

Chagall
Vortrag für die Damen und Herren der Deutsch – Französischen
Gesellschaft Würzburg
5.5.2022

GEDICHT

Meine Damen und Herren, liebe Freunde der DFG Würzburg!

Zu Beginn meines Vortrags über Marc Chagall möchte ich zwei allgemeine Bemerkungen machen: die erste bezieht sich auf die unendlich wechselvolle Lebensgeschichte des Künstler, die ich Ihnen nur unvollständig wiedergeben können, die zweite bezieht sich auf den Umfang des chagallschen Oeuvres, von dem ich Ihnen gleichermaßen nur eine kleine, noch dazu subjektive Auswahl vorstellen können.

Anfangen möchte ich ganz unkonventionell mit einem Gedicht aus der Feder des Malers. Ja, er war, was viele nicht wissen, nicht nur Maler, sondern auch Dichter.

ICH BEWOHNE MEIN LEBEN

1. Chagall, Die Reiterin, 1931

In meinen Bildern
Habe ich meine Liebe verborgen
Ich bewohne mein Leben
Wie der Baum den Wald

Wer hört meine Stimme
Wer nimmt mein Gesicht wahr
Vergraben im Licht des Mondes

Wie ein Toter von vor tausend Jahren.
Meine Mutter hat mir ein Geschenk gemacht.
Es strahlt in meinem Körper

Ich öffne nicht den Mund
Damit mein Herz nicht entweicht
Und ich nicht wehklage
Wie ein Vogel in der Nacht

2. Das blaue Gesicht, 1967

In meinen Bildern
habe ich meine Liebe gemalt
Die Engel sehen sie
Und die Verlobten die nicht
Unter den Hochzeitshimmel gegangen sind

Der Duft einer Blume
zündet die Kerzen an

In Blau erwacht
Der Tag meiner Geburt.

3. Hügel von Cimiez, 1958

Meine Träume habe ich
Auf den Wolken verborgen
Meine Seufzer
Fliegen mit den Vögeln

Ich sehe mich unbeweglich und im Gehen
Ich löse mich auf
Vor dem Feuer das von der Welt kommt.
Meine Liebe ist wie Wasser
Versprengt in die vier Himmelsrichtungen

Hinter mir gehen meine Bilder

Marc Chagall wurde am 7.7.1887 in Witebsk, einer kleinen Stadt in Weißrußland, als der älteste von 9 Kindern geboren. Eine seiner 7 Schwestern starb bei der Geburt. Sein Vater, verschwiegen und fromm, mühte sich als Lagerarbeiter bei einem Heringshändler die Familie zu ernähren. Seine – sehr vitale – Mutter führte ein kleines Lebensmittelgeschäft. Witebsk war eine Stadt, in der $\frac{3}{4}$ der Bewohner Juden waren, Sie waren in ihrem Recht auf Ansiedlung und Berufsausübung beschränkt waren. Entsprechend ging Marc zunächst in den Cheder, einer Art jüdischer Grundschule, in der ein Rabbiner Hebräisch und Bibelkunde (AT) vermittelte.

Die vorherrschende Form des Judentums war dort der Chassidismus, eine besonders in Osteuropa verbreitete, einerseits volkstümliche, andererseits religiös mystische Bewegung. Der Chassidismus betont die Rolle des Gefühls in der Religion. Er behauptet, Gott sei im Allgemeinen – Menschlichen erfahrbar ebenso wie in der Natur. Der ursprüngliche Chassidismus war geprägt von einem strengen Bilderverbot. Das änderte sich um 1900 mit einer liberaleren Form von Frömmigkeit, vertreten durch Leute wie Franz Kafka, Ernst Bloch, Nelly Sachs, Else – Lasker – Schüler, Martin Buber u.a.

Die chassidische Lebensweise, auch mit ihren Festen prägte Chagalls junges Leben nachhaltig.

Marc erhielt Gesangs- und Geigenunterricht. Jüdische Kinder durften eigentlich nicht auf weiterführende Schulen. Gegen eine Bestechungssumme aber erreichte seine Mutter für ihn die Aufnahme in die staatliche Schule. Dort fand der Unterricht auf Russisch statt. Nach dem Abschluss der Schule 1906 trat Chagall in die Malschule von Yehuda Pen, einem Genre- und Porträtmaler, ein – schon als Kind hatte er auffallend gut gezeichnet. Nebenbei arbeitete Marc bei einem Fotografen als Retuscheur – eine Arbeit, die ihm keinen Spaß machte.

Aufgrund seiner Religion hatte er größte Schwierigkeiten nach St. Petersburg zu kommen: Juden durften damals nämlich nur mit einer besonderen Aufenthaltserlaubnis in die Stadt. Ihm aber gelingt es.

4. Selbstporträt, 1909 - 1910

Öl/LW; 22 $\frac{1}{2}$ x 18 $\frac{7}{8}$; Oxford

In Petersburg malt er sein erstes Selbstporträt, ganz realistisch, auffällig ist die seltsame Gezwungenheit des Gesichts. Die Farbgebung weist auf den Einfluß Rembrandts hin, den er natürlich in der Eremitage studieren konnte. Etwas, was schon auf spätere Gepflogenheiten hinweist: die Parallelität von den Blumen in der Ecke oben links zu

den drei schräg gestellten Pinseln unten rechts (zeigen). Als sein Petersburger Lehrer Léon Bakst 1910 nach Paris aufbricht, zieht es auch Chagall dorthin. 14 Tage dauert die Fahrt nach Paris, einmal quer durch Europa.

In Paris ermöglicht ihm ein Sponsor einen zunächst ganz bescheidenen Aufenthalt. Er wohnt im Künstlerviertel und zwar in dem Atelierhaus „La Ruche“, wo er viele neue Kollegen kennenlernt. Obwohl er die Sprache noch nicht beherrscht, ist er bezaubert von der Großstadt und seinen Künstlerkollegen: Malern und Dichtern.

In welchem Ausmaß er sich in der franz. Hauptstadt von vornherein mit den aktuellen künstlerischen Richtungen auseinandersetzt, zeigen seine ersten dort entstandenen Bilder, z.B.

5. Chagall, Stilleben mit Lampe, 1910

Öl/LW; 31 $\frac{7}{8}$ xx 17 $\frac{3}{4}$; Luzern

Die thematisierte Lampe steht auf einer bunten Tischdecke, seitlich dahinter erscheinen etwas versteckt die Köpfe eines Mannes und einer Frau (zeigen).

Ganz deutlich erkennbar ist hier der Einfluß von Matisse, dem Begründer der Fauves, die, ausgehend von den Impressionisten (z.B. Gauguin, Cézanne und Monet), mit leuchtenden Farben zu malen begonnen hatten. Typisch ist das eindimensionale Farb- und Linienspiel auf uniformem Grund, das nicht zwischen Figürlichem und Dekorativem unterscheidet. Die Belanglosigkeit des Gegenständlichen wird dabei vor allem ablesbar an den abgeschnittenen Formen (zeigen).

Ganz bewußt scheint Chagall hier die Komplementärfarben nebeneinandergesetzt zu haben. Sachen und Personen sind für ihn gleichwertig. Wie die Fauves verzichtet auch er auf den illusionistischen Innenraum und die Perspektivik.

6. Ich und mein Dorf, 1911-12

Öl/LW; 191,2 x 150,5; Modern Art, New York

Das erste, was hier auffällt: Chagall scheint den Kubismus für sich entdeckt zu haben. In der Tat: er hat die Bekanntschaft von Braque und Picasso gemacht.

Ich zeige einmal ein Bild von Picasso aus dieser Zeit

7. Picasso, Homme à la guitare, 1911

zurück zu 6.

Im Vergleich erscheint Chagalls Gemälde lange nicht so progressiv wie Picassos. Nichts desto trotz irritiert es: verschiedene Ausschnitte aus der Wirklichkeit scheinen übereinandergelagert zu sein. Zum erkennbaren Motivmaterial gehören: li der Kopf einer Kuh oder eines Esels, rechts der grüne Kopf eines Mannes mit Schirmmütze. Handelt es sich hierbei um ein Selbstporträt? Esels- und Menschenkopf scheinen sich in die Augen zu schauen. Zwischen ihren Mündern ragt aus der unteren Mitte ein weiß blühender Baum in Dreiecksform herauf (zeigen). Gehalten wird dieser von einer Frauenhand mit Ring (zeigen), die vielleicht dem Tierkopf zuzuordnen ist, während der blaue Daumen rechts unten (zeigen) zum Männerkopf gehören könnte. Verbunden werden beide nicht nur durch den weißblühenden Baum auf schwarzem Grund, sondern auch durch den sich schräg durch den Bildhintergrund ziehenden diagonalen weißen, mit Rot abgesetzten Weg (zeigen). Auf diesem erscheint oben ein Bauer mit Sense, daneben eine kopfstehende Frau (zeigen), beide vielleicht stellvertretend für die Bewohner dieser seltsamen Landschaft. Im Hintergrund oben erkennen wir eine bunte Häuserzeile (zeigen), bei der auch ein Teil der Häuser auf dem Kopf steht (zeigen). Weiteres offensichtliches Skandalon: die im Kopf der Kuh erscheinende kleinere Kuh, die gerade gemolken wird. So wird auf vielfältige Weise suggeriert, dass es sich bei diesem Gemälde um eine Traumlandschaft handelt. Unterstützt wird dieser Eindruck auch durch die realitätsferne Farbgebung, z.B. dem grünen Gesicht des Mannes. Faßt man die indizierten Auffälligkeiten dieses Werks zusammen, so kommt man zu dem Schluß: es handelt sich hier nicht nur um ein kubistisch beeinflusstes Bild, sondern um eine echt surrealistische Komposition, wie sie als erstes von M. Ernst, de Chirico, Dali realisiert wurden. Wollte man das Bild biographisch werten, so hat Chagall hier vielleicht eine Erinnerung an seine Heimat und die dort zurückgelassene Geliebte Bella realisiert.

Gleichermaßen schwierig zu verstehen, aber stilistisch ähnlich erscheint ein weiteres zur selben Zeit entstandenes Werk Chagalls

8. Rußland, den Eseln und den anderen, 1911/12

Öl/ LW; 156 x 122; Centre Pompidou

Wir versuchen zunächst, den Titel des Bildes mit dem Dargestellten in Einklang zu bringen, und fragen uns: Wo sind in diesem Bild Rußland, die Esel und die anderen?

Die blaue Kuppel rechts unten könnte vielleicht für „Rußland“ stehen, aber wo finden wir die übrigen Begriffe, wo finden wir „die Esel“ und „die anderen“?

Also: vergessen wir den Titel, und machen uns klar, was dargestellt ist.

Auf schwarzem Hintergrund erscheint auf einem Dach stehend eine rot – weiße Kuh – oder soll das ein Esel sein? - Sie scheint aus einer Waschwanne zu trinken (zeigen), an ihrem Euter saugen ein grünes Kälbchen und ein grünes Menschenkind (zeigen).

Es muß also doch wohl eine Kuh und nicht ein Esel sein, schon gar nicht, wie vom Titel suggeriert, mehrere Esel. Daneben ist ein Haus zu erkennen, hinter dem eine blaue Kuppel mit Kreuz, d.h. vielleicht eine orthodoxe Kirche aufragt (zeigen). Darüber schwebt der Körper einer Frau in einem weißlichen, mit kleineren Doppelkreisen (zeigen) versehenen Gewand. Sie hält einen Melkeimer in der Hand. Mit Entsetzen nehmen wir wahr: der Kopf der Frau ist abgetrennt (zeigen) und starrt mit weit geöffnetem Auge und Mund in Richtung zweier am oberen Bildrand erscheinender grün – roter Farbgebilde. Ehe wir uns über dieses offensichtliche Skandalon den Kopf zerbrechen, sollten wir registrieren, dass der Titel gar nicht vom Künstler selbst stammt, sondern von seinem Dichter -Freund Blaise Cendrars.

Außerdem sollten wir nicht außer acht lassen, dass Chagall selbst sein Bild erklärt hat: „Ein Bild ist für mich eine große Fläche, auf der Gegenstände in einer gewissen Ordnung gezeigt werden ... Wenn ich zum Beispiel bei der Frau ohne Kopf, die mit einer Milchkanne in der Hand auf einem meiner Bilder aus den Jahren 1910-1911 auftaucht, wenn ich damals die Idee hatte, ihren Kopf von ihrem Körper zu trennen, dann nur, weil ich genau an dieser Stelle eine leere Fläche brauchte“.

Ich denke, Sie sind genauso schockiert wie ich, als ich diese Selbstinterpretation zum ersten Mal gelesen habe. Was machen wir damit? Wenn man bereit ist, kann man Chagalls Aussage vielleicht sogar nachvollziehen. Aber dazu bedarf es einer völlig neuen Art von Kunstauffassung. Oder: man denkt angesichts der Neuverwendung des antiken Romulus- und Remus – Motivs in dieser Komposition über die Beziehung des Menschen zur Tierwelt nach, oder man erfreut sich einfach an der reichen Farbkomposition. Damit löst man allerdings, wie Sie richtig urteilen, das Skandalon nicht auf.

Wir erkennen: Chagall fordert das Kunstverständnis jedes einzelnen heraus und zwingt uns vielleicht dazu, es neu zu justieren.

Ich sollte außerdem das schon angeführte Originalzitat noch um einen Satz erweitern: „Ich war durch die kubistischen Konstruktionen beeinflusst, habe aber nie meine ursprünglichen Inspirationen verleugnet“. Was waren seine ursprünglichen Inspirationen? Ich glaube, das war die Bildwelt des Unbewußten, der Träume, der Erinnerung, wobei er in Paris sofort zu neuen Mitteln der Darstellung griff wie denen des Kubismus oder dessen weitergehender Überformung, des Surrealismus.

Zum Verständnis muß man vielleicht auch darauf verweisen, daß die Irrationalität etwas typisch Russisches ist. Tolstoi hatte das uralte russische Mißtrauen gegenüber der Rationalität benannt, es als das größte moralische Übel bezeichnet, Dostojewski hatte es als „Krankheit“ angeprangert, Gorki als „russisches Mißtrauen gegenüber der Macht des Verstandes“. Chagall setzte all dies in Bilder um.

9. Der Geiger, 1912/3

Öl/LW; 184 x 148,5 cm; Stedelijk Museum, Amsterdam

Rußland ist in diesem Werk repräsentiert durch die Häuser oben und die Blockhütte Mitte links (zeigen), die Kirche mit dem Glockenturm (zeigen), vor allem aber durch den Geiger, einer Figur, die in Rußland alle wichtigen Ereignisse im Leben der Menschen begleitete: Geburt, Hochzeit, Begräbnis. Der Geiger, der übrigens – zusätzliches Indiz seiner fraglichen Realität – an seiner Rechten nur vier Finger aufweist, wird so selbst zum Repräsentanten des Lebenslaufs. Zugleich aber erscheint er auch als Symbol des Künstlers Chagall, eines einsamen Individuums, das durch die Unverstandtheit seiner Kunst isoliert ist, das auf die andern zugleich erheiternd wie

auch bemitleidenswert wirken kann. Aus diesem Grund wohl spielt und tanzt der Geiger in einem fantastischen, irrealen Raum. Mit seinem grünblauen Gesicht, seiner überdimensionalen Größe, seinen mächtig stampfenden Stiefeln erhebt er sich nicht nur über die kleinen Häuschen des Dorfes, sondern enthebt sich selbst auch aller Erdschwere. Seine einzige Entsprechung enthält er rechts unten in dem üppig blühenden, märchenhaften Frühlingbaum (zeigen). Die Natur – sowohl in ihrer aufbrechenden Frische wie auch in ihrer schneeigen Kälte (zeigen) – wird so zur Folie der Übersinnlichen veranschaulichenden Kunst. Drei winzige menschliche Gestalten unten links, von denen zwei vielleicht nicht von ungefähr bekränzt sind, scheinen auf das überdimensionale Wesen und sein Treiben über ihren Köpfen zu starren. Sonst bleibt die Landschaft leer von Menschen. Nur ein paar hingehauchte Fußspuren im Halbkreis oben (zeigen) erwecken die Vorstellung von einer Lebensbahn, so wie das warme Licht aus dem einen Haus hinten rechts (zeigen) die abstrakte Vorstellung von menschlicher Behausung, von menschlichem Miteinander hervorzurufen versucht. Rätselhaft wirkt die kleine laufende oder fliegende helle Figur am oberen Bildrand, direkt oberhalb des Geigers (zeigen). Insofern sie sich auf der halbkreisförmigen Bahn der Fußspuren fortbewegt (zeigen) und mit einem Nimbus versehen ist, könnte sie die vage Idee von einem günstigen Geschick repräsentieren. Jedoch: Trotz aller benennbarer, realistischer Details haben wir ein in höchstem Maße verschlüsseltes Werk vor uns. Voller unauflösbarer Metaphern und geheimer Suggestionen präsentiert es sich als ein typisch surrealistisches Bild, das sich ans Unterbewußte des Betrachters wendet, das nur spontane, geistige Evidenz zu vermitteln vermag.

10. Selbstporträt mit den 7 Fingern, 1912/3
Öl/LW; 128 x 107: Stedelijk Museum, Amsterdam

Die Einzelheiten seines eigenen Porträts hat der Maler wirklichkeitsgetreu ins Bild gesetzt: die mandelförmigen Augen, die schnabelförmige Nase, die entschieden der Stirn entspringt, den schmalen Mund und den Lockenkranz. Im ganzen gesehen: das Bildnis eines selbstbewußten Künstlers!

Wichtiger aber: er malt seine psychische Situation: der Maler sitzt vor seiner Leinwand, oben links im Hintergrund ist im Fenster der Eiffelturm zu sehen. Das also ist sein augenblicklicher Zustand: Er befindet sich in Paris, tätschelt jedoch liebevoll auf der Leinwand das von ihm vor kurzem vollendete Werk „Rußland, den Eseln und den anderen,“ ein Bild der wehmütigen Erinnerung an die ferne Heimat. Dass er diese nicht fassen zu können glaubt, hat er vielleicht mit der Vermehrung der Fingerzahl andeuten wollen. Chagall analysiert nicht Objekte, sondern seinen eigenen Seelenzustand. „Meine Bilder sind gemalte Sammlungen innerer Bilder, die von mir Besitz ergriffen haben“. Völlig klar aber ist ihm, welche Rolle die Erfahrungen der neuen Heimat Paris dabei spielen: „Ich habe meine Dinge aus Rußland mitgebracht, Paris hat sein Licht darüber gegossen“, sagt er selbst.

Inzwischen leidlich etabliert, nimmt er in Paris am „Salon des Indépendants“ teil.

Fassen wir – als eine Art Zwischenbilanz – zusammen, in welcher Weise der Aufenthalt in Paris den russischen Künstler neu geprägt hat, so stellen wir fest: Er setzt sich dort als erstes mit den aktuellen Kunstrichtungen auseinander, dem Kubismus und dem Surrealismus, dem Fauvismus und der Kombination beider Stilrichtungen: dem koloristischen Kubismus (dem der Dichter Apollinaire den Namen „Orphismus“ gab). Später hat Chagall die Bedeutung Frankreichs für seine Kunst einmal dahingehend zusammengefaßt: „In Frankreich wurde ich zum zweiten Mal geboren“. Und trotz der vielen Einflüsse oder gar durch die Vielzahl der so unterschiedlichen Einflüsse ist der Russe Marc Chagall zu einem ganz eigenen Künstler geworden, der selbst einen unverkennbaren Stil entwickelte - und der sich auch nach der Pariser Zeit von 1910 – 1913 noch weiter verändern sollte.

Im Jahr 1914 erhält Marc Chagall die erste Einladung zu einer Präsentation seiner Werke im Ausland: Herberth Walden, der Vertreter der deutschen Expressionisten (ich spreche von Marc, Klee und Kandinsky), lädt ihn 1914 zu einer Ausstellung nach Berlin ein. Es wird Chagalls 1. Einzelausstellung. Der Durchbruch gelingt: er wird berühmt.

Einmal auf der Reise gen Osten, fährt er von Berlin aus weiter in seine Heimat, ins russische Witebsk.

Dort wird er vom Ausbruch des 1. Weltkriegs überrascht: er kann nicht nach Paris zurück.

Stattdessen heiratet Chagall 1915 in Witebsk seine angebetete Jugendfreundin Bella Rosenfeld, ein Mädchen aus vornehmerem Hause. Ihr Vater ist ein vermöglicher Juwelier. 1916 wird den Jungvermählten die Tochter Ida geboren.

11. Der Spaziergang, 1917-18
Öl auf LW: 66 7/8 x 64 3/8; Leningrad

Dieses Gemälde ist Ausdruck vielfältiger gesellschaftlicher und emotionaler Veränderungen. Nicht nur das persönliche Eheglück beschwingt den Maler, sondern auch die gravierenden Verbesserungen für die Juden seines Heimatlandes im Gefolge der russischen Oktoberrevolution: die Juden haben nämlich die vollen Bürgerrechte erhalten.

Im Deutschen würde man das Thema des vorliegenden Bildes zusammenfassen mit den Worten:

„Sie schweben im 7. Himmel“. Das Werk als Ganzes wirkt traumhaft und dekorativ. Es lebt von der farblichen Zweiteilung: Grün für die Erde, Weißgrau für den Himmel. Die Personen bilden das Bindeglied.

Auffällig ist die präzise Zeichnung, die scharfe Konturierung, durch die die phantastische Szene höhere Wahrscheinlichkeit erhält: Meta – real = sur – naturel benennt Apollinaire die neue Kunstrichtung.

Hier treffen sich die Einflüsse von Kubismus, Fauvismus und Surrealismus.

1918, nach dem Ende der zaristischen Autokratie in der Februarrevolution von 1917 und der Machtergreifung der Bolschewiki, wird Chagall in Witebsk zunächst Kommissar für die schönen Künste, dann Direktor der neu gegründeten Kunstakademie. Als Lehrer engagiert er u.a. Tatlin, El Lissitzky und Malewitsch, obwohl er selbst ein entschiedener Feind von Konstruktivismus und Suprematismus ist. Aus dieser Zeit stammt jedoch folgende Arbeit:

12. M. Chagall, Komposition mit Kreisen und Ziege, 1920
Öl auf Pappe; 15 x 19 1/2

Wir haben vor uns eine völlig flache Komposition ohne jede Tiefenwirkung. Zwei übereinandergelegte, sich überschneidende verschieden blaue Kreise balancieren gleichsam auf einem rechteckigen weißen Balken. Dieser scheint sich wie eine Wippe über einem Mittelquadrat auf und ab zu bewegen. In diesem Bild werden die Einflüsse der Chagall umgebenden Kollegen greifbar. Anders aber als bei den eigentlichen Konstruktivisten und Suprematisten ist das Motivmaterial hier bei Chagall erweitert um die Skizze eines liegenden Mannes mit rosaroter Schlägermütze. Auf dessen Fußspitze sitzt ein Vögelchen, daneben erscheint ein grünes Trapez, auf dem der

Vorderteil einer leicht lächelnden Ziege mit Glöckchen um den Hals erscheint. Die Komposition speist sich also aus zwei ganz verschiedenen Kunstrichtungen, einer romantisch – realistischen wie auch der geometrisch konstruktivistischen. Dass das nicht zusammengeht, sondern provoziert und provokant gemeint ist, ist evident. Folgerichtig legt Chagall sein Amt als Akademiedirektor nieder und geht nach Moskau. Dort erhält er nicht nur eine große Ausstellung mit seinen Werken, sondern auch ein Engagement als Bühnenbildner und Kostümentwerfer. Seine entsprechenden Entwürfe für Gogol-Stücke werden allerdings nicht realisiert. Für das jüdische Theater jedoch darf er den Zuschauerraum mit Wandmalereien ausstatten.

Es ist festzuhalten: Von der russischen Jugend war er zunächst zu ihrem Exponenten gewählt worden. Dann aber kritisierte man entschieden seine phantastische Malweise, die unvereinbar schien mit dem kommunistischen Realismus. .

Als er sich 1922 aufgrund seiner schlechten finanziellen Lage nach Berlin zurückbe-
gibt, stellt er dort resigniert fest: „Meine Lieben, Ihr seht, ich bin zu euch zurückge-
kommen. Ich bin traurig hier. Ich möchte nur malen, und einiges andere mehr. Weder
das zaristische Rußland noch das Rußland der Sowjets brauchen mich. Ich bin ihnen
unverständlich und fremd... Ich komme zurück, mit meiner Frau, meinem Kind. Nahe
bei euch werde ich mich ausbreiten. Und vielleicht wird mich Europa lieben, und mit
ihm mein Rußland.“

Sein deutscher Kunsthändler Herwarth Walden hat in der Zwischenzeit zwar viele
seiner Werke verkauft, Geld aber liefert er dem Künstler nicht aus. Hat Walden es
veruntreut? Oder ist es durch die Inflation zunichte geworden?

Einzig Positives: 1919 hatte Herwarth Walden ihm eine Retrospektive gewidmet, die
seinen Durchbruch bewirkt hatte. Chagall gilt nun als Begründer des Expressionis-
mus. Die Deutschen M. Ernst und K. Schwitters bewundern ihn zutiefst.

Der Pariser Verleger Vollard lockt ihn mit einem Auftrag nach Paris zurück: er soll
Gogols „Tote Seelen“ illustrieren. Bei der Rückkehr nach Paris erlebt Chagall eine
ähnliche finanzielle Enttäuschung wie in Berlin: viele seiner Jugendwerke sind ver-
schwunden. D.h. auch hier gibt's zum Empfang kein Geld. Weil Chagall die Arbeiten
aber als ein Stück seines künstlerischen Ichs ansieht, beginnt er, einen großen Teil
von ihnen aus dem Gedächtnis neu zu malen.

Nachdem er die Buchillustrationen zu Gogols „Die toten Seelen“ erstellt hat, erhält er
von Vollard den Auftrag, Lafontaines Fabeln zu illustrieren. Das führt dazu, dass er
in 2 Jahren 107 Radierungen erschafft.

Die verschiedenen druckgraphischen Techniken hatte Chagall sich schon 1922 im
Zusammenhang mit seiner ab 1922 auf Französisch verfaßten Autobiographie beige-
bracht. Sie hatte er mit zahlreichen graphischen Blättern bereicherte.

1924 veranstaltet Chagall selbst in Paris eine erste Retrospektive. 1926 dann findet
eine 1. Ausstellung seiner Werke in den USA statt. Chagall reist nun viel, vor allem
in den Süden Frankreichs, der ihn in seiner Arbeit immer wieder neu beflügelt. 1931
fährt er zum 1. Mal nach Palästina. Dadurch inspiriert kommt es zum Bibelprojekt,
das er mit all den Radierungen erst 1956 zu Ende bringt.

Schlimme Erfahrungen kennzeichnen in den 30ern sein Leben: 1933 werden in
Mannheim im Zusammenhang mit der Ausstellung „Kulturbolschewismus“ mehrere
seiner Werke von den Nazis öffentlich verbrannt, 59 weitere konfisziert, drei davon
1937 in der berüchtigten Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt.

1941 emigriert Chagall mit Frau und Tochter in die USA.

1944 stirbt überraschend seine geliebte Frau Bella. Das stürzt ihn in eine tiefe De-
pression und führt dazu, dass er 9 Monate lang unfähig ist zu arbeiten. Im Jahr 1945
nimmt er eine intime Beziehung zu seiner 28 Jahre jüngeren Haushälterin Virginia
Haggard Mc Neil auf, die ihre Tochter mit ins Haus bringt und ihm 1946 einen Sohn
schenkt. In der Folgezeit entwirft Chagall u.a. Bühnenbilder und Kostüme für Stra-
winskys Ballett „Der Feuervogel“. Das wird in der Met aufgeführt. Das Museum of

Modern Art in New York veranstaltet 1946 eine große Retrospektive. Im Mai desselben Jahres kehrt Chagall für 3 Monate nach Paris zurück. Wieder in den Staaten, beginnt für ihn eine sehr fruchtbare Zeit. Ja weltweit ist der Durchbruch geschafft. Nicht nur wird 1947 das Musée d'art moderne in Paris neu eröffnet mit einer großen Chagall – Retrospektive. Sondern es gibt weltweit Ausstellungen, mehrere z.B. in Deutschland, aber sogar auch in Australien und Japan. Außerdem wird er zu Vorträgen eingeladen, erhält zahlreiche Ehrendokortitel. Er stattet nicht nur Theater mit Wand- oder Deckenbildern aus, sondern auch Synagogen und Kirchen. Er entdeckt neue Ausdrucksmittel für sich wie die Töpferei, die Teppichweberei und vor allem die Glasmalerei. Hier möchte ich nur an die Glasfenster in Mainz erinnern, deren Entwürfe er noch im Alter von 86 Jahren erstellt. Persönlich erlebt er leider eine bittere Enttäuschung: Virginia verläßt ihn zugunsten eines Fotografen und sie nimmt die beiden Kinder mit. Aber kurz darauf erfährt Chagall ein unglaubliches Glück: Er lernt Vava kennen. Sie wird für ihn wie eine zweite Bella. Er heiratet sie 1952 und verbringt mit ihr intensive glückliche Jahre bis zu seinem Tod 1984.

Marc Chagall hat übrigens dreimal an der documenta teilgenommen.

Nach diesem Schnelldurchlauf durch seine Vita kehren wir zurück zu Chagalls künstlerischer Entwicklung.

Ich lenke unser Augenmerk auf die große Rolle, die sein jüdischer Glaube für sein Schaffen gespielt hat.

13. Jude in Grün, 1914

Öl auf Holz; 100 x 80; private Sammlung Genf

Chagall hat selbst einmal gesagt: „Wäre ich kein Jude, wäre ich kein Künstler geworden“, ein Diktum, das man nur so deuten kann, dass er seine starke religiöse Prägung als Quelle seiner künstlerischen Intuition angesehen hat, und das trifft auch zu. Gemalt hat er das Bild „Jude in Grün“ im Jahr 1914, nach seiner 1. Rückkehr von Paris nach Witebsk, als er sich offensichtlich Rechenschaft über den Charakter dieser in der Fremde so sehr vermißten Heimat ablegte. Im gastlichen Haus seines Vaters gingen Bettler, Hausierer und Wanderpriester ein und aus. Eines Tages kam, wie Marc Chagall selbst schildert, der „Grüne Jude“, der „Prediger von Slouk“, kein Rabbi, sondern ein Wanderer, der erfüllt war vom heiligen Geist, der ein Verkünder des Wortes Gottes war, ein Mann mit religiösem Charisma. So wie sich der Fremde im Wohnzimmer der Chagalls gedankenverloren vor den Samovar hingehockt hatte, so malte Chagall ihn: einen sanftmütigen alten Mann, in sich zusammengesunken, mit lichterfülltem Gesicht, das von einem strahlenden goldenen Bart umgeben war. Das Grün im Gesicht ist für Chagall wohl die Farbe der Erleuchtung, der Ekstase. Der Jude sitzt hier auf einer Bank, in welche Texte aus der Hl. Schrift eingeritzt sind oder auf der Textblätter liegen (zeigen). Die Texte bilden die Basis der Existenz dieses Mannes. Gegen den dunklen Bildhintergrund taucht der gebeugte alte Mann auf wie ein alttestamentlicher Prophet. Allein die Kappe auf seinem Kopf verweist ihn in die Realität des 20. Jahrhunderts. Die ineinandergelegten Hände spiegeln die Meditation seines Gesichtes wider. So wie die goldenen Haupthaare und der Bart das sich auf die innere Stimme konzentrierende Gesicht einschließen, so zieht sich die goldene rechte Hand in sich selbst zurück, während die Finger der linken, der weißen Hand, leicht ausgestreckt verharren, gleichsam im erklärenden Redegestus. Die unrealistischen Farben von Kopf und Händen scheinen für die prophetische Sendung dieses Alten zu stehen.

Zur Bedeutung dieses und ähnlicher Bilder hat sich Chagall selbst geäußert: „Ich nehme meinen Ausgang von einer Art Schock in Bezug auf etwas Aktuelles und Geistliches, von etwas Konkretem. Dann schreite ich vorwärts in Richtung von etwas

mehr Abstraktem. Das geschah z.B. auch bei dem `Grünen Juden`, den ich umgeben von jüdischen Texten malte. Das ist kein Symbolismus, so sah ich es, das war die wirkliche Atmosphäre, in der ich ihn vorfand“.

Ähnlich bestimmend wie seine jüdische Prägung wird für Chagalls künstlerische Produktivität sein Verhältnis zur Bibel. Die Bibel wird ihm für sein ganzes Leben zu einer großen Quelle der Inspiration.

„Ich habe mich auf das große, universelle Buch, auf die Bibel bezogen. Seit meiner Kindheit hat sie mich mit der Vision des Weltschicksals erfüllt und mich bei meiner Arbeit inspiriert“.

14. Moses erhält die Gesetzestafeln, 1950-1952
Öl auf LW; 194 x 130; privat Frankreich

Die Überreichung der Gesetzestafeln durch Gott an Mose wird von den Historikern ins 11. Jh. vor Chr. gelegt.

Bildbestimmend ist eine schwungvolle, nicht exakt geometrische Zweiteilung des Bildes in eine helle rechte und eine dunklere linke Hälfte, wobei links auf dem braunschwarzen Untergrund, wohl einer felsigen Gegend, die leuchtende Figur des Mose erscheint mit dem grünen Gesicht des Auserwählten. Die hellen, göttlichen Hände aus dem Himmel überreichen ihm die gelb strahlenden Gesetzestafeln (zeigen). Auf der rechten Seite erscheint das Volk Israel gleichsam im Glanze des Lichtes Gottes. Die Hell – Dunkelverteilung des Bildes hat also offensichtlich etwas mit der Strahlkraft des alttestamentarischen Geschehens zu tun. Über den beiden diagonal getrennten Bildteilen erscheint der brennende Dornbusch als Krönung der Komposition.

15. David, 1914
Öl auf LW; 50 x 37,5; Privatsammlung

Manche Themen hat Chagall mehrmals in seinem Leben behandelt, so hat er den König David aus dem AT einmal im Jahr 1914, einmal 1962/3 zum Bildinhalt gemacht.

Der „David“ von 1914 erinnert im Stil sehr stark an den „Juden in Grün“, der ja aus demselben Jahr stammt.

Bemerkenswert an dieser 1. Darstellung erscheint der nach unten vorgebeugte Kopf des Laute spielenden Königs. Vielleicht kann man das so deuten, dass der Maler hier den König darstellen will, wie er gerade die schöne Bathseba im Bade, die Ehefrau seines Heerführers, als Objekt seiner Begierde entdeckt. Auf diese Weise hätte Marc Chagall die beiden König David betreffenden maßgeblichen Informationen sehr originell in e i n Bild gebannt: den reinen, den musikliebenden einerseits und den sündhaften andererseits, der doch trotz seines fragwürdigen Verhaltens später im göttlichen Heilsplan eine so entscheidende Rolle spielen wird..

16. König David, 1962-63
Öl auf LW; 70 7/8 x 38 5/8

Im Umkreis des jüdischen Chassidismus, einer, wie wir schon hörten, strengen Richtung innerhalb des orthodoxen russischen Judentums, gab es eine Parabel: als Gottes Liebe sich auf die Erde ergoß, zersprühte sie in Myriaden von Funken, die nun in allen Dingen der Erde weiterglühen und diese mit der göttlichen Liebe erfüllen. Chagall macht hier erneut den alttestamentlichen König David als chassidischen Musikanten zum Thema seines Bildes. Mit geschlossenen Augen, d.h. in seine Musik versunken, zupft der König seine Kithara mit einer weißen und einer grünen Hand (zeigen) (die Bedeutung des Grün haben wir ja gerade kennengelernt). Im rechten

Bildteil schwebt ein schlankes Hochzeitspaar herab, sie in Weiß, er in Grün. Eng umschlungen und mit buntem Blumenstrauß präsentieren sie ihr Glück. Am oberen Bildrand erscheint die Silhouette einer Stadt, es könnte Witebsk sein. Die liegt da wie vergoldet. Unter einem roten Baldachin bewegt sich eine kleine Hochzeitsgesellschaft voran (zeigen). Man erkennt die Braut am langen weißen Gewand. Im unteren Bildteil (zeigen) erscheint vor einer violetten Stadtsilhouette – vielleicht Vence in Südfrankreich, wo die Chagalls damals wohnten - eine violette Prozession von Singenden. Die führen den siebenarmigen Leuchter mit sich (zeigen). Das Violett weist sie als himmlisch = religiös motivierte Gottesgemeinde aus. Sowohl ein violetter wie ein gelber stürzender Engel (zeigen) schaffen die Verbindung zwischen der Hochzeitsprozession oben und der Heiligenprozession unten. Beide Prozessionen veranschaulichen auf unterschiedliche Weise die Liebe als die bewegende Kraft des Lebens, die irdische Liebe einerseits, wie sie vom Hochzeitspaar und daneben vom Hahn mit dem Blumenstrauß (zeigen) repräsentiert wird, die himmlische Liebe, wie sie sich im zeremoniellen Lobpreis unten manifestiert (zeigen: alle singen). Auf diese Weise materialisiert sich in diesem Bild eine allgemeine jüdische Anschauung, daß die irdische Liebe zwischen Mann und Frau ein Spiegelbild, eine Verheißung der Liebe Gottes zu den Menschen darstellt. Das ist ein Gedanke, dem sich Chagall besonders verpflichtet fühlte. Originalzitat:

„In jeglicher Hinsicht kann die Welt nur gerettet werden durch die Liebe. Ohne Liebe wird sie nach und nach sterben.“

Es wird klar: Chagall sieht im Natürlichen das Übernatürliche, im Materiellen das Geistige, im Profanen das Religiöse, im Irdischen das Göttliche.

17. . La chute de l'ange, Der Engelsturz, 1923-1933-1947
Öl auf LW; 58 ¼ x 65 3/8; privat Basel

Marc Chagall hat an diesem Werk 24 Jahre lang immer wieder gearbeitet und zwar in den Jahren 1923, 1933 und 1947. Offensichtlich schien ihm das Thema zeitlos oder besser: so vielschichtig, daß er es angesichts der sich wandelnden Zeitläufte immer wieder meinte anpassen zu müssen.

Wir haben eine schwierige Ikonographie vor uns.

Es enthält alle Ängste und Leiden der Zeit, eine immer neu sich überbietende Apokalypse. So wie für Picasso sein „Guernica“, so ist für Chagall sein „Chute de l'ange“ zum Symbol für die Schrecken der Zeit geworden, der allgemeinen und der persönlichen Ängste, der politischen, der realen Katastrophen seines Volkes und – noch grundsätzlicher und zeitloser - der Menschheit überhaupt.

1922 war Chagall, wie wir gehört haben, vor den Auswirkungen der Oktober – Revolution und der sich etablierenden realistischen Kunst aus Rußland geflohen, hatte seine Heimat verlassen und war zuerst nach Berlin, dann nach Paris zurückgekehrt. Der „Fallende Engel“ scheint sein eigenes Schicksal zu demonstrieren: Er, Chagall, flieht vor dem roten Engel der Revolution, der wie ein Feuerbrand die Landschaft durchstößt. Der Rabbi links unten – wohl wiederum stellvertretend für ihn selbst, den Maler - rettet die weiße Thorarolle, hier wahrscheinlich auch Sinnbild des Künstlers für seine Kunst. 1933, als die Pogrome begannen und der Krieg sich abzeichnete, hinterfing Marc Chagall diesen fliehenden Rabbi mit der Silhouette seiner Vaterstadt Witebsk (unten im Bild, zeigen). Sie war für ihn immer Sinnbild seiner Heimat und seines Volks gewesen. Der Engel reißt einen erschrockenen blauen Menschen mit in den Abgrund (zeigen). Die Standuhr oben, Emblem der Zeit, folgt mit in den Fall (zeigen).

1947 schließlich – nach Kriegsende und seiner erfolgreichen Flucht in die USA - vollendete der Maler das Bild: ein helles, weißes Licht durchbricht das Dunkel (zei-

gen), Ein erleuchteter Esel (hier wohl als Stellvertreter des Künstlers gemeint) spielt die blaue = himmlische? Geige, auf der andern Bildseite scheint eine Mutter, noch gefangen in dem Rot des zerstörerischen Himmelsboten, ihr Kind zu schützen, aber noch weiter außen brennt zuversichtlich eine Kerze neben einem bläulich – grünen Gekreuzigten. Dieser ebenso wie die brennende Kerze könnten Zeichen endgültiger Rettung sein.

Wir haben hier, darin werden Sie mir zustimmen, eine der für Chagall typischen Kompositionen vor uns: die Einzelheiten wie das Ganze lassen ihren Sinn, ihre Bedeutung nur erahnen, wirken aber als unwiderstehlicher Appell an die Emotionalität und Compassion des Betrachters.

Chagall hat sich dagegen gewehrt, als Surrealist eingestuft zu werden. Aber ich denke, ein Werk wie dieses läßt sich gar nicht anders einordnen, es sei denn man beschränkt sich auf das Urteil: Dann ist Chagall eben Chagall!!!

Was aber noch weitergehend der Erklärung bedarf, ist das Faktum, dass Chagall hier den gekreuzigten Christus einbringt. Wie hat man das zu bewerten? Insofern er in diesem Bild den Gekreuzigten mit einem jüdischen Gebetsschal anstelle des geläufigen christlichen Lendentuchs versieht, unterstreicht der Künstler seine mehrfach geäußerte Grundhaltung: der gekreuzigte Christus sei für ihn Repräsentant des gequälten, des erniedrigten Judentums.

In Klammer: Kann man sich eine bessere, eine schönere Formulierung für die Begründung einer christlich – jüdischen Ökumene vorstellen?

Schon in der Frühzeit seiner künstlerischen Tätigkeit hat Chagall diese Einstellung entwickelt. Ich zeige noch ein weiteres Beispiel:

18. M. Chagall, Golgatha, 1912
Öl auf LW; 174 x 191,1; Moma

In diesem frühen Werk ist der kubistische Einfluß besonders spürbar. Außerdem ist für unser Verstehen die Information wichtig, dass Chagall seit seiner Kindheit sehr beeindruckt gewesen ist von den russischen Ikonen, die hier thematisch Einfluss genommen haben könnten. Was auffällt, ist einmal die starke geometrische Gliederung der Bildfläche gleichsam in vier Quadrate (zeigen), zwei grüne oben, ein buntes links unten und ein vorwiegend rotes rechts unten (zeigen: das wohl mehr ein Rechteck ist!)). Weitere Entsprechungen: fallen auf: im linken oberen Teil der große gelbe Kreis mit grünen und schwarzen Überlagerungen, vor dem der Gekreuzigte schwebt, im rechten der kleinere einheitlich grüne Kreis mit einem dreieckigen Fehlstück. Diesem scheint im unteren Teil der etwa gleichgroße einheitlich rote Kreis vor einem roten Flügelpaar zu entsprechen (zeigen). Unter dem Kreuz stehen zwei menschliche Gestalten (zeigen): links eine größere männliche in königlichem Purpurmantel und mit Krone, daneben eine Frau im grünen Kleid, das mit roten Blumen besetzt ist. Handelt es sich bei den beiden Gestalten vielleicht einerseits um einen König und Propheten des AT, andererseits um Maria, die Mutter Jesu? Besonders rätselhaft wirkt die Landschaft über dem roten Kreis: auf einem blauen See befindet sich ein gelbes Boot mit blauem Segel und blauem Ruderer (zeigen). Letzterer schaut einem Mann mit Leiter hinterher, der gerade aus dem Bild entschwindet und die Vorstellung aufkommen läßt, dass es sich hierbei um einen der Männer handelt, die Christus ans Kreuz genagelt hatten. Es tut sich die entscheidende Frage auf, wieso der Jude Chagall die Kreuzigung Christi darstellt. Chagall hat sich mehrfach dazu geäußert. Für ihn ist der gekreuzigte Christus ein Sinnbild, ein Stellverteter des in der Welt verachteten Juden, der viel zu leiden hat. Ja, Chagall, der Jude, greift sogar genuin christliche Vorstellungen auf, wenn er Christus als den untadeligen, perfekten Menschen verehrt, der aus reiner Liebe den Tod auf sich nimmt, um die Welt zu retten, und der zugleich in der äußersten Verlassenheit der übernommenen menschlichen

Sünde nicht den Glauben an die Liebe Gottes verliert. Chagalls Gekreuzigter ist kein sterbender, sondern ein vom Kreuz herabsteigender Erlöser.

Was die Geschichte dieses Bildes betrifft: Es hing nicht nur als erstes von Chagalls Werken in einer französischen Ausstellung, dem Herbstsalon von 1912 in Paris, sondern auch im ersten deutschen Herbstsalon 1913 in Berlin, wo die dem russischen Maler Chagall so geistesverwandten deutschen Expressionisten, allen voran Franz Marc und Paul Klee, es bewunderten.

19. Die weiße Kreuzigung, 1938
Öl auf LW; 155 x 139,5; Chicago

In einem ganz andern politischen Kontext entstand „Die weiße Kreuzigung“ im Jahr 1938.

1938 hatte die Verfolgung der Juden begonnen. Die ersten Pogrome hatten stattgefunden, nicht allein in Deutschland. Antisemitismus war auch in Frankreich zu spüren, und 1935 anlässlich einer Reise nach Polen waren Chagall und seiner Frau Bella auch dort die Wogen des Hasses schmerzlich entgegengeschlagen.

Andererseits hatte sein Besuch in Israel, den er 1931 mit dem Plan der Bibelillustrationen im Hinterkopf unternommen hatte, seine Verbundenheit zur Heimat seiner Vorfahren und seinen Glauben bestärkt.

Dies Bild erscheint wie eine Antwort auf die alarmierenden Zeichen der Zeit. Im Zentrum steht der große Kreuzifixus. Aber Christus ist hier nicht als Heilsbringer dargestellt, sondern als Symbol des Leidenden, des leidenden jüdischen Volkes? Oberhalb von ihm kniet ein klagender Prophet des ATs (zeigen), unter ihm steht gleichsam als Totenlicht der brennende siebenarmige Leuchter (zeigen) aus dem Tempel von Jerusalem. Neben diesem heiligen Zentrum sind Szenen der Verwüstung und des Desasters angeordnet.

Links oben stürmt eine Meute von Soldaten (zeigen) ein Dorf, dessen Häuser von ihren Vorgängern schon umgestürzt, geplündert und gebrandschatzt worden sind (zeigen). Ein Boot mit Hilfeschreienden irrt davor ziellos hin und her. Rechts oben brennt eine Synagoge (zeigen), während sich ein Mann auf die Thora – Rolle stürzt, um sie aus den Flammen zu retten (zeigen). Ein Jude im Kaftan mit seinen Habseligkeiten im Sack über der Schulter rennt betend davon, entsetzt schaut unten eine Mutter aus dem Bild, ihr Kind ängstlich an sich drückend (zeigen). Links unterhalb des Kreuzes nimmt ein weiterer Jude mit einer Torarolle im Arm Reißaus (zeigen). Neben ihm steht ein alter Mann mit stierem Blick (zeigen), die Hände erstarrt von sich gestreckt. Er scheint unfähig zum Handeln. Die ursprüngliche Aufschrift auf seinem Latz „Ich bin ein Jude“ hat Chagall nachträglich gelöscht, vielleicht um den Sinn des Bildes nicht zu sehr einzuengen (oder aus Angst vor den Nazis?).

In der Beschränkung des ganzen Gemäldes auf die Farbe Weiß, in die nur einige pastelltönige Flecken eingelagert sind, legt sich die Fahlheit des Gesamteindrucks wie lähmend auf den Betrachter und vermittelt so materiell spürbar die resignierende Aussage dieses Fanals des Untergangs.

Das Ostergeschehen, erneut ein zutiefst christliches Ereignis und deshalb sensationell als Thema eines jüdischen Malers, möchte ich ebenfalls mit Ihnen und zwar in zwei Versionen betrachten, zunächst

20. Die Auferstehung am Flußufer, 1947
Öl auf LW; 74 x 99; privat

Ende des Krieges. Neubeginn, Chagall selbst hoffte auf die endgültige Rückkehr von Amerika nach Frankreich, nachdem er schon 1946 für 3 Monate in Paris gewohnt hatte.

Es fällt sofort auf, dass der Maler sich hier nicht im geringsten an der christlichen Ikonographie orientiert hat.

Dass wir es dennoch mit dem christlichen Osterereignis zu tun haben, darauf verweist das liegende Kreuz am oberen Bildrand. Es erscheint gleichsam wie das zur Abnahme des Leichnams umgelegte Kreuz am Abend des Karfreitags, auf welchen Termin auch der dunkle Halbmond (zeigen) anzuspähen scheint.

Die rot erleuchtete Stadt dagegen wirkt wie der Glanz des Ostermorgens, der alles, auch den dunklen Mond in ein neues, verändertes Licht taucht. Die rechte untere, die durch die Diagonale abgeteilte violette Hälfte des Bildes nun ist erfüllt von einigen farbigen Gruppen sowie einem schemenhaften Paar, das sich dem Untergrund anpaßt (zeigen). Rechts außen sitzt ein leicht schwebender Mann. Er ist weiß gekleidet, hat eine Malerpalette und einen auffallend großen Eselskopf – unschwer als Selbstbildnis des Malers zu deuten. In der unteren Hälfte des Bildes erkennt man eine Blumen pflückende, in einen auffälligen blauen Mantel gehüllte Frauenfigur (zeigen), daneben links eine weitere, nach oben schauende, das Gesicht rot angestrahlte Mutter mit Kind (zeigen), am Bildgrund eine liegende Frauenfigur mit einer grünen Geige (zeigen), in der rechten unteren Ecke eine vor einem brennenden siebenarmigen Leuchter singende, das Gesicht hell erleuchtete 4. Frauenfigur (zeigen). All diese Gestalten wirken wie Zeichen der Hoffnung eines von Kunst, Religion und Naturbegeisterung erfüllten neuen Anfangs, sozusagen einer säkularisierten Form der Auferstehung. So hätte auch hier Chagall, ausgehend von traditionellen christlichen Symbolen eine ganz subjektive Mythologie geschaffen, die Auferstehung als Neuanfang in irdischem und kosmischem Rahmen versteht, eine Umdeutung, die sich gut in das politische Umfeld der beginnenden Nachkriegszeit und seiner persönlichen Hoffnungen fügt.

21. Ostern, 1968
Öl auf LW; 63 x 63

Schwarz und Weiß bilden die Grundtöne, der obere horizontal abgegrenzte Bildteil dagegen ist farblich bestimmt durch das leuchtend rote Rechteck links, den angrenzenden grünen Streifen und den gelben Ziegenkopf.

Zählen wir das dinglich Wahrnehmbare auf: die Kulisse von Witebsk mit der Andeutung der russischen Blockhäuser, links im Bild ein Tisch mit tafelnden Juden (zeigen), darüber ein Engel, ein riesiger weißer Mond und ein gelber Eselskopf. Mit dem christlichen Ostern hat das alles nichts zu tun. Aber die an der Tafel sitzenden Männer weisen darauf hin, daß hier auf das zeitgleiche jüdische Passahfest angespielt sein könnte. Markant in der Mitte und vor dem großen kalt - weißen Mond schwebt ein weißer Engel, der sich mit der Rechten vor dem gleißenden Schein des bedrohlichen Rots über ihm zu schützen sucht. Er selbst scheint leicht erleuchtet zu sein von dem ernst schauenden gelben Tierkopf, der aus dem Himmel herabschaut. Wie ist das Bild zu deuten? Sehr schwierig und sicherlich nicht eindeutig zu bewerkstelligen. Vorherrschend ist der bedrohliche Eindruck des kalten Weiß und des dunklen Schwarz. Gefährlich lodert das noch gezähmte Rot in der oberen Ecke des Bildes, in Schach gehalten durch den schmalen Streifen des angrenzenden Grüns. Die Vorstellung einer gewissen Wärme bringt nur der gelbe Tierkopf, der allerdings sehr streng dreinschaut.

So scheint das Bild im Wesentlichen Bedrohung und Belastung auszudrücken. Das Drama der menschlichen Ausweglosigkeit ist beklemmend dargestellt. Es ist keineswegs sicher, ob die Farben Rot und Gelb für Erlösung stehen. Ist das Ganze die Reduzierung des jüdischen Passahfestes auf die bedrohliche Zeitgeschichte, die der Maler erlebt hat, oder ist es eine Kritik am christlichen Ostern?

22. Die Heimkehr des verlorenen Sohnes, 1978 -80
Aus „Traumbilder“

Der jüdische Künstler Chagall hat nicht nur Bilder zu christlichen Festen gemalt, sondern sogar eine ganze neutestamentliche biblische Erzählung bildlich umgesetzt wie „Die Heimkehr des verlorenen Sohns“. Ich überlasse dieses Opus aus der Reihe der „Traumbilder“ einen Moment Ihrer Betrachtung und Deutung. Denn dass die Deutung chagallscher Bilder sehr individuell ausfallen kann, haben Sie nun schon zur Genüge erlebt.

Ich komme zu einem neuen Thema, Chagall erschließt eine neue Welt.

Mitten in der Arbeit an den Gouachen zu den Fabeln von Lafontaine kam der Verleger Vollard zu Chagall mit dem Wunsch und Vorschlag, er solle Illustrationen zum Thema „Zirkus“ erstellen. Chagall war sofort begeistert, hatte ihn der Zirkus doch schon seit frühester Kindheit fasziniert. Da Vollard keine weiteren Vorgaben machte, konnte Chagall völlig frei agieren.

Ich zeige eine Zirkusreiterin:

23. Die Reiterin, 1927
Gouache auf Papier; 20 1/8 x 26

Eine Arbeit aus dem „Cirque Vollard“, der als Ganzes nicht vollendet wurde. Wie eine Venusstatue liegt die Reiterin auf einer Ziege als Unterlage, ihre nackte Schönheit zur Schau stellend, versehen mit einem üppigen Lockenkopf, mit einem Blumenstrauß in der Rechten, der ihre Scham bedeckt, mit einem goldenen Fächer in der Linken. Aus dem azurblauen Himmel über ihr leuchten, auch dies ganz unrealistisch, der gelbe Vollmond und zugleich eine schwache weißliche Mondsichel. So wird aus der Zirkusreiterin eine mythische Venus.

24. Der Jongleur, 1943
Öl auf LW; 43 1/2 x 31
New York

Ein kapitales Bild aus den Kriegsjahren, gemalt in Amerika. Zentral ist die bildfüllende bunte Figur mit dem Hahnenkopf, die das linke Bein profihaft senkrecht am Körper hochschlägt und weiße Flügel hat.

Das Zwitterwesen erhebt sich vor einem dunklen Kreis im unteren Teil des Bildes, der, weil er oben von sitzenden Personen gerahmt wird, an ein Zirkusrund erinnert (zeigen). Allerdings ist in der Manege nicht nur ein großes Haus mit einem reitenden Kind im Dach zu sehen, sondern auch ein kleines Haus rechts (zeigen) mit rotem Gartenzaun und einem Baum mit grünen Blättern (zeigen). Am rechten Bildrand zieht sich von unten nach oben ein Regenbogen (zeigen), in dem auch wieder Personen, Zuschauer in einem Zirkusrund gleich sitzen. Im oberen Teil des Regenbogens tanzt eine Zirkustänzerin im blauen Kleid (zeigen). Zwischen dem Zirkusrund und dem Regenbogen erscheint erneut das uns nun schon bekannte Paar von Frauen- und Eselskopf (zeigen), die wahrscheinlich auch hier den Künstler und seine Frau repräsentieren. Rätselhaft erscheint die über den ausgestreckten Arm des Zwitterwesens hängende Uhr, vielleicht ein Hinweis auf die verfliegende Zeit.

25. Der große Zirkus, 1968
Öl auf LW; 66 7/8 x 63; privat New York

Dies Bild ist ein Beweis dafür, dass das Thema „Zirkus“ den Künstler sein Leben lang fasziniert hat.

Ich möchte dazu eine Passage aus dem Buch von Werner Haftmann zitieren: Ich übersetze aus dem Englischen: „Seit seiner Kindheit, als er die Akrobaten in den Straßen der kleinen russischen Provinzstadt gesehen hatte, ließ ihn dies Thema nicht mehr los. Es bedeutete den plötzlichen Einbruch des Wunderbaren in den Rhythmus des täglichen Lebens oder die Verwandlung des Alltäglichen in Kunst ohne jegliches bestimmtes Ziel, aber mit dem Hinterlassen eines faszinierenden Gefühls von Glück und Überwältigung“.

Ich denke, was an diesem Bild als erstes in die Augen springt, ist die Farbgebung: das Bild ist vorherrschend in Weiß gefaßt, schwarze Unrißlinien und einige bunte Flecken und Figuren leiten den Betrachter an, einen Sinnzusammenhang zu ermitteln. In der oberen Hälfte erscheint ein weiblicher Kopf mit riesigen weißen Flügeln, dem eine Art Thoraschrein vorgelegt ist (zeigen), so daß sich die Vorstellung von etwas Religiösen mit jüdischer Akzentsetzung aufdrängt. Aus der rechten oberen Ecke, vielleicht die Idee von Himmel evozierend, erscheint eine Hand, die ihre Strahlen, gleichsam segnend, auf die zentrale Figur aussendet. In der unteren Hälfte des Bildes ist ein Zirkusrund zu erkennen, hinter dem die Zirkuszuschauer sitzen. Eine kleine Reiterin, mit einer Geige in der Hand, füllt die Manege fast komplett aus. Seltsamerweise hat das Pferd einen Vogelkopf. Dieser kommuniziert mit einem Eselskopf darüber, der unter dem herabfliegenden Engel erscheint. Wir kennen diese beiden Tierköpfe aus andern Bildern von Chagall, wo sie stellvertretend für die Liebenden stehen. Am rechten unteren Rand des Bildes hier steht ein Klarinette spielender blaugesichtiger Mann. Repräsentiert er die Kunstgattung Musik?

Sie sehen, wenn man versucht die Einzelteile zu deuten oder gar ein Gesamtverständnis anzuvisieren, wird einem die Unangemessenheit solch eines rationalen Deutungsversuchs bewußt. Dabei habe ich noch gar nicht alle Einzelheiten benannt und einbezogen. Der Betrachter chagallscher Bilder muss erkennen, dass die Vision, die uns der Künstler präsentiert, sich häufig rationalen Deutungsversuchen verweigert.

26. M. Chagall, Vava, 1966

Porträts haben Chagall nie interessiert. Menschen, die er malte, mußten ihm sehr nahe stehen, nur dann fanden sie Eingang in seine Werke. Sich selbst brachte er im Zusammenhang mit seiner Frau häufig so wie hier als Esel mit ins Bild, oft – wohl etwas übertrieben oder, harmloser ausgedrückt, pointiert: als lüsterner. Grün und Rot sind nicht nur in der Farbskala der Natur Komplementärfarben. Hier wirken sie wie das Symbol für den Maler und seine Ehepartnerin, nichts Abbildhaftes, sondern etwas Stimmungsmäßiges, gefühlserfüllt Atmosphärisches.

Seine (2.) Frau Vava taucht bei ihm auf als Engel, als Muse, als Braut. Auf die Frage einer Journalistin, wieso er so jung geblieben sei, antwortete er: „Durch meine Frau. Nur durch sie. Ich wäre sonst schon tot. Sie ist wunderbar“.

Vavas Gesicht: zentral angebracht und in der für Chagall so wichtigen Farbe Grün. Grün bedeutet für ihn immer erneut etwas Erleuchtetes, Halluzinierendes: Vava erscheint hier wach, aufmerksam, gleichsam als schirme sie den Esel hinter sich ab. Das kleine Liebespaar in ihrem Schoß (zeigen) weist zusätzlich darauf hin, in welchem Ausmaß sie ihrem Mann verbunden ist. Erscheint in der Mitte links links die Sehnsuchtswelt von Witebsk mit dem Traumvogel (???) darüber, so ist mit Sicherheit rechts unten das Opernhaus von Paris zu erkennen, dessen Decke Chagall in diesen Jahren gemalt hatte, darüber als zeitloses Wahrzeichen der Weltstadt der Eiffelturm. Vava wirkt hier wie die Inkarnation von Chagalls heimischen Foyer, das Fundament seiner künstlerischen Arbeit überhaupt. Das Ganze: wie ein Dank an sie. Beider Gesichter sind materialisiert in der Korrespondenz von Rot und Grün.

27. Die Nacht von Vence, 1952-6
Öl auf LW; 97 x 130; privat Zürich

Nachdem Chagall 1948 endgültig nach Frankreich zurückgekehrt war, läßt er sich, obwohl er erneut dem Zauber der Hauptstadt verfallen war, nicht auf Dauer in Paris nieder, sondern seit 1948 in Vence in Südfrankreich.

Dies Bild, „Die Nacht von Vence“, überrascht zunächst durch den scharfen Kontrast der Farben Rot und Blau, der an Kirchenfenster erinnert. Der Ort Vence liegt im unteren Teil des Bildes in dem verklärenden, gleichsam kosmisch wirkenden Blau. Darüber erstrahlt in unermesslicher, fast die ganze obere Hälfte des Bildes füllender Kraft die wärmende Sonne des Südens. In ihr erscheint nicht nur linienhaft umrissen der Hahn als Zeichen immer währender Liebe (zeigen), sondern links auch der Geiger mit einer gelben Geige (zeigen), Stellvertreter für die alles umfassende Poesie der Künste. Konkret auf das menschliche Glück einer erfüllten Zweisamkeit verweist das gleichsam schwebende Paar unten: „sie“ im Weiß der Unschuld, „er“ im typisch chagallschen Grün der Ekstase (zeigen). Der zarte blühende Blumenstrauß am rechten Bildrand, stellvertretend für die üppige Vegetation dieses Landstrichs, verknüpft gleichsam Himmel und Erde. Eigentümlich das große weiße Loch im Zentrum. Eröffnet sich hier der Blick auf eine unfaßbare transzendente Helligkeit? Die von rechts hineinstoßenden, im Winkel zulaufenden Linien (zeigen) könnten darauf hindeuten.

28. Die Sonne von Paris, 1975

Dieses Thema hat Chagall immer wieder gestaltet, z.B. vorher schon 1968, auch damals war Paris Objekt der Erinnerung. Dieses Bild hier lebt wie „Die Nacht von Vence“ von den beiden Farben Blau und Rot. Sie lassen das Sujet erneut wie eine Vision erscheinen. In Blau getaucht ist das Panorama der Stadt Paris mit Eiffelturm, Kathedrale Notre Dame (beides zeigen) und der Seine – Brücke im Vordergrund (zeigen). (Die Topographie entspricht nicht ganz der Realität). Die Kopfgruppe oben rechts im Bild, auf gleicher Höhe links der Mann mit dem Esel sowie darunter der große Eselskopf mit dem bunten Blumenstrauß, all das kennen wir schon als Versatzstücke des Künstlers und Anspielung auf das Glück seiner - auch der zweiten - Ehe. Erneut aber wird die Zusammenstellung der Details in dem reduzierten Farbmuster zur Suggestion einer einmaligen, ins Kosmische erhobenen Situation.

29. St. Stephan Mainz: nordöstl. Chorfenster unten: Adam und Eva (1979 -85)

Als einziges Beispiel für seine Kirchenfensterkunst, die er schon bewiesen hatte in Metz, in Jerusalem, in Chartres, in Reims, zeige ich zum Abschluss ein Kirchenfenster aus St. Stephan in Mainz. 1973, als Chagall den Auftrag für die dortigen Kirchenfenster übernahm, war er schon 86 Jahre alt. Endgültig fertig und eingebaut wurde das Fenster mit Adam und Eva erst 1979. Aber die Arbeit an den übrigen Fenstern beschäftigte ihn noch weitere 6 Jahre.

Die Szene faßte erneut jüdisches und christliches Bildungsgut zusammen. In der christlichen Deutung gilt der Sündenfall Adams und Evas im Paradies als Voraussetzung für das Erscheinen Christi in der Welt und seines Opfertodes. Wie nun gestaltet der Jude Chagall die Szene?

Auffallend ist zunächst, dass er als Grundfarbe seiner Beschreibung des Paradieses wieder das atmosphärische Blau des Schöpfungsmorgens wählt. Natürlich schließt er sich in seiner Arbeit damit auch an das Vorbild von Chartres an, dessen Glasmalerei er im Jahr 1962 intensiv studiert hatte.

Im linken Teil der Szene ringelt sich die Schlange um den Baum, aber Adam und Eva hören nicht auf sie. Sie sind völlig mit sich selbst beschäftigt. Sie schauen sich

vertrauensvoll in die Augen. Das ist die wesentliche Aussage der chagallschen Version des Geschehens.

L i e b e kennzeichnet das Wesen dieses Paares. Daß Adam den Apfel in der Hand hält, erscheint eher beiläufig. Die Frage, wie die Frucht dahin gelangt ist, welche existentielle Bedeutung sie für die Menschheit gewinnen wird, ist überhaupt nicht Gegenstand der chagallschen Gestaltung des Stoffes. Wir haben es hier nämlich gar nicht mit einer neuen Interpretation des alttestamentarischen Textes zu tun, sondern – wie wir das ja nun bei Chagall mehrfach beobachten konnten – mit einer Neufassung der überlieferten Geschichte. Nicht mehr die jahrtausendalte Frage nach dem Urheber der Schuld und damit der menschlichen Vergänglichkeit, steht im Mittelpunkt. Nein, während über der Schlange ein dunkler, böse dreinschauender Engel erscheint (zeigen), gleichsam ein Vertreter der gefallenen Engel, schwebt über dem Menschenpaar ein heller, wohlwollend freundlich herabschauender Engel, und über dem schaut hinter den Wolken die warm leuchtende Sonne hervor (zeigen).

Warum haben die Ureltern rote Gesichter? Wir kennen rote Gesichter aus der frühchristlichen Buch- und Freskenmalerei: Vertreter des Göttlichen, des Heiligen traten dort mit roten Gesichtern auf. Wenn Chagall A + E mit roten Gesichtern auszeichnet, so scheint er auf diese Weise seine Aussage zu unterstreichen, daß sie für ihn nicht länger die Verursacher von Sünde und Tod sind, sondern in viel hehrerer Form leuchtende Beispiele der Liebe, der menschlichen Liebe, die nach chassidischer Lehre und vor allem nach Chagalls eigener Lebensphilosophie Teil und Widerschein der göttlichen Liebe ist.

Dr. Uda Ebel, im Mai 2022