben dem schwarzen Streifen hervorlugt, um die Szene zu beobachten. So wie auch bei anderen «verlorengegangenen» Körperteilen des Wandbildes könnte es sich hier um einen zu einem weiter «entfernten» Körper gehörenden Körperteil handeln – hier ist es möglicherweise der Kopf des Shofarbläusers (Nr. 15).

17. In seiner Autobiografie berichtet Chagall von dem Hausmeister Efraim, der ihm – so wie hier – Milch mit Wasser gemischt servierte, während er an dem Wandgemälde arbeitete.

18. Schwarzer, «suprematistischer» Streifen, parallel zu Efras rechtem Bein, aufwärts in Richtung Bühne ziehend. Seine Zweidimensionalität ist durch Darstellungen darüber und darunter untergraben und ironisiert.

19. Die Ziege, das billigste milchgebende Tier und ein Symbol der Armut im jüdischen *Schtetl*. Sie eröffnet die Vorstellung, vergleichbar mit den Ziegen, die Chagall auf beiden Seiten des Theatervorhangs malte.

20. Über dem zweiten Kreis und unter dem schwarzen Streifen taucht ein geflügelter Engel mit Trompete auf, der die Eröffnung des Theaters ankündigt.

21. Trommler. Das Spiel beginnt: Das Musizieren als Metapher für «Theater spielen» ist durch eine *Klezmer* Gruppe verkörpert, die traditionellen jüdischen Musiker mit Trommel, Geige, Klarinette und Zimbal. Die Musiker sind hochgespannt und über realistische Einschränkungen erhaben: ihre Körperteile sind über und unter den geometrischen Bildflächen verstreut.

22. Michoels zeigt seine Akrobatik, mit der rechten Hand führt er Chagalls Ziege. Zarte Zeichnungen von Bildern aus dem *Schtetl* sowie kleine Figuren finden sich auf seiner Brust und seinem Hals sowie seinem weißen Gürtel.

23. Geiger mit Clownsmütze in konventioneller Kleidung. Sein Kopf ist in den Himmel geflogen, seine Beine sind vielleicht bei Nr. 25.

24. Klarinettenspieler. Auf seinen Hosen findet sich über den vielen schwarzen Streifen eine Aufzählung von Chagalls Familie, für die Chagall, da es sich um «private» Informationen handelt, die Schreibschrift verwendet (im Gegensatz zu der sonst üblichen Druckschrift). Bei der Geburt erhielten die Kinder jüdische

Namen, die auch in den russischen Geburtsschein eingetragen wurden. Im täglichen Gebrauch nannten sich die Familienmitglieder und ihre Freunde mit ihren russischen Namen. Hier aber kommt Chagall meist auf die ursprünglichen jüdischen Namen zurück: *feyge ite* (die Mutter «Feiga Ita»), *yhzkl* (der hebräische Name des Vaters «Ichezkel»), *mshe* («Moyshe», Chagalls hebräischer Vorname), *blanh* (die Schwester «Bella-Anna» – Anyuta), *roze mariyaske* (die Schwestern Rosa und Mariaske), *zisle* (die Schwester Zina), *leyke mane* (die Zwillingsschwestern Lisa und Manya), *berte* (seine Frau «Berta», später Bella genannt), *ide* (die Tochter Ida) *mnahe mendl* («Menakhem-Mendl», der Großvater, halb hebräisch und halb jüdisch geschrieben) *ba* (Fragment für «basheve», die Großmutter) *avrh nayah* (die Onkel «Avrohom» und «Noyakh», Abraham und Noah, so wie sie in Chagalls weißrussischem Litvak-Dialekt ausgesprochen wurden).

25. Geiger im Frack, der unter eine geometrische Fläche klettert.

26. Zimbalspieler, auch als Lev Pulver identifiziert, ein wichtiger Komponist und Musikdirektor am Moskauer Jüdischen Theater, allerdings 1920 noch nicht zum Theater gehörig.

27. Fassade der Synagoge in Petrograd, wohin Chagall eingeladen war, um ein Wandgemälde für eine Schule zu malen. Für Granowsky war das Theater ein Tempel für moderne Kultur, ein Ersatz für die Religion: «jiddisches Theater [...] ist ein Tempel strahlender Kunst [...] ein Tempel in dem die Gebete in jiddischer Sprache gesungen werden.»¹⁶

28. Kleine Figur mit Schirm, die den zufriedenen Chagall darstellt (siehe auch Nr. 46). Schirm heißt auf Jiddisch *shirem*, die Figur ist *bashiremt*, durch das Schicksal beschirmt. Die hebräische Quelle lautet: Möge Gott *sheymer umatsil zayn* (schützen und retten). SheyMER/ShiREM ist ein Anagramm (Beschützer/Schirm).





29. Eine Collage aus Zeitungen oder Plakaten mit Schlagzeilen. In blasser Schrift: **BAVEGUNG** (Bewegung, auch kulturelle oder politische Bewegung); fettgedruckt: **IDISHE K[ultur]** («jüdische Kultur Bewegung») und [tea]TR, russisch geschrieben. Chagall bezieht sich offenbar auf die Kulturbewegung *Kultur-Liga*, die jüdische Schulen, Literatur, Kunst etc. organisierte. Chagall trat ihrem Moskauer Zweig bei und nahm an ihrer dortigen Ausstellung dreier Künstler teil (siehe auch Nr. 34).

30–33. Die drei Clowns – sie tragen zwar noch immer religiöse Insignien, stellen aber die alte jüdische Welt, wie in Scholem Alejchems Œuvre auf den Kopf. Der links dazwischen eingezeichnete alte religiöse Jude scheint sie mit seinem ausgestreckten Finger zu züchtigen.

31. Religiöser Jude mit Scheitelkappchen, in einen Clown verwandelt. Auf seinem Gürtel ein Ornament mit Davidstern und eine Inschrift in jüdischen Buchstaben: **ikh bin akrob[at]** («Ich bin ein Akrobat»).

32. Jude im feierlichsten Moment seines Gebets, auf dem Kopf stehend. Auf seinen Clownshosen finden sich Davidsterne zwischen geometrischen Figuren. Um seine Mitte läuft eine jüdische Inschrift in Schreibschrift: **ikh balavezekh ikh** («Ich scherze ich» oder: «ich spiele einen Streich, bin boshaft, habe Spaß»¹⁷).

33. Zwischen den Beinen des mittleren Clowns steckt ein bedruckter Zettel mit den Namen der drei klassischen jüdischen Schriftsteller, die von der *Kultur-Liga* gefeiert wurden und ihr ihren Stempel aufdrückten: **Mend[ele-] Abramovitz Peretz Sholem Aleichem** (Mendele Abramowitsch, Jitzhak Leib Peretz und Scholem Alejchem); dazu noch zwei jüngere Schriftsteller, Freunde Chagalls: **Bil [Bal-Makhshoves?] [der] Nis[ter]** (Baal Machsowes und Der Nister). Die moderne jüdische Literatur zeigte die Vitalität jüdischen Volkslebens und rettete sein Ansehen in einer säkularisierten Zeit, indem sie die strenge religiöse Welt in eine Quelle von Folklore und Kultur verwandelte. So ist diese Notiz wohl nicht als grobe Geste, sondern eher als

Banner zu verstehen, das sich über dem Zerfall der alten religiösen Welt erhebt.

34. Zwei Schauspielerinnen, die Lyra und Tamburin spielen. Eine davon tanzt barfuß, sie wurde als Sarah Rojtbaum identifiziert.

35. Figur in konventioneller Kleidung, die der Vorstellung zuprotestet. Auch als Benjamin Zuskin identifiziert, der zweitwichtigste Schauspieler des Kammertheaters (der sich der Truppe jedoch vermutlich erst später anschloss).

36. Doppelfigur, wahrscheinlich Uriel Acosta darstellend. *Uriel Acosta*, ein Drama des deutschen Bühnenschriftstellers Karl Gutzkow, wurde in Granowskys Theater in Petrograd gespielt und für eine neue Produktion in Moskau vorbereitet. Acosta (1585–1640) war Konverse, in Portugal geboren und in die Niederlande ausgewandert, wo er wieder zum Judentum übertrat und sich als junger Mann beschneiden ließ. Er schrieb ein philosophisches Buch gegen die Religion, wurde exkommuniziert und von den Amsterdamer Rabbis verfolgt; daraufhin widerrief er und erschoss sich schließlich mit einem Revolver. Sein Dilemma, ein freier und denkender Jude ohne religiöse Bindung zu sein, war vergleichbar mit der Situation Chagalls und des weltlichen jiddischen Theaters. Dualität und Zwiespältigkeit der Figur sind auch in ihrem «doppelten» Gesicht erkennbar, in den männlich-weiblichen Schuhen, den schwarz-weißen Halbfiguren, der klassisch/aristokratischen-modern/volkstümlichen Bekleidung, und in der Geschlechtsambivalenz einer «weiblichen» Figur, die sich einer Beschneidung unterzieht, wie es die folgende, eng mit dieser zusammenhängenden Szene zeigt.

Die zwei Halbgesichter Uriel Acostas sind Porträts der Maler Nathan Altman und (vermutlich) David Schterenberg, letzterer mit Knollennase und kleinem Schnurrbart. Schterenberg war Leiter des IZO, der Sektion für Bildende Kunst des Volkskommissariats für Aufklärung, und Altman war ein Mitglied des Vorstands. Sie organisierten eine Zweigstelle der *Kultur-Liga*-Künstler in Moskau (und später auch eine Ausstellung ihrer Arbeiten, die auch Marc Chagall einschloss). Chagall sah sie in einer Ambivalenz zwischen jüdischer und genereller Kultur.

37. Zwei Hände halten ein Beschneidungsinstrument. Das stützt die Hypothese der Deutung der Figur aus Nr. 36 als Uriel Acosta. Die Szene könnte aber auch den jüdischen Einfluss auf die neue Kunst illustrieren, die die traditionellen Riten des Judentums mit einschließt.

38. Der Kellner, der das Essen zu den Feierlichkeiten aufträgt, sieht aus wie El Lissitzky auf zeitgenössischen Fotos. Chagall, wütend über Lissitzkys «Verrat» durch seinen Anschluss an den Suprematismus, erteilt ihm eine Lehre in echter Kunst. Die Szene illustriert das Idiom: *Er meg undz badinen* (Er könnte uns bedienen), was soviel bedeutet wie: Er ist keiner von uns, er hat noch viel zu lernen.

39. Chagalls Kuh ist glücklich und steht vergnügt auf dem Kopf, wie die verkehrte jüdische Welt. Sie hat kein grünes «Blut» mehr (oder Chagall hatte keine Farbe mehr, wie er sich später beklagte als er gefragt wurde, warum er die Sowjetunion verlassen hatte). Ihre avantgardistische Mission ist erfüllt, ihre Hörner sind von einer Taube gekrönt, die das Ende der Sintflut verkündet (siehe auch den Regenbogen, Nr. 14, 48).

40. Die Identität dieser Figur ist fraglich. Vermutlich ist es wiederum Granowsky, der sich nach der Vorstellung zufrieden ausruht. Ein Fußbad in kaltem Wasser ist sowohl Erholung nach langer Arbeit, als auch ein Mittel, um wach zu bleiben – wie es religiöse Juden anwenden, um die ganze Nacht studieren zu können.

41. Trotz der Freude steht die ganze Angelegenheit auf «Hühnerbeinen» (*oyf hinershe fislekh*) d.h. auf unsicherem Grund.

42. Hühner sind jedoch Haustiere und werden von Chagall als Emblem für die jüdische Welt eingesetzt. In demselben Feld sehen wir einen Juden auf einem Hahn mit einem Fisch im Schnabel reiten – ein weiteres Sinnbild Chagalls.

43.–44. Ovationen vom Publikum.

45. Bella Chagall und ihre Tochter Ida kommen mit dem jüdischen Schriftsteller und Dramaturgen des Theaters Ichezkel Dobruschin, um Chagall zu begrüßen.

46. Der glückliche Marc Chagall, vom Schicksal *bashiremt*, also beschützt von einem *shirem* (siehe Nr. 28).

47. Der kleine Kopf mit dem Fuß im Mund bedeutet vielleicht: was die neue Kunst betrifft, mögen die Feinde schweigen (wörtlich: «ihren Mund zustopfen», *farshtop zey dos moyl* – ein jiddisches Idiom). Möglicherweise ist Malewitsch dargestellt, vergleichbar mit El Lissitzky in Nr. 38.

48. Noch ein Stück Regenbogen nach der Sintflut (siehe Nr. 14, 39).

49. Chagalls Eltern tauchen aus der Vergangenheit auf, um ihren Sohn zu grüßen, der auf einen Baum geklettert ist.

50. Marc Chagall als religiöser Knabe mit Hut begrüßt seine Eltern. Er sitzt wie ein freigelassener Vogel auf dem Baum (jiddisches Idiom: *fray vi a foygl* – «Frei wie ein Vogel»).

51. Der Geigenspieler ist möglicherweise Chagall selbst als glücklicher Knabe, der seine Kunst «spielt» und nur mit Musik/Kunst beschäftigt ist (jiddisches Idiom: «sein Kopf ist in der Musik»), er wird von der Taube begleitet, die sich nach der Sintflut auf seine Schulter niedergelassen hat (siehe Nr. 39).

52. Der Dreiecksgiebel als Emblem jüdischer Architektur, wie etwa in einer Synagoge (siehe Nr. 27) oder auf einem Grabstein; eine Hand, in die **PN** (*po nikbar*, «Hier ist begraben») eingraviert ist, wie auf jüdischen Grabsteinen. **PN** könnte aber auch heißen: Hier ist die alte jiddische Welt begraben. In Dreiecken auf beiden Seiten stehen die Buchstaben **AT** (Jüdisches Theater) in der russischen Schreibrichtung, sie symbolisieren den neuen «Tempel der Kunst» den Granowsky im Jüdischen Theater errichten wollte.





53. Ein beschnittener Knabe uriniert auf ein Schwein vor der Kulisse der wankenden alten Welt. (Ein Schwein ist «unsauber» und ein tabuisiertes, un-jüdisches Tier, es personifiziert die Welt der Ungläubigen). Der Hut der Schuluniform (wie in *Ich und das Dorf*) und die Clownshosen repräsentieren offenbar den Knaben Marc selbst, der davon träumt, alle zu übertreffen, entsprechend dem jiddischen Idiom: *oyf tselokhes ale sonim* («trotz all der Feinde [die die Juden verunglimpfen]»). Das ist keine antichristliche Feststellung, wie vermutet wurde, sondern ein Ausdruck jüdischen Stolzes und Erfolgs, in dem die üblichen Klischees einer geteilten Welt enthalten sind.

Die *Einführung in das jüdische Theater* ist eine Verherrlichung der neuen jüdischen Kunst, sowohl der Malerei als auch des Theaters. In dem auf Jiddisch in Moskau 1922 publizierten Manifest *Bletlech* schreibt Chagall: «Für mich selbst weiß ich genau, was diese kleine Nation leisten kann. Unglücklicherweise bin ich zu bescheiden und kann nicht laut sagen was sie leisten kann. [...] Wenn sie es wollte – sie brachte Christus und das Christentum

hervor. Wenn sie es wüsste – sie produzierte Marx und den Sozialismus. Kann es sein, dass sie der Welt keine Kunst zeigen wird? Sie wird! Töten Sie mich wenn das nicht stimmt.»¹⁸ Weil das jedoch eine chauvinistische Botschaft ist, darf Chagall sie nicht laut sagen (das heißt, sie kann nur in einer jiddischen Zeitschrift publiziert werden), darum sind die Figuren in der rechten unteren Ecke der *Einführung* übermalt und mit blauen und grünen Streifen ausgemalt. Aber, als wahrer Kosmopolit, spricht er im Manifest nicht von jüdischer sondern von universeller **Kunst**.

54. Familienhaus in Lyosno, wo Chagalls Großvater auf das Dach stieg und süßen Karotteneintopf (*tsimes*) aß, entsprechend dem Idiom: *Meshugener, arop fun dakh*—«verrückter Mann [d.h. kreatives Genie], komm vom Dach herunter» – ein oft wiederholtes Emblem in Chagalls Malerei. Die Leiter ist da, aber der verrückte/kreative Mann ist vom Dach gestiegen, um große Kunst zu schaffen.

Die Vier Künste

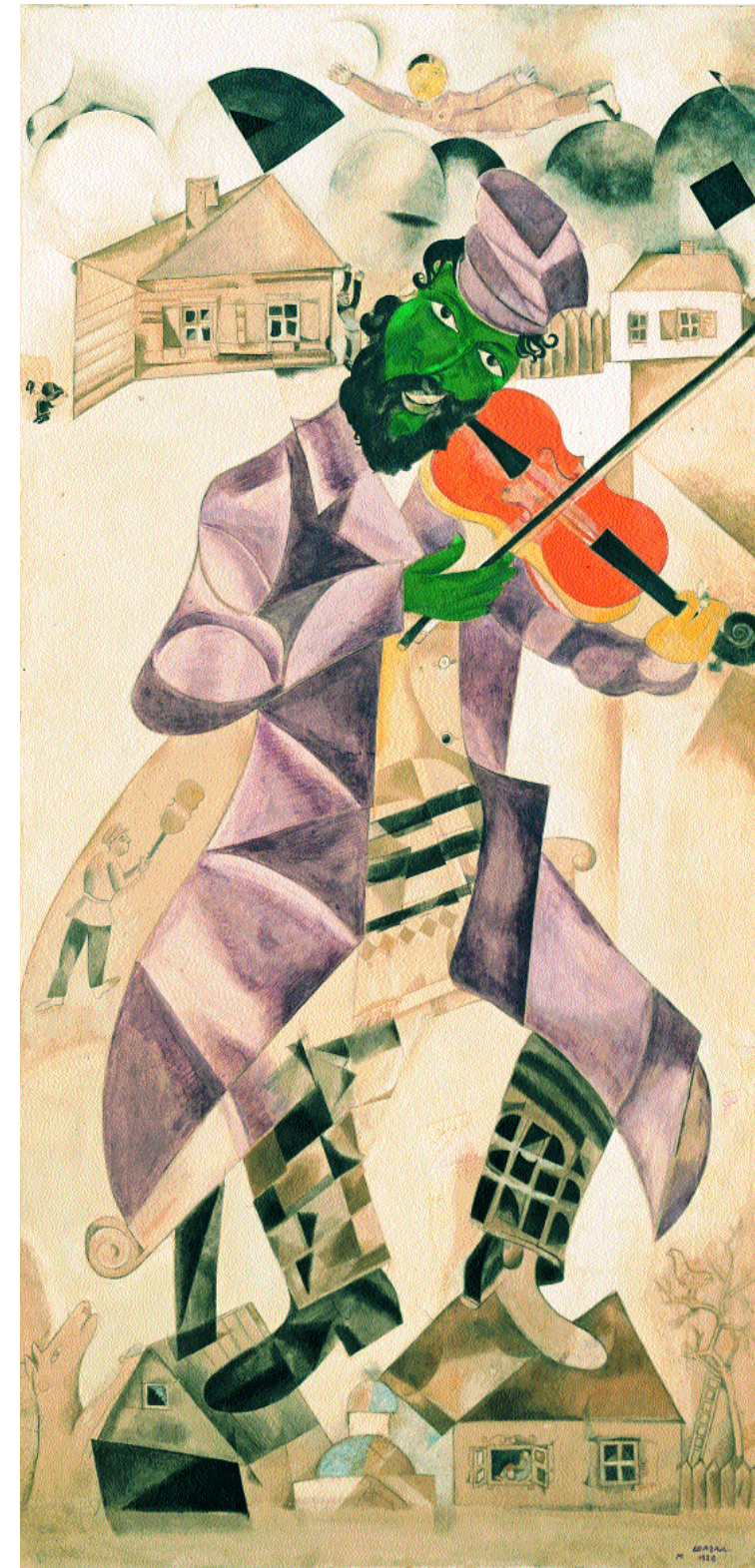
Noch in Petrograd vermittelte Granowsky seinen Schauspielern die besten russischen Lehrer für Musik, Rhythmus und Tanz, «Bewegungskunst», Literatur und Gesang. Zu dieser Polyphonie der Künste trug Chagall durch die kraftvollen Darstellungen und Bilder der osteuropäischen jüdischen Welt bei und bereicherte damit die formalistische avantgardistische Kunst und das Theater mit einer fiktiven Welt, ihrem eigenen «Mythos».

Chagall hatte eine Vorgabe: Er konnte zwischen den drei hohen Fenstern in der rechten Wand nur vier Bilder anbringen. Die Vier Künste, die Chagall hier malte, zeigen das überlieferte folkloristische Äquivalent für die Begriffe «Musik», «Tanz», «Theater» und «Literatur». Diese Traditionen wurden mit wichtigen Ereignissen im jüdischen ritualisierten Leben verbunden, dargestellt in der weltlichen Sprache, in Jiddisch, als Randbemerkungen zu den hebräischen heiligen Texten. Chagall nennt auch in seinen Erinnerungen die Vier Künste nicht mit ihren offiziellen Namen, sondern mit den Bezeichnungen der entsprechenden traditionellen jüdischen Berufe: «[...] einen Volksmusikanten [Klezmer], einen Hochzeits-Spaßmacher, eine tanzende Frau, ein Thoraschreiber [...]»¹⁹

Musik = Klezmer (Tafel xx)

ist eine Metamorphose des Geigers auf dem Dach in *Der Tote* von 1908 (Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle) und dem späteren *Geiger* von 1912/13 (Stedelijk Museum, Amsterdam). In *Musik* allerdings ist er sehr groß (angepasst an die hohe Wand des Theaters) und ragt weit über die kleinen Häuser und die Kirche der russischen Provinzstadt empor. Die zwei Häuserreihen erzeugen zwischen sich Tiefe, die aufsteigende mächtige Figur verbindet die beiden Reihen in einem perspektivischen Paradox. Ornamente auf dem unter dem Mantel des Musikers hervorschauenden Gebetsschal, dem Tallith, verwandeln sich in geometrische Formen und setzen sich in seinen asymmetrisch karierten Hosen fort: In Chagalls Augen sind geometrische Formen in der jüdischen Tradition verankert, daher liegen religiöse Form und kubistische Erfindung auf derselben Ebene. Oben rechts, zwischen den Wolken über Eck gestellt, ist Kasimir Malewitschs berühmtes *Schwarzes Quadrat* zitiert, und ein Chagall-Kind schwebt wie ein kleiner Engel über der Musik. Ein Chagallsches Tier links unten scheint bezaubert von der Musik (siehe die Parallele in *Literatur*), und ein kleiner Mann zwischen den Häusern links oben preist sie mit erhobenen Armen. Diese romantische Geste mächtiger und zum Himmel aufsteigender Musik wird ironisiert durch einen kleinen Buben links oben, der sich hinter einem Zaun entleert (was Chagall auch in seiner Autobiografie beschreibt). Viele Vignetten auf diesem Bild sind, wie der Musiker, Zitate früherer Werke und «Bildkürzel» Chagalls: die vergessene Leiter, der freigelassene Vogel auf der Baumspitze, die Mutter im Fenster, die kleine Kirche von Lyosno, und vieles mehr.

87 *Die Musik*, 1920



Tanz = Tänzerinnen (Tafel xx)

zeigt eine Hochzeitstänzerin in der Tracht einer russischen Bäuerin, begleitet von Instrumenten einer Klezmer-Gruppe. Zu ihren Füßen steht ein Mann auf dem Kopf, was die Karnevalsstimmung unterstreicht. Außerhalb und innerhalb eines gelben Ringes sind die Worte des hebräischen Hochzeitsliedes zu lesen: *kol khosn, kol kale* («Die Stimme des Bräutigams, die Stimme der Braut»). Im oberen linken Dreieck holt ein Arbeiter die zusammengelegte *Chupah*, den Hochzeitsbaldachin, ein.



88 Der Tanz, 1920

Theater = Hochzeitsunterhalter (Tafel xx)

zeigt einen *Badchan*, den Hochzeitsunterhalter; wiederum ist er um vieles größer als die ihn umgebenden Figuren. Seine Aufgabe ist es, die Zuschauer auf Jiddisch mit improvisierten und aktuellen, gereimten Couplets zu unterhalten: satirisch, humorvoll, oft auch sehr derb. Hinter ihm steht die purpurne Chupah, von deren vier Stützsäulen hier nur eine zu sehen ist. Braut und Bräutigam erscheinen sehr blass, die Frauen rechts beweinen den Verlust der Jungfräulichkeit. Die Chupa, unter der die Vermählung vollzogen wird, steht bereit, der Rabbi (oder Vater) hinter ihr. Das Bild zeigt eine Fülle von Ornamenten und kubistischen Formen.

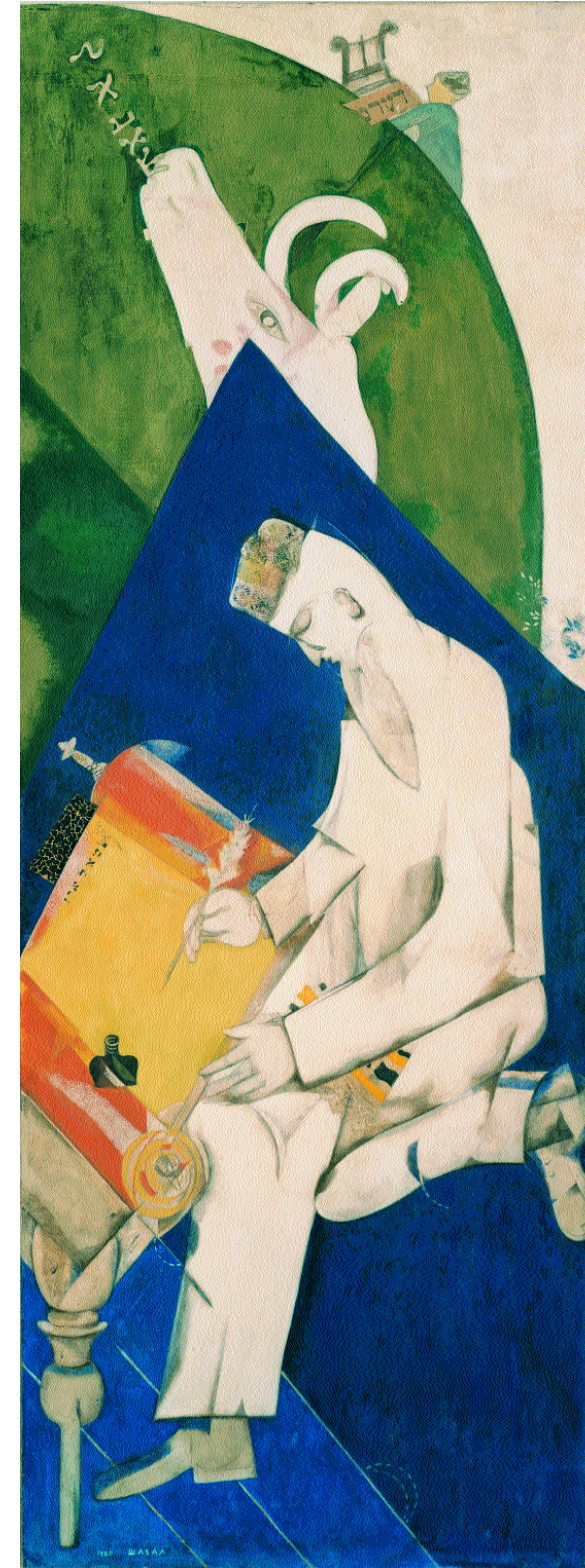
89 *Das Theater*, 1920

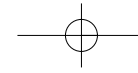


Literatur = Thora-Schreiber (Tafel xx)

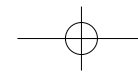
zeigt einen Schreiber; ein traditioneller heiliger Beruf, der dem sorgfältigen handschriftlichen Kopieren der Thora-Rollen gewidmet ist, das ohne einen einzigen Fehler oder Irrtum durchgeführt werden muss. Bei dieser heiligen Arbeit trägt der Schreiber den Gebetsschal. Hier schreibt er allerdings keinen heiligen hebräischen Text, sondern ein jiddisches Volksmärchen: «Es war einmal» (*amol iz [geben]*). Die jiddische Literatur hat die Rolle der Religion übernommen. Über ihm, hinter der blauen Fläche, muht dasselbe sehnsüchtige Tier wie in der *Musik*: **SHAGAL** steht hier auf Jiddisch, die letzten beiden Buchstaben **A** und **L** seitenverkehrt in der russischen Schreibrichtung. Im Hintergrund, so wie hinter dem Globus des Universums, trägt ein Knabe einen Stuhl mit der Inschrift **DER T[eatr]**, («Das Th[eater]»).

90 Die Literatur, 1920





91 *Das Hochzeitsmahl*, 1920



Das Hochzeitsmahl (Tafel xx)

Ein langer Fries, *Das Hochzeitsmahl*, hing über den *Vier Künsten* und verband die vier Wandgemälde miteinander. *Das Hochzeitsmahl* besteht aus zwei spiegelbildlich gemalten Hälften. Vermutlich illustriert es die beiden Hochzeiten in Scholem Alejchems Stück *Masel-tow*, die den Scholem Alejchem-Abend der Truppe beschlossen und für das Chagall diesen Auftrag erhalten hatte. *Das Hochzeitsmahl* zeigt ohne Rücksicht auf religiöse Einschränkungen das Beste, was die traditionelle jüdische Küche zu bieten hat. Die Inschriften bedeuten: **koshe**[r le-pe]sakh («koscher für Pessach») und **Carmel** («Carmel», Wein aus Palästina, eine zionistische Geste). Doch außer dem Essen wird uns noch ein lebendiger Chagallscher Hahn serviert, ein vermenschlichter Fisch, Sodawasser für die Verdauung, und ein Knabe in Schuluniform (der Maler selbst, als Kind).





92 *Die Liebe auf der Bühne*, 1920

Liebe auf der Bühne (Tafel xx)

Völlig überraschend und einmalig in Chagalls Œuvre ist das vier-eckige Bild *Liebe auf der Bühne* auf der Rückseite des Zuschauer-raumes. Die Zuschauer sollten es beim Verlassen des Theaters sehen. In transparenten Tönen gemalt, hauptsächlich in Grau und Silber, zeigt es einen kosmopolitischen Tanz ohne typische jüdische Merkmale, eine frühe Verbildlichung von Chagalls universellem Konzept der «Liebe»: die Botschaft des Theaters als universeller Kunst.

Mann und Frau tanzen, ihre sind Gesichter nah beieinander, sie sind verflochten mit abgerundeten geometrischen Formen: Alle Figuren sind transparent, darüber und darunter sind kaum zu trennen. Der Mann steht auf seinen Beinen, er trägt braune Socken und umarmt die Frau, deren unverhältnismäßig langer Unterleib sich in einem großen Bogen unter einem diaphanen, mit schwirrenden Spiralen verzierten Kleid bewegt; sie trägt blaue Socken. Sie schweben in der Luft, aber ihre Füße stehen auf der Bühne. Im untersten Teil, vor der Rampe, schauen zwei Juden dieser kosmopolitischen Vorstellung zu (sie tragen Hüte – ikonografisch korrekt – und halten eine primitive Petroleum-lampe). Der Tanz ist von Theaterkulissen und verschiedenen konstruktivistischen Objekten und Requisiten umgeben. Im Prosze-nium schwebt eine Fiedel in der Luft und, möglicherweise, links unten ein Klavier.

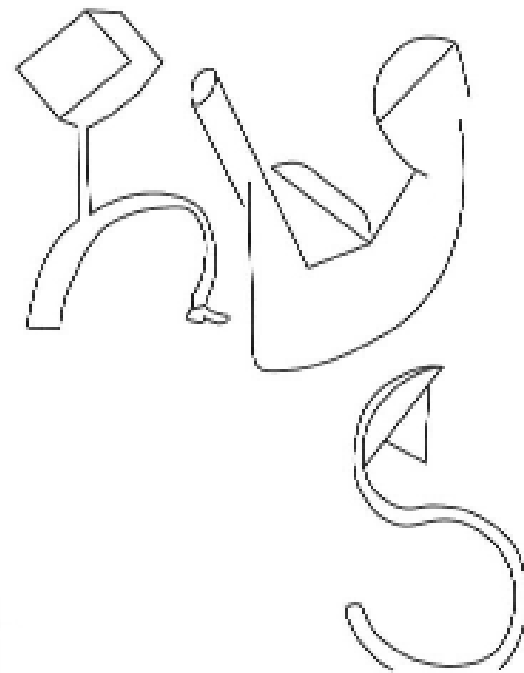
Das ist das moderne weltliche Jüdische Theater, angekündigt auf den Socken des Mannes. Am rechten Fuß steht: K[amer] AIDISH RTAET («Jiddisches Kammer Theater»); *Jiddisch* ist in der richtigen Richtung geschrieben, *Theater* seitenverkehrt, aber in russischer Schreibweise (TEATR).

Am linken Fuß finden sich in kurzen senkrechten Kolumnen die Namen von zwei klassischen jiddischen Schriftstellern:

(Y)	L						
	P	Sh	M	L	Kh	A	T
	R	L	(A)	(E)	M		
	Ts	O					

Wenn der Text auf dem linken Socken von oben nach unten und von links nach rechts gelesen wird (hier in der deutschen Schreibrichtung wiedergegeben) und die fehlenden Buchstaben ergänzt werden, so ergibt das Y. L. PERETS SHOLOM ALEKHEM A T, also Jitzhak Leib Peretz und Scholem Alejchem; AT sind die damals gebräuchlichen Initialen für das jiddische Theater.

Höchst auffallend sind zudem die ungewöhnlichen, abstrakt-geometrischen Formen, die den größten Teil der Bildfläche einnehmen; abgerundet und schattiert scheinen die durchsichtigen Figurationen im Bild zu schweben. Genauer betrachtet ergeben sie den Namen Chagalls in riesigen hebräischen Buchstaben, ohne Vokale, von rechts nach links geschrieben:



Sh G (in der oberen Hälfte des Bildes) und L (in der unteren Hälfte rechts). Diese transparenten Körper dringen durch die menschlichen Figuren hindurch und erscheinen gleichzeitig über ihnen.

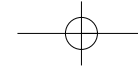
Chagall war einer der wichtigsten Schöpfer des modernen jüdischen, weltlichen, geometrischen Schrifttyps, der eindeutig von den traditionellen, heiligen, «quadratischen» Lettern abweicht. Er verfügt über die Buchstaben wie über menschliche Figuren: je nach Laune spielt er mit ständig sich verändernden kalligrafischen Formen, wechselt ohne Bedenken von gedruckten Buchstaben zu handgeschriebener Kursive und zurück. Der erste Buchstabe, ein großes Sh ש, das die rechte Seite der oberen Hälfte einnimmt, sieht aus wie Sh von Shaday, dem

Namen Gottes, wie er sowohl auf der kleinen Schachtel geschrieben steht, die die Juden zum Gebet auf ihrer Stirn tragen, als auch auf der Mesusah, der Schriftkapsel, die auf jedem jüdischen Türrahmen zu finden ist. Die rote Zunge lenkt die Aufmerksamkeit auf diesen Buchstaben. Der zweite Buchstabe, G ג, ist in eine Person verwandelt, die mit einem Schuh auf die Tanzenden tritt. Der dritte Buchstabe, L ל, kommt der geschriebenen Form näher und besteht aus verschiedenen geometrischen Körpern (Dreieck, Kreis). L ist auch der Anfangsbuchstabe für libe (Liebe) auf Jiddisch, oder Lyubov auf Russisch.

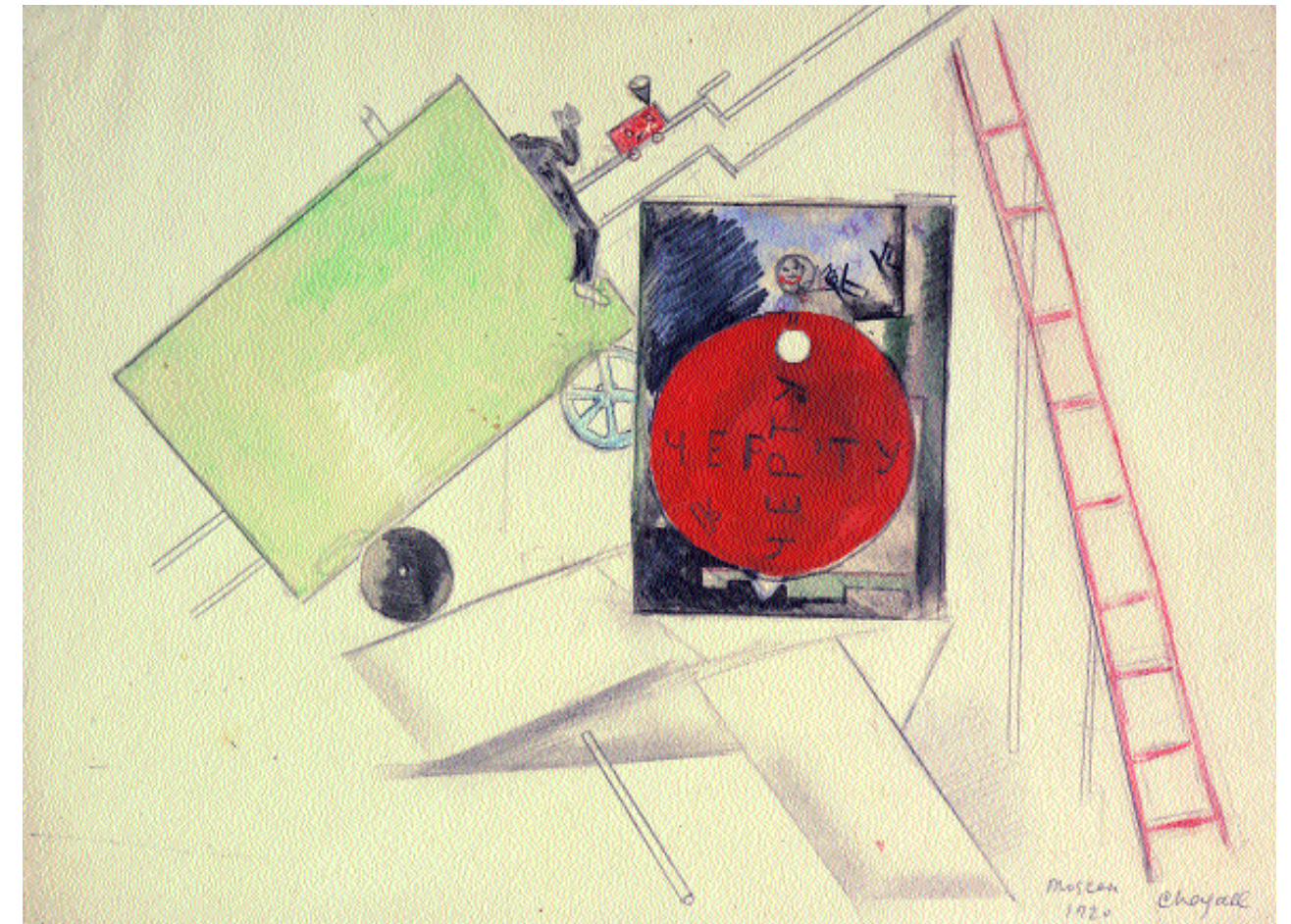
Die Kritiker haben diesen Abschiedsgruß Chagalls vom jüdischen Theater übersehen, nachdem er seine Spuren auf dessen avantgardistischen Bühne hinterlassen hatte.



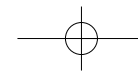
76 *Homage an Gogol*. Entwurf für den Vorhang (nicht ausgeführt) für das Gogol Festival 1919 im Eremitage Theater, St. Petersburg, 1917
The Museum of Modern Art, New York
Acquired through the Lillie P. Bliss Request, 1944

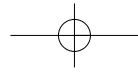


77 – 83 Bühnenbild- und Kostümentwürfe zu Gogols *Der Revisor*, 1920
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de
création industrielle

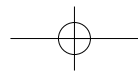


77 *Der kleine Zug*, 1920





78 Abdouline, 1920



79 Anna Andreewna, 1920



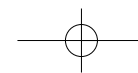
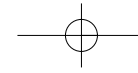
80 Artemy Philippowitsch Ziemlianika, 1920



81 Louka Loukitch Khlopow. Inspektor, 1920

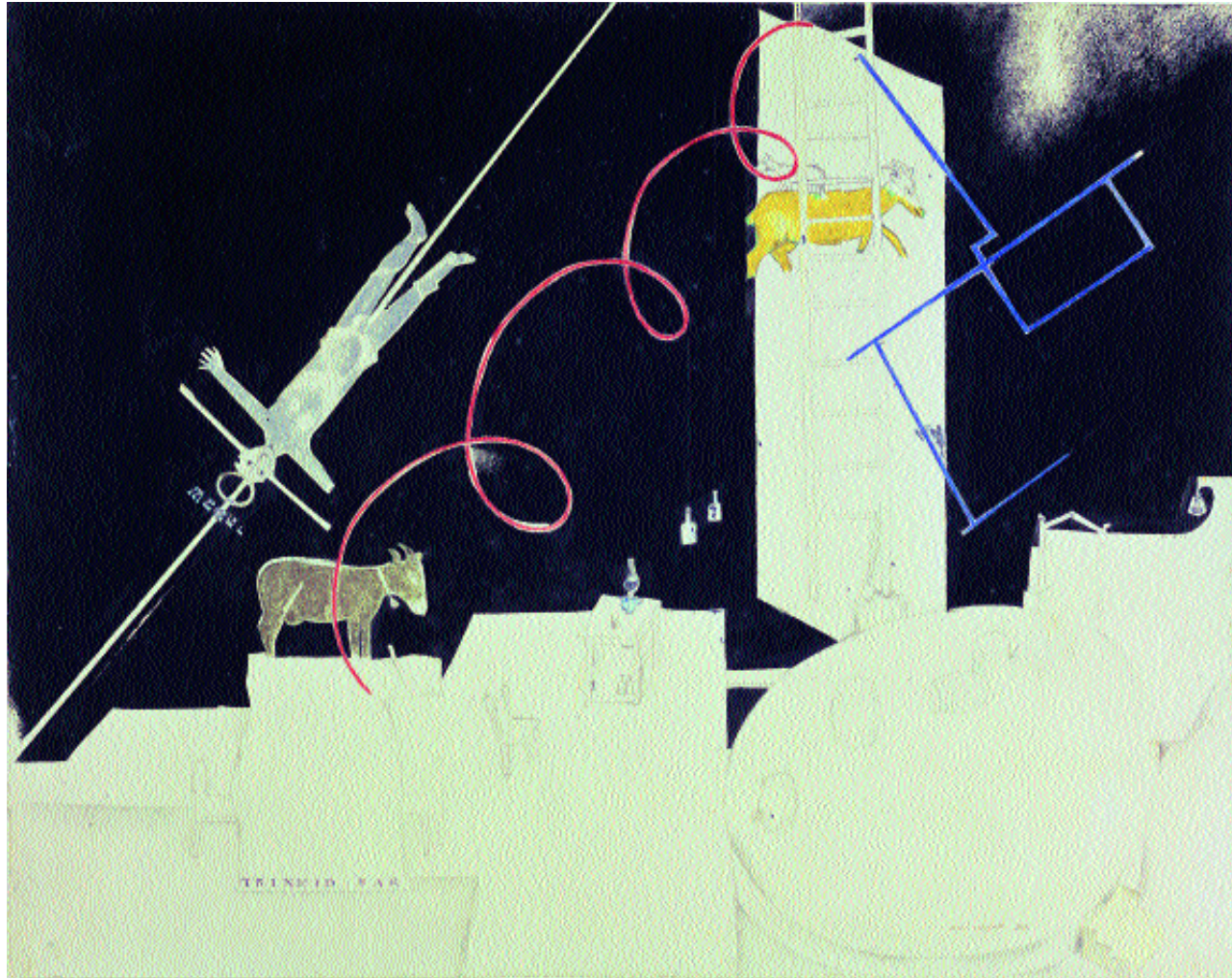


82 Frau im gestreiften Rock, 1920



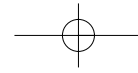
83 Maria Antonowa, 1920





84 – 85 Kostüm- und Bühnenbildentwurf zu John Millington
Synges *Der Held der westlichen Welt*, 1921
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle

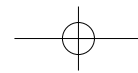


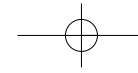


93 – 118 Illustrationen zu *Mein Leben*, Berlin 1923
Sprengel Museum, Hannover

93 *Der Vater*, Berlin 1922

94 *Mutter und Sohn*, Berlin 1922

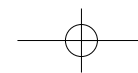


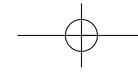


95 *Die Großväter*, Berlin 1922

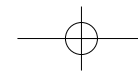
96 *Die Großmutter*, Berlin 1922

97 *Pokrowskaja in Witebsk*, Berlin 1922

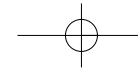




98 *Geburt*, Berlin 1922



99 *Feuer in der Stadt*, Berlin 1922



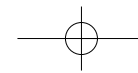
100 *Haus in Peskowitz*, Berlin 1922

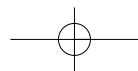


102 *Speisezimmer*, Berlin 1922

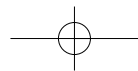


103 *Haus in Witebsk*, Berlin 1922

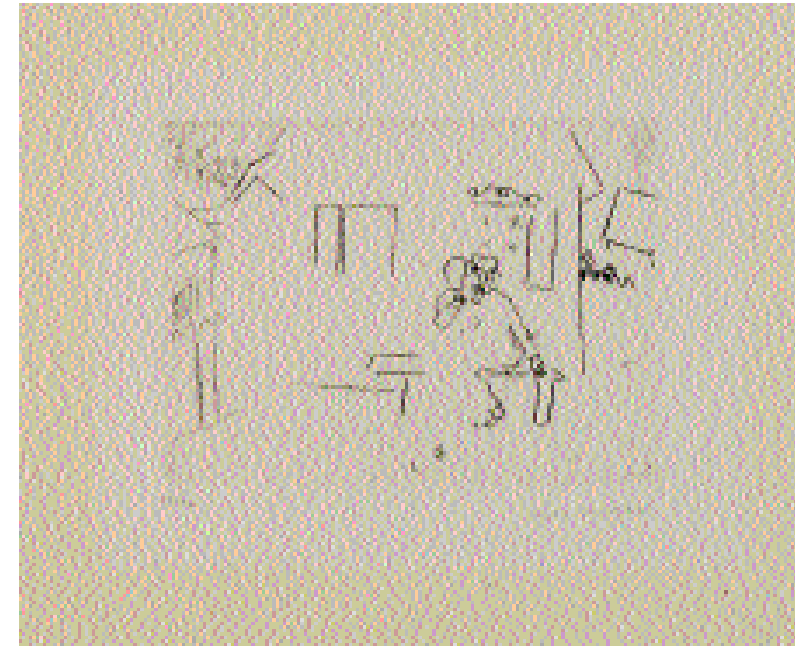
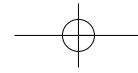




104 *Haus des Großvaters*, Berlin 1922



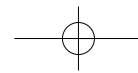
101 *Der Talmudlehrer*, Berlin 1922

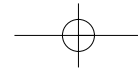


105 *Ein alter Jude*, Berlin 1922

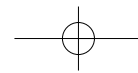
106 *Vor dem Tore*, Berlin 1922

107 *Liebende auf der Bank*, Berlin 1922

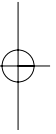


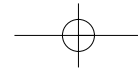


108 *Hochzeit*, Berlin 1922

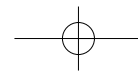


109 *Selbstporträt*, Berlin 1922

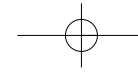




110 *An der Staffelei*, Berlin 1922



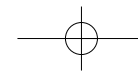
111 *Am Grabstein der Mutter*, Berlin 1922

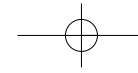


112 *Grab des Vaters*, Berlin 1922

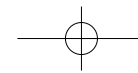
113 *Der Rabbi*, Berlin 1922

114 *Der Mann mit dem Korb*, Berlin 1922

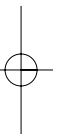




115 *Der Musiker*, Berlin 1922

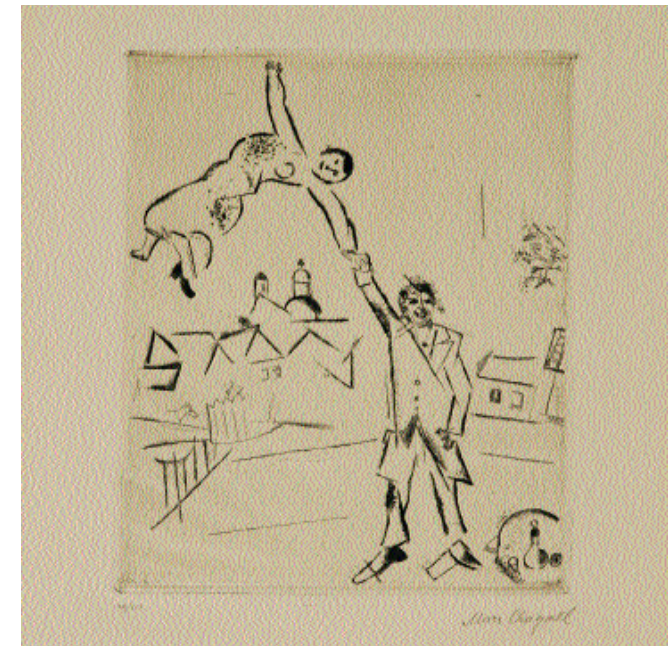


116 *Der Automobilist*, Berlin 1922

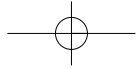




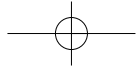
117 *Die Liebenden am Flusufer*, Berlin 1922



118 *Der Spaziergang II*, Berlin 1922



ANHANG





119 *Der Maler mit der Palette*, 1914
Privatbesitz Christine König, Wien