

Zeitschrift: Judaica : Beiträge zum Verstehen des Judentums
Herausgeber: Zürcher Institut für interreligiösen Dialog
Band: 24 (1968)

Artikel: Ehrfürchtige Begegnung mit Chagall
Autor: Begrmann, Hellmut
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-960646>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EHRFÜRCHTIGE BEGEGNUNG MIT CHAGALL

Von HELLMUT BERGMANN, Frankfurt

I. Teil

In der Provence liegt am Fuße des Baous-Gebirges ein kleines Städtchen namens Vence. Seine Bewohner nennen es gern Vence-la-Jolie. Ob sein Name wohl so bekannt wäre, wenn in ihm nicht der französische Dichter André Gide, der vom ichbezogenen Symbolismus über christlich gefärbten Kommunismus zu einem verantwortungsbewußten Individualismus sich durchgerungen hat, und der Denker Paul Valéry, eine edle Verkörperung französischen Geistes, gelebt hätten, deren Werke Rilke verdeutscht hat, und die Maler Matisse und Dufy, die Begründer der Kunstrichtung des Fauvismus, ihre Werke geschaffen hätten, und der englische Romanschriftsteller David Herbert Lawrence dort ein so trauriges Ende gefunden hätte? Das Ortsbild wird beherrscht von einer stattlichen Kathedrale. Neben ihr ist bemerkenswert eine kleine Kapelle, die Matisse geschmückt hat. Diese Kapelle steht in der Nähe des Hauses, das sich Marc Chagall als Künstlerheim geschaffen hat, neben dem sein Atelier steht. Es ist umgeben von einem geschmackvollen Park mit Terrassen, Zypressen und anderen Bäumen, unter denen auch Apfelbäume zu finden sind, deren Früchte im Herbst prall leuchten. Dorthin gehen unsere Gedanken, um diesem Künstler, dem Träumer von Gott, und dem das menschliche Leben in allen seinen Möglichkeiten bejahenden Gestalter zu begegnen. Dieser Ort mit seiner lebenspendenden Wärme ist der Platz, wo Chagall, nun schon über 80 Jahre, seinen Lebensabend verbringt, immer noch schaffend.

Einige Worte, die Chagall einmal zu einem Besucher gesagt hat, mögen uns den Künstler und Menschen näher bringen. Er sagte: «Ich weiß nicht, ob meine Bilder gut sind.» — «Abstrakt und nicht abstrakt — das sind für mich keine Kriterien. Ich kenne nur die authentische, die gute Malerei — und das Gegenteil davon. Alles andere ist unwesentlich. Gute, anständige Malerei, das ist es, was ich zu verwirklichen trachte. Die Zeit ist ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Faktor in der Kunst. Die Werke der Kunst wurden durch die Zeit und nicht durch die Menschen bestätigt. Auf die plastischen Werte kommt es an. Ich habe über vierzig Jahre gebraucht, bis ich begriff, was das ist — wann die Farben zu klingen beginnen. Zum ersten Mal spürte ich es in Paris, im Jahre 1911. Da war das Erlebnis des Lichtes. Ich fühlte mich ganz klein und dort oben (er deutete zum sonnigen Himmel), da war Größe, die Fülle des Lichtes, der Parnaß. Das größte Wunder jedoch ist die Materie, nicht die, die der Physiker meint, die man wiegen, durch Zahlen und Formeln ausdrücken kann; ich meine die Materie, mit der die Natur sich darstellt und zum Ausdruck bringt.» Nun zeigte er auf einen Baum. «Schauen Sie», sagte er, «das ist Materie, die ich meine. Das blüht und klingt, das ist Farbe, Form und Leben. Leben, das es hervorbringt, das es ausstrahlt. Und dann das Grün. Das muß man in der Malerei zu verwirklichen trachten. Wie diese Materie, so hat auch die Farbe ihr Leben, ihr Geheimnis, ihre Bedeutung — dies alles muß der Maler studieren, erfahren, fühlen. Alle haben eine Stimme, aber nur wenige können singen.» Und in anderem Zusammenhang sagte er: «Jede Leidenschaft, jede Ekstase kann den schöpferischen Vorgang beflügeln, vorwärtstreiben, beseelen.» — «Ich sprach von der gestalteten, von der verwandelten Materie, von der Stimme, die Musik wurde. Sie ist immer erfüllt vom Geist dessen, der sie gestaltet, und wenn man ihr auf diese Weise begegnet, noch von einem anderen, von dem der Maler nicht sprechen kann, das sich ohne sein Zutun ereignet. Ich habe versucht mein Leben und meine Bilder in Übereinstimmung zu bringen. Mein Leben ist die Arbeit. Ich kenne nur die Arbeit. Ich versuche immer noch, meine Vorstellungen von der Malerei zu verwirklichen, bin aber keineswegs sicher, ob es mir gelingt. Das Interesse der Menschen an meinen Bildern setzt mich immer wieder in Erstaunen.» Und noch ein

letztes Wort von ihm: «Türen öffnen — das ist gut. Was versuche ich denn anderes? Es sind alles winzige Bemühungen.»

Nimmt man als ergänzende Hilfe zu diesen Worten des Meisters die eine oder andere Photographie zur Hand, die von ihm gemacht worden ist, etwa die Porträtaufnahme von ihm in Paris, oder die, die gemacht wurde vor dem Glasfenster im Gebäude der Vereinten Nationen, das er dem Andenken Dag Hammarskjölds gewidmet hat, oder die, die ihn bei der Arbeit an den Deckenbildern für die Pariser Oper zeigt, so überrascht an allen der Zug natürlicher Bescheidenheit. Man sieht sich einem Menschen gegenüber, der sich bis in sein hohes Alter hinein dessen bewußt geblieben ist, ein Suchender, ein Ringender zu sein. Allein aus diesen Zügen spricht noch mehr. Bei längerem Betrachten fangen die Augen an zu sprechen. Sie künden von einem Aufleuchten eines inneren Lichtes, durch das sein Schaffen gesegnet war. Und der herbe Zug um den Mund, zeugt er nicht davon, daß dieser Mann die schwerste Stunde seines Volkes durchlitten und überlebt hat und daß er weit entfernt davon daran zu zerbrechen dies Erlebnis umgesetzt hat in Schöpfungen aus letzten Tiefen bis hin zu der, in der ihm die Vollmacht geschenkt wurde zu vergeben?

Hier dürfte der Ort sein, um von den Stationen seines Lebensweges zu sprechen. In einer Glasvitrine in dem Musée d'Art Moderne liegt ein Zettel, auf dem wir lesen, daß Marc Chagall am 7. Juli 1887 in Witebsk an der russisch-polnischen Grenze geboren wurde. Diese Stadt an der Düna hatte damals etwa 60 000 Einwohner, von denen beinahe die Hälfte Juden waren. Dort finden wir auch eine Ansicht seines Geburtshauses, eines einstöckigen Gebäudes aus Brettern; die schiefhängenden Fensterläden und das mit Schindeln gedeckte Dach zeugen von der Armut. Davor stehen Bauersfrauen mit Kopftüchern und als Vertreter der Obrigkeit zwei Männer in Bluse und mit Schirmmütze. Auch ein Bild von den Eltern ist dort erhalten, der Vater im kaftanartigen Überrock und die Mutter zierlich in einem Seidenkostüm. Seine Eltern hielten sich treu zur Synagoge, sein Großvater war sogar Religionslehrer und die ganze Familie waren glühende Chassidisten, Glieder jener Bewegung, die eine Verinnerlichung des religiösen Lebens anstrebte. Ein kurzes Wort sei über sie gestattet. Im Mittelpunkt dieser Gedankenwelt

steht die «Schechina», die Vorstellung von der göttlichen Einwohnung, die mit dem aus dem Paradies verbannten Menschengeschlecht und mit dem aus seinem Lande vertriebenen Israel mitwandert, die göttliche Teilnahme an dem Schicksal seiner sündigen und leidenden Schöpfung mit der Hoffnung auf die Vollendung am Ende der Tage der Menschheitsgeschichte. «Laßt uns Gott in die Welt ziehn und alles wird gestillt sein», in diese Worte hat ein Zaddik diese Erwartung gekleidet. Und der Stifter des Chassidismus hat einmal gesagt. «Alles, was der Mensch zu eigen hat, birgt Funken, die der Wurzel seiner Seele zugehören und von ihm zu ihrem Ursprung erhoben werden wollen.» Oder ein anderer Zaddik sagte einmal: «Die Funken, die von der Urschöpfung her in die Hüllschalen gefallen waren und sich in Steine, Gewächse und Tiere verwandelten, sie alle steigen durch die Weihe des Frommen, der in Heiligkeit an ihnen arbeitet, in Heiligkeit sich ihrer bedient, in Heiligkeit sie verzehrt, zu ihrem Quell empor.» Ein späteres Glied dieser Gemeinschaft drückte das so aus: «Auch die Völker der Erde glauben, daß zwei Welten sind; in jener Welt sagen sie. Der Unterschied ist dies: Sie meinen, die zwei seien voneinander abgehoben und abgeschnitten, Israel aber bekennt, daß beide Welten in ihrem Grunde eins sind und daß sie in ihrer Wirklichkeit eine werden sollen.» Doch kehren wir zurück nach Witebsk. Chagall hat von seiner Mutter gehört, daß das Judenviertel in der Nacht seiner Geburt gebrannt habe. Man nahm das Bett und die Matratzen, die Mutter und das Kind zu ihren Füßen und trug sie an einen ungefährdeten Ort in einen anderen Stadtteil. Das hat sich dem Gedächtnis Chagalls tief eingeprägt. Er hat einen Bruder und acht Schwestern gehabt. Nie hat er es verleugnet, daß er ein Sohn des einfachen Volkes gewesen ist. Und nie hat er das jüdische Ghetto, die kargen Lebensverhältnisse bäuerlichen Gepräges und sein frommes Familienleben aus seinem Innenleben verbannt. Auch zu Verfolgung und Verächtlichmachung fand er das überwindende Ja. Wie sagte er später einmal? «Ringsherum Kirchen, Zäune, Läden, Synagogen, einfach, einsilbig und ewig wie die Gebäude auf den Fresken Giottos. Um mich her, her und hin, drehen sich und winden sich, gehen vielerlei Juden, alte, junge, Jawitsche und Beline. Ein Bettler eilt nach Hause, ein Reicher geht nach Hause. Ein Junge aus dem ‚Cheder‘ geht nach Hause. Vater

geht nach Hause. Ja damals gab es noch keine Kinos. Man ging nach Hause oder in den Laden.» Mit dreizehn Jahren wollte ihn sein Vater in die Lehre zu einem Händler geben, damit sein Marc nicht Arbeiter, wie der Vater war, sondern Kaufmann werde und es besser habe. Da er aber keinen Hang zu diesem Beruf zeigte, konnte er noch vier Jahre weiter auf die Schule gehen. Da brachte er seinen Eltern eines Tages den Wunsch vor Maler werden zu wollen. Mit der Hilfe seiner Mutter gelang es ihm auf die Kunstschule in Witebsk zu kommen. Doch hielt er es dort nur drei Monate aus. Die Eltern gaben ihn daraufhin zu einem Photographen in die Lehre. Aber auch hier fand er keine Befriedigung.

Dieses Witebsk hat Chagall sein Leben lang nicht vergessen. Immer wieder erscheint es auf seinen Bildern. So auf dem Bilde «Der Soldat trinkt», wo man ein armseliges Bauernhaus durchs Fenster sieht, oder auf dem Selbstbildnis, wo ein solches den Hintergrund bildet, oder auf dem blauen Hause, bei dem Geiger, bei der Liebesidylle, bei dem Geiger im Schnee, wo es den Hintergrund abschließt, bei dem Cellospieler, bei dem Bild «Dämmerung in der Nacht», bei dem Bild «Die Zeit ist ein Fluß ohne Ufer», bei der Harlekinfamilie und dem anderen Bild «In der Nacht», bei dem Bilde Krieg, bei der Autour d'Elle und der Nocturne, und den Liebenden, das der Meister zwischen 1954 und 1963 geschaffen hat. Daß es auf dem Bilde «Ich und das Dorf auftaucht, lag ja im Gegenstand begründet. Überraschender ist es bei dem roten Akt, bei der weißen Kreuzigung, wo den Künstler wohl Ahnungen von dem, was kommen würde, bedrängt haben dürften, und dem Engelsturz, das in den verschiedensten Zeitabschnitten entstanden ist. Den erschütterndsten Eindruck freilich hinterläßt die Andeutung von Witebsk auf dem Bilde Martyrium aus dem Jahre 1940. Da sehen wir, wie den Bewohnern des Hauses rechts ihre Einrichtungsgegenstände zum Fenster hinausgeworfen werden, wie Häuser in Brand gesteckt werden, wir sehen flüchtende Menschen und einen Geigenspieler, der Trost in der Welt der Töne zu suchen scheint. Soll der Hahn an den Verleugner der Passionsgeschichte erinnern? Und was bedeutet das Tier mit den Kerzen? Wer ist der an den Pfahl gebundene Märtyrer und das an ihn lehrende klagende Weib mit dem zarten Rosaschleier? Da das Bild 1940 nach dem Einmarsch der Deutschen

in Frankreich gemalt ist, wo Chagall erkennen mußte, daß für ihn unter der Vichyregierung des Bleibens nicht mehr war, liegt es wohl nahe, in diesem Märtyrer den an den Schandpfahl gebundenen Juden zu sehen und sollte die Frauengestalt nicht an jene Rahel erinnern, von der es heißt: Rahel beweint ihre Kinder»? Wieviel friedvoller sind die Darstellungen aus der Welt Witebsk, die uns in dem Gemälde «Sabbat» oder der Familie vom Jahre 1908, der Geburt, der Hochzeit und dem Toten geschenkt sind. Die Familie zeigt uns ein Elternpaar mit dem Kinde und davor sitzend auf einem Schemel die Großmutter. Zwischen den Eltern webt eine Atmosphäre unausgesprochenen Verstehens, obwohl sie sich nicht ansehen. Das Kind ist das neue Band zwischen ihnen, das ihrem Leben Inhalt und Aufgabe ist, und die Großmutter, die sinnend vor sich niederschaut, denkt sie an das Schicksal, das das Kind in seinem Leben erwarten wird? In dem Gemälde die Geburt aus dem Jahre 1910 tun wir einen Blick in das Treiben anlässlich einer glücklich vorübergegangenen Geburt in einem ärmlichen Hause, wie man es in den Judenvierteln in Polen vor dem ersten Weltkrieg oft antreffen konnte. Die Wehmutter hält das strampelnde Kindchen, das den ersten Schrei ausgestoßen hat, in den Armen, die Nachbarn drängen neugierig zur Tür herein. Wollen sie wissen, ob es ein Bub oder ein Mädels ist? Der Vater kriecht unter dem Bett hervor, auf dem unter einem roten Baldachin die genesene Mutter ruht. Davor ein Schapp mit Wasser. Der Vater will doch auch sein Kindchen sehn. Über das Ganze ist rotes Licht ausgegossen, das von einer Petroleumlampe ausgeht, das in betontem Gegensatz zu dem gelbgrünen Grundton des Bildes steht. Welt der Armut — und doch echtes Lebensglück. Auf vielen Bildern Chagalls finden wir Lichter, Lampen und Laternen. Die Art, wie Chagall die Lichtquellen ihren Schein werfen läßt, gestattet uns Rückschlüsse auf die Stationen seines künstlerischen Schaffens. Auf den Bildern dieses Lebensabschnittes hat das Licht fast etwas Unheimliches. Ist es Ausdruck für das Ahnen des schweren Schicksals, das diese Menschen tief niederbeugen wird?

Diesen Eindruck erweckt auch der dünne Schein einer Straßenlaterne auf dem Bilde «Die Hochzeit» aus dem Jahre 1909. Ein Hochzeitszug kommt die Dorfstraße herunter, zwölf Personen und einige Zuschauer. Es wird fröhlich gefiedelt, geredet und geschaut.

Fast glaubt man die Worte zu hören — und doch liegt über dem Bilde ein geheimnisvolles Schweigen. So atmet dies Bild Schwerkraft und Lebensbejahung zugleich aus wie das Bild seiner Braut in weißem Festgewand mit den schwarzen Handschuhen und dem mit besonderer Sorgfalt gemalten Spitzenkragen. Wollte er den Betrachtern des Bildes, den vornehmen Petersburgern — es stammt nämlich aus dieser Zeit und seine Braut war Tochter eines Witebsker Juweliers, die russische Literatur und Journalistik in Moskau studierte — zeigen, daß auch seine Braut und er Verständnis für repräsentative Anforderungen hätten? Ganz anders das Bild «Der Tote». Wieder sehen wir uns auf eine Dorfstraße versetzt. Der Tote ist auf der Straße der Längsrichtung nach aufgebahrt. Ein rotes Laken deckt ihn zu. Nur der Kopf und die Füße sind sichtbar. Um den Toten stehen sechs Leuchter. Die Lichter strahlen orangegelb. Eine Frau erhebt laute Klage um den Toten. Ihre Bluse ist grün, ihr Rock, der bis zu den Knöcheln reicht, schneeweiß. Vom Giebel des einen Hauses grüßt das Zeichen des Schuhmachers, ein Stiefel. Auf dem Dach sitzt abgewandt vom Beschauer ein Mann mit seiner Geige. Spielt er dem Toten zum Abschied sein Lieblingslied? Das Bedeutsamste auf dem Bild ist aber der Tod. Chagall stellt ihn dar unter der Gestalt eines Straßenkehrers. Und da kommt wieder dies Bedrängende auf den Betrachter zu. Anteilnahmsloser konnte der Künstler den Tod nicht darstellen. Wir aber fühlen uns gefragt: hat Chagall mit seherischem Blick schauen dürfen, wie gefühllos der Tod in unserem Jahrhundert seine gewaltige Ernte einbringen wird? Die Augen des Meisters auf der einen der Aufnahmen von ihm lassen etwas von diesem seherischen Tiefblick ahnen. In diesem Zusammenhang mag sein Bild «Friedhofstor» Erwähnung finden. Das Tor zu einem jüdischen Friedhof steht offen. Die Inschriften sind in hebräischer Sprache, das Tor ist gekrönt vom Davidsstern. Alles scheint die Tatsache künden zu wollen, daß im Tode alle Menschen mit ihrer Weisheit am Ende sind und daß nur die uralten Trost- und Mahnworte Brücken sein können dorthin, wo die göttliche Einwohnung Wirklichkeit werden kann, aber auch Brücken von Mensch zu Mensch. Wollen die Himmelsfarben in kubischer Art dies unterstreichen und ist der Baum rechts der Baum des Lebens oder der Erkenntnis? Man kann dies farbenkräftige Bild nicht länger be-

trachten, ohne daß traurige beschämende Erinnerungen an Friedhofschändungen in einem aufsteigen. Doch wenden wir uns einem von fröhlicher Lebensbejahung und echter Frömmigkeit durchwehten Bilde zu, dem «Sabbat». Äußerlich sind es arme Leute, die da auf Stühlen mit hohen Lehnen um einen Tisch in der Abendstunde zusammensitzen, beschienen vom Licht einer Petroleumlampe, auf dem Tisch die beiden Feiertagskerzen. Die sich aus dem Bett neigende Frau und die andere, die betend in der Türöffnung steht, runden die Gemeinschaft ab. Die Uhr an der Wand zeugt mit ihrem gleichmäßigen Schlag davon, daß die Zeit nie stille steht, daß ohne Unterbrechung Stunden kommen und gehen. Aber mit dem allen ist nur das Äußere des Bildes wiedergegeben. In diesem Bilde webt noch etwas anderes, darf man sagen, eine geistige Welt, die die, die ihr seit Kindheit verbunden sein durften, zu segnen vermag, eine andere Dimension, um dies Wort Paul Tillichs zu gebrauchen, von der Chagall durch die Wahl der Farben zu künden versucht, ein Reich des lebendig Gegenwärtigen, das seine letzte Kraft aus der Geschichte des Volkes holt, dem diese Menschen angehören. Das leuchtende Zitronengelb, das die grünen Schatten überstrahlt, läßt den Beschauer vergessen, daß es arme Menschen sind, in deren Gesellschaft er beim Betrachten dieses Bildes eintritt. Sie werden zu reichen Menschen durch das, was sie am Tage der gottgeweihten Stille empfangen dürfen. Neben dies Bild mag nun noch ein beglückend lebensfrohes hier Erwähnung finden, das Bild «Der Geburtstag». 1915 begann er es und malte daran bis 1923. Es versetzt uns in sein Atelier und wir blicken durch das geöffnete Fenster auf die Dorfstraße von Witebsk. Auf dem Tisch ist noch einiges stehen geblieben von dem Feiern. Welch eine frohe Lebendigkeit strahlt von der Gestalt seiner Bella mit dem Blumenstrauß in der Hand aus und von dem Künstler, der durch den Raum schwebt und der Herzenskönigin ein paar liebe Worte ins Ohr flüstert. Wir sind in der glücklichen Lage, daß uns seine Gattin Bella von der Entstehungsstunde dieses Werkes eine Aufzeichnung gegeben hat. Da sie für das Schaffen des Künstlers einmalig aufschlußreich ist, mag sie hier eingefügt werden. Bella schreibt: «Ich nahm schnell meine bunten Schals und hing sie an den Wänden auf, über das Bett breitete ich eine Decke, die ich mitgebracht hatte. Ich bedeckte

ebenfalls den Tisch, und du, du gingst in die Ecke und beganst die umherstehenden Leinwände zu sortieren; du nahmst eine hervor und stelltest sie schnell auf die Staffelei. Beweg dich nicht, bleib, wo du gerade bist! befahlst du. Die Blumen waren noch in meinen Händen. Ich vermochte kaum still zu halten. Ich hätte sie gern ins Wasser gestellt, damit sie nicht welken. Doch bald dachte ich nicht mehr daran. Du bearbeitetest die Leinwand mit solch einer Kraft, daß sie unter deinen Pinselstrichen bebte. Du ließest mich mit dem Strom von Farben dahingleiten. Plötzlich hobst du mich vom Boden und stießest dich selbst mit einem Fuß ab, als ob für dich in dem kleinen Raum nicht genug Platz sei. Du hobst dich in die Luft, strecktest dich in deiner ganzen Länge und schwebtest die Decke entlang. Dein Kopf neigte sich zur Seite und so wendetest du meinen Kopf. Du nähertest dich meinem Ohr und flüsterst mir etwas zu. — Ich lauschte dir, als ob du sängest, ein Lied für mich in deiner tiefen weichen Stimme. Selbst deine Augen sangen. Wir erhoben uns mit Leichtigkeit zusammen über den geschmückten Raum und schwebten, wir kamen an das Fenster und wollten es durchdringen. Von draußen riefen uns die hellen Wolken und ein Streifen blauen Himmels. Die Wände mit den bunten Tüchern begannen sich zu drehen, sie machten uns trunken. Wir flogen über Weiden, voll mit Blumen, über schlafende Dächer, Gärten, Kirchen. Wie findest du mein Bild? Plötzlich ließest du dich wieder auf den Boden zurück, auf deine Füße, du blicktest auf die Leinwand, dann auf mich, du tratest von der Staffelei zurück und wieder heran. Muß ich noch etwas daran tun? Ich kann es nicht so lassen, meinst du nicht auch? Sag mir, an welcher Stelle muß ich noch arbeiten? Du sprachst zu dir selbst, in Erwartung und Furcht, was ich sagen würde. Oh, es ist sehr gut, du flogst so schön davon. Wir werden es der Geburtstag nennen! Dein Herz kam zur Ruhe. Wirst du morgen wieder kommen? ich werde ein neues Bild malen, und wir werden wieder davonschweben.» Diese Niederschrift seiner Gattin zeigt zarter und inniger, als es Worte vermögen, was für Chagall die Gemeinschaft mit seiner Frau für seine Kunst bedeutete.

Ehe wir von Witebsk Abschied nehmen, mag noch ein Bild ganz anderer Art hier Erwähnung finden: der betende Jude oder wie es auch genannt wird: der Rabbi von Witebsk. Diese Darstellung hat

nichts gemeinsam mit den Bildern, die die russischen Heimatmaler sonst von den alten Juden malten. Alles in dem Bilde Chagalls zeugt von Kraft und von schöpferischer Intuition. Es ist ein Bekenntnis zur jüdischen Frömmigkeit und im besonderen zum jüdischen Gebetsleben. Man spürt, wie in den Augen aufglimmt jüdische Erwartung. Fast glaubt man das Bekenntnis zu hören allen anderen Stimmen zum Trotz: Er kommt, Er kommt, der Messias. Und doch sieht uns aus diesem Antlitz nicht auch die nie verstummende Frage des jüdischen Menschen an: Wann werden wir von den anderen Menschen endlich als gleichberechtigte Brüder anerkannt und geachtet werden? Ob es wohl richtig ist, was berichtet wird über die Art, wie Chagall zu diesem Motiv kam? «Eines Tages», so erzählt einmal Chagall, «ging ein alter Mann an unserem Fenster vorüber; er hatte graues Haar, ein mitleiderregendes Gesicht, einen Sack auf der Schulter. Kann er seinen Mund öffnen, um ein Almosen zu erbetteln, frage ich mich. Und wahrhaftig, er spricht überhaupt nicht. Er kommt ins Haus und bleibt scheu an der Tür stehen. Dort steht er für lange Zeit still. Und wenn er nichts bekommt, geht er wieder hinaus, wie er gekommen ist, und kein Wort wurde gesprochen. Komm herein, sagte ich ihm. Komm her und setz dich nieder, ruh dich ein Weilchen aus. Dir ist es doch gleich, nicht wahr? Ich werde dir zwanzig Kopeken geben, du brauchst nur meines Vaters Gebetsschal und Gebetsriemen anzulegen und dich dort hinzusetzen, ja?» Jeder andere Maler hätte aus dieser kleinen Begebenheit ein anekdotenhaftes Bild geschaffen und das Zufällige betont. Chagall schafft statt dessen ein Bild von dauerhafter Bedeutung.

Nach diesen Bildbetrachtungen, die zeitlich etwas vorgegriffen haben, wollen wir wieder zu den Lebensstationen Chagalls zurückkehren. Wir knüpfen wieder an bei seinem Aufenthalt in Witebsk. Ein Freund riet Chagall, er möge auf die Kaiserliche Kunstakademie nach Petersburg zur Ausbildung gehen. Aber da entstanden Schwierigkeiten durch die streng russisch-orthodoxen Gesetze. Ein Jude durfte nicht in der Hauptstadt wohnen, wenn er nicht dort einen Beruf ausübte, der seinen Aufenthalt daselbst unbedingt notwendig machte. So fand man den Ausweg, Chagall erledigte für Witebsker Handelsleute Geschäfte. Aber um auf die kaiserliche Kunstakademie gehen zu können, mußte man mindestens 18 Jahre alt sein. Da

war sein Vater so beherzt, diesem Mangel durch Änderung der Altersangabe auf dem Geburtsschein abzuhelfen. So machte sich der junge Chagall mit ganzen 27 Rubeln in der Tasche auf den Weg nach Petersburg. Dort herrschte zwar ein lebhaftes künstlerisches Leben. In der Eremitage konnte man bedeutende Vertreter der Malerei studieren. Waren dort doch allein von Rembrandt dreißig Bilder zu sehen. Daneben gab es dreihundert private Kunstsammlungen. Aber über dem Dortsein stand für Chagall kein guter Stern. Er bestand die Aufnahmeprüfung an der Akademie des Barons von Stieglitz nicht, mußte, um sich nicht die Möglichkeit zum Verbleiben in Petersburg zu zerstören, auf die Schule der Gesellschaft zum Schutze der Kunst gehen, als Hausdiener bei einem Rechtsanwalt arbeiten, einmal sogar wegen fehlender Arbeitspapiere einige Tage Gefängnis auf sich nehmen und schließlich bei einem Schildermaler in die Lehre gehen. Zum Schluß versuchte es Chagall noch auf der Kunstschule von Bakst. Aber auch dort fand er nicht die Anregung, die seiner Begabung entsprach. So ging er schließlich enttäuscht nach Witebsk zurück, wo er sich als Mensch wenigstens zu Hause fühlte. Es entstanden hier auch einige Bilder, deren wir oben schon gedacht haben. Sein Wunsch war es, nach Paris zu gehen. Aber wie sollte er in Witebsk dazu die Mittel aufbringen? So ging er noch einmal nach Petersburg. Diesmal lernte er einen kunstfreudigen Mann in dem Rechtsanwalt Vinaver kennen, der ihm zwei Bilder abkaufte, ihm ein guter Vizevater war, einen Arbeitsraum zur Verfügung stellte und schließlich ein Stipendium für einen Studienaufenthalt bewilligte. Auf die Frage, ob er Rom oder Paris aufsuchen möchte, entschied sich Chagall für Paris. Er hat darüber später einmal gesagt: «Der Boden, der die Wurzeln meiner Kunst genährt hatte, war Witebsk. Doch meine Kunst verlangte nach Paris, wie ein Baum nach Wasser verlangt. Im anderen Fall wäre sie verwelkt.»

Mit einem Freund, der in gleichem Alter stand, machte sich Marc Chagall auf nach Paris. Er brauchte für die Reise vier Tage. «Ich kam nach Paris, wie vom Schicksal getrieben. Worte, die vom Herzen kamen, flossen zu meinem Munde. Sie erstickten mich fast, ich stammelte. Ich kam mit Gedanken und Träumen, wie man sie nur mit zwanzig Jahren haben kann.» Während sein Freund kaum Mut hatte zu bleiben, blieb Chagall. «Ich blieb», sagte er später einmal,

und was das Wichtigste war, ich blieb ich selbst.» Er mietete sich ein Atelier in der «Impasse du Maine» und besuchte am Tage nach seiner Ankunft den Salon des Indépendants. Dort sah er Werke der Fauves, aber auch kubistische Bilder von Derain und Picasso. Nach seiner Übersiedlung in das sagenumspinnene Atelierhaus La Ruche im Montparnasse hatte er Gelegenheit den Vertretern der École de Paris näher zu treten.

Unmittelbar nach seiner Ankunft in Paris hatte der Meister zu malen begonnen. Dabei gaben ihm die Losungen der Kubisten neue Möglichkeiten: Farbe und Form freie Darstellungsmittel; Farbe zu fassen als *état d'âme*, das wirkte auf ihn lösend. Das findet man bestätigt, wenn man das Bild seines ersten Pariser Ateliers betrachtet. Die Farben sind aufgewühlter als die auf seinen Bildern in Witebsk. Die Umrisse scheinen zu zerrinnen. Ist es der erste Eindruck von Paris, der sich darin ausspricht, dem der junge Künstler mit größerem Schaffenseifer zu begegnen sucht? Es ist alles aus den Formen geraten. Man fühlt sich gefragt, welchen Weg wird Chagall einschlagen? Wird er wilde Visionen empfangen oder wird ihm die Materie durchscheinend werden? Sein zweites Hochzeitbild gibt darauf schon die Antwort. Er läßt die gleichen Gestalten wie auf dem ersten Hochzeitbild wieder erstehen, bis hin zu dem Wasserträger. Nur eine Frau kommt hinzu. Sie trägt ein gelbes Kleid und scheint Tänze aufzuführen. Dazu muß man wissen, daß jeder chassidisch-jüdische Hochzeitszug von einer solchen Frau geführt wurde. Dabei ist die irdische Schwere abgefallen. Die Menschen scheinen zu schweben. Das Zeitliche wird in die Fläche übertragen. Ist das Bild ein Zeugnis dafür, was Chagall mit den Worten uns zu sagen versuchte: «Einerseits bewunderte ich die genialen Beispiele einer formalen Kunst, andererseits versank meine Seele trotz allem in eine gewisse Trauer und dürstete danach, einen Ausweg zu finden»?

Chagall sprach sich mit den Dichtern über sein Wollen aus und sie bestätigten ihn darin. Einer, der ihm sein Gedicht «Atelier Chagall» widmete, hat das Glück, ihm den Titel zu einem antizaristischen Bilde erweckt zu haben, Blaise Cendrars. Das Bild trägt die Bezeichnung: «Rußland, den Eseln und anderen.» Auf dem Dach eines Bauernhauses steht jenes merkwürdige Tier, das man schwer

bezeichnen kann. Ist es eine Kuh, ein Pferd oder ein Esel oder alles zugleich? Es stillt ein Menschlein und ein Kälbchen zugleich. Vor ihm ein Trog mit einem Trank. Daneben das Dach einer Synagoge, die ein Kreuzeszeichen trägt. Hat Chagall damit das Gemeinsame zwischen Synagoge und Kirche andeuten wollen oder dies, daß die Kirchengemeinschaft der Christen aus dem Judentum hervorgegangen ist? Über dem Synagogendach schwebt eine Frauengestalt, eine Magd mit Eimer. Ihr Kopf ist vom Körper gelöst. Chagall hat dazu gesagt, daß er die Teile des Körpers und Bildes nach ihrem malerischen Spannungswert in dem Bild angeordnet habe und war damit einverstanden, daß der Dichter Apollinaire diese Bilder *surnaturel* genannt hat. Und in der Tat, etwas Übernatürliches haben seine Bilder aus dieser Zeit. Ein anderes Bild wirkt wie eine Zusammenfassung des ihm Gewordenen, das Bild «Ich und das Dorf». Zuerst hatte der Künstler die Leinwand mit dem Kohlestift in Kreise aufgelöst. Dann galt es die so entstandenen Teilflächen mit Farbe zu beleben. Dann kam das Entscheidende: seine inneren Gesichte nahmen Gestalt an. Es formte sich auf der linken Seite des Bildes der grüne Männerkopf, in dem wir einen Bauern sehen dürfen. Kommt nicht in seinen verträumten Augen etwas vom Glanz der russischen Winternächte zu dem Beschauer des Bildes und spielt nicht um die Lippen ein ahnendes Staunen? Die andere Seite des Bildes zeigt einen Tierkopf, merkwürdig durchscheinend, Kuh und melkende Magd im Tierkopf, auf der Straße schwebend ein Mann mit der Sense und eine gestikulierende Frau, kopfgestellt, und ein Blumenstrauß auf dem unteren Teil des Bildes, fast unwirklich leuchtend, oben — wie könnte es anders sein — die Welt von Witebsk angedeutet mit dem Gotteshaus mit dem Kreuzeszeichen und einem Kopf, in dem man einen russischen Aufsichtsbeamten erblicken könnte. Das Ganze wirkt wie ein Abschluß des vergangenen Lebensabschnittes, in dem sich aber zugleich der Vorstoß in einen von neuen Inhalten erfüllten andeutet.

Wenn wir uns das Neue, was Chagall während seines Aufenthalts in Paris geschenkt wurde, erschließen lassen wollen, ist es angezeigt ein klein wenig weiter auszuholen. Es ist etwas Besonderes um die Begegnung eines Künstlers mit der Wirklichkeit des Raumes und der Zeit. Der Maler schaut den Raum als etwas Lebendiges, als

etwas Bewegtes. Dadurch wird er schließlich eins mit dem Raum. Das mag uns eindrücklich werden, wenn wir uns daran erinnern, daß es bei Fra Angelico Räume des Entzückens und himmlischer Heiterkeit gibt, bei Rembrandt solche der Schwermut und belastenden Düsterteit, bei Grünewald und Goya sogar der Verzweiflung. Nun ist es in unserem Denken so, daß wir den Begriff des Raumes nicht denken können ohne seine Ergänzung durch den der Zeit. Müssen beide unbedingt in Gegensatz zueinander stehen? Gibt es nicht eine leider verschüttete Einheit? Der Betrachter der Werke Chagalls kann sie erahnen vor seinen Bildern. Darum hat seine Kunst etwas uns Befreiendes. Raum und Zeit sind nicht mehr die Gewalten, denen wir wehrlos ausgeliefert sind. Kommt es daher, daß Liebende und Kinder am leichtesten Zugang zu seinen Bildern finden?

Von hier aus läßt es sich vielleicht verständlich machen, was mit den «plastischen Werten» gemeint ist, von denen in der französischen Malerei gesprochen wird. Der Franzose meint damit, daß Farbe, Formen und raumbildende Bestandteile selbständig wirkende Mittel sein müssen und die Aufgabe haben, die fühlbaren und sichtbaren Bestandteile in Erscheinung treten zu lassen. Ein echtes Kunstwerk darf nicht den Schein von schönen Dingen vermitteln, sondern es soll bereits als Gegenstand künstlerisch sein. Es handelt sich also um eine Verbindung realistischer und abstrakter Bildelemente, wobei weniger die Nachahmung der geschauten Erscheinungen als das Deutlichmachen ihrer dichterischen Kraft im Bild anzustreben ist. Vielleicht kann in diesem Zusammenhang ein Wort Chagalls hilfreich sein. «Ich strebe in erster Linie darnach, mein Bild architektonisch aufzubauen, genau so, wie es seinerzeit die Impressionisten und die Kubisten taten. Die Impressionisten bedeckten ihre Leinwand mit hellen und dunklen Farbflecken, die Kubisten mit quadratischen, dreieckigen und runden Formen. Ich suche meine Malfläche statt dessen mit Dingen und Figuren auszufüllen, die ich anstelle solcher Formen verwende, tönende mit Leidenschaft angefüllte Formen, die eine zusätzliche Dimension schaffen sollen, die durch die reine Geometrie der kubistischen Linien oder die impressionistischen Farbtupfen nicht zu erreichen ist. . . . » Daß ich Kühe, Mägde, Hähne und die Häuser der russischen

Provinz zu meinen Grundformen machte, erklärt sich daraus, daß sie zu meinem Milieu gehören, dem ich entstamme, und daß sie zweifellos den nachhaltigsten Eindruck in meiner visuellen Erinnerung hinterlassen haben. So lebhaft und verschiedenartig ein Maler auch auf die Atmosphäre und Einflüsse seiner späteren Umgebung reagieren mag, ein bestimmter Extrakt, ein gewisses Aroma seines Geburtsortes bleibt doch immer an seinen Arbeiten haften. ,...‘ Wenn ich in einem Bild den Kopf der Kuh abgeschnitten und verkehrt aufgesetzt habe, oder manchmal das ganze Bild verkehrt herum male, dann habe ich dieses nicht getan, um Literatur zu machen. Ich will in mein Bild einen psychischen Schock hineinbringen, der immer motiviert ist aus bildhaften Gründen, mit anderen Worten: eine vierte Dimension. Man spreche also nicht mehr, was mich betrifft, von Zaubermärchen, von dem Phantastischen, von Chagall dem fliegenden Künstler. Ich bin ein Maler, der unbewußt bewußt ist.»

Auf vielen Bildern Chagalls finden wir den Eiffelturm, jenes Wahrzeichen von Paris aus dem Jahre 1889 anläßlich der Pariser Weltausstellung. Dieser Eiffelturm in den Werken Chagalls ist mehr als ein sich willig anbietender Gegenstand, um eine Raumstelle damit zu füllen. Dafür drei Beispiele: das Selbstbildnis mit sieben Fingern (1911), Paris durchs Fenster gesehen (1913) und die Liebenden mit dem Eiffelturm (1938, 1939). Bei diesen Bildern und ihrer Betrachtung wird sich mancher an den Kreuzweg der ästhetischen Besorgnis unserer Zeit gestellt glauben. Mutet Chagall mit dem in kubistischer Manier gestalteten Selbstbildnis mit sieben Fingern dem Beschauer nicht wirklich etwas viel zu? Versuchen wir den Meister zu verstehen. Zwar ist das Auge des Malers über das natürliche Maß hinaus vergrößert und die grünweiße Pupille glimmt vom dunklen Grund des Augapfels und blickt wie im Traumzustand. Und das Schattenviereck auf der Wange verleiht dem Gesicht etwas ungewöhnlich Hartes. Aber wollte Chagall dadurch nicht einen Abstand wahren vom Beschauenden, um nicht sofort mit ihm in einen Gedankenaustausch treten zu müssen? Und wenn man nun das Ganze längere Zeit ansieht, dann ist einem mit einem Mal, als ob diese mathematischen Linien mit ihren Überschneidungen die Aussprache zwischen dem Künstler und dem Zugang zu ihm Suchenden

nur vertiefen wollen. Und die zuerst befremdenden sieben Finger, die auf das Bild auf der Staffelei hindeuten, scheinen nur durch dieses Bild vermehrt. Und dann diese Palette! Ist in ihr nicht ein Aufleuchten abstrakter Malerei zu erkennen? Wie aus weiter Ferne leuchtet rechts oben in Wolken entrückt Witebsk auf und links der Eiffelturm, nur angedeutet, aber dadurch in seiner inneren Lebendigkeit, mit seiner Beschwingtheit da. Ob das Liebespaar zu seinen Füßen Ausdruck der Hoffnung des Künstlers mit Bella ist? Dieser Eiffelturm ist nun mehr bildbeherrschend da in dem anderen Bild: Paris durchs Fenster gesehen. Auch hier wie auf dem vorigen Bild der Mann schwebend vom Himmel, die Stadt Paris diesmal bildbeherrschend mehr, die kopfgestellte Eisenbahn, das vornehm gekleidete flach dahinschwebende Paar, das alles erinnert uns, daß wir ein Bild Chagalls betrachten. Aber was wollte der Meister sagen mit der auf der Fensterbank hockenden Katze und mit der Maske, die der Mann rechts unten trägt? Wir fühlen uns gefragt, ohne daß wir eine rechte Antwort finden könnten. Und nun das dritte Bild, die Liebenden mit dem Eiffelturm, aus den Jahren 1938 und 1939, also aus den Tagen unmittelbar vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges. Zarte Bejahung des Glückes der Liebe, das spricht aus den beiden von einem Vogel getragenen Gestalten. Man spürt es: diese beiden sind wirklich glücklich und haben die Erfüllung des Lebens vor sich. Der Baum rechts in einem gedämpften Grün, darunter Witebsk, ein kopfgestellter Träger von drei Kerzen schwebt darüber, oben in den Ästen ein Mann, ein Tier und eine Geige, auf der linken Hälfte eine hell leuchtende Sonne so recht in Farbtönen des Meisters, darunter ein Baldachin mit einem Brautpaar, so wie es Sitte bei einer jüdischen Trauung ist, dazu ein fröhlicher Geiger zu den Füßen der Braut, alles beherrscht von dem gewaltigen Massiv des Eiffelturms, der aber nichts erdrückt. Alles an dem Bild atmet Lebensfreude, die durch die Frau mit dem Blumenstrauß noch besonders zart angedeutet wird. Noch einmal hat Chagall den Eiffelturm auf einem Bilde dargestellt, diesmal aber nur mehr andeutend, mehr verschwimmend, auf dem roten Akt aus den Jahren 1954 und 1955. Das ist ein fast faszinierender Chagall. Der Hintergrund in Dunkel gehüllt, aber nicht in ein Dunkel, das Verzweiflung erweckt, wie es auf den Bildern Goyas uns bedrängend

überfällt, etwa auf der Rötelzeichnung «So enden die Menschen guten Willens», dieser Anklage gegen die ungerechten Unterdrücker, sondern ein geheimnisvolles Dunkel, träumerisch und versöhnend. Da ruht im Frieden der Nacht Witebsk, da grüßt fast schamhaft der Eiffelturm, da ist so lieb ein Leuchter mit einer Kerze, die brennt, und eine Geige. Wer in dunklen Stunden einmal erfahren hat, wie eine Geige trösten kann, wie ihre Töne beglücken können, der fühlt, warum Chagall eine Geige hinmalen mußte. Und nun diese Gestalten, dieser Akt, voll seliger Reinheit, dieser beglückende Kuß, beide getragen von dem chagallschen Vogel. Warum denn getragen? Weil glückliche Menschen immer irgendwie geheimnisvoll getragen sind. Und die Blumen. Wir wissen alle, wie Blumen mit ihrem Leuchten beglücken können. Es braucht kein Wort mehr. Wer ist größer, der Künstler oder der Mensch Chagall? Aber wir griffen vor. Den Leser müssen wir um Nachsicht bitten. Wer kann denn bei Chagall genau nach dem Datum vorgehen? Ideen sprengen die Fesseln der Zeit.

Kehren wir in die Zeitzusammenhänge zurück, um mit Chagall fröhlich zu sein. Er war vier Jahre in Paris, allein, in einem Atelier, das er uns einmal in einem Augenblick beglückender Ehrlichkeit köstlich offen beschrieben hat. Er sagt: «Wenn in den russischen Ateliers ein beleidigtes Modell schluchzte, wenn in den italienischen Ateliers Lieder mit Gitarrenbegleitung erklangen, wenn die Juden ihre erhitzten Diskussionen weiterführten — in meinem Atelier blieb ich allein mit meiner Petroleumlampe. Das Atelier war bedeckt mit Bildern, mit Leinwandfetzen, oder genauer mit meinen Tischdecken, Bettbezügen und in Stücke gerissenen Nachthemden. — Zwei drei Stunden vor Sonnenaufgang. Es beginnt zu dämmern. Gerade ist eine Woche vergangen, und mein Atelier wurde nicht geputzt. Bilderrahmen, Eierschalen, leere zwei Sous-Töpfe von Bouillonextrakt 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 Césanne, von El Greco, die Reste eines Herings, 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...»

Was tat Chagall in den Nächten solcher Verlassenheit? Er malte an einem Bild, das ein Bekenntnis der inneren Spannungen seiner Seele war, dem Kalvarienberg. Und darnach? Laßt uns hören. Der Kalvarienberg vermittelt dem fragenden Betrachter zunächst den Eindruck, daß dieses Werk Chagalls nicht aus der Anschauungswelt der beiden religiösen Gemeinschaften, zwischen denen der Meister lebte, verstanden werden kann, weder aus der des rechtgläubigen Judentums chassidistischer Prägung noch der des russisch-orthodoxen Christentums, das für ihn belastet war mit den Judenverfolgungen unter dem Zarentum. In kubistischer Art gestaltet, wodurch die Selbständigkeit des schaffenden Künstlers sich mitteilt, oder darf man sagen unabsichtlich unterstrichen wird, wird durch kühne Farbengesetzlichkeit und einen an Rembrandt erinnernden Wechsel von Licht und Dunkelheit das Auge des Beschauers gefesselt durch die Darstellung des Gekreuzigten und seiner Eltern unter dem Kreuz. Daß Joseph und Maria durch die Erinnerung an seine eigenen Eltern mit eigenartigem Leben erfüllt sind, vermittelt sich bezwingend. Ist doch Maria viel kleiner als Joseph. Der große Kreis hinter dem Kreuz, das durch die Ränder der kubistischen Aufteilungslinien entsteht, erinnert an die Stelle des Berichtes vom Tode Jesu: «Und die Sonne verlor ihren Schein.» Will der andere Kreis mit dem geöffneten Segment sagen, daß ein kraftvolles Geschehen sich an diesen Tod anschließen wird, der Neues eröffnet? Joseph blickt zerrissen von Schmerz nach oben, Maria mit dem Sternengewand und der einen völlig verdunkelten Gesichtshälfte und den hilflos verschlungenen Händen läßt ahnen: sie leidet, wie in solcher Stunde nur eine Mutter leiden kann. Und der Gekreuzigte selbst, ist es uns nicht so, als hörten wir ihn rufen: «Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?» Doch tragen wir damit nicht vielleicht zu viel in dies Bild ein? Wenn wir den Meister fragen könnten, würde er in seiner bescheidenen Art wahrscheinlich sagen: «Ich weiß es nicht.» Aber da ist noch diese wilde Gestalt mit der Leiter, eilt der Mann fort von dieser Stätte? Dachte Chagall an einen Menschen, den die geistliche Obrigkeit zu ihren dunklen Zwecken dank seiner Einfalt und Unwissenheit für ihre Machtzwecke mißbraucht hat und der sich einbildet, ein gottwohlgefälliges Werk helfend gefördert zu haben? Oder schwebte ihm vor

in dieser Gestalt den festzuhalten, der sich dem Eindruck des Schrecklichen entziehen will? Und da ist noch der Fluß mit dem Blick zum anderen Ufer mit den Bäumen und dem Boot mit dem Fährmann. Man denkt an den Fährmann Charon, der den Gekreuzigten, wenn er verschieden ist, in das stille Reich der Toten tragen wird. Wir halten inne. Wir wissen, daß das Bild des Gekreuzigten uns bei Chagall noch öfter begegnen wird. Dieses erste, das wir hier erwähnen, läßt uns sagen: es ist eine erschütternde Darstellung eines Martyriums: der Sohn muß sterben eines qualvollen schimpflichen Todes, die Eltern haben keinen Trost. Vielleicht darf noch das eine ausgesprochen werden: man kann den Fluß aus der jüdischen Gedankenwelt auch anders deuten: für einen jüdischen Betrachter des Bildes bedeutet der Fluß die Grenze zwischen Bekanntem und Unbekanntem, zwischen Erkennbarem und Verborgenen. Kommend von der anderen Seite des Flusses wissen sie nicht, wann und ob sie auf die andere Seite einmal zurückkehren dürfen. Wird es ihr Schicksal sein sich immer darnach sehnen zu müssen, nach der Heimkehr zu den freundlichen Hügeln des verheißenen Landes aus der Welt des Zerstreungslebens, in fremden Ländern, von denen ihnen keins zur Heimat werden kann?

Doch tun wir wieder einen Blick in das Leben unseres Meisters Chagall. Vier Jahre war er in Paris. Er hatte nur seiner Kunst sich hingegeben. Da wurde ihm von seinem Freunde Apollinaire auf einem Abend die Bekanntschaft mit Walden vermittelt und es kam dann zu einer Kollektivausstellung von Werken Chagalls in Berlin. Das war für ihn ein rechter Trost. Denn kurz zuvor hatte Chagall eine bittere Enttäuschung überwinden müssen. Für drei Bilder, die Chagall an den Salon der Unabhängigen nach Amsterdam geschickt hatte, waren 900 Franken gezahlt worden von einem Käufer. Von diesem Geld hat er keinen Sous gesehen. Der Kassierer war mit dem Geld nach Amerika durchgegangen. Begreiflich, daß es Chagall begrüßte in Berlin ausstellen zu dürfen. Doch dies nach Berlin gehen gab unserem Meister auch Gelegenheit ein Stück weiter zu fahren nach Osten, nämlich nach Witebsk. Seine jüngste Schwester heiratete. Die Familie freute sich auf sein Kommen und er selbst wollte seine Bella wiedersehen. In den Briefen war hin und wieder ein Schauspieler aufgetaucht. Daher war seine erste Frage an Bella

beim Wiedersehen: «Was ist mit dem Schauspieler?» Wie glücklich war er, als die Antwort frei und offen zurückkam: «Nichts, nein.» Diese Antwort war das Siegel auf ihr Glück fürs Leben. Was ihm diese Frau war, haben wir schon oben etwas vorgreifend bei dem Bilde der Geburtstag gesagt. Kein Wunder, daß trotz des Unterschiedes zwischen Paris und Witebsk über Chagall eine große Schaffensfreude kam. Und jeder, der die Bilder aus dieser Zeit an sich vorüberziehen läßt, wird sagen können: beschwingt, vertieft und gereift. Er schuf zwei Selbstbildnisse, den erwähnten Geburtstag, den auch schon besprochenen Rabbi von Witebsk und ein Bild der Schwester Lisa, das durch besondere Anmut ausgezeichnet ist, ebenso wie da andere mehr skizzenhafte: Die Plätterin. Inzwischen war der erste Weltkrieg ausgebrochen. Doch ehe wir auf dies Geschehen und seine traurigen Folgen eingehen, soll noch von zwei Bildern gesprochen werden, die Chagall im Jahre 1912 und 1914 schuf, die Bildnisse von Rabbinern. Da sitzt der eine vor den heiligen Schriften mit all den durch das Brauchtum seiner Religion vorgeschriebenen Beigaben, grübelnd, tiefer Gewissensforschung hingegeben; der Hintergrund ist in Gelb gehalten, ebenso der Tisch, auf dem das heilige Buch liegt, über dessen Worte er nachsinnt, sein Rock, sein Käppchen ist schwarz, die rechte Seite des Hintergrundes ist in dunklem Grün gehalten, in dem Grün, das Chagall so liebte, in ihm der Davidsstern aufleuchtend. Man kann sich seinem Blick nicht entziehen. Aber man möchte ihn lieb fragen: war es dir noch nicht vergönnt zu erfahren, daß Religion eine Quelle der Freude sein will, sonnenhafte Weihe fürs Leben, befreiende Kraft an jedem notleidenden Bruder Liebe zu üben und helfende Hand anzulegen, auch wenn es völlig unvernünftig ist, gefährdend? Komm, laß uns ein Stück Lebensweg zusammengehn bereit uns hinzugeben an das Du. Das andere Bild, der grüne Rabbiner aus dem Jahre 1914 zeigt uns den Diener der alttestamentlichen Religion auf heiligen Schriften sitzend im Gebet, das eine Auge halb geschlossen, das andere blickt in die Ferne. Auch in diesem Bilde sind wir ergriffen von dem tiefen Ernst. Woher mag Chagall die Anregung gekommen sein die Diener der Religion seines Volkes mit so fast schwermutsvollen Zügen darzustellen? Die Antwort liegt nahe. Das ist der Widerschein von den Verfolgungen, die die Juden im zaristischen Rußland erlitten

hatten, und von der unglückseligen Stellung, die das Gefühl erzeugt einer Minderheit anzugehören, der die Umwelt Spott und Verachtung entgegenbringt. Sich immer der Aufgabe bewußt zu bleiben, die darin auch liegt, ist schwer. Wer kann in seiner Haltung in Freiheit immer dies zum Ausdruck bringen: ich halte die Zugehörigkeit zu diesem Menschenkreis für wertvoll genug, um dafür auch arge Verfolgungen hinzunehmen und Minderberechtigungen, die dann den Vorwand zu äußersten Unmenschlichkeiten abgeben müssen?

Doch kehren wir zurück zur weiteren Teilnahme an dem Lebensweg Chagalls. Der Krieg war ausgebrochen. Früher hatte Chagall auch gelegentlich Soldaten gemalt. Das waren richtige Friedenssoldaten, sich gütlich tuend beim Samovar, mit drallen Mädchen im Arm. Aber jetzt wurden es andere Bilder. Seine Soldaten sind Verwundete; diese Darstellung ist eine Anklage gegen die, die das Kriegsgeschehen zu verantworten haben. Sie sind gesehen vom Standpunkt des Mannes aus dem Volke, das am allerwenigsten Anlaß zur Begeisterung am Uniformtragen entwickeln konnte, eben wegen der Minderberechtigung im Leben. Trotzdem mußte Chagall auch Soldat werden. Seinem Schwager gelang es ihn im Militärkabinett in Petersburg als Schreiber unterzubringen. Wenn solche Büroarbeit Chagall auch gar nicht lag, so konnte er doch bei Bella bleiben und gelegentlich auch malen. Ja er durfte es sogar erleben, daß der Moskauer Kunstsalon 1915 vierundzwanzig Gemälde von ihm zeigte und in einer neuen Ausstellung 1916 weitere fünfzig Bilder von ihm zu sehen waren. In den kommenden Jahren lebte Chagall nahe den Orten, von denen die großen Veränderungen in Rußland ausgehen sollten, in der Nähe von Petersburg und Moskau. Obwohl Chagall nie an politischen Begebenheiten in erster Linie interessiert war, hat er dem Geschehen der großen russischen Revolution als Jude nicht ablehnend gegenüberstehen können. Er konnte dem zaristischen Regime nicht nachtrauern. Trotzdem hat es ihn nicht wenig überrascht, als Lunatscharski, der erste Minister für Volksaufklärung unter Lenin, ihn nach einer Aussprache zum Minister für Künste im Gouvernement Witebsk machte und zum Direktor der dortigen Kunstakademie. Aber seines Bleibens war dort nicht lange. Er floh nach Moskau. Dort aber kam nur schwere Not über ihn. Die Lebensmittel waren knapp. Nicht einmal Milch

bekam Chagall für sein kleines Töchterchen. Und dann das dauernde Wohnungswechseln. Seine Frau mußte ihren Schmuck verkaufen, damit ihr Gatte und Kind nicht verhungerten. Dazu kam aus Witebsk die traurige Nachricht vom Tode seiner Eltern. An ihrem Begräbnis konnte er nicht teilnehmen. Neben anderen Bildern malte er trotzdem in diesen Tagen der Not jenes lebensbejahende übermütige Bild «Doppelportrait mit dem Weinglas». Es ist etwas Köstliches um dieses Bild. Übermütig steht ein junges Frauchen an einem Fluß, auf den Schultern der König ihres Herzens, ein Weinglas in der Hand schwenkend, seine Frau mit einem Fächer fast neckisch spielend, und das Schönste am ganzen Bild: als segnender Engel schwebt die kleine Ida über ihnen. Unter grundstürzenden revolutionären Erlebnissen und wirtschaftlicher Bedrängnis, in Sorgen um die Möglichkeit, wo und wie kann ich weiterarbeiten, ein solches Bild malen, das zeugt von einem ungebrochenen Lebenswillen. Wer das kann, von dem darf man noch allerlei erwarten. Und er hat seine Verehrer nicht enttäuscht. Waren in ihm doch noch unausgeschöpfte Möglichkeiten. Das beweisen schon seine Friedhofsbilder, von denen wir eins in anderem Zusammenhang betrachten durften. Besonders aber der grüne Geiger (1918). In ihm lebt etwas vom Geist des Dichters des Buches Hiob. Doch will hier noch der Begegnung Chagalls mit dem Theater gedacht sein. 1917 erhielt Chagall den Auftrag, für einen Festakt Gogol zu Ehren im Petrograder Eremitagetheater mehrere Vorhänge zu malen. Wichtiger war es, daß sich in Moskau das staatlich jüdische Kammertheater mit Granowski gebildet hatte. Ihm begegnete Chagall anlässlich einer Aufführung in Witebsk. Nur kurze Zeit darnach holte ihn sein Freund Efrog nach dieser Stadt. Er sollte in dem neuen jüdischen Theater in Moskau die Wände bemalen und die Dekorationen für die erste Aufführung der Schauspielergruppe entwerfen. Granowski war zwar ein Mann, der zu den Suchenden gehörte. Doch war er viel zu sehr Schüler seines deutschen Lehrmeisters Max Reinhardt, um wirklich jüdische Kunst schaffen zu können. Besser verstand der Schauspieler Michoels Chagalls Wollen. Beide wollten in ihrer Kunst die Natur nicht kopieren, sondern vor ihr stehend sie erschaffen. Die große lange Wand zeigte, wie alle vom Theater in das Theater einzogen. Ja es fehlte nicht einmal die Chagallsche Ziege und die grüne Kuh.

Den Fries zierte eine Darstellung der Geräte, Speisen und Früchte bei einer jüdischen Hochzeitstafel. Die Bilder lösten eine besondere Wirkung aus. Die Besucher des Theaters standen ratlos diskutierend davor. Wollte einer vom Theater über die Ziele des jüdischen Theaters zu den Erschienenen sprechen, so kam er nicht dazu. Er mußte auf stürmisches Verlangen die Bilder Chagalls erklären. Da Chagall auch gegenüber Einwänden anderer gegen seine Bilder unzugänglich war, kam es schließlich zu unliebsamen Auftritten. Da im weiteren der Versuch an einem anderen Theater eine Wirkungsstätte zu finden und eine kurze Tätigkeit als Kunsterzieher an einer Kinderkolonie nicht zu einer Lebensarbeit für Chagall wurden, obwohl er viel Freude am Umgang mit Kindern hatte, so kam ein Brief aus Berlin, der von Anerkennung der Werke Chagalls sprach, gerade im richtigen Augenblick, um die Lösung des Meisters von Moskau herbeizuführen. Schließlich gab auch Lunatscharski die erforderliche Zustimmung, die zum Verlassen Rußlands notwendig war. Er ging nach Berlin. Strömten doch hier allerlei Künstler aus West und Ost damals zusammen. Allerdings war Berlin für unseren Meister eine große Enttäuschung. Sich bemühen müssen, dem Verbleib seiner Bilder nachzuforschen, sich plagen, um wenigstens etwas zu retten von dem, was für seine Bilder gezahlt worden war, wobei jenem Herrn Walden der traurige Ruhm nicht zu bestreiten ist, die Entwertung der Mark gegen den Künstler rücksichtslos und schamlos ausgenützt zu haben, das war wirklich keine Atmosphäre, in der ein Chagall leben konnte. Trotzdem schuf er den Zyklus der Radierungen «Mein Leben». Es sind Kaltnadelradierungen, die ein direktes Zeichnen mit dem spitzen Stahlstift auf der polierten Kupferplatte gestatteten. Diese Technik ermöglicht besondere Feinheiten, z.B. Schattendarstellungen durch sammetartige Tiefe. Chagall kehrte dabei zu früheren Motiven zurück aus Witebsk bis hin zu dem Grabe seiner Mutter.

Fortsetzung folgt