

Die religiöse Welt des Marc Chagall

HERBERT SCHADE SJ

Die Bilder des Malers Marc Chagall beanspruchen eine eigene Aufmerksamkeit. In ihnen treffen nicht nur die geistigen Welten des Ostens und Westens zusammen, sondern es begegnet uns darin das Religiöse im modernen Gewand. Und zwar bedient sich dieses Religiöse Chagalls nicht etwa jener Motive, die aus dem Archaischen und Exotischen, aus dem Negroiden und Aztekischen stammen. Die Welt der Offenbarung und der Bibel, Gestalten des Alten und Neuen Bundes werden in diesen Bildern sichtbar.

Allerdings gibt uns die Welt Chagalls Rätsel auf: Auf der einen Seite sind diese Motive als Bilder der Offenbarung — Kreuz und Thora — zu erkennen, auf der anderen Seite ist der Künstler kein Gläubiger im Sinn der jüdischen oder christlichen Religion. Dazu stehen die Motive in Zusammenhängen, die es unmöglich machen, sie als Kult- oder Andachtsbilder einer traditionellen Religiosität zu deuten.

Diese eigenartige Verflechtung religiöser und ästhetischer Elemente, die wohl auch die Faszination der Darstellungen bedingt, läßt sich nur mit Mühe verständlich machen. Leben und Herkunft des Malers sind ins Werk verwoben. Die Kunstanschauungen moderner Malerei durchziehen das Gewebe, und die Symbole jüdischer Frömmigkeit verleihen dem Teppich der Bilder Strahlkraft und ornamentalen Charakter.

Wer die Knoten durchschneidet — sei es durch Ablehnung der Darstellungen als modernistische Mache, sei es durch eine naive Begeisterung für die neue, religiöse Form —, wird das Ganze zerstören; nicht nur das Ganze der Bilder Chagalls, sondern die Eigenart unserer modernen Geistigkeit.

HERKUNFT UND LEBEN

Am 7. Juli 1887 wurde Marc Chagall in Witebsk geboren. In der Nacht seiner Geburt brannte das Judenviertel der Stadt: „Man nahm das Bett und die Matratze, die Mutter und das Kind zu ihren Füßen, und trug sie an einen sicheren Ort in einem anderen Stadtteil.“ So erzählt der Künstler in seinen Aufzeichnungen¹.

Es scheint, daß Leben und Werk Chagalls bei aller Weltbejahung im Zeichen des Feuers und der Katastrophen verblieb. Das Schreckhafte ist nie ganz aus seinen Darstellungen gewichen. Und dann durchzieht seine Bildwelt die Melancholie russischer Wälder. Die Einsamkeit der Dörfer im Lande der Düna und die Erdfarben Rußlands charakterisieren vor allem das Frühwerk des Malers.

Der Vater des Künstlers arbeitete in einer Heringshandlung. Sein Großvater war jüdischer Geistlicher. „Jeden Sabbat zog Onkel Neuch ein Gebetsgewand an, gleichgültig welches, und las laut die Bibel. Nur Rembrandt

¹ Walter Erben, Marc Chagall. Der Maler mit den Engelsflügeln. München 1957, Prestel-Verlag, 23. Dieses ausgezeichnete Buch wird dem Leser besonders zum Weiterstudium empfohlen.

hätte vielleicht gewußt, was der alte Großvater, der Fleischer, Händler und Vorsänger, dachte, während sein Sohn am Fenster Geige spielte, vor den schmutzigen von Regentropfen und Fingerabdrücken bedeckten Scheiben. Hinter den Scheiben: die Nacht ... Mein Vater hatte blaue Augen. Aber seine Hände waren von Schwielen bedeckt. Er arbeitete. Er betete. Er schwieg. Wie er, war auch ich schweigsam. Was sollte aus mir werden? Sollte ich so mein ganzes Leben lang bleiben, vor einer Wand sitzend, oder sollte ich ebenfalls Tonnen schleppen?“²

Diese Worte Chagalls berichten von der äußeren und inneren Not des jungen Menschen. Er mußte sich für einen Beruf entscheiden. Nach einigem Widerstreben erlaubten ihm seine Eltern, die Malschule in Witebsk zu besuchen. Von dort zog er nach Petersburg, wo er bei Leon Bakst lernte. Bei diesem Lehrer hört er nun das erste Mal von Cézanne, van Gogh und Gauguin. Als Jude brauchte er für den Aufenthalt in Petersburg eine besondere Genehmigung des Zaren. Diese Aufenthaltsgenehmigung verschaffte ihm der Rechtsanwalt Vinaver — ein Abgeordneter der Duma —, der ihm endlich auch eine Reise und einen Wechsel für Paris vermittelte.

Von 1910 bis 1914 lebte Chagall in der Hauptstadt der modernen Malerei. Es ist die Stadt, in der er nach seinen eigenen Worten zum zweiten Male geboren wurde. „In Paris ging ich weder zur Akademie, noch zu Professoren. Die Stadt selbst war auf Schritt und Tritt meine Lehrmeisterin in allem. Die Markthändler, die Kellner, die Portiers, die Bauern, die Arbeiter. Sie umgab etwas von jener erstaunlichen Atmosphäre von aufgeklärter Freiheit, die ich nirgendwo anders gefunden habe“³.

In Paris lernte er durch den Dichter Apollinaire Herwarth Walden — den Herausgeber der Zeitschrift „Sturm“ und den Repräsentanten des deutschen Expressionismus — kennen. Herwarth Walden lud Chagall nach Berlin ein und organisierte für ihn eine erste Ausstellung. Noch im selben Jahr 1914 kehrte Chagall nach Witebsk zurück und wurde dort vom Krieg überrascht. Da er nicht als Frontsoldat ausgezogen war, konnte er am 25. Juli 1915 in seiner Heimatstadt seine Jugendfreundin Bella Rosenfeld heiraten, die auf seine Kunst einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat. „Die Liebe zu Bella durch das Medium der Malerei zu preisen, wird über Jahrzehnte hinweg der Dämon seiner menschlichen und künstlerischen Leidenschaft sein“, schreibt sein Biograph Walter Erben⁴.

Als 1917 die Revolution in Rußland ausbricht, ernennt Anatol Wassiljewitsch Lunatscharskij, der Kommissar für Volksaufklärung, den Chagall von Paris her kannte, den Maler zum Direktor der Schönen Künste für das Gouvernement Witebsk. Der neue Direktor gründete eine eigene Akademie, an die er u. a. Lissitzky und Malewitsch als Professoren rief. Bald jedoch verdrängten Malewitsch und die Suprematisten den Maler, und Chagall ging nach Moskau. 1922/23 trieb ihn die Sehnsucht nach seinem geliebten Paris. Über seine Lebensweise in dieser Stadt mag ein Abschnitt aus seinen Aufzeichnungen berichten:

„Wenn in den russischen Ateliers ein beleidigtes Modell schluchzte, wenn

² Marc Chagall. Hamburg-München-Paris 1959. Ausstellungskatalog von Alfred Hentzen. 2. Aufl., 10.

³ Ausstellungskatalog 11.

⁴ W. Erben a. a. O. 31.

in den italienischen Ateliers Lieder mit Gitarrebegleitung erklangen, wenn die Juden ihre erhitzten Diskussionen weiterführten — in meinem Atelier blieb ich allein mit meiner Petroleumlampe. Das Atelier war bedeckt mit Bildern und Leinwandfetzen, oder genauer mit Tischdecken, Bettbezügen und in Stücke gerissenen Nachthemden. — Zwei, drei Stunden vor Sonnenaufgang. Der Himmel ist blau. Es beginnt zu dämmern. Irgendwo, nicht weit weg, beginnen sie die Kehlen der Rinder aufzuschlitzen; die Kühe schreien, und ich male sie. — So bin ich alle Nächte auf. Gerade ist eine ganze Woche vergangen, und mein Atelier wurde nicht geputzt, Bilderrahmen, Eierschalen, leere Zwei-Sous-Töpfe von Buillonextrakt liegen überall verstreut. Die Lampe brennt und ich mit ihr. Sie brennt, bis ihre Flamme im Blau des Morgens hart wird ... Auf meinen Tischborden liegen nebeneinander Reproduktionen von Cézanne, von El Greco, die Reste eines Herring, den ich in zwei Hälften geteilt habe, den Kopf für heute und den Schwanz für morgen, — und, Gott sei Dank, noch einige Brotkrusten - - - - . Keiner kauft meine Bilder, und ich glaube nicht, daß es überhaupt möglich ist...“⁵

Solche Berichte zeigen, wie unzutreffend die Auffassung jener ist, die glauben, Chagall habe so seltsam gemalt, um aufzufallen und Geld zu machen. Der Künstler hat lange in großer Not gelebt. In dieser Zeit entstehen eine Fülle von Arbeiten, so Text und Illustration zu seinem Buch „Mein Leben“. Auf Bitten des Kunsthändlers Vollard illustrierte Chagall damals „Die toten Seelen“ von Gogol und die Fabeln von La Fontaine. 1931 reiste der Künstler nach Palästina. Von 1935 bis 1937 lebte er in Wilna, um in der Nähe seiner Heimat zu sein. Nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er 1941 durch die deutsche Besatzung gezwungen, nach Amerika zu fliehen. Am 2. September 1944 starb seine Frau Bella. 1947 kehrte Marc Chagall nach Frankreich zurück und lebt seitdem in Vence an der Côte d’Azur.

DER ORPHISMUS UND DIE BILDWELT CHAGALLS

Als der junge Chagall im Jahre 1910 nach Paris kam, war dort die Revolution der modernen Malerei im vollen Gang. Es waren vor allem die Ideen des großen Einsamen Paul Cézanne und der Symbolismus der Nabis (Propheten) — als deren besonderer Vertreter hier Paul Gauguin erwähnt sei —, die das Neue eingeleitet haben: „Die ‚Symbolisten‘ glaubten, daß für jede Erregung, jeden menschlichen Gedanken, ein plastisches und dekoratives Äquivalent und eine entsprechende Schönheit vorhanden sei. Sie meinten, durch ein bestimmtes Arrangement von Linien und Farben einem Gegenstand, den sie selbst ausdruckslos ließen, Ausdruck zu geben. Cézanne dagegen gewann aus seiner Lebenseinsicht, dem Erlebnis der Dinge in seiner Welterfahrung die Möglichkeit, frei von symbolischen Konventionen die Alltagsgegenstände seiner Bilder zum Träger des Sinnes seiner Darstellung zu machen“⁶.

Dabei spielte die Zerlegung der äußeren Erscheinung der Dinge in geometrische und stereometrische Formen eine große Rolle, ein Vorgang, der

⁶ Kurt Badt, Die Kunst Cézannes. München 1956, Prestel-Verlag, 20—21.

⁵ W. Erben a.a.O. 49.

mit dem Wort „Kubismus“ begrifflich festgehalten wurde. Die eine Gruppe der Kubisten, zu der vor allem Picasso und Braque gehörten, kultivierte eine „Kunst als Geistspiel“ (Picasso). „Der Inhalt der neuen Malerei ist nicht der Gegenstand, sondern die neue Einheit, der Lyrismus, der völlig aus den Mitteln hervorgeht“ (Braque)⁷. Diese Maler folgen Cézanne, indem sie stereometrische Gerüste in die Bildwelt einfügen und seine Monochromie, die Grau-, Grün- und Brauntöne nachahmen.

Die andere Gruppe bevorzugt die Farbe und läßt damit Gauguin und die Nabis als ihre Stammväter erkennen. Jaques Villon, Robert Delaunay und Fernand Léger gehören zu ihnen. „Jedermann hat empfindliche Augen, um zu sehen, daß es Farben gibt, daß die Farben Modulationen bilden, monumentale Verbindungen, Tiefen, Schwingungen, Spiele, daß die Farben atmen — keine Eifeltürme mehr, Straßenansichten, Außenwelt. Es sind nicht mehr Äpfel in der Fruchtschale, es ist der Herzschlag des Menschen selber“ (Delaunay). Die Bestrebungen dieser Gruppe erhielten von dem Dichter Apollinaire den Namen „orphischer Kubismus“ oder „Orphismus“⁸. Apollinaire wollte mit diesem Wort das Suchen der Künstler nach einer Harmonie kennzeichnen, die in der Gestalt des mythischen Sängers ihr bleibendes Symbol gefunden hat. Die platonische Ästhetik reiner geometrischer Formen und Zahlenverhältnisse wird durch den orphischen Kubismus zurückgerufen, und die eigenständige Kraft einer intensiven Farbigkeit wird von der Gruppe in ähnlicher Weise anerkannt wie von den Fauves: „Die mit reinen Farben aufgebauten Bilder der Impressionisten bewiesen der nächsten Generation, daß diese Farben, die man zur Beschreibung der Naturerscheinungen verwenden kann, auch ganz unabhängig von diesen Erscheinungen in sich selbst die Kraft haben, Gefühle im Betrachter anzusprechen. Es ist sogar so, daß einfache Farben auf die Gefühle um so stärker wirken können, je einfacher sie sind“⁹.

Es muß aber noch auf zwei weitere Tendenzen des Orphismus und damit der modernen Malerei hingewiesen werden, die Epoche machten und von großer weltanschaulicher Bedeutung sind: die neuen Auffassungen von Raum und Zeit. Raum sollte nicht mehr durch Perspektive und Tiefenstaffierung, sondern durch farbige Flächen aufgebaut werden. Zeit wurde nicht durch das distinguierende Nacheinander einzelner historischer Szenen beschrieben, sondern erhielt durch das Simultane eine Art psychische Präsenz. Wir wissen, daß in der Spätantike und im frühen Mittelalter ähnliche Theorien, die mit dem Namen Plotins und Augustins verbunden sind, die Malerei beeinflußten. Die Eliminierung der Tiefe und des Schattens zugunsten der Frontalität und Fläche (und damit die Bevorzugung des Goldgrundes) gehen u. a. auf Plotin zurück. Die Zeit mit der Seele in Beziehung zu bringen und ihre Abläufe auf Grund symbolischer und allegorischer Bedeutungen aufzubauen ist augustinisch und für die frühmittelalterliche Bibelillustration maßgebend. Beide Versuche der modernen Maler besitzen also vergleichbare Vorstufen in der Frühzeit, die religiöser und weltanschaulicher Natur sind.

⁷ Werner Haftmann, *Die Malerei im 20. Jahrhundert* (Textband). München 1954, Prestel-Verlag, 172. ⁸ W. Haftmann a. a. O. 170/171.

⁹ H. Matisse, vgl. W. Heß, *Dokumente zum Verständnis moderner Malerei*. Hamburg 1956, 38.

Die Futuristen, deren Theorien in der Darstellung von zeitlichen Abläufen auch der Orphismus gefolgt ist, erkannten die Gewalt der Bewegung in der Moderne: „Ein Profil sehen wir niemals unbeweglich, sondern es erscheint und verschwindet unablässig. Angesichts der Beharrlichkeit der Eindrücke auf der Netzhaut müssen sich die bewegten Objekte vervielfachen und durch ihre zeitliche Folge im Raume verändern, ähnlich sich überstürzenden Vibrationen“¹⁰. Der Futurismus will deshalb die Bewegungen auf ein „System konventioneller Zeichen“ zurückführen, die universellen Wert besitzen. Die „Idee einer Malerei, die technisch gesehen nur Farbe oder Kontraste von Farben wäre, sich aber zeitlich entwickle und mit einem Blick überschaubar wäre“, läßt Delaunay 1911 seine „fenêtres simultanées“ schaffen, wobei durchsichtige, farbige Kontraste die Wirklichkeit „re-präsentieren“. Damit ist die abstrakte und absolute Malerei eingeleitet¹¹.

Diese künstlerischen Voraussetzungen ermöglichen uns, vor allem die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Gegenstände in den Bildern Chagalls zu verstehen. Die starke Farbigkeit und der oft wiederholte geometrische Aufbau nahmen von dieser Bewegung ihren Ausgang. Das Bemühen um eine in sich ruhende Harmonie in den Werken Chagalls ist orphisch.

Seine Bildinhalte jedoch stammen aus einer anderen Welt.

DER CHASSIDISMUS

Die Herkunft eines Menschen erklärt noch nicht sein Wesen. Vor allem ist die Religion des Elternhauses und das eigene Bekenntnis sorgfältig von einander zu scheiden. So gibt es eine Reihe von modernen Künstlern, die einem christlichen Milieu entstammen, aber christliche Motive in ihren Werken meiden. Picasso zum Beispiel ist in seinen Bildern als Spanier kenntlich, seine katholische Herkunft läßt sich nicht in gleicher Weise in seinen Werken fassen. Chaim Soutine (1894—1943) war ein russischer Jude aus der Nähe von Minsk, der ebenso wie Chagall in Paris malte, aber die Religion seines Elternhauses ist in seinen Darstellungen kaum bemerkbar. Dagegen sind seine Chorknaben berühmt. Bei Marc Chagall jedoch erscheinen die jüdischen Motive so häufig, daß man nicht an ihnen vorübergehen kann. Synagoge und Thora, Rabbi und Leuchter kehren immer wieder. Wenn man sich auch hüten muß, die Kunst Chagalls aus dem Judentum allein zu erklären — der Künstler ist kein gläubiger Israelit —, seine Bilder wird man nicht verstehen, wenn man die religiöse Bewegung nicht kennt, die sein Elternhaus mit prägte, nämlich den Chassidismus.

Der Chassidismus (hebräisch = *chassidim* = Fromme) ist eine religiöse Erneuerungsbewegung, die im 18. Jahrhundert von Rabbi ben Elieser, genannt „Baal-schem-Tob“ — „Mann des guten Namens“ — (1690—1761), ins Leben gerufen wurde. Diese Bewegung erfaßte bald die Mehrheit des Ostjudentums. Sie betont besonders das religiöse Gefühl, die Intuition und die Offenbarung Gottes in der Natur. Sie fordert eine Gottesverehrung in Freude und lehnt deshalb Aszese ab. Inbrünstiges Gebet wird gepflegt, das Böse aber nahezu geleugnet. „Der Chassidismus will ,den Gott in dieser nie-

¹⁰ Guy Habasque, Kubismus. Genf 1959, 120.

¹¹ G. Habasque a.a.O.

deren, untersten Welt offenbaren, in allen Dingen und zumal in dem Menschen, daß an ihm kein Glied und keine Bewegung ist, in der nicht Gottes Kraft verborgen wäre, und keine, mit der er nicht Einungen vollbringen könnte‘. Auf die Frage, was das erste im Dienst sei, antwortete der Baalschem: „Für den geistigen Menschen ist das erste: Liebe ohne Kasteiung; für die andern ist das erste: sehen lernen, daß in aller Leiblichkeit ein heiliges Leben ist und daß man alle zu dieser ihrer Wurzel zurückführen und heiligen kann“¹².

In der Botschaft vom Zaddik (= der Gerechte) gewinnt der Chassidismus Gestalt; denn der Zaddik verkörpert die Lehre. „Der Zaddik ist nicht ein Priester oder Mönch ... sondern ein Mensch ... In ihm verwirklicht der ‚untere‘ irdische Mensch sein Urbild, den kosmischen Urmenschen, der die Sphären umfaßt. Er ist die Wende der großen Flut, in ihm kehrt die Welt zu ihrem Ursprung um. Er ist ‚kein Knecht der Zeit, sondern über ihr‘. Er trägt den unteren Segen empor und den oberen herab; er zieht den heiligen Geist auf die Menschen nieder. Das Sein des Zaddik wirkt in die oberen Bereiche“¹³. So lesen wir, „Henoch war ein Schuhflicker. Mit jedem Stich seiner Ahle, der Oberleder und Sohle zusammennähte, verband er Gott und seine Schechina“¹⁴.

Die Lehre bringt eine Art Pansakramentalismus mit sich, der es ermöglicht, die verschiedensten Dinge gleichwertig nebeneinander zu sehen.

Aus diesem jüdischen Milieu stammen nun eine Reihe von Symbolen, die in den Bildern Chagalls oft wiederkehren. So sehen wir die Thora (= Gesetzesrolle), die Teffelin (= Gebetstexte und -riemen), den Leuchter (oft als siebenarmiger Menorah gegeben), das Wagenwerk (nach dem Tetramorphengespann aus der Vision des Propheten Ezechiel), den Widder bzw. Ziegenbock (wohl aus der Weissagung Daniels), die Schofarposaune (= das Widderhorn) und vor allem die reiche Brautsymbolik.

Der Chassidismus erklärt jedoch nicht nur viele Bildinhalte in den Werken Chagalls. Auch die Form scheint von seiner Religiosität abhängig. So schreibt Grützmacher, dem wir eine Untersuchung über den Chassidismus im Werke Chagalls verdanken, das „brüderliche Verhältnis zu den Elementen der Umwelt bestimmt und deutet zugleich die oft ‚unlogische‘ Bildwelt Chagalls, in der Tierhaftes und Dinghaftes gleichwertig neben Menschenform gesetzt wird. Ebenso wie der untere Bildrand beispielsweise nicht parallel zur Standfläche der dargestellten Menschen verlaufen muß, ebenso wenig ist diese Standfläche die allein maßgebliche. Sie könnte jederzeit abgelöst werden durch die des Wagens oder des Esels, der Synagoge oder des Leuchters, die des Rabbi oder die der Tora-Rolle“¹⁵.

Wie die Raum- und Zeitauffassung in den Bildern Chagalls der Form nach ihre Vorstufen in der modernen Malerei des Orphismus besitzen, kann man dem Inhalt nach die Idee des Chassidismus für die Erklärung der Chagallschen Kategorien von Raum und Zeit mit in Anspruch nehmen. Tatsächlich wirken seine Kompositionen oft wie das Werk des Schuhflickers He-

¹² Martin Buber, Deutung des Chassidismus. Berlin 1935, 17.

¹³ M. Buber a. a. O. 23.

¹⁴ M. Buber a. a. O. 19.

¹⁵ Curt Grützmacher, Die „Chassidische Botschaft“ im Werk Marc Chagalls. In: *Christliche Kunstblätter*, Heft 4 (1958), 16/17.

noch, der sich mühte, mit jedem Stich seiner Ahle, der Oberleder und Sohle zusammennähte, Gott und seine Schechina miteinander zu verbinden. Die verschiedensten Motive sind innerlich geschaut und in einem Raum wie in einer Höhle zusammengedrängt. Deshalb konnte Erich Neumann Chagalls Innenwelt unter dem uralten Symbol der Synagoge fassen: „So ist die an den Kathedralen am Pranger stehende Figur der Synagoge mit dem gebrochenen Stab der Herrschaft und der die Augen verhüllenden Binde ein echtes Symbol dieses Volkes, das, seines Anteils an der natürlichen Welt und ihrer Gestaltung beraubt, nur mit der innerlich geschauten Welt der Bibel zu leben hatte“¹⁶.

Diese Innerlichkeit und Inwendigkeit charakterisiert den Raum in den Darstellungen Chagalls und ist ohne den Chassidismus wohl nicht ganz verständlich. „Weil alles nicht nur Ding, sondern zugleich auch Träger einer inneren Wirklichkeit ist, wird das Bild zu einem simultanen Gebilde, welches die Zeit rafft und das ganze mythische Arsenal eines alten Volkes in die Gegenwart zwingt“¹⁷. Vom Chassidismus erhält also auch die Zeitauffassung Chagalls ihre Erklärung. Nach Buber hat ja unter allen Bewegungen dieser Art wohl keine so wie der Chassidismus das unendliche Ethos des Augenblicks verkündet¹⁸. Schon das Bild „Sabbatruhe“ mit seinen in sich gekehrten Menschen und ihrer heiligen Langeweile erläutert dieses Zeitgefühl. Die alte Uhr — ein Zentralmotiv des Künstlers — spricht nicht nur von Vergänglichkeit, sondern von Ewigkeit, und erinnert an zu Haus, das ein Dasein in ungeteilter Ruhe und Gegenwart bedeutete.

Man mag vielleicht erstaunt sein, daß der Chassidismus und der orphische Kubismus einander ergänzen und steigern. Dieser Vorgang ist kein zufälliger. Der Chassidismus steht nämlich in Zusammenhang mit der geistesgeschichtlichen Wende zum Modernen hin, die sich im 18. Jahrhundert vollzieht. Diese Wende aber geht — vereinfachend gesagt — vom Objektiven zum Subjektiven, von außen nach innen. — Es sei nur an Kant und den Wandel der philosophischen Geistigkeit erinnert. — So sehr man die jüdische Tradition im Chassidismus beachten muß, diese Erweckungsbewegung besitzt modernen Charakter. Deshalb können sich Chassidismus und Orphismus bei Chagall treffen und steigern. Es mögen dabei — wenn man die Parallele recht versteht — ähnliche Beziehungen mitwirken wie zwischen Romantik und Surrealismus.

Wir finden also im Werke Chagalls eine Fülle von Motiven, die vom Chassidismus und der Religiosität des Elternhauses angeregt sind. Jedoch wäre es wenig ertragreich, den Chassidismus aus den Werken Chagalls rekonstruieren zu wollen. Die Welt der Chassidim und Zaddik ist in ihren Schriften weit besser zu erfassen als in diesen Bildern und ihre Geistigkeit von Martin Buber in einzigartiger Weise gedeutet. Was an dem Werk des Malers interessiert, ist die Umwandlung einer traditionellen Religiosität und damit des modernen Menschen durch den Künstler. Nicht die Erweckungsbewegung des 18. Jahrhunderts soll hier charakterisiert werden, sondern die Malerei unserer Zeit.

¹⁶ Erich Neumann, Chagall und die Bibel. In: *Merkur*, Stuttgart 1958, Heft 12 (Dez.).

¹⁷ Grützmacher a.a.O. 17.

¹⁸ M. Buber a.a.O. 9.

DIE BILDVORSTELLUNG VON MARC CHAGALL

Um den Geist des Malers, seine künstlerische und religiöse Eigenart zu verstehen soll von Werken ausgegangen werden, die der Künstler selbst interpretiert hat. Es sind die Bilder „Der Tote“ und „Die Erscheinung“.

Das Bild „Der Tote“ gehört zu den frühen Werken. Es stammt aus dem Jahre 1908. Wir schauen im Bild in die Straße eines russischen Dorfes. Braune und grüne Farbtöne herrschen vor und geben eine Art Herbststimmung. In der Straße liegt ein Toter aufgebahrt. Sechs Leuchter mit brennenden Kerzen stehen zu Seiten der Bahre. Auf einem der Dächer sitzt ein Alter, der Geige spielt. Aus der Tiefe kommt ein Mann hervor, der die Straße fegt. Ein anderer Mann flieht rechts hinter ein Haus. Eine Frau wendet sich mit hocherhobenen Armen klagend ab. Vom Fensterbrett der ersten Hütte kippen zwei Vasen mit Blumen.

Das Bild scheint in Form und Farbe einer Heimatmalerei verhaftet, die damals üblich war. Man könnte es nahezu mit Matthäus Schiestls schlichten Dorfbildern vergleichen. Vielleicht mag auch der Jugendstil mitgewirkt haben. Jedoch führt die Darstellung über Herbst- und Todesstimmung — den Hingang alles Vergänglichen — hinaus. Die Gestalten sind nämlich — verglichen mit den Häusern — über groß. Ungewöhnlich wirkt der Tote in der Straße und seltsam der Musiker auf dem Dach.

Chagall selbst schreibt: „Ich liebe nicht die Literatur. Ich suche einen psychischen Formalismus. So habe ich, wenn ich in einem Bild den Kopf einer Kuh abgeschnitten und verkehrt aufgesetzt habe oder manchmal das ganze Bild verkehrt herum male, dieses nicht getan, um Literatur zu machen. Ich will in mein Bild einen psychischen Choc hineinbringen, der immer motiviert ist aus bildhaften Gründen, eine vierte Dimension mit anderen Worten.“

Ein Beispiel: Eine Straße. Matisse baut sie im Geiste Cézannes auf, Picasso in dem der Neger oder der Ägypter. Ich gehe anders vor. Ich habe meine Straße. In diese Straße lege ich einen Leichnam. Der Leichnam bringt die Straße psychisch durcheinander. Ich setze einen Musiker auf ein Dach. Die Anwesenheit des Musikers wirkt auf die des Leichnams. Dann ein Mann, der die Straße kehrt. Das Bild dieses Mannes wirkt auf das des Musikers zurück. Ein Blumenstrauß, der herniederfällt, und so weiter. Auf diese Weise lasse ich das Psychische, die vierte Dimension, in das Bildhafte herein, und die beiden vermischen sich. Wenn man schließlich in meinem Bild ein Symbol entdeckt, so habe ich das nicht gewollt. Es ist ein Ergebnis, das ich nicht gesucht habe. Es ist etwas, was sich hinterher einfindet und was man nach seinem Geschmack deuten kann. Die Romantiker und Symbolisten gehen vom Symbol aus. Ich nicht. Mein Vorwurf kommt immer unerwartet. Ich bin gegen jede Art von Literatur in der Malerei. Ich erlaube nichts, was sich nicht zuletzt durch das Bildhafte rechtfertigt.

Man spreche also nicht mehr, was mich betrifft, von Zaubermärchen, von dem Phantastischen, von Chagall — dem fliegenden Künstler. — Ich bin ein Maler, der bewußt unbewußt ist“¹⁹.

In diesem Bild werden gesehene Dinge und Einfälle, Erinnerungen und Assoziationen in gleicher Weise als wirklich wiedergegeben und in eine Ein-

¹⁹ Zitiert nach F. Nemitz, Chagall. Gemälde 1942—1945. Wiesbaden 1950, Vollmer, 3.

heit gebracht. Die Ordnung des Bildes wird nicht mehr von den Gesetzen bestimmt, die für die äußere Erscheinung, für die Wirklichkeit so wie wir sie sehen, gelten, sondern durch Regeln, die von der Psyche des Künstlers und den subjektiven Vorstellungs- und Erlebnisabläufen in ihm autonom gesetzt werden. Die Innenwelt wird ernster genommen als die Außenwelt.

Die Entstehung des zweiten Bildes von der „Erscheinung“ weist ähnliche Gesetzmäßigkeiten auf. Ein Traum aus seiner Petersburger Zeit (1907—1910) liegt der Darstellung zugrunde: „Meine Mittel erlaubten mir nicht, ein Zimmer zu mieten, ich mußte mich mit Zimmerecken begnügen. Ich hatte nicht einmal ein Bett für mich allein ... In diesen Gemeinschaftszecken, mit Arbeitern und fahrenden Gemüsehändlern als Nachbarn, blieb mir nichts anderes übrig, als mich auf meiner Bettkante auszustrecken und über mich selbst nachzugrübeln. Über was sonst? Und meine Träume überwältigten mich: ein viereckiges, leeres Zimmer, in einer Ecke ein einziges Bett und ich darauf. Es ist dunkel, plötzlich öffnet sich die Zimmerdecke und ein geflügeltes Wesen steigt mit Getöse herunter und erfüllt das Zimmer mit Bewegungen und Wolken. Ein Rauschen von schwingenden Flügeln. Ich denke: ein Engel. Ich kann die Augen nicht öffnen, es ist zu hell, zu leuchtend. Nachdem es das ganze Zimmer durchstöbert hat, erhebt sich das Wesen wieder und verschwindet durch die Spalte in der Decke. Es nimmt alles Licht, alle Luft mit. Es wird wieder dunkel. Ich erwache. Mein Bild ‚Die Erscheinung‘ beschwört diesen Traum herauf“²⁰.

Sehr viel später — in die Jahre 1935—1947 — datiert man das Bild, das dieser Traum angeregt hat. Ein Zeichen dafür, daß die Eindrücke dieser Nacht den Künstler nicht mehr losgelassen haben. Auf diesem Bilde sehen wir nun wie Chagall an seiner Staffelei sitzt. Er dreht sich herum und schaut auf die Gestalt einer Frau, die mit offenen Armen auf ihn zukommt. Im Hintergrund beobachten wir eine Reihe von Figuren — wohl die Familie des Malers —, Vater und Mutter, den Mann mit der Thora, den Geiger und die Kuh. Eine weißgekleidete Braut mit einem Blumenstrauß schwebt über der Frau, die auf den Maler zukommt. Die Szene selbst spielt über den Dächern des Dorfes, über denen der Mond auftaucht. Aus der Höhe schwebt ein Engel der Braut entgegen. Blau und Rot mit einigen Akzenten in Gelb und Weiß bilden die vorherrschenden Farben.

„Die Erscheinung“ gibt zunächst einen Traum, das heißt eine Erfahrung des Unbewußten, die mit Notwendigkeit auf den Maler zukommt. Der Traum offenbart, daß die Heimat, die Welt der Familie sich tief in die weiche Seele des Künstlers eingeprägt hat und die Betrachtung der übrigen Bilder Chagalls zeigt, daß diese Jugendindrücke in der Seele nicht mehr erlöschen. Sie bleiben bis ins hohe Alter.

Man könnte das Bild auch die Inspiration nennen und auf der Folie der alten Vorstellung von Künstler und Muse sehen. Die Frau bekäme dadurch eine besondere Deutung, und der Engel — dieses Wesen, das unaufhörlich in der Kunstgeschichte wiederkehrt und die verschiedenartigsten Formen annimmt — wäre erklärt.

²⁰ Ausstellungskatalog a. a. O. 11.

Tatsächlich kann nämlich der Engel nicht theologisch interpretiert werden. Er ist nicht der Bote, der dem Propheten Gottes die Offenbarung mitteilt. Vielmehr ist er die Gestalt, die die Wirkkräfte der Seele sichtbar macht. Also nicht nur gedankliches Symbol, sondern psychische Erfahrung selbst: die bewegende Kraft der Seele. Zum Engel und zur Offenbarung im theologischen Sinne gehört noch der „deus attestans“, die Beglaubigung durch die Autorität Gottes und der Kirche bzw. der Synagoge des Alten Bundes. Ebenso wäre wohl auch ein Wunder nötig und die Unterscheidung der Geister. Hier aber erleben wir gleichsam die nicht unterschiedene religiöse Erfahrung. Der „Engel“ oder das Erlebnis ist weder ethisch noch theologisch bestimmt und der Vorgang ist weder gut noch böse, er bedeutet auch keine Offenbarung Gottes im eigentlichen Sinn oder ein Wunder. Er ist vorwiegend psychologisch und ästhetisch zu verstehen. Jedoch sind im Unterbewußten, das hier Bild wird, mittelbar jene Kräfte lebendig, die der religiöse Mensch nach der Unterscheidung der Geister als guten oder bösen Engel bezeichnet. Die ästhetische Grundlage des Vorgangs und ihr subjektiv-persönaler Ausgangspunkt müssen hier und in der modernen Malerei überhaupt zunächst gesehen werden, ehe man die religiösen Inhalte beurteilt. Chagall selbst spricht das deutlich aus: „Ein jeder sagt es auf seine Weise, vor allem aber in der Sprache der Malerei, und sie alle meinen dasselbe: Christus, die große Liebe, das hohe Menschliche. Nicht als Sujet, nur als Malerei. Wenn ich Christus gemalt habe, dann ist es allein durch das Malen gekommen, durch den Pinsel auf der Leinwand. Vielleicht war es notwendig, für das Bild — oder für mich, wer will es sagen. Man kann nicht davon sprechen. Doch eines weiß ich, ich kann keine religiöse Kunst machen, Kunst als Programm, nein, das wäre schlimm“²¹. „Ich suche einen psychischen Formalismus.“ „Wenn man schließlich in meinem Bild ein Symbol entdeckt, so habe ich das nicht gewollt...“ „Was mich an dem Bildentwurf beschäftigt, ist der konstruktive Aufbau.“

Deshalb finden wir bei Chagall Engel, deren Gestalten nur aus der Intensität des Wortes Gottes zu verstehen sind. Andere dagegen haben Formen von Amouretten. Manche wirken wie geflügelte Kobolde. Weibliche und männliche Körper mit Flügeln erscheinen — nackt und bekleidet. Der Engel mit der Palette wird Bild. Der Musenengel, der sich mit dem Gesicht des Malers verschwistert, findet eine eigene Darstellung. Geflügelte Mischwesen und Tiere treten auf. Die Uhr besitzt einen Flügel und der Fisch ist geflügelt. Seltsam scheint der Vogelclown, der Flügel trägt. So erstreckt sich, ikonographisch gesehen, der Begriff dieser Engelsgestalten vom biblischen Engel bis zu den absonderlichsten Figuren, die schließlich im Wesenlosen verschwimmen.

Alles kann also bei Chagall Engel heißen, und nichts verdient diesen Namen im theologischen Sinn. Engel ist für den Künstler der unaufhörliche Anruf, der aus den Dingen dieser Welt und der eigenen Seele kommt — ein Anruf, der jederzeit wieder verstummen kann, der die Dinge plötzlich verläßt, so daß sie in ihre gewohnte Alltäglichkeit zurück sinken.

Der Raum dieser Engel befindet sich oft über den Dächern „am Himmel“.

²¹ W. Erben a.a.O. 18.

Obwohl man die Erde und das Dorf auf ihr erkennt, gibt es nur einen Ansatz von oben und unten. Die Dinge haben nämlich nicht nur die Fähigkeit zu rufen und Flügel zu tragen, sie können sich auch umkehren. Ein Netz von verschiedenartigsten Beziehungen verbindet sie und in diesen Beziehungen spricht eine eigene Hierarchie, eine Rangordnung, die durch Proportionen gewährleistet wird. Der Engel kann groß sein und das Liebespaar im Grunde verschwinden. Klein schwiebt er im Raum oder stückhaft. Einen Flügel besitzt die Uhr und zwei der Fisch. Spielt der geflügelte Fisch die Geige und trägt er die Uhr, so erhält das Bild neue seltsame Bezüge und Stimmungen.

Die alten Theoretiker der Patristik und des frühen Mittelalters haben von je einen zweifachen Sinn der Welt unterschieden, einen Literalen Sinn oder historische Bedeutung und eine allegorische oder geistige Bedeutung. Chagall würde vielleicht in ähnlicher Weise zwischen der Oberfläche der Dinge und ihrer Poesie unterscheiden. Während sich die Deutung der Alten auf eine objektiv gegebene Architektur der Welt bezog, haben die Darstellungen Chagalls ihr Bezugssystem in der Person des Künstlers selbst. „Ich und das Dorf“ heißt ein Bild. Das Dorf und seine Elemente sind ihm nur insoweit darstellungswürdig, als sie Bezüge zum Ich besitzen. „Selbst wenn ich Paris anschaut, sah ich immer nur mich selbst“, formuliert der Künstler²⁰.

Für eine solche Auffassung der Kunst bietet Martin Buber theoretische Grundlagen: „Es ist freilich weder das Geheimnis der Dinge noch das des Geistes, das sich in der Kunst darstellt, sondern das Verhältnis zwischen beiden. Ich darf mich selbst zitieren: ‚Kunst ist Werk und Zeugnis der Beziehung zwischen der substantia humana und der substantia rerum, das ge-staltgewordene Zwischen‘“ (Urdistanz und Beziehung, 1951, 28). Deshalb ist es auch uns noch erlaubt zu sagen, daß es einer absonderlichen Sonderart des Menschen gegeben ist, die Kunst aus der Natur zu reißen, in der sie steckt. Der Künstler tut es, nicht indem er hinter die Sinnenwelt zu dringen sucht, sondern indem er deren Gestalhaftigkeit zum vollkommenen Gebilde vollendet. In der Vollendung aber finden wir den Ursprung“²².

Fragen wir nach dem Wesen der Bezugssysteme, sei es der Alten — sei es der Modernen wie hier bei Chagall, so scheint die kopernikanische Wende vollständig. Objektive Maßstäbe stehen den subjektiven, ein Weltgebäude, das von allen anerkannt war, den Erfahrungen des einzelnen gegenüber.

DIE HEILSGESCHICHTLICHEN ZEICHEN

Die moderne christliche Malerei nimmt ihren Ausgang oft vom Inhalt und vom Auftraggeber. Der Auftraggeber wünscht z. B. eine Madonna oder ein Herz-Jesu-Bild und der Künstler führt diesen Auftrag aus. Er benützt dabei — je nachdem er und der Auftraggeber es für richtig halten — traditionelle oder moderne Formen. Damit ist die Gefahr des Manierismus gegeben. Es fehlt den Bildern oft die Übereinstimmung von Form und Inhalt, die innere Notwendigkeit. Nicht die Gläubigkeit des Künstlers und der gute Wille des Auftraggebers sollen in Frage gestellt werden, sondern die künst-

²² Martin Buber, *Der Mensch und sein Gebild*. In: *Die Neue Rundschau*, 66. Jg. (1955), 1. Heft, 16.

lerische Qualität. Die innere Notwendigkeit und Folgerichtigkeit, die diesen Werken fehlt, ist zunächst nicht religiöser, sondern künstlerischer Natur. Warum wären sonst die christlichen Themen, die noch gestern neugotisch und neuromanisch abgehandelt wurden, heute kubistisch und surrealisch oder abstrakt in unseren Kirchen gegeben? Die Form stammt aus der Moderne, und zwar oft aus einer nichtchristlichen oder unchristlichen Kunstbewegung, der Inhalt aber ist der traditionelle — Maiestas und Madonna.

Bei den modernen Künstlern — hier bei Chagall — finden wir die innere Notwendigkeit künstlerischer Art, müssen aber dogmatisch eine Reihe von Vorbehalten machen. Der Künstler selbst sagt: „Ich kann mir Christus nicht denken aus der Sicht einer Konfession, eines Dogmas. Mein Christusbild soll menschlich sein, voller Liebe und Trauer — ... Dogma meint Absonderung, und Absonderung heißt Kampf, Streit, Haß und Krieg“²³. Dieser Satz und ebenso die Bilder zeigen die theologischen Schwächen Chagalls; denn für den Theologen heißt Dogma Wahrheit, Friede und Liebe, auf keinen Fall aber Krieg. Sinn und Bedeutung der Dogmatik und der geoffenbarten Wahrheit sind Chagall unbekannt oder werden von ihm falsch verstanden. Den Werken Chagalls fehlt deshalb die dogmatische Grundlage oder, wenn man den Begriff Dogma vermeiden will, die Unterordnung der künstlerischen Inspiration unter die Offenbarung Gottes in der Heiligen Schrift. Begegnen aber die Autorität der Schrift und die innere Erfahrung des Künstlers einander, so entsteht das große religiöse Werk, das auch der gläubige Christ und Jude bei Chagall anerkennen muß. Den Arbeiten Chagalls für den christlichen Raum stehen deshalb keine absoluten Hindernisse entgegen. Und wir freuen uns, daß der Künstler Fenster für die Kirche von Assy und Entwürfe für die Glasfenster der Kathedrale von Metz in Auftrag erhielt.

Man kann also das Werk Chagalls nicht „in globo“ verurteilen. Man kann es aber auch nicht als Ganzes annehmen. Einige Beispiele können das illustrieren:

Das Blatt 18 der Bibelillustrationen Chagalls zeigt den „ägyptischen Josef“ als Hirten. Dieses Bild ist von einem solchen Adel der Auffassung und einer Qualität der Ausführung, daß nicht einzusehen ist, warum der gläubige Mensch sich gegen eine solche Bibelillustration wenden will. Es bliebe die Geschmacksfrage, doch darüber wird hier nicht gehandelt. Weder der Theologe noch der Kunstkritiker wird gegen ein solches Blatt überzeugende Argumente ins Feld führen können.

Das Blatt 98 dagegen zeigt die „Verheißung des künftigen Glückes an Jerusalem“. Hier sehen wir den Löwen aus Juda mit dem Gesicht des Künstlers selbst. Künstlerisch mag das hingehen. Theologisch wird man eine solche Darstellung als subjektiv ablehnen.

Es gibt demnach Werke bei Chagall, die man vom theologischen Standpunkt aus ablehnen muß, und andere, die man anerkennen sollte.

Die Probleme beginnen jedoch erst bei den Werken, in denen religiöse und künstlerische Werte so fest miteinander verknotet sind, daß nur eine sorgfältige Interpretation zur Klarheit führen kann. Das Werk Chagalls braucht Interpretation, und diese Interpretation muß jeweils geleistet werden.

²³ W. Erben a.a.O. 16.

In einer Zeit, deren Kosmos naturwissenschaftlich und soziologisch einheitlich war, brauchte es keine eingehende Analyse. Deshalb gab es damals auch keine Kunsthistorie und Kunstkritik in modernem Ausmaß. Heute, wo die geistigen Welten auseinanderbrechen, bedarf es der Interpretation, die darin besteht, von Mensch zu Mensch, von Sache zu Person geistige Brücken zu schlagen.

Drei Themenkreise aus dem Werk Chagalls sollen hier untersucht werden, die künstlerisch wie theologisch bedeutend sind: Zunächst die Darstellung der Schöpfung des Menschen, dann die Symbolik des „Hieros Gamos“ — der heiligen Hochzeit — und schließlich das Bild des Gekreuzigten.

Die Erschaffung des Menschen stellt bei Chagall das erste Blatt seiner Bibelillustration dar. Eine bärtige und geflügelte Gestalt trägt den nackten schlafenden Adam in ihren Armen. Darüber leuchtet die Sonnenscheibe, in die der Gottesname eingezeichnet ist. Weich und wolzig wie der Grund wirken auch die Gestalten: „Charakteristischerweise hat Chagall fast die ganze Schöpfungsgeschichte aus seinem schwarz-weißen Bibelwerk fortgelassen. Das Schöpferische ist bei ihm in die für die spätere jüdische Konzeption der Gottheit typische gestaltlose Anonymität des Numinosen zurückgetreten.“

So ist das erste Bild der Chagallschen Bibel merkwürdig gnostizierend und steht fast als einziges im offenen Widerspruch zum Text, den es illustriert.“ „Kein Gott schafft hier Adam aus dem Erdklumpen, kein Atem Gottes wird ihm eingehaucht, sondern er wird in seiner kindlichen Geistlichkeit aus der weißen Lichtwelt der Gottheit, der er angehört, schlafend in die Erdwelt hinuntergetragen“²⁴.

Ausführlich schildert ein Bild der späteren Zeit den Vorgang (Die Erschaffung des Menschen, 1956—58, im Besitz des Künstlers). Die Motive der Bibelillustration zu diesem Thema bleiben auch in diesem Bild. Nur wird der Engel dieses Mal unbärtig gegeben. Dazu ist der Grund, und namentlich die Sonne mit einer Fülle von Gestalten belebt. Eigene Aufmerksamkeit beansprucht die Sonne. Sie wird als Sonnenrad oder Lichtwirbel dargestellt.

Im Lichtrad Chagalls unterscheidet man Engel, Frauen, David, eine tierköpfige Figur mit der Thora, den Gekreuzigten und an der Seite die Gesetzestafeln. Die Summe der künstlerischen Schriftzeichen Chagalls scheint aus diesem Licht hervorzugehen oder mit ihm identisch zu sein. Eine Fülle von Gedanken wird damit angeregt — aber man wird gerade in diesem Bild die Befürchtung nicht los, Chagall könnte dieses Mal doch in die Nähe des Literarischen geraten sein. Schöpfung und Erschaffung im biblischen Sinn sind nicht überzeugend dargestellt. Der Gesamteindruck des Bildes scheint gemessen an den übrigen Werken Chagalls — man denke beispielsweise an den Engelsturz — schwächer. Das Bild droht zu zerfallen.

Erotik, Liebe und Hochzeit bilden einen weiteren Themenkreis, der Chagall vor allem beschäftigt. Er findet seine biblische Prägung in den Bildern vom König David, den Darstellungen vom Hohenlied und dem Himmelsischen Jerusalem.

Hinter diesen Bildern der Liebe darf man zunächst das Zusammenleben des Künstlers mit seiner Frau Bella sehen. Der Chassidismus mag die per-

²⁴ E. Neumann a.a.O. 1156.

söhnliche Erfahrung vertieft und ins Religiöse gelenkt haben. Es liegt diesen Werken aber vor allem eine ursprüngliche Affinität zu diesen Symbolen zugrunde (was man beim Thema „Schöpfung“ von Chagall sicher nicht sagen kann). Auch das Lyrische, das die Bilder charakterisiert, findet im Liebemotiv seinen reinsten Klang. Der Künstler bildet jedoch eine Welt, die darüber hinausreicht. Bedeutsam ist hier das Bild aus dem Jahre 1934, das den Stuhl der Braut zeigt. Im schlichten Zimmer steht ein hoher weiß verhüllter Lehnstuhl. Davor liegt ein brauner Teppich. Neben dem Stuhl sehen wir weiße Blüten in grünen Büschen aufgestellt. Im Stuhl selbst liegt ebenfalls ein grüner Zweig (Myrte?) mit weißen Blüten. Es geht von diesem Bild, das anlässlich der Hochzeit von Chagalls Tochter gemalt ist, eine seltsame Faszination aus. Empfindungen von Traurigkeit und Freude paaren sich, eine große Hoffnung wie ein tiefes Entzagen kennzeichnen die Stimmung. Das Unfaßliche einer Hochzeit und das Vorläufige und Vorübergehende dieses Festes wird sichtbar.

An einer bedeutsamen Stelle im Werke Chagalls kehrt dieses Motiv des leeren Thrones wieder, in der ersten Fassung des Hohenliedes nämlich. Auf diesem Bild spannt sich ganz in Rosafarben gehalten ein gewaltiger Blumenstrauß, der einen Frauenakt trägt, zwischen Himmel und Erde. Rechts auf einem Hügel aber steht der leere, weiße Thron. Ein geflügelter und gekrönter Harfner wendet sich ihm aus den Wolken her zu. Unten liegt eine Stadt, aus deren Häusermeer sich eine Hand streckt, die nach dem Mond greift.

Hier erhält das so tief menschliche Thema der Liebe eine Fassung, die alles menschliche Begreifen übersteigt und in Form und Inhalt das Transzendentale Bild werden läßt, den „Hieros Gamos“, den heiligen Bund zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und seinem Volk, von dem die Schrift so oft berichtet. Die zahllosen Hochzeitsbilder, Liebespaare, Blumensträuße sind gleichsam nur Vorstufen für dieses zentrale Thema. Biblisch ist vor allem, daß in diesen Darstellungen auch die Stadt auftaucht, wirklich und unwirklich zugleich, einmal ist es Paris und dann das uralte Jerusalem. Manches — uns seltsam anmutende Motiv — erhält auch in diesen Bildern seine Erklärung aus altem jüdischem Brauchtum. So sehen wir oft einen Hahn oder eine Henne dargestellt. Hahn und Henne wurden im jüdischen Brautzug als Symbol der zukünftigen Fruchtbarkeit mitgetragen. Ein Talmudtraktat überliefert sogar ein entsprechendes Gebet: „Seid fruchtbar und mehret euch wie das Geflügel“²⁵.

Eine kontrastreiche Variante des Liebemotivs besitzen wir im Tafelbild des Königs David. Der königliche Sänger im roten Gewand wird dort einem weißen Frauenakt gegenübergestellt. Unten kauert in dunkelgrünem Kleid der Prophet, während über den violetten Mauern der heiligen Stadt rotgold die Sonne steht. Tragik und Schuld des königlichen Sängers, Abbild und Urbild der Liebe und ihrer schicksalhaften Verstrickungen haben hier künstlerischen Ausdruck gefunden.

In diesen Bildern liegen die großen künstlerischen Leistungen Chagalls. Mit gleicher Kraft formt der Maler auch die schattenhafte Welt von Leid

²⁵ E. L. Ehrlich, Kultsymbolik im Alten Testamente und im nachbiblischen Judentum. Stuttgart 1959, Anton Hiersemann, 113.

und Untergang, die schließlich alle Dimensionen der Erfahrung ins Apokalyptische ausweitet. Die hervorragendste Gestalt dieser dunklen Welt aber ist der Gekreuzigte. Dieses Motiv wirkt alarmierend. Nicht allein weil ein Maler jüdischer Herkunft es in seine Bildvorstellung aufnimmt. Die moderne Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts war bis auf wenige Ausnahmen religiösen Motiven gegenüber sehr zurückhaltend. Ja, man kann sagen, im 19. Jahrhundert verschwinden die überkommenen christlichen Motive nahezu vollständig aus den Werken der führenden Künstler. Man besaß nur geringe Beziehungen zur traditionellen kirchlichen Thematik und fürchtete vor allem ihre konventionelle und routinehafte Wiedergabe — die Entleerung —, die durch den Betrieb der Akademien und sogenannten kirchlichen Kunstanstalten in erschreckender Weise zunahm. Dazu ist dem modernen Menschen das Kreuz in besonderer Weise fremd — ein Ärgernis. Das Bild des Gekreuzigten ist deshalb in der modernen Malerei selten. Sein Auftauchen bei Chagall aber macht staunen.

Man könnte nun meinen, daß das Bild des Crucifixus durch die Katastrophen der Zeit und besonders durch die wahnsinnigen Verfolgungen des Naziregimes angeregt sei. Diese Auffassung besitzt nur beschränkt Geltung. Die erste Kreuzigung Chagalls — der Kalvarienberg — stammt aus dem Jahre 1912. Vor dem ersten Weltkrieg und damit vor allen Katastrophen taucht dieses Bild in der Seele des Malers auf — unabhängig von äußeren Einwirkungen. Im Schnittpunkt kubistischer Strukturen hängt in diesem Bild der Gekreuzigte als Kind. Unter dem Kreuz steht ein bäriger Alter und eine Frau. Ein Mann mit einer Leiter entfernt sich aus dem Bildraum. Eine kleine Gestalt rudert im Hintergrund in einem Nachen. „Die symbolische Figur von Christus war mir immer sehr vertraut, und ich war entschlossen, ihr aus der Vorstellung meines jungen Herzens heraus Gestalt zu geben. Ich wollte Christus als unschuldiges Kind zeigen“²⁶. Das Wissen um Christus hat sich also schon früh bei Chagall mit der Vorstellung vom unschuldig Leidenden und vom Kinde verbunden. Das Kind und vor allem das Kindhafte bestimmt das Werk Chagalls. Noch das Selbstbildnis von 1957 zeigt den Künstler mit merkwürdig weichen, kindhaften Zügen. Die Malerei Chagalls ist naiv. Diese Naivität aber ist nicht unbelastet und schwerelos. Sie wächst vielmehr aus einer großen Reflexion und dem Überdruß an einem senilen Zeitgeist. Das Kind vom Kalvarienberg und das Selbstbildnis von 1957 wirken nicht angenehm. Nur mit Unbehagen schaut man die Darstellungen an. Eine große psychische Not spricht sich in ihnen aus.

Vielleicht darf hier daran erinnert werden, daß das Kind schon seit Homer als Bild der Seele galt — es ist das griechische Eidolon. Wenn Chagall Christus 1912 als Kind malt, meint er nicht den Erlöser im christlichen Sinn, sondern den leidenden Menschen und seine gekreuzigte Seele.

Man versteht den „Kalvarienberg“ Chagalls besser, wenn man die Darstellung mit ähnlich seltsamen Motiven der zeitgenössischen Malerei vergleicht. Fast zur selben Zeit malt Pablo Picasso seine „Demoiselles d'Avignon“ (1907), ein Bild, das in seiner ursprünglichen Fassung den Matrosen mit dem Totenkopf — ein memento mori — unter den negroiden Masken

²⁶ W. Erben a.a.O. 49.

der Mädchen zeigt. Bei Kandinsky vollzieht sich damals die Verwandlung des Reiters. Aus dem Ritter, der heiliger Georg und apokalyptischer Reiter sein kann, wird der „blaue Reiter“ und es entstehen schließlich jene graphischen und farbigen Chiffren, die wir inzwischen abstrakte Malerei nennen gelernt haben.

In das Bewußtsein von sehr empfindsamen Malern brechen damals plötzlich anonyme Kräfte ein, die Ende und Beginn, Verhängnis und Aufbruch bedeuten.

Der Christus vom Kalvarienberg aus dem Jahre 1912 ist bei Chagall eher dämonisch zu verstehen als heilsgeschichtlich. Wobei hier das Wort „dämonisch“ im antiken Sinn gebraucht wird. Es bezeichnet danach nicht widerchristliche oder teuflische Geister, sondern unbekannte Kräfte im Seelengrund, die den Menschen übersteigen.

Dieses subjektive und anonyme Motiv erfährt nun von außen her eine zweifache Objektivierung. Die eine Bestimmung ist kunsthistorischer Art, die andere wird aus der Zeitgeschichte verständlich. Die Kreuzigungsdarstellungen der späteren Zeit Chagalls — es sei hier besonders an die „gelbe Kreuzigung“ erinnert — besitzen künstlerische Beziehungen zu den Kreuzigungsbildern Gauguins. Chagall hat seine Zuneigung zu diesem Maler nie geleugnet. Sein Bild „Huldigung an Gauguin“ ist ein Beweis dafür. Gauguin hat den Crucifixus im Anschluß an den Cloisonismus (= Zellenschmelz) und an bretonische Steinbilder in eine moderne Umwelt eingefügt oder sein Bildnis neben den Gekreuzigten gesetzt. Dabei fällt die intensive Farbigkeit — gelb, rot, grün — ebenso auf wie die zeichenhafte Gestalt. Künstlerisch sind die Kreuzigungen Chagalls denen Gauguins verwandt.

Zeitgeschichtlich erfährt der Gekreuzigte Chagalls schließlich durch die Judenverfolgungen eine Steigerung, die ihm allgemeingültigen Charakter gibt. Der verfolgte Jude und der leidende Mensch überhaupt erhält im Gekreuzigten sein Symbol.

So erinnert die „Weiße Kreuzigung“ (1938) unmittelbar an den Brand der Synagogen in Deutschland. Dieses entsetzliche Verbrechen, das auf Befehl der Regierung von den Parteiorganisationen öffentlich durchgeführt wurde, erhält hier liturgischen Charakter. Der Gekreuzigte trägt als Lendenschurz den gestreiften Gebetsschal. Sein Haupt zeigt die Züge des klassischen Christuskopfes der abendländischen Malerei. Über ihm steht die dem Christen vertraute Aufschrift INRI hebräisch ausgeschrieben: Jesus von Nazareth, König der Juden. Am Fuß des Kreuzes befindet sich der brennende Leuchter. Flammend rollt die Thora aus dem Bild. Ein Alter flieht mit dem Sack auf dem Buckel, ein anderer wendet sich mit der Thora im Arm vom Kreuz weg. Und fassungslos verläßt ein bärtiger Mann mit dem Tallit behängt den Bildraum²⁷. Die Synagoge im Hintergrund brennt. Löwen, Krone, Davidstern, Leuchter und Stuhl sind zerstört. Mit roten Fahnen rücken Horden näher. Die Häuser des Dorfes sind umgeworfen. Im Kahn setzt man über den Fluß. Und hoch über dem Kreuz klagen die Alten. Nur eine Lichtbahn hinter dem Kreuz gibt dem Betrachter Hoffnung.

²⁷ Tallit = kleiner Gebetsmantel, den der Jude mit dreizehn Jahren bei seiner religiösen Volljährigkeit erhält.

Das „Martyrium“ (1940) zeigt in der Mitte einer russischen Dorfstraße einen Juden an einem Pfahl mit einer Mütze auf dem Kopf. An dem Pfahl lehnt eine Frau, deren Gestalt an Madonnen Grecos erinnert. Kuh und Hahn fliegen heran. „Widerstand“ (1937—48): Der Gekreuzigte steht inmitten kämpfender Menschen. Darüber springt das Tier mit der Fackel, im Grunde liegt die alte Uhr.

Das Kreuz erscheint im Lichtrad der Schöpfung, das Kreuz steht am Rande des Roten Meeres. Über den Dächern von Paris erscheint das Kreuz. Blau wird es am „Quai de la Tournelle“ einem roten Akt konfrontiert. Die Staffelei auf dem Selbstbildnis des Malers trägt den Crucifixus und im Engelsturz ragt das Kreuz auf.

Dem Betrachter, dessen Augen an abendländisch-christlichen Überlieferungen geschult sind, mögen die Motive in den Bildern Chagalls allzusehr vermischt erscheinen. Die Tiere und das Kreuz, Erotik und Kultgegenstände, die Mischwesen und die Schrift. Messerscharfe Linien des Kubismus und wachsweiche Formen mit grellen Farben wechseln im selben Bild. Chagall selbst mag erklären, es handelt sich um Kompositionsfragen, einen „psychischen Formalismus“. Er mag die Dogmatik ablehnen. Seine seltsamen Bilder jedoch geben Zeugnis von einem ungeheuerlichen Vorgang in der Seele des modernen Menschen. Ohne jede Bindung an eine religiöse Organisation zeichnen sich dort uralte Heilszeichen der Heiligen Schrift ab. Beim Schalle der Schofarposaune und im Lichte der Menora wird die Buchrolle ausgebreitet. Der Gekreuzigte steht über einer zusammenbrechenden Welt. Und einer der uralten Rabbiner oder Propheten beginnt zu lesen „In illo tempore — — In jener Zeit...“ Aus seinen Worten spricht nicht mehr der Glaube an die heilsgeschichtliche Zeit damals, aber die Überzeugung, daß die psychischen und politischen Katastrophen der Gegenwart unter keinem anderen Zeichen Bild und Sinn werden können als unter Kreuz und Thora. Christus selbst steigt — wie am Ende der Zeiten — als Bild des leidenden Menschen über den Horizonten auf. So erweist bei aller Fragwürdigkeit der Moderne das Werk Chagalls, wie auch der Mensch von heute unterwegs ist zur Transzendenz, zu einer Welt, die ihn übersteigt.

„Alles mag sich verändern in unserer demoralisierten Welt, nur nicht das Herz, die Liebe des Menschen und sein Streben zur Erkenntnis des Göttlichen. Die Malerei, wie alle Poesie, hat teil am Göttlichen; das spüren die Menschen heute genauso, wie sie es früher taten. Welche Armut umgab meine Jugend, wie mußte sich mein Vater mit uns neun Kindern abplagen. Doch war er immer voller Liebe und in seiner Art ein Poet. Seine Gestalt und sein Wesen ließen mich zum erstenmal die Existenz des Poetischen auf dieser Erde ahnen. Dann spürte ich sie in den Nächten, wenn ich den dunklen Himmel schaute. Da erfuhr ich, daß es noch eine andere Welt gab. Das brachte mich zum Weinen, so ergriff es mich“²⁸.

²⁸ Chagall zit. bei: *W. Erben* a.a.O. 152.