

Herbert Schade SJ
Marc Chagall und der Krieg

Dem ostjüdischen Maler Marc Chagall, der in diesem Jahr seinen 80. Geburtstag feierte, ist nichts so fremd wie der Krieg. Von dem großen König David hat er die Harfe, nicht die Schleuder ererbt. Er singt die Lieder der Liebe und des Lebens. Die Totenklage und das Leid vermag er zu schildern. Aber er ist nicht in der Lage, das Schwert des getroffenen Goliath zu ziehen und dem Riesen das Haupt abzuschlagen. Schlachtbilder, die auch die Bibel kennt, sucht man bei ihm vergeblich. Verwundert steht sein David mit Schwert und Kopf vor dem Leichnam des geistlosen Philisters¹. Von einem solchen Künstler erwartet man kein Bild des Krieges. Und doch zeigte die große Ausstellung in Zürich gerade unter den bedeutenden Werken der Spätzeit des Malers das Bild „Der Krieg“².

Dieses Motiv gehört zu einer Gruppe von Werken, die man als Leitbilder einer modernen Symbolik ansprechen könnte.

Krieg und Katastrophe als Leitbilder der modernen Malerei

Seit dem „Aufstand vom 3. Mai 1808“ und den „Erschießungen vom 3. Mai“ – zwei großen Werken von Goya – hören Krieg und Katastrophe nicht auf, die modernen Maler zu beschäftigen. Anlaß mögen die Kriege selbst sein, die seit der großen Revolution die Welt erschütterten. Beispielshaft dafür bleiben von Antoine-Jean Gros „Napoleon auf dem Schlachtfeld von Eylau“ (1808) und von Eugène Delacroix „Die Freiheit führt das Volk an“ (1838). Man kann an „Die Revolte“ (1848) von Honoré Daumier erinnern und an Alfred Rethels „Auch ein Totentanz“ (1848). In Rußland malte 1872 Wassili Wereschtschagin seine „Apotheose des Krieges“ und in Deutschland befreite sich Otto Dix mit seinem Triptychon „Der Krieg“ von der Atmosphäre der Verwesung, die ihm als Nachlaß des Stellungskrieges von 1914–1918 geblieben war. Die Not des modernen Bombenkrieges erhielt in Pablo Picassos Guernicabild (1937) ihr erschütterndes Denkmal. Und den unaufhörlichen Kampf zwischen Kultur und

¹ Marc Chagall, Bible. Verve VIII, 33/34 (Paris 1956). Mit einer Einleitung von Meyer Chapiro, Abb. 63.

² R. Wehrli und F. A. Baumann, Chagall (Zürich 1967) Ausstellungskatalog. Die repräsentative Monographie verdanken wir Franz Meyer, Marc Chagall, Leben und Werk (Köln 1961). Weiterhin wird empfohlen: Walter Erben, Marc Chagall. Der Maler mit den Engelsflügeln (München 1957); Lionello Venturi, Chagall (Genf 1956). Vgl. auch diese Zschr. 164 (1959) 410 f.

Barbarei machte Oskar Kokoschka in seinem Triptychon „Thermopylae“ (1954) ansichtig.

Neben diesen großen Werken darf man die historischen Themen nationalistischer Prägung nicht übersehen, die der Kunsttheoretiker Friedrich Theodor Vischer schon 1844 im Geist Hegels dem Maler empfiehlt: „Welche Welt, welche ungehobenen Schätze liegen noch vor uns! Nur ein Gebiet von hundertern: die deutsche Geschichte, die Hohenstaufen, die deutsche Heldensage! Wem müssen solche Stoffe nicht das Herz schwellen? Und das sollte keine Verherrlichung Gottes sein? . . . Ein Maler führte eine große geschichtliche Scene aus, worin eine allwaltende sittliche Macht siegend oder zum Heldentode stärkend ihren Triumph feiert: so ist keine der einzelnen Gestalten, welche die ganze Composition constituiren, gleich Gott, aber das Gesamtproduct der Handlung . . . ist ein Blatt aus dem Buche der Gottheit, ein Act aus der Geschichte der Selbstbewegung Gottes.“³ Diese Äußerungen eines hybriden Nationalismus haben auch die Kunst geprägt. Die meisten Kriegsbilder des 19. und 20. Jahrhunderts sind Ausdruck eines kategorischen Imperativs. Die Kunst wird „moralische Anstalt“ und die Moral autonom. Die Flut nationalistischer und sozialistischer Propagandabilder hat in dem Moralisieren der Zeit eine ihrer Quellen.

Während die offiziellen Akademiker den Nationalismus und die Heldensage zum Programm erhoben, warnten gerade die großen Künstler die Gesellschaft vor den Ungeheuerlichkeiten des Krieges. Picassos „Guernica“ klagt die Zeit und ihre Gesellschaft, die solche Katastrophen hervorgebracht hat, an. Das Werk des Spaniers zieht wie Michelangelos „Sixtina“ alle, die an dieser Art von Greuel und Krieg schuld sind, vor ein „Jüngstes Gericht“. So ist auch in diesem Bild noch die „Geschichte . . ., worin sittliche Mächte Gottes Gegenwart verkündigen, . . . das Feld des modernen Künstlers“ (F. Th. Vischer).

In Marc Chagalls Bild gibt es zwar viele Klagende, aber niemand klagt an. Kategorische Imperative sind dem Maler fremd. Wir würden das Thema des Werkes kaum verstehen, wenn nicht die Bildunterschrift unserer Deutung einen Hinweis gäbe: „Der Krieg“.

Das Bild und seine Gestalt

Das Werk benutzt ein Querformat, das der Künstler durch eine Diagonale teilt. Von links unten nach rechts oben geht die Trennungslinie. Das rechte Feld wirkt wie eine zum Berg aufsteigende Straße im russischen Schnee, der linke obere Teil zeigt ein brennendes Dorf in der Nacht. Links steht in den Flammen der Holzhäuser das Aktbild einer Frau. Rechts ragt fahlbraun ein gekreuzigter Mann in den Nachthimmel auf. In der Mitte wächst aus dem verschneiten Land und mit der weißen Erde zur Ein-

³ F. Th. Vischer, *Kritische Gänge* (1844) I 193 f. Vgl. Hermann Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst* (München 1944) 279.

heit verschmolzen der weiße Kopf eines übergroßen Tieres auf, das man als Kuh oder Stier bezeichnen kann. Aus der Mitte des weißen Feldes bewegt sich ein überbesetzter Panzerwagen vom Dorf weg: Flüchtlinge. In der weißen Fläche des Tierhalses liegt eine Familie, Mutter mit Kind und ein Mann. Frau und Mann, Schnee und Nacht, Feuer und Pfählung charakterisieren das Bild. Panzerwagen und Flugzeuge, Kanonen und Maschinengewehre sind nicht zu sehen. Es ist, als hätte der Künstler nie etwas von einer Materialschlacht im Atomzeitalter gehört.

Die bedeutungslosen Krieger

Erst nach längerem Hinschauen sieht man so etwas wie eine Gruppe von Soldaten im Bild. Im dunklen Hintergrund am Nacken des Stiers marschiert eine Kolonne mit Bajonetten oder Lanzen. Vielleicht darf man noch eine Gestalt im Dorf selbst als Soldaten bezeichnen, der ein Schwert erhebt, oder einige Brandstifter erkennen. Alle übrigen aber sind Leidtragende des Krieges, Leute, die eher das Feuer fliehen, nicht solche, die es legen. Soldaten, Krieger und Kampf sind in diesem Bild des Krieges ikonographisch ohne Gewicht – gegenstandslos. Auch dieser Zug ist in der modernen Malerei mehrfach zu beobachten. Schon die Soldaten in dem Erschießungskommando des oben erwähnten Bildes Goyas werden unpersönlich gegeben. Eine gleichförmige, gesichtslose Gruppe erschießt ohne jede Anteilnahme – „auf Befehl“. Eduard Manet übernimmt diesen Charakterzug des Bedeutungslosen in seiner „Erschießung des Kaisers Maximilian“ (1867). In James Ensors Bild „Napoleons letztes Karree“ (1891) wird die Anonymität der modernen Masse und des Krieges noch intensiver dargestellt. Die Soldaten sind nur mehr farbige Schatten und Striche. Expressiver zeichnet Pablo Picasso im „Massaker von Korea“ (1951) das Erschießungskommando: die Männer mit ihren Waffen werden technoid verformt und wirken wie Maschinenteile.

Chagall wird von diesen Vorbildern nicht beeinflusst, aber er macht vergleichbare Erfahrungen: Massenmenschen, Soldaten, Teilnehmer von Aufmärschen aller Art sind bei ihm als Personen bedeutungslos. Schon in seiner Skizze zum verlorenen Bild „Die Revolution“ (1937) bemerken wir solche Auffassungen. Eine weiße Straße führt auch hier diagonal durchs Bild. An ihrem linken Rand drängen sich die Massen mit roten Fahnen und Waffen, die man als Holzgewehre bezeichnen kann. In der Mitte der Straße steht ein Tisch, auf dem Lenin einen Handstand macht. Dahinter hockt ein Esel auf einem Stuhl. Vorn am Tisch Lenins sitzt wie ein Prophet des Alten Bundes ein Rabbiner mit der Torarolle in der Hand, ohne den Revolutionär hinter sich zu beachten. Auf einem Dach der anderen Straßenseite ruht ein Liebespaar und schaut dem Vorgang verwundert zu. Für die Religion und die Liebe – die uralten Grundfesten der Menschheit – sind moderne Massenbewegungen belanglos und ephemere. Die Revolution wird für den alten Geistlichen und das Liebespaar zum Kunststück und der Funktionär zum „Artisten des Politischen“ (W. Haftmann).

Noch erschütternder in ihrer Bedeutungslosigkeit wirkt die Gruppe mit Fahnen, Stöcken oder Waffen auf Chagalls „Weißer Kreuzigung“ (1938). In diesem Bild wird der Brand der Synagogen in Deutschland dargestellt. Dieses Verbrechen war das Signal, an dem sich vor dem Krieg die Geister schieden. Nichts lag nun näher, als in einer solchen Darstellung die Henker und Brandstifter – SA und SS – als böse zu charakterisieren. So hat die spätmittelalterliche Kunst bei der Geißelung Christi oder der Dornenkrönung den Kriegsknechten brutale Gesichter gegeben. Bei Chagall sind die Brandstifter kleine Männlein – Spielzeuggestalten –, die sinnlos gestikulieren. Sie tragen rote Fahnen. Nicht einmal ein Hakenkreuz oder irgend ein Abzeichen erinnert an die konkrete Wirklichkeit. Für Chagall sind die Embleme dieser Leute gegenstandslos und die Akteure des Bösen nichtig. Groß sind in diesem Bild allein die leidenden Menschen.

Schon im Jahr 1943 schuf Chagall ein Bild, das den Titel „Krieg“ trägt⁴. In diesem Werk führt die russische Dorfstraße perspektivisch in die Bildmitte, über der sich groß eine Mutter mit ihrem Kind erhebt. Links neben der großen Frau am Himmel marschiert wiederum schattenhaft und unbedeutend eine Gruppe von Soldaten im Gewölk des Grundes. Diese Marschierer wandern im Nebel wie eine Kompanie, die in den Weiten Rußlands den Weg verloren hat. Sie sind ohne Ort. So sagte schon Philo von Alexandrien von Adam, der sich nach dem Sündenfall vor Gott zu verbergen suchte, der Böse ist a-topos, ortlos (Alleg. III, 1). Er hat keinen Stand mehr. Tatsächlich waren jene Soldaten, die in den unendlichen russischen Wäldern die Dörfer verbrannten, ortlos, Schemen, die im Schnee einer kosmischen Landschaft wesenlos wurden. Schon die französischen Maler Boissard de Boisdénier („Rückzug aus Rußland“, Rouen 1835) und Charlet („Episode auf dem Rückzug aus Rußland“, Lyon 1836) schilderten den Untergang der „großen Armee“ Napoleons als ein Vergehen des Menschen im Kosmos⁵. Figuren, Uniformen und Wagen verblassen im Schnee.

Sicher will Chagall, wenn er den Massenmenschen bei seinem Tun als wesenlos charakterisiert, nicht seine Verbrechen bagatellisieren. Die kleinen Marionetten des Bösen tragen Verantwortung. Aber hinter ihnen stehen unheimlichere Kräfte. Diese unheimlichen Kräfte werden auf dem Bild Chagalls in dem gewaltigen Tierkopf sichtbar, der die Mitte des Werkes bildet.

Das kosmische Tier

Es ist schwierig, dieses Tier, das so oft in den Werken des Künstlers wiederkehrt, zu verstehen. Von Bild zu Bild bleibt es sich gleich und verändert doch seinen Charakter. Gerade in seinem Bild „Der Krieg“ kann man das Tier dämonisch im antiken Sinn des Wortes nennen. Für die Antike konnte der Dämon gute und böse Kräfte zu-

⁴ F. Meyer a.a.O. 444, Abb. 693.

⁵ Jean Leymarie, Französische Malerei. Das 19. Jahrhundert (Genf 1962) 54–55.

gleich bezeichnen, ähnlich wie für das Mittelalter die Bilder eine zweifache Bedeutung besaßen. So war der Löwe ein Bild Christi und der Inbegriff des Teufels. Die „Geister“ zu unterscheiden gehörte zu den größten Aufgaben des Menschen. Diese Aufgabe bleibt auch dem Interpreten moderner Malerei. So erscheint in Picassos „Guernica“ der Stier wie ein Tier im Stall und wirkt doch wie das Symbol des entsetzlichen Vorgangs. Bei Chagall kann der Stier nicht mehr als Haustier aufgefaßt werden, obwohl er der Form nach dem Tier auf der Weide mehr zu entsprechen scheint als Picassos verformtes Biest. Das Tier im „Krieg“ von Chagall ist ein Teil der verschneiten Erde und eins mit ihr. So erhält es chthonische Züge. Triebhaft wie ein Wesen der Unterwelt und des Todes erhebt sich der Stier aus der Erde und wird zum Inbegriff des kosmischen Kampfes.

In dieser Interpretation ist der Krieg nur eine Episode im Kampf zwischen Licht und Finsternis. Schon die alte Theologie und Ikonographie hat die Scheidung von Tag und Nacht am Beginn der Genesis als Trennung der guten von den bösen Engeln gedeutet. Kampf und Streit gehören zum Wesen des Kosmos. Licht und Finsternis, Hitze und Schnee, Feuer und Wasser offenbaren den agonalen Charakter der Welt. Der Stier aber wird zum Ausdrucksträger dieser gewaltigen Macht. So berichtet eine altjüdische Legende vom Erlebnis der Nacht nach dem Sündenfall: „Als aber die Morgenröte wieder am Himmel aufging, und Adam sah die Welt wieder hell werden, da ward er voll großer Freude und rief aus: So ist dies also das Gesetz der Welt, und immer folgt Tag auf die Nacht! Und er machte sich auf und baute einen Altar; dann nahm er einen Ochsen, dessen Hörner vor seinen Klauen aus der Erde hervorkamen, und opferte ihn dem Herrn.“⁶

Die jüdische Tradition weiß also von einem Tier, das – selbst Inbegriff der kosmischen Mächte – aus der Erde wächst und der Menschen Sühneopfer ermöglicht. Der Stier oder die Kuh ist in den orientalischen Religionen das Bild der Himmelsgottheiten. So lesen wir im Pentateuch: „Gott, der sie aus Ägypten geführt, hat Hörner wie die eines Wildochsen“ (Num 23, 22). Die Anbetung des „Goldenen Kalbes“ zeigt das götzenartige Gegenbild zu dieser Tiersymbolik des Himmelsgottes. Noch in einer byzantinischen Handschrift des 12. Jahrhunderts sehen wir in den Wolken über dem Berg Sinai Kopf und Hörner dieses Jahwe-Stieres (Istanbul, Topkapu Saray-Bibliothek, Cod. 8, fol. 217). Chagall selbst vergleicht die Kuh mit seinem Vater: „Dann, wenn ich meinen Vater unter der Lampe betrachtete, träumte ich von Himmeln und Gestirnen, weit hinter meiner Straße. Alle Poesie des Lebens hat sich mir da in der Traurigkeit und Schweigsamkeit meines Vaters verdichtet. Hier war die unerschöpfliche Quelle meiner Träume: mein Vater, vergleichbar der unbeweglichen, verschwie-

⁶ Midha Josef bin Gorion (Frankfurt 1913) I 106 und 67: „Noch ein Reisender in den Zeiten des Talmuds sah einen Wildochsen, der einen Tag alt war, aber dieser Wildochse war groß wie der Berg Tabor, und der Berg Tabor ist vierzig Meilen hoch. Drei Meilen war seines Halses Länge, und der Raum, den sein Kopf einnahm, als er ihn auf die Erde legte, hatte eine und eine halbe Meile im Umkreis.“

genen und schweisgsamen Kuh, die auf dem Dach der Hütte schläft.“⁷ Die Beziehungen zwischen dem Vater und der Kuh erklären sich wohl nicht nur aus den heimatlichen Erlebnissen. Religiöse Traditionen, russische Erde, Heimat und Vaterhaus verbinden sich in solchen Bildern und finden in ihnen ihren Ausdruck. Auch in Chagalls Werk „Die Bastille“ (1953) wird der geschichtsträchtige Platz in Paris in den roten Grund einer gewaltigen Kuh oder eines Stieres gefaßt, an dessen unterer Seite sich groß ein Liebespaar lagert. Mitten in der Stadt sind die Liebenden im Tier aufgehoben. So wird die Kuh zum Inbegriff der heimischen, ja sogar der göttlichen Kraft.

Künstlerisch bedeutsam ist auch das große Auge des Tieres im Bild Chagalls. Es signalisiert in das Chaos des brennenden Dorfes die Gegenwart einer allsehenden Macht. Dieses Auge spielt im Werk des Künstlers eine besondere Rolle. Aus dem Giebelndreieck eines Hauses bricht es hervor und aus dem Mond. Hahn und Fisch schauen uns mit übergroßem Auge an. Selbst die Maske des Eiffelturms vermag uns zu sehen. Hier erfährt ein altes religiöses Symbol seine überzeugende Renaissance: Das Auge Gottes. Gott in allem zu erleben ist ein wesentlicher Gedanke chassidischer Frömmigkeit. Mehr noch als die „Glühbirne“ in Picassos „Guernica“ und das Sonnenauge in des Spaniers Bild vom „Frieden“ wird bei Chagall die Gegenwart einer größeren, sehenden Macht im geöffneten Auge des Stiers offenbar.

Diese Macht vernimmt auch das Brautlied des Himmels und verwaltet die Grundrechte des Menschen, Liebe und Ehe.

Die Störung der Hochzeit

Unbestreitbar ist die Liebe das Hauptthema der Malerei Chagalls. Hochzeitszüge bewegen sich durch seine Straßen. Liebespaare umarmen sich im Lebensbaum. Brautleute reichen einander unter Baldachinen die Hände. An den Seinebrücken und in Booten, auf Dächern und unter dem Eiffelturm, im Gras und im Blumenstrauß – überall liegen Mann und Frau beieinander. Das einzigartige an diesen Paaren, und vor allem an den Frauen ist, daß sie am Himmel zu Hause sind. Niemals seit der Barockzeit hat es ein Künstler wieder vermocht, das Motiv der großen himmlischen Frau so überzeugend darzustellen wie dieser Maler. Für Chagall ist der Mythos der himmlischen Frau wirklicher als die Geschichte und ihre Realitäten. „Ich bin gegen die Ausdrücke Phantasie und Symbolismus. Unsere ganze Innenwelt ist Wirklichkeit, vielleicht wirklicher als die sichtbare Welt“ (Vorlesung in Chicago 1946).

Es mag sein, daß in seinem Bild „Mutterschaft“ (1912/13) der byzantinische Madonnenotypus der Maria Blacherniotissa ihn angeregt hat, die Frau hoch in den Himmel zu stellen. Aber schon früh wird auch seine erste Gattin an den Himmel versetzt

⁷ Marc Chagall, Mein Leben, zit. in: Marc Chagall (Ausstellungskatalog Hamburg, München, Paris 1959) 10.

(„Bella mit dem weißen Kragen“, 1917). Im „Akt über Witebsk“ (1933) liegt die Frau groß über der Stadt. „Das Paar in den Wolken“ (1945/46) zeigt die Liebenden in goldgelber Farbe über den Dächern des Dorfes. Schließlich findet in seinen Bildern zum „Hohen Lied“ (1957/58) das Thema seinen einzigartigen Ausdruck: In einem kosmischen Rosenstrauß lagert ein weißer Frauenakt hoch über der Stadt, während ein geflügelter König vor einem leeren Thron seine Harfe schlägt. Sicher kann man das Versetzspiel mit den Motiven auch aus den formalen Voraussetzungen des Kubismus oder des Surrealismus erklären. Bei Chagall muß man jedoch die jüdische und damit auch die biblische Tradition zur Interpretation der Bilder mit heranziehen. Die „Frau mit der Sonne bekleidet und den Mond zu Füßen“, von der Johannes in seiner Apokalypse berichtet, ist mit Eva verwandt, die den himmlischen Wassern und der geheimnisvollen Wolke zugeordnet ist, während Adam „Mann der roten Erde“ heißt. Frau und Mann verhalten sich wie Himmel und Erde und sind auch bei Chagall zur heiligen Hochzeit berufen. Diese heilige Hochzeit ist der Sinn des menschlichen Daseins.

Wenn der Maler also den Widersinn – Krieg und Katastrophe – offenkundig machen will, zeigt er die Störung der Hochzeit, die Trennung von Mann und Frau und das Leid der Familie. So gibt schon sein erstes Bild vom Krieg die große Frau mit dem Kind auf einem Schlitten am Himmel. Der Verlust des Friedens für Mutter und Kind und die Vertreibung von ihrer erhabenen Stätte, das ist in diesem Werk der Krieg. Im Bild von 1964–66 sieht man links im Dorf eine nackte Frau hoch aufgerichtet in den Flammen stehen. Rechts ragt der gekreuzigte Mann in den dunklen Himmel. Der Gekreuzigte und die mit ihm Leidende gehören nach Chagall eng zusammen. Auf einer Reihe von Kreuzigungen sehen wir die Frau zu Füßen des Kreuzes. So steht sie wie eine Madonna El Grecos im „Martyrium“ (1942) am Kreuz des gemarterten Juden. In „Quai de la Tournelle“ (1953) verbeugt sich die rote Aktfigur einer Frau mit gelbem Blumenstrauß vor einem Gekreuzigten in Blau. Auf dem Staffeleibild im „Selbstbildnis mit der Wanduhr“ (1947) umarmt eine Frau den Gekreuzigten. Im Bild „Der Krieg“ gibt es eine Frau am Fuß des Gepfählten, eine andere hält ein Kind auf dem Querbalken des Kreuzes. Dann aber sehen wir die weiße Aktfigur wie ein Gegenbild zum Gekreuzigten mit erhobenen Armen mitten im Feuer. Durch den Krieg werden Mann und Frau getrennt. Die Hochzeit wird gestört und das Brautlied des Himmels, das der Künstler oft mit Geigen und Harfen in seinem Werk zu vergegenwärtigen wußte, verstummt. Nur auf dem Nacken der Kuh ruht noch bedrängt von der Gestalt des Winters und geschützt von der Kraft des Tieres die Familie, das untröstliche Paar mit dem Kind.

Auch im „Massaker von Korea“ von Picasso sind es die Frauen, die von den Männern getrennt werden und die durch den technischen Krieg besonders leiden. Nach Chagall wird das Zusammensein von Mann und Frau durch den Krieg gleichfalls verhindert. Jeder stirbt für sich. Sie wird verbrannt und er gepfählt. Dieser entsetzliche Tod verleiht jedoch beiden im Werk des Künstlers besondere Würde. Im „Krieg“ erhält die nackte Frau einen Nimbus aus Feuer und der Mann das Symbol des Kreuzes.

Die Art ihres Untergangs – Feuer und Kreuz – werden künstlerisch zu Würdeformen, die beide Gestalten vor allen herausheben und auszeichnen. So bringt der Krieg nicht nur das Ende der Hochzeit, sondern im Tod stehen Mann und Frau einander noch größer gegenüber. Ähnlich wird schon im „Engelsturz“ (1923/1933/1947) der Gekreuzigte durch einen Feuergrund und die Frau mit dem Kind durch ihre rote Figur ausgezeichnet und über den Horizont herausgehoben. Mann und Frau überstehen als „Christus“ und als „Madonna“ den Sturz des entsetzlichen Engels.

Im „Krieg“ wird schließlich dasselbe Tier, das sich in der Mitte des Bildes gewaltig erhebt, in kleiner Gestalt zu Füßen der Frau in den Flammen noch einmal wiederholt und selbst zum Brandopfer im Feuer des russischen Dorfes. So erhält das Opfer ein letztes Symbol. Diese religiösen Elemente und ihre einzigartige poetische Form geben dem furchtbaren Geschehen einen tröstlichen Charakter; aber sie lassen über die letzte Aussage des Bildes keinen Zweifel aufkommen: der Krieg trennt und zerreißt das Gefüge jeder Gemeinschaft.

Die Flucht und der unaufhörliche Abschied

Schon der Aufbau des Bildes wird durch die Diagonale zerrissen: links Feuer und Nacht, rechts Erde und Schnee. Auf dem weißgrauen Feld aber steht überbesetzt ein Panjewagen, dessen Pferd ein Mann mit der Peitsche nach rechts aus dem Bild treibt. Der letzte Mann hinten im Wagen streckt seine Hand zum brennenden Dorf und der Frau in den Flammen aus. Fassungslos sieht der bärtige Alte den Untergang seiner Welt, die Zerstörung der Heimat. Dem Wagen folgt ein weiterer Alter mit einem Sack auf dem Buckel. Ein junger Mann hinter ihm winkt ein letztes Mal hin zum brennenden Dorf. Tote, Verwundete, Sterbende liegen auf dem weißen Plan. Bei dem einen kniet mit offenem Buch ein alter Mann, neben dem andern weint seine Mutter. Links klagt ein Liebespaar und vorn trägt einsam eine Frau ihr Kind aus dem Dorf. Es ist aus!

In dieser Katastrophe bleibt dem Menschen allein die Flucht. Diese Flucht beobachten wir in einer Reihe von Bildern Chagalls. Im „Krieg“ (1943) bäumen sich die Pferde des Schlittens und des Wagens nach entgegengesetzten Seiten auf und fliehen aus dem Bild. In den Kreuzigungsdarstellungen sehen wir ebenfalls die Gespanne, die uns aus dem Schauplatz der Verbrechen hinausführen. Immer wieder werden sie von fliehenden Menschen begleitet. Die einen tragen ihre Habe mit sich, die anderen haben nur die Torarolle gerettet. Ihr Weinen ist fassungslos, ihre Klage kennt keine Grenzen und ihre Flucht weiß kein Ziel.

Auch dieses Motiv der Flucht gehört in die Symbolwelt der modernen Malerei. Goya schildert die Not der fliehenden Massen in seinem Bild „Die Panik“ (1809). Daumier malt die Bilder der „Emigranten“ (1848). Die Schlachtenmaler zeigen die fliehenden Armeen. Ensor gibt die ausweglose Flucht in den Städten. Juan Genovés

(1963) macht die Masse und ihre Strukturen zum Thema seiner schattenhaften Grisaillen. Für viele moderne Maler lauert die Panik über der modernen Massengesellschaft. Ihre Bilder zeigen das Gewimmel der „einsamen Masse“, die flieht ohne Ziel. In diesen Bildern scheint der moderne Mensch auf der Flucht, weil das, was er ahnt und erlebt, nicht mehr zu bewältigen ist. So wird sein Dasein zu einem unaufhörlichen Abschied. Unbehaust in den wohl konstruierten Gefügen eigener Organisation und Architektur sucht er das Weite; denn über den großen Städten lagert die Panik und mit dem technischen Fortschritt droht ein unbestehbarer Krieg.

So wird auch Chagalls Bild zum Inbegriff eines unaufhörlichen Abschieds. Ahasver, der ewig wandernde Jude, wird zum Symbol des menschlichen Daseins: diese Welt ist im Krieg. Und Krieg heißt Sein ohne Heimat, Abschied ohne Wiedersehen, Flucht ohne Rückkehr. „Das Böse hat seinen Zerstörungswahn seit den Anfängen der Welt unter Beweis gestellt. Die beiden Testamente haben die Geschehnisse und die Gestalten in diesem unaufhörlichen, furchtbaren Krieg, den das Böse gegen die Liebe führt, überliefert. Und unser Jahrhundert hat ihn gleichfalls schmerzlich erlebt und durchlitten.“⁸ Chagall aber zeigt in seinem gewaltigen Bild, daß die Akteure der Gewalt in einem wesenlosen Grund verschwinden. In den Himmel geschrieben aber bleiben allein die großen Gestalten des Leids und der Liebe und das unbegreifliche Auge des göttlichen Tiers.

⁸ Jean Cassou, Chagall (München, Zürich 1966) 264.