

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

Artikel: Ehrfürchtige Begegnung mit Chagall [Fortsetzung]
Autor: Bergmann, Hellmut
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-960650>

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: 13.01.2026

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

EHRFÜRCHTIGE BEGEGNUNG MIT CHAGALL

Von HELLMUT BERGMANN, Frankfurt

2. Teil

Eigenartig ist der Vorgang, der Chagalls Rückkehr nach Paris veranlaßte. Ein Pariser Kunsthändler und Verleger namens Vollard suchte nach einem Künstler, der eine neue bibliophile Ausgabe illustrieren sollte. Als ihm vom Kunstkritiker Coquiot einige Bilder gezeigt wurden, unter denen auch etliche aus dem Atelier stammten, das Chagall beim Weggang von Paris verlassen hatte und aus dem sie durch gewissenlose unehrliche Menschen entführt worden waren, regte sich in Vollard der Wunsch, Chagall für diese Arbeit zu gewinnen. So schrieb er den Brief an Chagall, der den Meister bestimmte nach Paris zurückzukehren, nach neunjähriger Abwesenheit im Jahre 1923. Es muß schon ein arg schmerzlicher Augenblick gewesen sein, als Chagall sein Atelier gänzlich ausgeplündert wieder sah. Die ersten zwei Jahre lebte Chagall in einem Atelier in der Avenue Orléans, just in dem Hause, in dem Lenin sich Jahre lang verborgen gehalten hatte, dann in einem kleinen eigenen Heim in Boulogne sur Seine. Über seinen Eindruck von dem in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg in Paris herrschendem Kunstleben mag Chagall selbst zu uns sprechen. «Bei meiner Rückkehr nach Paris war ich angenehm überrascht eine neue künstlerische Jugend vorzufinden, die in gewisser Hinsicht die Vorkriegsbezeichnung Literatur rehabilitierte. Was 1910 beleidigend gewesen war, wurde jetzt beinahe gefördert. Es ist daher umso mehr zu bedauern, daß die Kunst dieser Epoche sich wenig durch die natürliche technische Meister-

schaft hervorgetan hat, die für die Meister der heroischen Epoche so kennzeichnend war. Alles in der Kunst muß aus der Bewegung unseres Blutes, unseres ganzen auch unbewußten Seins kommen.» Bei den Verhandlungen mit Vollard hatte sich Chagall bereit erklärt die «Toten Seelen» von Gogol zu illustrieren. Dieses Werk, das die menschlichen Schwächen mit gewissenpackendem Ernst zur Darstellung brachte nicht ohne einen Zuschuß von Humor im Jahre 1842, war gegen den Willen des Verfassers schon öfter mit Bildern versehen worden. Gogol wollte von solchen Versuchen nichts wissen. «Ich bin ein Feind jeglicher Xylographien und ähnlicher moderner Spässe. Die Ware soll verkauft werden, wie sie ist, und es hat keinen Zweck sie mit derartigem Konditorzeug zu verzuckern.» Nun sind Chagalls Illustrationen keineswegs solche Verzuckerungen. Sie sind vielmehr geniale Interpretationen des geistigen Gehaltes des Werkes Gogols, vielleicht könnte man sagen bildliche Darstellungen der menschlichen Komödie. Ein treffendes Beispiel dafür dürfte die Darstellung der Kanzleistube sein. Wir sehen einen Kreis von Schreibtischplatten, Tintenfässern, schreibenden Händen und langen Nasen vor uns. Aus einer Tischplatte wächst der Kopf eines Schreibers hervor, zum Zeichen dafür, wie fest er mit dem Ort seiner Tätigkeit verbunden ist. Die Türöffnung hat fatale Ähnlichkeit mit einem Galgen, unter dem der Bürovorsteher mit herrschsüchtiger Amtsmiene lauert. Das ist eine Probe Chagallscher Art zu illustrieren. Über seine Art, die Arbeit an den Radierungen zu bewältigen, ist eine köstliche Darstellung auf uns gekommen. Da lesen wir von einem seiner Freunde: «Man kann zu ihm kommen, wann man will: Marc sitzt da, wie ein Schuster, und klopft auf seine Kupferplatten, ein redlicher Handwerker Gottes. Seine Frau, die seiner Kunst bei steht wie eine Schwester dem Fieber des Kranken, liest ihm das Kapitel vor, sie lachen immerfort. Ida, die siebenjährige Tochter, springt vom Klavier herzu und will die Geschichte auch hören, und nun werden die phantastischen Situationen unter Gelächter von einer seltsamen Familie neugestaltet mit dem ganzen Humor und der ganzen Tragik Rußlands. Und der Vater Marc, das verrückteste Kind unter den Dreien, schneidet Grimassen, streckt seiner Tochter die Zunge raus, pufft seine Frau, rauft sich die Haare in die Stirn — und zeichnet dabei... Jedes Bild eine andere Technik, eine

andere Philosophie, eine andere Lebensführung: jedes Bild wie jeder Mensch und jeder Tag immer anders; wer sagt es wie? Einmal heiter, einmal schneeklar, einmal vom Alkohol entirdischt, die Kälber im Himmel und die Blumen im Magen der Jungfrauen, aber welche Hingabe: ein jüdischer Franz von Assisi. Und dabei lacht Marc, schneidet Fratzen, läßt sich von Ida zwicken und beißt und stöhnt sein tägliches: *Je suis si malheureux! Je veux mourir!*» Bis 1948, lange Zeit nach dem Tode Vollards, hat Chagall an diesem Werk gearbeitet. Und was war in dieser Zeit an Schicksal über ihn gekommen. Doch kehrte er immer wieder zu dieser Arbeit zurück. Neben und zwischen dieser Arbeit malte Chagall auch größere Bilder, sich in diesen Jahren nicht immer nur in Paris aufhaltend, sondern auch in ganz Frankreich umherziehend. Einen gewissen Einschnitt in der Entwicklung der Kunst Chagalls bedeutet das Bild *die Tochter des Malers am Fenster* 1924. Es fehlen in diesem Bild zum ersten Mal das Liebäugeln mit den kubistischen Formen und jede Anspielung auf Witebsk. Diesen Wandlungsprozeß können wir auch bei den Liebespaarbildern feststellen. Jenes Bild *das Paar* aus dem Jahre 1928 nähert sich merklich der Wirklichkeit. Gleichviel macht es für den Besucher das Ineinanderfließen von Traum und Tag glaubhaft, das Irdische ist irgendwie durchscheinend. In dem während der 10 Jahre von 1926 bis 1936 geschaffenen Werk der Engel mit der Palette ist das Liebespaar durch einen Engel ersetzt, das früher die Liebenden einhüllende Blattwerk durch die Engelsflügel. Innerlich unmöglich sollte es dem Besucher natürlich sein irgendwelche Spekulationen über die Natur des Engels an solche Bilder anzuknüpfen. Die Engelsgestalten sind bei Chagall in ständigem Wandel begriffen. Allein diese Feststellung sollte genügen, um vor solchen Fehlinterpretationen zu bewahren. Eine andere bemerkenswerte Folge der Wiederbegegnung Chagalls mit dem süßen Frankreich war, daß das Chagallsche Tier zurücktrat gegenüber dem festlich geschmückten Zirkuspferd. Und mit ihm malte der Meister nun Zirkusreiterinnen, Harlekine und Musikanten. Hören wir dazu wieder einmal mehr Chagall selbst. «Ich habe stets Clowns, Akrobaten und Komödianten als tragische Gestalten (!) betrachtet, die für mich den Gestalten in gewissen religiösen Maleien ähneln. Ich möchte nicht irgendeines der ergreifenderen zarten

Gefühle in dem Bild eines Clowns oder einer Zirkusreiterin entbehren.» Dabei darf daran erinnert werden, daß alle die, die der Welt des Zirkus angehören, in einem Bereich leben, in dem die Gesetze der Schwerkraft, des Raumes und der Zeit ungültig geworden sind. Die verstiegendste Gebärde ist für sie noch möglich und kann ein gültiger Ausdruck ihres Wesens sein. Dabei ist die Farbe hilfreich die Darstellung glaubhaft zu machen.

Neben einigen Bildern aus der Zirkuswelt, die durch kühne Kombination den Betrachter überraschen, wie einem auf einer aufrecht stehenden Geige tanzenden Akrobaten oder dem Clown, der auf einem auf dem Rücken eines Zirkuspferdes ruhenden Ball seine Kunst zeigt mit einem Regenschirm, schuf Chagall drei unvergänglich schöne Bilder: die Akrobatin, das Liebespaar auf dem Pferd und die Liebenden im Flieder. Alle drei Bilder sind ausgezeichnet durch den Geist ungebrochener Lebensfreude, der den Maler erfüllte. Welch eine Anmut geht von der Akrobatin aus! Den Hintergrund bilden im Dunkel stehende Gebäude, in denen sich Geschäfte befinden. In der Mitte ein helleres romanisches Kirchenportal, darüber ein Himmel mit lichten Wolken und blauen Stellen. Und in dies Milieu ist nun die Akrobatin hineingestellt, das Bild völlig beherrschend, voll Grazie. Eine ausgesprochen schöne Gestalt mit einem lieben Gesicht, wie aus einer anderen Welt den Beschauer anblickend, an ihr Trapez gelehnt, das Gewand rosa farben mit Blumen, die Beine beschwingt überkreuzt und oben zärtlich sich an ihr Gesicht schmiegend mit innigem Ausdruck ihr Mitarbeiter. Wer einmal nach schweren Erschütterungen Vergessen sucht im Anblick einer anderen Welt, der vertiefe sich in dies Bild. Dazu das zweite Bild. Wir sehen in zärtlichem Sich-Anschmiegen das Liebespaar auf einem weißen Schimmel, der eine Geige zwischen Kopf und Hals trägt im Bewußtsein dessen, wen er tragen darf. Und mit wieviel Liebe hat Chagall die kostbare gestickte Decke des Pferdes gemalt. Die Frauengestalt hält einen Fächer in der Hand. Und im Hintergrund oben einen Geiger und unten rechts Häuser, die an Witebsk erinnern, und ein paar seltsame Musikanten davor. Alles getragen von einer unbeschwerten Lebensbejahung. Ist, so fragen wir uns, so etwas noch einer Steigerung fähig? Wenn wir ein Bild von Chagall sehen möchten, in dem ihm diese Steigerung gelungen ist, dann

müssen wir zu dem im gleichen Jahre gemalten Bilde die Liebenden im Flieder greifen. Es ist etwas Unüberbietbares dies farbenprächtige Leuchten des Flieders in der Vase, in dem das Liebespaar sich der Traumwelt zärtlich hingibt, und darüber ein Himmel mit Wölkchen, in den Wolken der Mond, der sich in dem Fluß spiegelt, den Brücken überspannen. Hier hat uns der Maler letztes Glück in völligem Vergessen gemalt einmalig unvergänglich schön. Bewegt uns das Mondlicht Chagalls nicht mehr wie die Sonnenstrahlen, die die Impressionisten auf ihren Bildern festhielten?

Kaum hatten die guten Pariser begonnen einen Versuch zu machen das Werk Chagalls sich zu erschließen, da wurden sie aufs neue überrascht durch eine Ausstellung von etwa 100 Darstellungen zu den Fabeln *La Fontaines*, von der Hand Chagalls. Wiederum hatte Vollard den Künstler zu diesen Werken angeregt. Es waren wertvolle Meisterwerke. Ein jedes war nach Form, Farbe und Komposition ein gelöste Heiterkeit ausstrahlendes, die Wahrheiten *Fontaines* treffend darstellendes Blatt. Der Löwe und das Schaf, der Wolf und der Hund lächeln. Und wenn wir das Blatt in die Hand nehmen, das Reineke vor den Trauben zeigt, da muß man sagen: die Trauben sind so leuchtend und so süß, daß man die Hand nach ihnen ausstrecken möchte und man fühlt unwillkürlich mit dem Fuchs, dem sich die Haare vor Verlangen sträuben. Übrigens hatte Vollard hernach unseren Chagall gegen allerlei Anfeindungen mancher Kritiker zu verteidigen. Denn gebürtige französische Maler waren doch der Meinung, daß Chagall, aus dem Osten kommend, nicht der geeignete Mann sei, den so urfranzösischen Geist wie *La Fontaine* in Bildern zur Sprache zu bringen. Vollard erwiderte treffend, daß *Fontaine* den Stoff zu vielen seiner Fabeln orientalischen Sagen entnommen habe. Und daß es einen russischen Dichter gebe, der die Fabeln ins Russische übertragen habe. Und er schloß mit der Feststellung: «Wenn man mich nun fragt: Warum Chagall? so antworte ich: gerade weil mir seine Ästhetik der des *La Fontaine* nahe und in gewissem Sinne verwandt erscheint, fest und zart, realistisch und phantastisch zugleich.»

Noch einmal hat Vollard Chagall eine Anregung gegeben zu einem Zyklus von Bildern. Ihm gebührt das Verdienst Chagall eingeladen zu haben, die Bibel mit Illustrationen zu versehen. Im Um-

gang mit Künstlern hat Vollard die Erfahrung gemacht, daß auch solche Künstler, die aus sich heraus schaffen, manchmal einer besonderen Ermunterung bedürfen, die ihnen hilfreich ist sich in einem neuen Werk nicht nur zu entfalten, sondern zu ihrem Innersten zu finden. Das möchte man sagen dürfen zu dieser Auftragerteilung Vollards an Chagall. Für den Meister ist nichts so bezeichnend, als wie er an die Bewältigung dieser ihm gestellten Aufgabe heranging. Er machte Reisen in die Länder, wo er sich in den Geist der Bibel und der jüdischen Welt hoffte gut einleben zu können, u.a. nach Palästina und Spanien. Auch wird man nicht fehlgehen in der Annahme, daß Chagall sich durch Betrachten der Zeichnungen Rembrandts Anregungen schenken ließ. Besteht doch zwischen beiden irgendwie eine schicksalsmäßige und geistige Verwandtschaft. Beide stammen aus dem Volk. Rembrandts Vater war Müller, Chagalls Arbeiter. Bei beiden ist die Kunst durch schweres Erleben entbunden. Rembrandt war, menschlich gesprochen, selbst schuld an dem äußeren Zusammenbruch in seinem Leben durch mutwillige Verschuldung, die ihm die Ausstoßung aus der satten bürgerlichen Gesellschaft seines Landes eintrug. Bei Chagall ist es der Zusammenstoß mit einem übermächtigen Schicksal, das ihn als Glied seines Volkes traf, dieses Volkes, dem anzugehören für viele, viele Menschen einen Tod nach völlig grundlosen Erniedrigungen bedeutete. Beide sind erfüllt von dem Willen, das Leben zu bejahren, anderseits fühlen sich beide gerufen das Dämonische und Apokalyptische zur Darstellung zu bringen. Beiden verhalf erst die große Leidenstaufe in ihrem Leben dazu ihr menschliches und künstlerisches Ich zu finden. Daß ihre Religiosität zur Welt des Dogmas kein Verhältnis fand, ist in ihrer Berufung begründet, in der zu einer alle Menschen ansprechenden Verkündigung. Dieses Verbundensein in letzten Tiefen erklärt es, daß beide in mancher Hinsicht sich nahe stehende Kunstwerke schufen. Es sei nur an die Rabbiner oder an die Radierungen zur Bibel gedacht, wovon wir noch einiges sagen wollen. Nach diesen Bemerkungen betrachten wir einige Radierungen Chagalls zur Bibel. Da wäre zunächst die Erschaffung des Menschen. Mit eilenden Schritten trägt eine Gestalt auf den Armen Adam zur Erde herab durch die Wolken. Es verrät eine völlig selbständige Innenschau Chagalls, daß er die Erschaffung Adams so losgelöst

vom biblischen Bericht gestaltete und dadurch den Beschauer zu Fragen anregt, die ihm vorher wohl nie gekommen sein dürften. Z.B. zu der Frage, an welchem Ort sich der Meister das Geschehen der Erschaffung des ersten Menschen vorstellt. Aber gerade diese Frage dürfte Chagall völlig ferngelegen haben. Denn künstlerische Intuition fragt nicht, sie schafft wie unter einem Zwang. Andersartig der Besuch der drei Engel bei Abraham. Daß bei der Zeichnung der Engel eine eigene Erfahrung Chagalls aus der Petersburger Zeit um 1910 mitgewirkt hat, die Chagall in einer Darstellung sieben Jahre später festzuhalten suchte, mag nebenbei erwähnt werden. Als Ganzes liegt über diesem Bild ein zarter Hauch von Humor. Die drei Engel scheinen sich gegenseitig ihren Auftrag vor dem höchst verwunderten Abraham zu bestätigen. Abraham selbst wirkt freudig bestürzt. Unnachahmlich ist seine Handbewegung, sein Gesichtsausdruck und seine Haltung. Hinter ihm bringt die offensichtlich etwas verschnupfte Sara das Brot zum Wein. Ganz anders wirkt Abraham bei dem Gang nach Sodom. Haltung und Gesichtsausdruck spiegeln das tiefe Weh und die Hilflosigkeit Abrahams wider. Die ineinander verkrampten Hände unterstreichen das noch. Die Engel wissen um die Unausweichlichkeit des Verhängnisses über Sodom. Es sind Schergen in Engelsgestalt. Wilde Erregtheit prägt die Züge des Moses auf dem Bilde der ägyptischen Finsternis. Von unten blickt Pharao zu Moses auf, offensichtlich um ihn zu bitten der Plage ein Ende zu bereiten. Die hilflos gewordene Menge ist angedeutet. Daß Moses in göttlichem Auftrag handelt, will die Gestalt des Engels mit dem ausgestreckten Arm sagen. Völlig anders die Gestalt, die herabschwebt zu dem träumenden Salomo. Alles an ihr ist schenkende Gebärde, über- schäumende Freudigkeit ihre Verheißung dem König übermitteln zu dürfen. Salomo ist im Erwachen. Wiederum sind wir überrascht, wenn wir nach diesen Radierungen die über die Vision des Elias auf uns wirken lassen. Elias im Prophetenmantel, die linke Hand am Gürtel, der rechte Arm erhoben, um ihn vor die Augen und das Gesicht schützend zu halten, über ihm schwebend ein Engel mit der Hand nach oben deutend. Lichtfülle flutet von oben herab. Der Gegensatz zwischen Hell und Dunkel, die erschütternde Prophetengestalt sind es, die den Beschauenden in Bann ziehen und die ihm

nachgehen, ohne daß er sich von dem Eindruck lösen kann. Das Bild zeugt mehr als Worte es könnten von dem Los eines Propheten Gottes. Neben dies Blatt möchten wir noch das legen, das das Gebet des Jesaja darstellt. Wenn heute viele Menschen zu dem Gebet keine lebendige Beziehung mehr haben, so möchte man ihnen diese Darstellung Chagalls schweigend in die Hand drücken. Hier könnten sie der Wirklichkeit, die sich dem aufrichtig im Gebet mit Gott ringenden Menschen erschließt, begegnen. Dieser Prophet legt Fürbitte ein für sein Volk vor Gott, das spricht aus seinen Augen und aus seiner Haltung. Will der Engel über ihm ihm aufrichtende Verheißung sagen? Er hat solch jubelnden Ausdruck.

Wir sehen: von allen Radierungen geht ein geheimnisvolles Etwas aus, das aus der Welt der Religion stammt. Und wenn das Auge bei der einen oder anderen Radierung bei dem Landschaftlichen etwas verweilt, dann versteht man erst ganz, wieso Chagall einmal sagen konnte: «Im Osten fand ich die Bibel und einen Teil meines eigenen Wesens. Die Luft des Landes Israel macht einen weise.»

Wir entsinnen uns wohl alle mehr oder weniger, welchen Eindruck auf uns als Kinder die alte Wanduhr gemacht hat, deren Pendel stets gleichmäßig von einer zur anderen Seite sich bewegte bei Tag und bei Nacht. Besonders wenn wir von der liebevollen Hand der Mutter anlässlich einer kleinen Erkrankung aufs Sofa, das unter der Uhr stand, umgebettet wurden und wir beobachteten nun das Vorrücken der Zeiger und das Einsetzen des Schlagwerkes zu jeder vollen Stunde, dann kamen uns doch allerhand kindliche Gedanken, die eine Ahnung enthielten von dem Geheimnis Zeit. So mag es auch Chagall gegangen sein. Daraus ist es wohl zu erklären, daß die Uhr immer wieder auf seinen Bildern eine Rolle spielt. Die Erinnerung an die Uhr im Vaterhaus in Witebsk mag ihm nachgegangen sein und Vorstellungen von fließenden und strömenden Dingen verbanden sich damit. Von diesen Gedanken aus wird sich uns das Bild «Die Zeit ist ein Fluß ohne Ufer» seinem Gehalt nach eher erschließen. Wir sehen eine Uhr schräg durch die Luft schweben. Nur durch das Glas des Uhrengehäuses sehen wir die Umrahmung des Zifferblattes, das keine Ziffern trägt, und den Perpendikel schimmern. Dabei schlägt der Pendel falsch aus. Das Uhrengehäuse hat Chagall mit feiner Sorgfalt ausgeführt. Die Uhr wird gehalten durch einen

Fisch mit mächtigen Flügeln. Farbenprächtig leuchten die Schuppen und die Flügel des Fisches. Am Maul des Fisches sehen wir einen Arm, dessen Hand eine Geige und einen Bogen hält. Den Hintergrund bildet eine Flusslandschaft, auf dem Fluss wieder ein Kahn mit einem Ruderer. An den beiderseitigen Ufern sind Häuser und vorn rechts ein sich umschlungen haltendes Liebespaar. Die wild hinstürmenden Wolken könnten beinahe geflügelte Wesen sein. Wenn wir uns erinnern, daß der Fluß in der Symbolsprache der jüdischen Religion eine besondere Rolle spielt, und daß der Maler dem Bild selbst die Unterschrift im Anschluß an ein Wort Ovids gegeben hat, dann möchten wir dem Bild als Deutung dies mitzugeben wagen: Zeit und Zeitlosigkeit fließen in ihm ineinander, so wie Glück und Unglück im Leben. Alles ist dem Vergehen unterworfen. Ob wohl durch Chagalls Seele bei diesem Bild das Wort des Dichters des 90. Psalms gegangen ist: «Tausend Jahre sind vor Dir, wie der Tag, der gestern vergangen ist. Du lässest sie dahinfahren wie einen Strom. Unser Leben . . . fähret schnell dahin, als flögen wir davon.» Dieser stille ernste Grundton klingt uns auch aus dem folgenden Bild entgegen, dem Geiger im Schnee, das uns einen armen Musikanten im Schnee liegend nahe zu bringen sucht, hinter dem die Häuser eines polnischen Dorfes in ihrer Armseligkeit sichtbar sind unter einem düsteren Himmel. Schmerzlich bewegt drückt er Geige und Bogen an sich, der einzige Trost, der ihm blieb. Noch ernster ist der Klang, der uns zwingt die Augen niederzuschlagen, wenn wir das Bild Einsamkeit betrachten. Hier sitzt zusammengekauert ein Rabbi in weißen Mantel gehüllt, die Thorarolle im Arm, trostlose Trauer spricht aus seinen Zügen, der gewittrige Himmel und die nur angedeuteten Häuser von Witebsk erhöhen den Eindruck der Düsterkeit des Ganzen. Ahnt der fromme Rabbi — das Bild ist 1933 gemalt — das Schicksal der Glieder seines Volkes? Als einziger Trost in all dem Dunkel wirkt die helle Kuh, der auch Geige und Bogen beigegeben sind. Wollte der Künstler in diesem Tier und den Musikinstrumenten andeuten, daß nach schwersten Tagen einmal wieder die Nachkommen der arg geprüften Glieder seines Volkes zeugen können vom Frieden Gottes: «Der Herr hat Großes an uns getan. Des sind wir fröhlich»? Bringt der Engel, der vom Himmel herabschwebt, dem gebeugten Diener der

Religion vielleicht eine aufrichtende Botschaft? Wieder lebensbejahender ist die Stimmung in den drei Bildern: der Stuhl der Braut, das der Künstler anlässlich der Hochzeit der Tochter Ida schuf, ein Bild mit lauter leuchtenden Farben und wohl das einzige Mal bei Chagall unter Beachtung der Perspektive, und das Bild die drei Kerzen, auch nur von Frieden durchflutet und von der für unseren Meister so einmalig bezeichnenden Zartheit bei der Darstellung von sich herzlich anschmiegenden Liebenden mit all den Beigaben, die Chagall so gern seinen Bilden bedeutsam einfügte, und schließlich das dritte, das er 1934 begann und erst 1944 vollendete: *a ma femme*, das den Betrachter vor viele ungelöste Rätsel stellt, und das doch bei aller Vielfalt des Dargestellten innere Einheit hat, die vor allem durch die Gestalt der Bella gesichert ist, die wie ein vom Himmel gefallenes Wunder unter dem Fliederstrauch liegt von einem Liebreiz, der geradezu bestreichen kann. Oder verbirgt sich hinter der geflügelten Uhr manches aus dem gerade auch für Chagall so schwer zu bewältigenden Lebensabschnitt von 1934 bis 1944? Wie langsam schllichen damals in der Angst die Minuten dahin! Das auf diesem Bilde vorhandene Tier und andeutungsweise Witebsk ist auch auf dem Cellospieler aus dem Jahre 1939 dargestellt. Doch spielt diesmal das Tier auf einem Stuhl sitzend und angekleidet eine Geige aufschauend zu dem Cellospieler mit dem doppelten Gesicht, dem gekrönten Haupt und dem im Winde flatternden Haar. Lorbeerzweiglein sind im Himmel sichtbar und ein mild scheinender Mond. Darf man sagen, daß dies Bild etwas wie feierliche Andacht mit versöhnenden Klängen atmet?

Eine völlig andere Welt tritt uns auf dem an Kühnheit der Komposition kaum zu übertreffenden Bilde «Der Engelsturz» entgegen. Es wurde im Jahre 1923 begonnen, im Jahre 1933 weiterausgeführt und schließlich im Jahre 1947 vollendet. Wir sehen, wie der Meister immer wieder zu einem Bilde zurückkehrte, bis es seinem inneren Auftrag entsprach. Ob ihm die Anregung zu diesem Bilde wohl gekommen ist bei dem Lesen des Henochbuches, in dem es Donnerengel, Rauchengel, Wolkenengel, Blitzengel und Regenengel gibt? Jedenfalls beherrscht der aus den düsteren Wolken, die im Grundton Blau gehalten sind, herabstürzende rote Engel die Hälfte des Bildes. Starr blickt das eine Auge, das Haar hängt wirr

herab und Welch eine Hand, die ins Leere greift beim Sturz kopfüber nach unten. In dem einen Flügel erblicken wir die Uhr, diesmal mit angedeutetem Zifferblatt, in dem anderen Flügel eine Frauengestalt, die ihr Kind an sich schützend zu halten sucht, während ihr Haupt einen hellen Schleier trägt. Oben links sucht ein russischer Bauer sich beim Sturz aus den prismenartig gemalten Wolken mit seinem Stock zu stützen, aber er findet keinen Halt. Unter ihm geht entsetzt und erzürnt ein Rabbiner mit der Thorarolle davon. Hinter seinem Schoß kommt das Chagallsche Tier, gelb, mit starrem Blick auf den stürzenden Engel sehend, vor seinem Maul eine Geige in Himmelblau mit einem Bogen. Darüber scheint der Mond, von einem Lichtkranz umgeben. Unten ist Witebsk angedeutet, das ein alter Jude mit einem Sack über der Schulter verläßt. Auf der rechten Seite unten ragt das Kreuz von Golgatha auf, eine Kerze steht brennend davor. Im Hintergrund schlagen die Feuerflammen von Witebsk gen Himmel. Dieses gewaltige Bild, das man mit Recht als eine der größten Schöpfungen Chagalls angesehen hat, gibt uns unlösbare Fragen auf. Wollte der Meister in ihm den Umsturz unseres Jahrhunderts, dessen Tragweite noch keiner von uns absehen kann, darstellen? Ein vom Himmel kopfüber herabstürzender Engel wäre wohl eine Gestalt, bei der man an die zusammenbrechende religiöse Welt denken könnte; dasselbe sagt doch der Rabbiner, der mit der Thora hoffnungslos flüchtet. Der arme Jude, der seine Geburtsstadt verläßt mit den Habseligkeiten, die er auf dem Rücken davonträgt, verkörpert gerade in dieser bescheidenen Darstellung an einer kleinen Stelle des Bildes nicht bloß das Schicksal von vielen seiner Volks- und Glaubensgenossen; er erinnert doch an alle Flüchtlinge. Das brennende Witebsk ist eine unüberhörbare Aussage zu der Zerstörungswut, die die Verantwortlichen ergriffen hat. Der russische Bauer im Sturz läßt uns an die soziale Unterdrückung der Entrechteten denken. Und das Kruzifix mit dem Heiland mit dem Gebetsschal als Lententuch und den Gebetsriemen der frommen Juden um das Haupt und der brennenden Kerze davor, über dem in Flammen stehenden Witebsk aufragend, soll es die tieferste Frage wecken: was ist die Ursache, daß zwei Religionen, die so manches gemeinsam haben, die Menschheit nicht vor einer solchen

Katastrophe bewahren konnten, in der die Menschheit heute zitternd steht? Man kann sich dem nicht entziehen: dies Bild hat apokalyptische Wucht. Es fordert von dem, der sich darin vertieft, die Antwort seines Wesens.

Daß Chagall nicht zu düster gesehen hatte, als er dies Bild 1923 begann zu gestalten, hat die Zeit bewiesen. Der Abessinienkonflikt, der spanische Bürgerkrieg und der Krieg zwischen China und Japan haben das eindeutig bewiesen. Dazu hatten die Judenpogrome in Deutschland begonnen, die Konzentrationslager füllten sich, die Synagogen gingen in Flammen auf: Menschen wurden nur wegen ihrer Gesinnung oder wegen ihrer Abstammung verfolgt. Als sein Wort zu diesen Vorgängen malte Chagall die weiße Kreuzigung. Er trat damit in die Fußspuren Goyas, der in seinen Tagen auch in Gemälden seinen Protest gegen das Geschehen zum Ausdruck gebracht hat. Wir sehen die Häuser von Witebsk durcheinander gestürzt, die Synagoge in Flammen, ebenso die Thorarolle, die Kultgegenstände liegen verstreut auf der Straße, die Menschen suchen sich durch die Flucht zu retten, die einen auf einem Schiff, die anderen zu Fuß, ein Rabbiner mit der Thora, eine Gruppe erhebt jammernd Klage über den Wolken und von links stürmt eine Gruppe Gewalttäger mit Schwertern und Fahnen heran. Es sind die Nationalisten. In der Mitte steht das Kreuz mit dem Nazarener. Eine Leiter lehnt am Kreuz, aber niemand kommt, um den Hingerichteten vom Kreuz abzunehmen. Aber ein Lichtstrahl fällt von oben herab auf das Kreuz und endet am Fuße des Kreuzes über einem brennenden Leuchter kultischen Gepräges. Das Bild hielt fest, was auf der Welt geschah. Der Gekreuzigte trägt wieder jüdische Kultusschleier und -riemen als Leibbinde und Kopftuch. Die Überschrift über dem Kreuz lautet in hebräischer Sprache: Jesus von Nazareth, König der Juden. Es ist nicht nötig, die Frage zu stellen, welche Einstellung zu dem Mann am Kreuz Chagall hat bekunden wollen. Er hat es selbst einmal ausgesprochen: «Mein Christus soll Mensch sein, voller Liebe und Trauer ... Christus ist die große Liebe, das hohe Menschliche.» Ein anderes Mal bekennt er, daß ihn die blonde Gestalt Christi schon lange beunruhigte. «Christus ist ein Dichter, einer der Größten — gerade durch das unglaubliche, unvernünftige Aufsichnehmen des Leidens ... Er ist

der Mensch mit dem tiefsten Lebensverständnis — eine Zentralfigur für das Geheimnis Leben.» Und dann die andere Äußerung: «Ich kann mir Christus nicht denken aus der Sicht einer Konfession, eines Dogmas.» Mit diesen Worten Chagalls sind uns die Augen aufgetan. Chagall steht da, wo die edelsten Geister seines Volkes heute stehen, wenn sie sich der Christusfrage stellen. Seine Auffassung ist der Martin Bubers, des gelehrten Mannes aus der Welt des Chassidismus, auffallend ähnlich. Und die Stellung Schalom Ben Chorins ist auch nicht wesentlich davon unterschieden. Kann uns das eigentlich wundern? Es ist eine von uns Christen sehr ernst zu nehmende Tatsache, dieses Nicht zu dem Christus des Neuen Testamentes Findenkönnen seitens der edlen jüdischen Denker und Künstler. Wir wissen, was Christen Juden angetan haben im Verlauf der Geschichte des Christentums. Wie sollen Juden zu dem Christus der Christen finden unter diesen Umständen? Wer hat ihnen durch Haß und Überheblichkeit den Weg verlegt? Übrigens trägt der Christus der weißen Kreuzigung Züge still leidender würdevoller Ergebenheit. Man spürt: Chagall wollte einen Jesus malen, der unter dem Leid seiner Volksgenossen tief leidet, ohne Anklage zu erheben. Wie nah war da Chagall dem Heiland, der am Kreuz betete: «Vater, vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun.»

Im Jahre 1939 waren Chagall und seine Frau nach Gordes bei Marseille gezogen. Als im September der Zweite Weltkrieg ausbrach, arbeitete er ruhig weiter und ging sogar noch im Februar 1940 nach Paris, wo eine Ausstellung seiner Werke in der Galerie durchgeführt wurde. Als aber Paris besetzt war von den deutschen Truppen, konnte er sich nicht mehr länger verhehlen, wie es um sein Verbleiben in Frankreich stünde. Eine Einladung nach New York vom Direktor des Museums der modernen Kunst half ihm eine Ausreiseerlaubnis zu erhalten und seine Bilder mitzunehmen. So leicht ging das freilich nicht. Ein Jahr lang irrten seine Bilder durch eine fehlerhafte Abfertigung in Spanien herum, und er sah im Hafen von Lissabon seine verfolgten Volks- und Glaubensgenossen in äußerster Armut ins Ungewisse auswandern. Dadurch und niedergedrückt durch die schrecklichen Nachrichten über das Schicksal vieler Juden und durch die Aussicht auch bald zu den Entwurzelten gehören zu müssen, wartete er von Tag zu Tag. Das kostete viel

seelische Kraft. Als er schließlich in New York ankam, konnte er diese Niedergeschlagenheit zunächst nicht überwinden. Schließlich gelang es doch Freunden ihn wieder zum Schaffen zu überreden. Aber die Bilder dieser Jahre atmen die traurige Stimmung seiner Seele. Wir brauchen nur die Bilder Harlekinfamilie, in der Nacht und in der Dämmerung anzusehen und spüren, wie das erlittene Schicksal der Emigration ihm den Pinsel führte. Schwermut ist ihre Grundstimmung. Bei der Harlekinfamilie steht das Bild einer flüchtenden Familie vor uns. Und es ist so bezeichnend, daß auf diesen drei Bildern die Landschaft seiner polnisch-russischen Heimat wieder erscheint. Sie bildet auch den Hintergrund auf dem Bilde «Der Schlitten». Dort ist sie durch ein Gehöft, ein Haus und ein Gotteshaus angedeutet. Der Morgen bricht allmählich an. Es ist Herbst, wie an den kahlen Bäumen zu sehen ist. Im Vordergrund eilt der Schlitten dahin, angetrieben von einem kleinen russischen Bauern mit einer Peitsche in hockender Stellung. Vor dem Schlitten, mit ihm verbunden, ein riesenhaft großer Frauenkopf mit starr geöffnetem Auge und begehrlich geöffnetem Mund. Welches innere Gesicht mag über den Künstler gekommen sein, das ihn zwang den Pinsel so zu führen? Wenn man dies Bild einmal gesehen hat, zieht es einen immer wieder zu ihm hin. Sind das die Hörner des Schlittens, und das auf dem Kopf der Frau, oder ist es die verblassende Sichel des Mondes über dieser Landschaft, die einer versinkenden Zeit angehört? Unmittelbarer und aufwühlender wirkt das Bild «Krieg» aus dem Jahre 1943. Eine winterliche Straße, bei der Chagall offensichtlich wieder an Witebsk gedacht hat, mit zum Teil auf den Kopf gestellten Häusern bildet die Szenerie. Die Häuser brennen, auch das Gotteshaus; auf der Straße liegt ein Toter. Oben sehen wir einen Schlitten, der deutlich an den erinnert auf dem eben besprochenen Bilde, aber diesmal mit einem erschrocken in die Zerstörung blickenden Pferde und einer Frau mit einem Kinde als Fahrgast — manche wollen in ihr eine Madonna sehen: ob mit Recht sei dahingestellt. Im Vordergrund ein Wagen, dessen Pferd scheut und den Wagen umstürzt. Ein Mann mit einem Sack flüchtet. In den Wolken kommt eine bewaffnete Soldateska heran. Dies Bild reiht sich vollwertig ein in die mutigsten Protestschöpfungen menschliche Verantwortung fühlender Künstler. Es

ist eine unüberhörbare Aussage, die wir mit dem Wort des Dichters in Worte kleiden können: «Ein furchtbar Schrecknis ist der Krieg.»

In dem gleichen Jahre schenkte Chagall seinen Mitmenschen noch eine Kreuzigung, die wegen der vorherrschenden gelben Grundfarbe die gelbe genannt wird. Sie erinnert in manchen Stücken an die früheren Darstellungen. Wir finden den Mann mit der Leiter, wir finden auch Witebsk angedeutet, klagende Gestalten aus dem jüdischen Volk, also Dinge und Menschen, denen wir auf seinen Bildern schon begegnet sind. Aber da kämpfen ertrinkende Frauen mit den Wogen, ein Schiff versinkt gerade und im Vordergrund flüchtet auf einem violetten Tier eine Frauengestalt mit entblößter Brust, ein Kindlein im Arm. Sind vor dem Künstler, als sein Pinsel dies auf die Leinwand brachte, wieder mit zwingender Gewalt flüchtende Menschen aufgestiegen, die vom Schicksal von Ort zu Ort getrieben, geängstigt keine Zeit finden, zu dem die Augen zu erheben, der eines qualvollen Todes an ihrem Wege stirbt, was gerade bei einer Mutter, die ihr Kindchen retten will aus dem Zusammenbruch, so verständlich und verzeihlich ist? Spiegelt sich doch ihre Erregung in ihrem Auge, das in weite Ferne zu blicken scheint. Nun fesselt aber unser Auge etwas anderes und darin liegt so viel an Fragen, die zu beantworten kaum möglich ist. Da trägt ein Engel, der ein Horn bläst — dachte Chagall an ein Schopharhorn? — und eine Kerze hält, eine in Grün gehaltene Thorarolle, auf der keine Schrift zu lesen ist, sondern nur der Name Witebsk. Und daneben ragt das Kreuz mit dem Jesus auf, fast etwas steif, wieder mit Gebetsriemen und Gebetsmantel. Der Augenblick des Abscheidens scheint schon vorüber. Denn die Brust zeigt die Speerwunde. Thora und Kruzifixus in den Himmel aufragend, das stellt Fragen. Sind die Gebote Gottes nicht in die Religionen des Christentums und des Islams übernommen worden und haben sie da nicht als Lebenshilfe Segen stiften können? Und der, der neben der Thora stirbt, hat er nicht darum gerungen, daß ihr letzter Sinn, die letzte Zielsetzung ihrer Gebote wirklich verstanden werden? Starb er nicht auch deswegen? Das Ganze erinnert irgendwie an russische Ikone, die auf Chagall in seinen russischen Tagen tiefen Eindruck gemacht haben dürften. Und wenn wir uns vorstellen, wir stünden im Hause Chagalls mit ihm allein vor dieser Schöpfung von ihm, könnten

wir nicht vielleicht doch jeder für sich still beten in Ehrfurcht und Verehrung vor dem Mann am Kreuz? Chagall hat einmal gesagt: «Unsere ganze innere Welt ist Wirklichkeit, mehr vielleicht als die sichtbare Welt. Der Maler sollte nie mit seiner Person zwischen sein Werk und den Betrachter treten. Ein Dritter kann wohl den Versuch machen, die Arbeit eines Künstlers zu deuten, ohne ihr zu schaden.»

Im Frühjahr 1942 bat der Leiter einer Ballett-Company, Massins, Chagall Kostüme und Bühnenbilder für das Ballett Aleko zu entwerfen. Freudig nahm Chagall den Auftrag an und zog mit seiner Familie nach Mexiko-City. Die Handlung des Balletts geht auf Puschkins Gedicht «Die Zigeuner» zurück. Das war so recht ein Auftrag für unseren Meister. In der Tat schenkte ihm die Glut der Sonne Mexikos eine Farbenpracht, wie sie ihm bisher in Amerika versagt geblieben war, eine Tatsache, die wieder einmal mehr zum Nachdenken über unmenschliche Regierungsmethoden anleiten sollte. Das Bühnenbild für Aleko zeigt einen bewegten Himmel, in dessen Wolken die Mondscheibe, ein Hahn und ein Liebespaar schweben. Das gleiche beobachten wir bei dem mexikanischen Hahn, der purpurfarben, von Leidenschaft getrieben durch die Nacht stürmt, und bei dem Jongleur. Es ist in der Tat ein wildes Wesen, diese Jongleurgestalt mit dem menschlichen Körper und dem zornig dreinschauenden Hahnenkopf, an dessen Brust ein Fiedler seine Geige spielt. Daneben kopfgestellt die Chagallsche Uhr, unten die Zirkusarena mit einer Reiterin, ein Bauernhaus, rechts eine Frauengestalt mit einem Madonnenschleier und darüber eine Artistin auf dem Trapez. Die Zuschauer, wenn auch nur ange deutet, fehlen nicht. Irgend etwas Dämonisches liegt in diesem Bild. Nur von der Frauengestalt und dem hinter ihr vorsehenden Tier geht etwas wie Frieden aus. Das andere ist wie ein Aufwühlen der Frage vom Sinn des Lebens, ohne daß dem Beschauer eine Antwort zuteil würde. Das Bild spiegelt die Ängste und die Schatten der Verzweiflung wieder, die sich auf die Seele des Schöpfers in jenen Kriegsjahren gelegt hatten.

Nach der Rückkehr aus Mexiko hatten Chagall und Bella in einem Ort am Nordrand des Staates New York im Gebirge gewohnt. Es waren die letzten glücklichen Tage, die beiden vergönnt waren.

Denn im September des Jahres 1944 erkrankte Bella an einer Virusinfektion, der sie erlag. So mußte Chagall auch dies durchstehen: allein in dem fremden Land, in dem er innerlich nie heimisch geworden ist. Wollten wir annehmen, daß er durch diesen Schicksalsschlag in seiner Schaffenskraft endgültig gebrochen worden sei, so würden wir ihn verkennen. Er wußte, daß Millionen seiner Volks- und Glaubensgenossen viel Furchtbareres erlitten hatten und täglich noch erleiden mußten. Der Gedanke an dieses Millionen-schicksal ließ ihn die Haltung gewinnen, die einem Künstler von solchem Rang wie er als Mensch einzig anstand: er versuchte in seinen Bildern die Erinnerung an die Heimgegangene zu erklären. So haben die Bilder der nächsten Jahre nicht das gewaltig Protest-hafte der früheren. Es wird abgelöst durch eine friedvollere Tiefe, die als Segen dieses tiefen Leides gedeutet werden darf mit der Ehrfurcht, die solchem Leid gegenüber die einzige mögliche Haltung ist. Da ist das Bild «Autour d'elle». Er steht links an der Staffelei, die Palette mit den Pinseln in der Hand, ihm gegenüber die Vollen-dete, darüber in wehmutsvoller Erinnerung ein sich umarmendes Brautpaar, ein Engel kommt von oben herab und deutet mit der Hand auf das Bild, das in einem Kreis sichtbar ist. Es ist Witebsk. Der Hahn mit einer Kerze fehlt auch nicht. Nicht ohne Bewegung kann man betrachten, wie der Brautschleier der Braut in dem grünen Kranz herunter weht bis zu der rechts unten stehenden Gestalt Bellas. So gedenkt ein Chagall der treuen Gefährtin seines Lebens und Anregerin seiner Kunst. Wir spüren, wie ein heiliges Wort über uns kommt, das Wort: «Liebe ist stärker als der Tod.» Zu diesen Bildern gehören auch die beiden «Der Geist der Stadt» und das «Selbstbildnis mit der Uhr». In beiden Bildern finden wir die Gestalt des Gekreuzigten. Einmal weist der Künstler mit aus-gestreckter Hand auf die Christusfigur hin. Will er die Frauen-gestalt einladen auch auf den leidenden Jesus hinzublicken? Auf dem zweiten steht Chagall traurig bewegt vor einem Bild des Gekreuzigten auf der Staffelei. Rührend tröstlich schaut sein Tier über seine Schulter, dieweil er sein Gesicht an dies Tier anschmiegt. Das Bild des sterbenden Jesus mit einem Hahn zu seinen Häupten ist dadurch ausgezeichnet vor allen anderen Darstellungen von Golgatha, daß eine Frau, die unverkennbar Bellas Züge trägt, sich

liebevoll tröstend zum Heiland neigt. Und über dem ganzen Bild schwebt die Uhr, diesmal von segnenden Händen getragen. Segnen diese Hände diese Stunde? Nur Ehrfurcht geziemt dem, der an einer solchen Jesusbegegnung teilnehmen darf. Wenn uns bei anderen Darstellungen des Kreuzesgeschehens durch Chagall manchmal die Frage aufstieg, ob unser Geschlecht nicht dankbar sein darf, daß ihm ein solcher begnadeter Künstler aus dem Volke Jesu den jüdischen Jesus von Nazareth wieder näher gebracht hat, nachdem weiten Kreisen der Christenheit der griechische Christus innerlich fremd geworden ist oder fremd zu werden droht, wogegen doch nur die Rückkehr zur Geschichte wirklich helfen kann, vor diesen Bildern aus Leid geboren und durch Leid gesegnet, empfinden wir nur Schweigen als die einzige mögliche Haltung.

Eine innere Hilfe für Chagall ist es sicher gewesen, daß ihm kurze Zeit nach dem Tode Bellas die Bitte vorgebracht wurde, für eine Aufführung der Ballett-Company in New York Bühnen- und Kostümwürfe für Strawinskys Feuervogel zu entwerfen. Das gab ihm die Möglichkeit zum dankbaren Bekenntnis für das, was ihm Bella gewesen war, und zum Trostsuchen. Verweilen wir etwas bei dem Vorhang zum Feuervogel. Aus einer düster unheimlichen Grotte — soll sie die grauenvolle Innenansicht der Welt damals aufs Herz des Beschauenden legen? — rast hervor der feurige Vogel, der einen Vogelkopf mit geöffnetem Schnabel und einen wild aufstehenden Kamm hat und einen Menschenkopf weiblichen Geschlechtes. Der Leib des weiblichen Wesens ist mit dem des Vogels eins. Die Schwingen des Vogels breiten sich aufleuchtend weit aus, fast furchterregend, während die Hände des weiblichen Wesens Blumen streuen. Unten brennt die Erde lichterloh, so daß vor dem Feuerschein selbst die Mondsichel sich verfinstert. Märchenwelt und furchtbare Wirklichkeit des Lebens sind in diesem Vorhangbild vereint unlöslich und geheimnisvoll, wie die beiden Körper des Vogels geheimnisvoll verbunden sind. 1945 gemalt, als wirklich weite Teile der Erde brannten. Nur streute keine Frauenhand Blumen herab. Wohl aber versuchten Hände edler Frauen Wunden zu heilen und Leidende zu trösten . . .

In diesem Zusammenhang müssen wir auch noch des Bildes «Das Paar in der Wolke» gedenken. Unten sehen wir die Häuser

von Witebsk. Der Mond ist aufgegangen. Vor einem blühenden Baum sitzt eine Frau mit aufgelöstem Haar. Klagt sie? In der Wolke liegen eingebettet zwei Liebende zart aneinander geschmiegt fast eins auf einer Bettstatt. Das Ganze hat etwas Unirdisches. Oben ist das Chagallsche Tier mit einer Geige. Spielt es den beiden überirdische Weisen? Und ist die Gemeinsamkeit der beiden jenseits irdischen Glückes? Soll darauf der Jüngling deuten, der den Vorhang, der das Ganze verhüllt, zurückschlägt? Alles ist von einer Innigkeit, wie sie nur geboren werden kann aus zart scheuer Liebe und aus dem Erleben überwundener Schmerzen des Erdenlebens. Wir fragen uns: führten Ahnungen den Pinsel Chagalls bei diesem Bilde? Wir spüren: dem Tode begegnen bedeutet Segen. Man kann ihn entmächtigen durch die Gestaltung des Abschieds und des Gedenkens.

Hierher gehört noch das Bild «Nocturne». Meergrün und korallenrot ist der Grund. Durch den gewittrigen Himmel jagt ein rotes Pferd, auf seinem Rücken eine schneeweiße Windsbraut. Wieviel Leben liegt in diesen beiden, stürmisches dahinrasendes Leben. Ein Leuchter spendet Licht. Unten liegt eine Ortschaft. Chagall hat sicher an Witebsk dabei gedacht, das zeigt schon die Kuppel des Gotteshauses. Wenn wir die Windsbraut ansehen, trägt sie Züge wie Bella. Der blühende Baum, der sich umblickende Hahn und die verschwommene Sichel des Mondes scheinen weltverbunden, das Obere aber ist weltgelöst. Geht uns dabei nicht eine Ahnung davon auf, daß es eine Welt jenseits der Grenze unseres Erkennens geben muß, jenseits auch des Todes?

Ehe Chagall nach Frankreich zurückkehrte, schuf er noch dreizehn Lithographien zu Tausendundeiner Nacht, heißblütig unschuldige Darstellungen, die dem phantastischen Geist der arabischen Märchen durchaus entsprachen, echte Chagalls. Im Sommer 1943 hatte Chagall bei einer Konferenz von Lehrern und Studenten in einem College am Schluß seines Vortrages gesagt. «Die Menschheit will Neues finden. Sie will die Ursprünglichkeit ihrer eigenen Ausdruckskraft wiederfinden, ähnlich der der Primitiven, der der Menschen, die zum ersten Male den Mund öffneten, um ihre alleinige Wahrheit auszusprechen . . . Ich weiß nicht — wer kann in die Zukunft schauen, Welch äußere und innere Form die künftige fran-

zösische Kunst annehmen wird? Wird es eine weitergehende Erneuerung ihrer bewundernswerten ehemaligen Schau und ihres Formkultes geben? Wird sich anstelle der ehemaligen eine neue innere Schau einstellen, eine ganz andere Anschauung der Welt? » Als Bahnbrecher auf diesem Wege dürfen wir Chagall bestimmt ansehen.

Es war im Frühjahr des Jahres 1947, als sich Chagall auf den Weg nach Frankreich machte. Hier durfte er nach all den unverdienten Abwertungen, die ihm und seinem künstlerischen Wollen in den von einer hemmungslosen Gewaltdiktatur beherrschten Ländern widerfahren waren, eine völlige Genugtuung erhalten. Seine Werke wurden im Pariser Musée d'Art Moderne unter voller Anerkennung ihres einmaligen Wertes mit ausgestellt, und diese Ausstellung wurde auch in London und Amsterdam wiederholt mit gleichem Erfolg.

Nach kurzem Aufenthalt in Paris und St. Jean Cap-Ferrat siedelte Chagall schließlich nach Vence über und bezog die Villa «Les Collines», wovon im Anfang die Rede war. Das erste Bild, das Chagall in Vence schuf, trägt den Titel «Die rote Sonne». Eine Frauengestalt in blauem Gewand schwebt über das Bild. Ihr begegnet ein Jüngling in leuchtend gelbem Kleid, das eine rote Sonne durchschneidet. Man spürt bei längerer Betrachtung, daß den Künstler beim Schaffen das Entzücken an der Farbe beseelte in alleiniger Befriedigung.

Es ist begreiflich, daß Chagall das Bedürfnis fühlte, einen Gegenstand zu finden, der seinen künstlerischen Bedürfnissen in ebenbürtiger Weise entsprach. So kann es nicht wundernehmen, daß er bei seiner tiefen Gläubigkeit zu den Gestalten der Bibel zurückkehrte. Er schuf unter anderem ein Bild «König David». Dies Bild ist ein Zeugnis von der auch in Chagall wiedererwachten Hoffnungswelt der alttestamentlichen Frommen, wie sie die Folge der Neugründung des Staates Israel nur zu begreiflicherweise auslösen mußte. Da ist die das Bild beherrschende Gestalt des Königs David, der auf der Harfe spielt. Man hört David richtig spielen jenes uralte Hoffnungsspiel: «Jerusalem ist gebaut, daß es eine Stadt sei, da man zusammenkommen soll, da die Stämme hinaufgehen, die Stämme des Herrn, wie geboten ist dem Volk Israel zu danken dem Namen des Herrn: Wünschet Jerusalem Glück! Es

möge wohl gehen denen, die dich lieben.» Ein purpurner Königsmantel und die Krone auf dem Haupt zieren den König der Verheißung. Im Hintergrund geht die Sonne leuchtend auf, davor die Stadt Jerusalem mit dem Zug der aus der Stadt unter Jubel kommenden Gläubigen. Ihr gegenüber der Rabbiner, der ein Leben lang gewartet hat diesen Tag zu erleben und dessen Herz von Dank überquillt. Da sind noch zwei Frauengestalten, die eine einen Leuchter mit drei Lichern tragend, die andere im weißen Festgewand, das durch den Himmel schwebt. Dürfen wir an Krönungsjungfrauen denken, die dem König ihre Huldigung darbringen wollen? Ein Engel bringt leuchtende Blumen in Gelb und Blau zu dieser Feststunde, der Hahn fehlt auch nicht und der Maler kommt mit seinen mitfeiernden Brüdern und Schwestern, unter denen eine Geigerin vor sich hinspielt, leise, um das Lied des Königs nicht zu stören. Aber wie könnte sie anders ihre Gefühle zum Ausdruck bringen? Unten im Vordergrund noch ein Paar, eine Mutter mit ihrem Kinde an der Brust. Wollte Chagall in ihr eine Mutter in ihrem Glück als Sinnbild der Hoffnung für Jerusalem darstellen? Alle Teile des reichen Ganzen stehen in lebendiger Beziehung zueinander, was durch die einzigartige Symphonie der Farben besonders eindrücklich wird. Neben diesem Bild hat Chagall noch zwei Werke aus der Heilsgeschichte seines Volkes geschaffen: Moses und den Durchzug durchs Rote Meer, beide sich anlehnend an seine Radierungen zur Bibel, in sich alles vereinigend, was ihn als Glied seines Volkes nach dieser Wendung seiner Geschichte bewegte.

Aus jener Zeit stammen auch noch zwei Christusdarstellungen, Christus im Mondlicht (1950) und Christus an der Brücke (1952). Darf man dies so deuten, daß unser Meister an dem Meister aus Nazareth nicht vorbeikommt? Auf dem ersten Bild scheint der Gekreuzigte auf eine Mutter und ihr Kind gütig herabzuschauen, so daß man fast glauben könnte, die ausgebreiteten Hände seien segnende Hände.

Doch es darf nicht unerwähnt bleiben, daß Chagall es nicht unterlassen hat seinen Dank an Paris, wo er sich als Künstler gefunden hatte, in einigen Bildern abzustatten. Dreimal ist Chagall nach Paris gekommen. Er sagt über die dritte Begegnung einmal: «Als ich nach Jahren in Amerika nach Frankreich zurückkam,

machte der romantische Anblick des noch immer lebendigen, lichter-glänzenden Paris nach den schrecklichen Jahren, die die Welt zu überstehen hatte, einen tiefen Eindruck auf mich.» In Vence hat er in einer Folge von neunundzwanzig Gemälden, die die Galerie Maeght ausstellte, seinen Dank an Paris, wie die Sammlung heißen sollte, abgetragen. Alle Wahrzeichen von Paris finden wir auf diesen Bildern. Bei allen diesen Bildern entgleiten dem Beschauer die wirklichen Dinge. Sie verschwinden hinter den Geheimnissen, die sich hinter der Wirklichkeit verborgen halten. So dringt Chagall vor zur letzten künstlerischen Wahrheit. Man denke nur an die Seinebrücken und die Dächer. Alles ist irgendwie transparent, ob wir auf die Madonna auf dem ersten Bilde betrachtend hinblicken oder auf die Gestalt des Meisters und seines Schülers im zweiten Bilde, der eine blaue Thorarolle in der Hand hat, oder auf die Liebespaare auf beiden Bildern. Manchmal glaubt man fast zu träumen vor seinen Bildern, wie z. B. vor der blauen Barke.

In Vence waren einige Keramikwerkstätten. Denn in der Provence wurde seit alters dieses Gewerbe geübt. Waren es diese Werkstätten und ihre Meister, die Chagall zu einem Versuch auf diesem Gebiet anregten? In der Arbeit in Ton wirkten die Farben wie mit dem Bildträger eins geworden. Es ist reizvoll bei dem zu verweilen, was Chagall auf diese Art schuf. Neben Malereien auf Tellern, Vasen und Kacheln hat der Meister auch Skulpturen geschaffen. Er sagt einmal darüber: «Diese Muster aus Keramik sind wie ein Vorgeschmack, in gewisser Beziehung das Ergebnis meines Lebens im Süden, wo man die Bedeutung dieses alten Handwerks so deutlich fühlt. Selbst die Erde, über die ich gehe, ist so leuchtend. Sie sieht mich zärtlich an, als wollte sie mich rufen. Diese Erde wollte ich berühren wie die alten Handwerker, wollte mich von der zufälligen Dekoration entfernen und in den Grenzen der Keramik bleibend ihr den Widerhall einer zugleich nahen und fernen Kunst einhauchen. Plötzlich scheint es mir, daß diese so klare Erde von Ferne die taube Erde meiner Heimatstadt Witebsk wachruft. Aber die Erde erschließt sich nicht leicht, ebenso wie dieses Handwerk. Manchmal entläßt das Feuer meine Schmerzenskinder anerkennend aus dem Ofen, manchmal wieder in grotesken und lächerlichen Formen. Die alten Elemente erinnern mich nur zu gut daran, daß

meine Mittel bescheiden sind.» Ein Thema bevorzugt Chagall bei seinen Skulpturen: zwei Gestalten oder auch nur Antlitze, die sich aneinander schmiegen. Gelegentlich gestaltete er auch ernste Themen, z. B. eine letzte Begegnung von Christus und Maria oder auch den König David. Hier muß erwähnt werden, daß diese David-gestalt ernste Züge trägt, fast an Rembrandt erinnernd. Es soll hier nur hingewiesen werden auf den großen Unterschied zwischen der oben erwähnten Darstellung des Königs David, die den Stempel der Freude am wiedererrichteten Staate Israel trägt, und der düsteren Darstellung Rembrandts in dem bekannten Gemälde «König Saul und David».

Noch mit siebzig Jahren hat Chagall Bilder gemalt, in denen er gewissermaßen die Ernte seines lebenslangen Schaffens eingebracht hat. Wir denken dabei an die Illustrationen zu Daphnis und Chloe: Chagall hat sich darüber einmal so geäußert: «Die Wurzeln meiner ersten Heimat berühren sich mit den Wurzeln meiner zweiten Heimat, die mir hilft lächelnd zu atmen.» Eines dieser Bilder hat die Unterschrift: die Mandelblüten. Vor einer Hügellandschaft sehen wir im Vordergrund ein schwebendes Paar hingestreckt. Die Gestalt der Frau, die mit den Hügelformen verschmilzt, ist zugleich sinnhaft schön und doch entkörperlicht, so wie die Blumen dieser Landschaft, wenn sie der Abendsonnenstrahl küßt. Sie trägt einen zarten Schleier. Der Jüngling neben ihr beugt sich empor mit leicht zurückgelehntem Kopf. Er greift nach einem Buch über den Leib der Geliebten hinweg. Es fehlen die auch sonst üblichen beigegebenen Gestalten nicht: eine Vase mit einem Blumenstrauß, ein Tierkopf, ein Vogel und ein blasender Hirt. Wollte der Meister mit diesem Bild eine Aussage über das Geheimnis des Lebens, alles Lebens machen?

Daß Chagall noch ein zweites Mal geheiratet hat, daß er auch aus dieser Ehe ein Kind, einen Sohn, gehabt hat und daß er auch die Freude an Enkelkindern hat erleben dürfen, sei in dankbarer Mitfreude erwähnt für die Erfüllung seines Lebens auch auf diesem Gebiet.

Es ist eine Gnade, wenn jemand im Alter das Geschenk geistiger Frische und das andere der richtigen Umgebung haben darf, deren er bedarf, um schaffen zu können. Beides traf bei Chagall zu. Vence

war für ihn die rechte Umwelt. Als er einmal in Rom weilte, um im etruskischen Museum sich anregen zu lassen und die Skulpturen in Tarquinia, Veji und Ceveteri zu studieren, soll er sogar dort in der Ewigen Stadt einem Freunde gegenüber sich geäußert haben: «Um Gottes willen, zurück nach Vence.» Er brauchte die Atmosphäre dieses Ortes im Süden Frankreichs, um schaffen zu können. Wie er einmal an einer Wand in seinem Garten vorüberging, soll er gesagt haben: «Je cherche un grand mur.» Dieser Wunsch ist ihm im Alter erfüllt worden. Er hat in schon hohem Alter noch das Fenster für das Gebäude der Unesco in New York, die Fenster für eine Synagoge bei Jerusalem, das Gemälde für die Frankfurter Oper und den Plafond der Pariser Oper schaffen dürfen. Leider wurde aus dem ersten Plan, den er bewegte, infolge ungünstiger Umstände nichts, nämlich der Ausmalung der Chapelle du Calvaire in der Nähe von Vence. Nur wenige Bilder wurden fertig. Eines davon wurde 1958 in Paris ausgestellt, das Gemälde «Die Erschaffung der ersten Menschen.» Es knüpft an die Darstellung in den Illustrationen zur Bibel an; doch trägt der Engel das erste Menschenpaar, das nur andeutungsweise aufschimmert, in ihr Erden-schicksal. Ganz besonders farbenmächtig strahlt die Sonne. Außerdem sehen wir Engel und Propheten vor David, der auf der Harfe spielt. Die Gestalt des Gekreuzigten fehlt auch nicht. Hinter Andeutungen eines Tempels glüht eine andere Sonne in Weiß, die die Gestalt Gottes verbirgt. Zwei Hände halten die beiden Gesetzes-tafeln empor. So hat Chagall die alttestamentliche und die neutestam-mentliche Glaubenswelt in diesem Werk zur Darstellung gebracht, überkonfessionell bis zum letzten Wahrheitsgehalt vorstoßend.

Erfolggekrönter war die Mitarbeit Chagalls bei der Kirche «Notre Dame de Toute Grace» im Kurort Plateau d'Assy, für deren Baptisterium er zwei Keramikreliefs und zwei Farbfenster mit Engeln schuf, und für die Kathedrale in Metz, für die er ebenfalls zwei Fenster entwerfen sollte. Während die erste Kirche mehr hell gehalten war, konnte Chagall bei der in Metz seiner Neigung zu dunkleren Farben nachgeben, da die Fenster zu den älteren passen mußten.

Der Hauptauftrag auf diesem Gebiet wurde ihm durch die in den Vereinigten Staaten arbeitende charitative Organisation

Hadassah vermittelte. Der Meister sollte für die Synagoge in dem Ort Ain-Karem in den Bergen Judäas nahe bei Jerusalem zwölf Glasfenster schaffen. Chagall wählte zum Gegenstand die zwölf Stämme Israels. Für dieses Gotteshaus mußte sich der Künstler an das Verbot der Gottesdarstellung halten. Er bediente sich deswegen der Zeichen. So sehen wir den Löwen Judas, den Esel als Tier des Stammes Issaschar, den Königsadler und das gekrönte Pferd als Zeichen des Stammes Gad und die schlanke Hindin als Tier des Stammes Naphtali. Als Friedenszeichen finden wir die Taube Noahs, die Traube und den Ölbaum, als das des Krieges die Viper. Der drei- und siebenarmige Leuchter fehlen nicht, ebenso wenig das Widderhorn und der Fisch in der Woge. Aus dem Himmel leuchtet das Auge Gottes und zwei Hände halten die göttlichen Gesetzestafeln. Entsprechend sind auch die Farben der zwölf Stämme gewählt. Dem Vermittler zwischen Gott und dem Volk, dem Stamm Levi, ist z. B. die Farbe Gelb als Sinnbild des Lichtes und des Geistigen beigegeben, während für Juda das Purpurrot gewählt ist in Erinnerung an seine Kriege. Besonders bewegt ist man, wenn man fühlt, wie durch die Zeichen das Herz des Malers hindurchschimmert — und dieses Herz ist ein gläubiges Herz. Mehr als zwei Jahre hat Chagall an diesen Fenstern gearbeitet. Bei der Einweihung im Februar 1962 sagte er: «Das, was man heute religiös nennt, habe ich verwirklicht, indem ich auch an die großen alten Schöpfungen der semitischen Völker dachte. Und ich will hoffen, daß ich damit den Freunden der Kultur, den Dichtern und Künstlern der benachbarten Völker und aller anderen Völker die Hand entgegenstreckte.»

Als weiteres schuf Chagall ein Glasfenster für das Haus der Vereinten Nationen in New York. Es war dem Gedächtnis des leider zu früh ums Leben gekommenen Generalsekretärs dieser internationalen Körperschaft gewidmet, Dag Hammarskjöld. Sein Leben war der Erhaltung des Friedens in der Welt geweiht. Wie konnte etwas anderes als Gegenstand für dieses Fenster in Frage kommen als der Friede. Schon die Grundfarbe Blau ist doch die Farbe des Friedens und der Liebe. Ein Engel, der sich aus einem Blumenstrauß heraus einem Kinde zuneigt, will den Frieden versinnbildlichen. Zeugen dieses Vorgangs sind auf der rechten Seite

Propheten und Blutzeugen, die ihr Leben im Kampf um den Frieden dahingegeben haben, und auf der linken Seite die Kämpfer für den Frieden, unter denen eine Mutter nicht fehlt, die ihr Kindlein schützend in ihrem Arm zu bergen sucht. Daß Chagall für dieses Werk auf jede Honorierung verzichtet hat, ist für ihn bezeichnend. Ebenso hat er es auch gehalten bei dem Plafond für die Pariser Oper.

Das führt uns noch einmal zurück zur Welt des Theaters. Chagall hat sich erbitten lassen, für das Foyer des neuen Frankfurter Theaters eine Abwandlung des Bildes «Der große Zirkus» zu schaffen. Es ist das Bild «Commedia dell'arte», das in seinem Format alle anderen bisherigen Bilder Chagalls übertrifft. Es kehren in ihm fast alle uns vertrauten Gestalten der Kunst des Meisters wieder: Akrobaten mit Bällen, der Mann mit der Leiter, das Chagallsche Tier, einmal mit Flügeln, einmal in der Arena Geige spielend, das Liebespaar, noch einmal in der innigen Reinheit, die uns an ihnen immer wieder entzückte, eine Trapezkünstlerin, der Kopf des Hahnes, um die Arena sitzend in zwei getrennten Gruppen die Zuschauer und schließlich oben die Kapelle mit ihrem Dirigenten, der gerade an der Stelle steht, wo in den religiösen Bildern der Weltenrichter seinen Platz hatte. Neben diesen bekannten Figuren fehlt auch Witebsk nicht, über dem der Mond friedvoll aufgegangen ist. Das Bild ist dreiteilig nach Art der sakralen Zwecken dienenden Bilder. Entspricht es dem Wollen des Künstlers, wenn wir uns durch sein Werk daran erinnern lassen, daß in der Antike Theater- und Zirkusspiele stets in Verbindung mit der Welt des Sakralen standen und daß das Gebotene irgendwie religiöse und mythische Bedeutung hatte? Dürfen wir in der Zirkusarena als Teil eines Kreises Erde und Kosmos versinnbildlicht sehen und will uns die Leiter sagen, daß es des Meisters Auffassung ist, daß zwischen Kosmos und Welt eine Verbindung besteht? Keiner wird es wagen wollen, diese Fragen verbindlich zu beantworten. Aber wir sind dankbar, daß sie in uns geweckt werden.

Die Krönung der Bemühungen Chagalls um ein großes Wandbild dürfen wir in dem Werk erblicken, das Chagall für die Pariser Oper geschaffen hat. Als man dem 77 Jahre alten Künstler die Bitte vorbrachte, ein Deckengemälde für diese Stätte der Kunst-

pflege zu malen, zögerte er begreiflicherweise zuerst. Handelte es sich doch um eine Fläche von mehr als 200 Quadratmetern. Aber schließlich sagte er zu. Aus den berühmten Opern und Balletts wählte er sich die Gestalten aus. Dabei wurden die Farben von der Musik bestimmt. Sie waren für ihn schon immer Ausdrucksmittel für seine geistig-sinnliche Welt. Das Blau verkörpert Friede und Hoffnung, Rot und Gelb die mystische Verzückung, Grün die Liebe und Weiß die Reinheit der Unschuld. So schwebt aus dem blauen Grund des Plafonds ein Engel hervor, der die Welt der Zauberflöte beschützt. Ebenfalls blau sind die Gebäude und Kuppeln der Stadt Moskau, durch die die Gestalten der Oper Mussorgskijs «Boris Godunow» umrahmt werden. Grün findet für Wagners Tristan und Isolde sowie Berlioz' Romeo und Juliette Verwendung. Auf rotem und gelbem Grunde leuchten Strawinskys Feuervogel, Ravels Daphnis und Chloe, Tschaikowskijs Schwanensee und Adams Giselle auf. Aus Weiß treten die Gestalten von Debussys Pelleas und Melisande hervor. Daß daneben der Eiffelturm, die Oper und der Arc de Triomphe nicht fehlen, ist eine zarte Andeutung des Dankes Chagalls an Paris. Bezeichnend für die innere Einstellung des Meisters bei seiner Arbeit sind die von ihm während der Arbeit gemachten Worte: «Ich liebe es, wenn meine Malerei ohne exzessive Rhetorik bleibt.»

Eingangs erwähnten wir das Wort Chagalls, er wolle Brücken bauen. Wenn wir auf sein bisheriges Lebenswerk zurückblicken, dürfen wir ihm dankbar bestätigen, daß er dies wirklich getan hat. Er baute Brücken zwischen den Nationen, er hat auch Brücken errichtet zwischen den Konfessionen, und nicht nur. Auch zwischen Mensch und Mensch hat er diesen Dienst verrichtet und zwischen den verschiedenen Auffassungen des Lebensproblems als solchem. Denken wir nur an die Darstellung der Liebenden durch ihn. Ob er vielleicht auch zur Befreiung manchem helfen könnte, der für unsere Zeit und ihre Fragen noch zu sehr in veralteten Auffassungen befangen ist, besonders auf dem Gebiet der Religion? Sein Werk ist tief religiös. Das sahen und fühlten wir immer wieder. Einem Freunde gegenüber hat sich Chagall einmal darüber so ausgesprochen: «Alles mag sich verändern in unserer demoralisierten Welt, nur nicht das Herz, die Liebe des Menschen und sein Streben zur

Erkenntnis des Göttlichen. Die Malerei, wie alle Poesie, hat teil am Göttlichen; das spüren die Menschen heute genau so, wie sie es früher taten. Welche Armut umgab meine Jugend, wie mußte sich mein Vater mit uns neun Kindern abplagen. Doch war er immer voller Liebe und in seiner Art ein Poet. Seine Gestalt und sein Wesen ließen mich zum ersten Mal die Existenz des Poetischen auf dieser Erde erahnen. Dann spürte ich sie in den Nächten, wenn ich in den dunklen Himmel schaute. Da erfuhr ich, daß es noch eine andere Welt gab. Das brachte mich zum Weinen, so ergriff es mich.» Sollte ein solches Geisteserbe im künstlerischen Gewand nicht in unserer Zeit des unsicheren Tastens und Suchens, des Ringens nach einem neuen Gehalt eine Verpflichtung sein und eine Lebenshilfe?

BEGRIFF UND FUNKTION DES GOTTESVOLKES IN DER RABBINISCHEN TRADITION

Von KURT HRUBY

(Fortsetzung)

Die Sündhaftigkeit Israels

Die starke Betonung des außergewöhnlichen, einmaligen Verhältnisses zwischen Gott und seinem auserwählten Volk trübt jedoch nicht den Blick der Rabbinen für den dauernden Sündenzustand Israels. Die Privilegien, mit denen Gott Israel ausgezeichnet hat, sind ein reines Gnadengeschenk und finden ihre Erklärung in der Funktion, die der Herr seinem Volk in seinem Heilsplan zugesetzt hat. Um dieser Funktion willen ist das Verhältnis Gottes zu seinem Volk unauflöslich und unwiderruflich, aber es