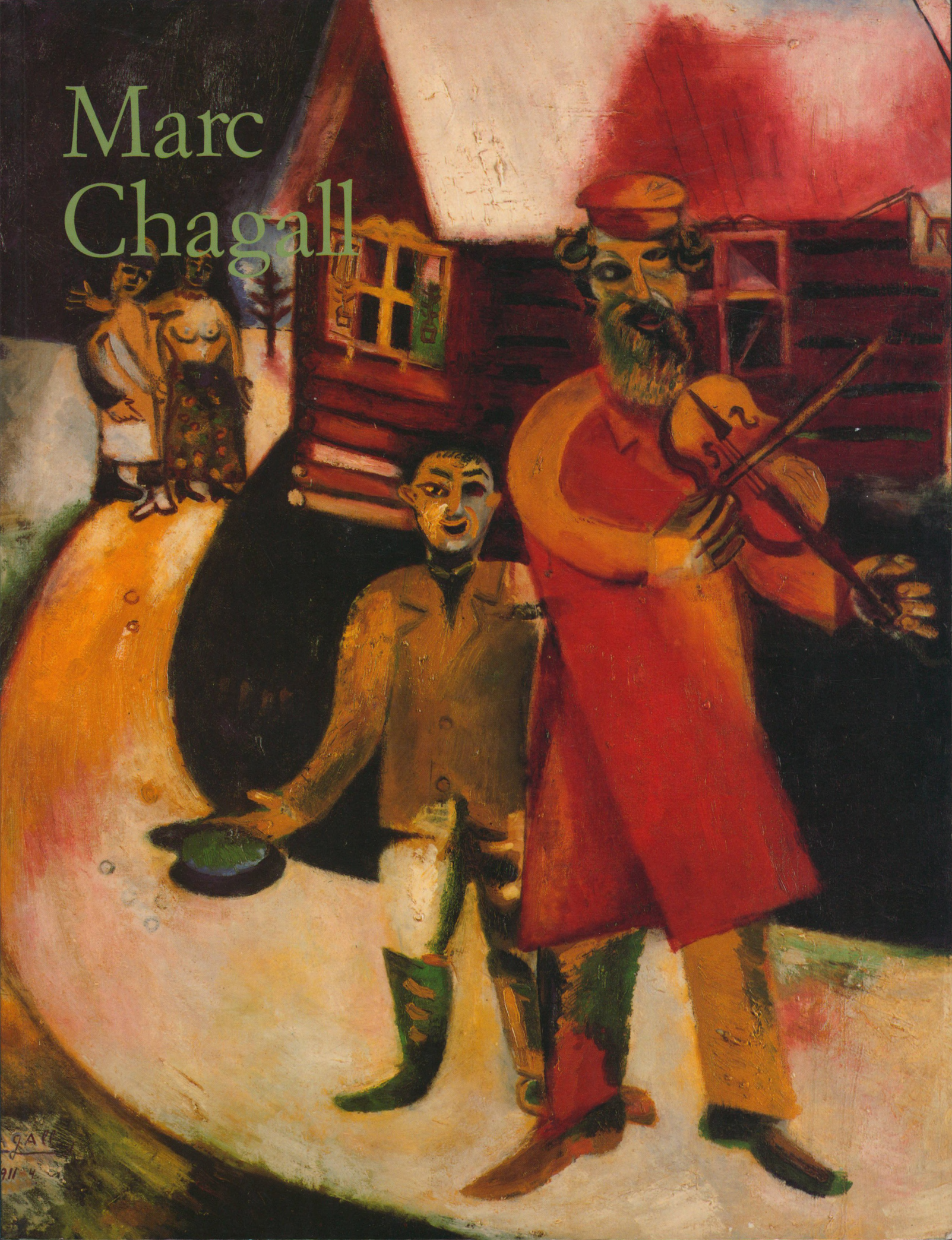


Marc Chagall





Marc Chagall



Ingo F. Walther/Rainer Metzger

MARC CHAGALL

1887–1985

Malerei als Poesie

Benedikt Taschen Verlag

UMSCHLAGVORDERSEITE:

Der Geiger, 1911–1914

Öl auf Leinwand, 94,5 x 69,5 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen

FRONTISPIZ:

Selbstbildnis mit Pinseln, 1909

Öl auf Leinwand, 57 x 48 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen

© 1992 Benedikt Taschen Verlag GmbH
Hohenzollernring 53, D-5000 Köln 1
© COSMOPRESS, Genf 1987, für die Abbildungen
Produktion: Ingo F. Walther, Alling
Mitarbeit und Redaktion: Matthias Buck, München
Typographie und Herstellung: Ingo F. Walther
und Hubert K. Hepfinger, Freising
Umschlaggestaltung: Peter Feierabend, Berlin
Satz: Wolfgang Hellmich, Moosburg a. d. Isar
Farbreproduktionen: Newsele Litho, Italien
und Repro Ludwig, Zell am See
Schwarzweißreproduktionen: Reprotechnik Benkler,
Landshut
Korrekturen: Uwe Steffen, München
Printed in Germany
ISBN 3-8228-0428-2

Inhalt

6

Das Frühwerk in Rußland
1887 – 1910

14

Die Pariser Jahre
1910 – 1914

34

Krieg und Revolution in Rußland
1914 – 1923

50

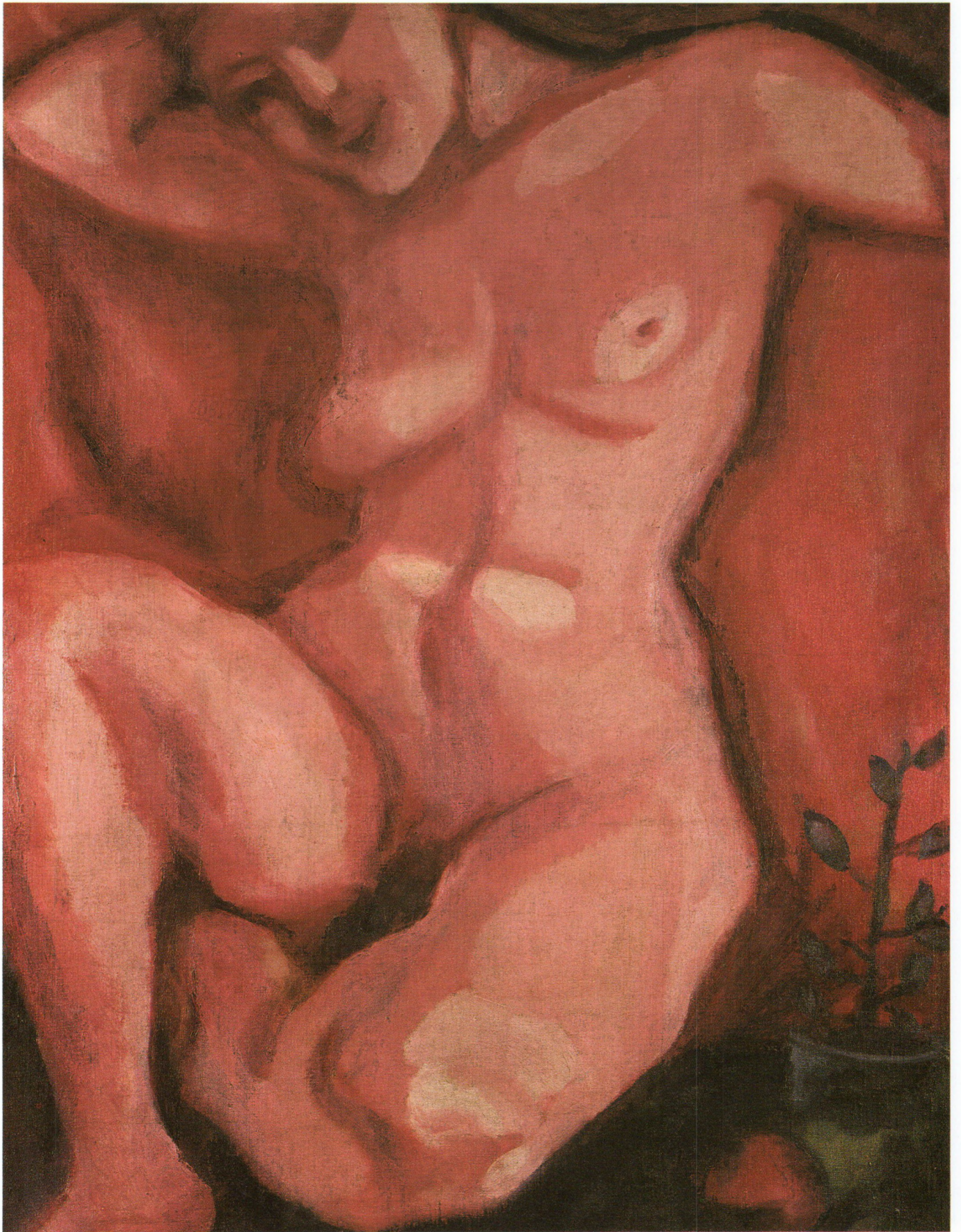
Frankreich und Amerika
1923 – 1948

76

Das Spätwerk
1948 – 1985

92

Marc Chagall 1887 – 1985:
Leben und Werk



Das Frühwerk in Rußland 1887 – 1910

Poet, Träumer, Exot – zeit seines langen Lebens war Marc Chagall die Rolle des Außenseiters und künstlerischen Eigenbrötlers auf den Leib geschrieben. Als Jude, der das alte Bilderverbot souverän mißachtete, als Russe, der die vertraute Selbstgenügsamkeit überwand, als Sohn einer armen, dafür um so kinderreicheren Familie, der sich in der mondänen Eleganz der Kunstsalons etablierte, ist Chagall eine Art Wanderer zwischen den Welten. Er verkörperte von jeher den Charme des Unangepaßten, an dem sich die Integrationskraft westlicher Kultur ebenso messen ließ wie ihre Liberalität. Eine nicht eben alltägliche Biographie und ihr Widerschein in einer fremdartigen Motivwelt wurden zum Markenzeichen des Phänomens Chagall. Und der Künstler selbst tat alles, um sein Image des raunenden, staunenden Fremdlings, des Kind gebliebenen Weltbürgers, des einsamen Visionärs zu pflegen. Tief religiös und heimatverbunden, ist sein Werk der vielleicht eindringlichste Appell an Toleranz und Respekt vor dem Andersartigen, den die Moderne zu leisten imstande war.

Die Welt des Ostjudentums, in die Marc Chagall am 7. Juli 1887 als ältestes von neun Kindern hineingeboren wurde, war ebenso eng wie geruhsam. Zwischen Synagoge, Ofenbank und Geschäft spielte sich, wie Chagall selbst es in seinem Erinnerungsbuch »Mein Leben« augenzwinkernd beschrieben hat, das beschauliche Dasein ab. Witebsk, seine Heimatstadt, zeigte, obwohl nur die Hälfte ihrer 50 000 Einwohner Juden waren, die typischen Züge des »Schtetl« mit seinen Holzhäusern, seiner Ländlichkeit, seiner Armut. Immerhin konnte Marc nach dem »Cheder«, der jüdischen Elementarschule, noch die offizielle städtische Schule besuchen, die Juden eigentlich verwehrt war. Die Mutter, Feiga-Ita, hatte in der ihr eigenen Tatkraft den Lehrer bestochen, und so entwand sich der Junge dem engmaschigen Netz verwandtschaftlicher und nachbarlicher Beziehungen, in das man demütig verstrickt blieb. Er sprach russisch statt jiddisch, nahm Violin- und Gesangsunterricht, begann zu zeichnen. Vor allem aber kam er in Kontakt mit dem weltoffeneren Bürgertum und seiner kulturellen Beflissenheit, mit einem Leben, das ihm Sachar, sein Vater, der ewig müde Heringshändler, nicht hatte bieten können.

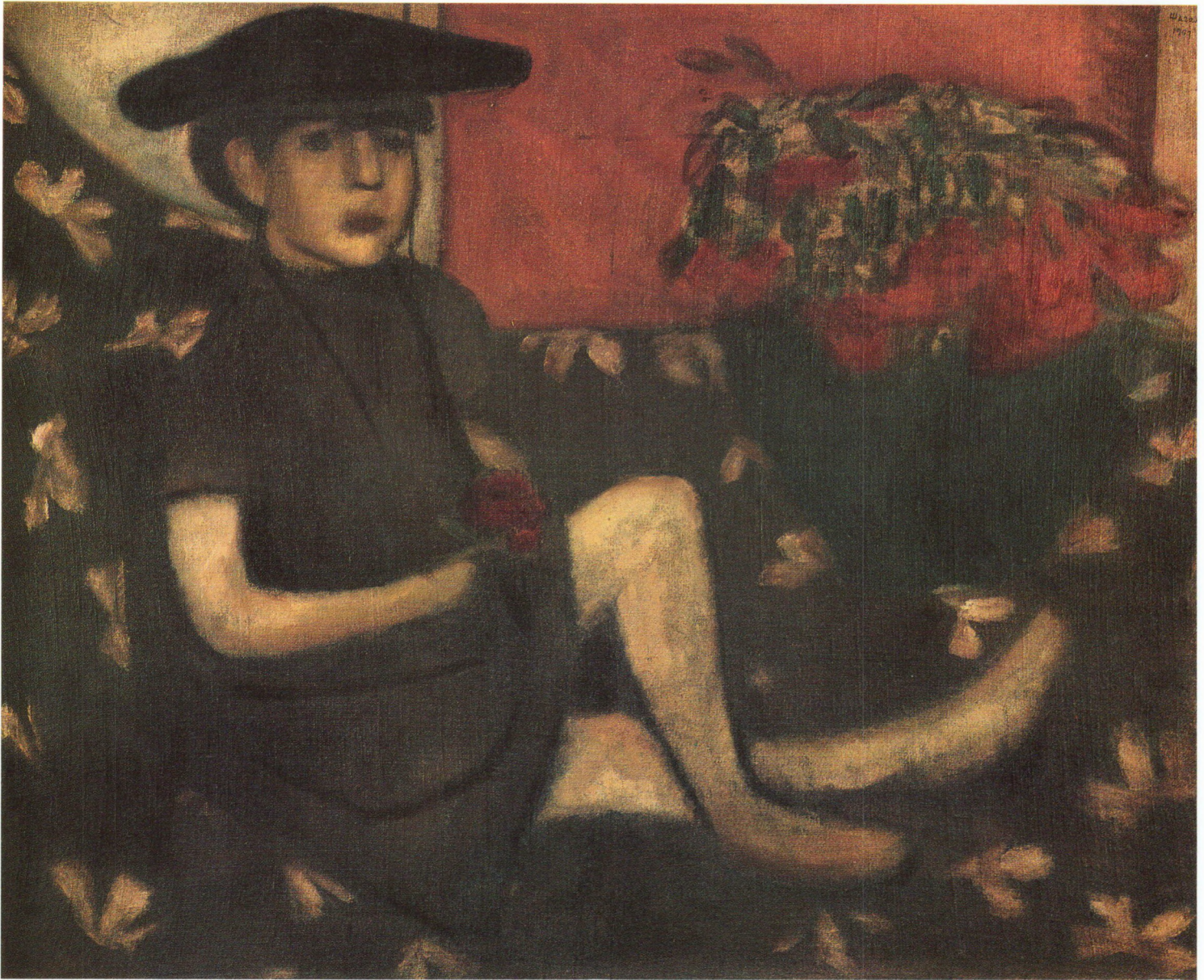
»Mein Vater hatte blaue Augen, aber seine Hände waren voller Schwielen. Er arbeitete, er betete, er schwieg. Wie er, war auch ich schweigsam. Was sollte aus mir werden? Sollte ich so mein ganzes Leben lang bleiben, vor einer Wand sitzend, oder sollte ich ebenfalls Tonnen schleppen? Ich betrachtete meine Hände. Ich hatte zu zarte Hände...

Ich mußte einen besonderen Beruf finden, eine Beschäftigung, die mich nicht zwingen würde, mich vom Himmel und den Sternen abzuwenden, und die mir erlauben würde, meinen Sinn des Lebens zu finden. Ja, genau das suchte ich. In meiner Heimat jedoch hatte niemals jemand vor mir die Worte »Kunst, Künstler« ausgesprochen. »Was ist das, ein Künstler?« fragte ich.«

MARC CHAGALL

Sitzender weiblicher Akt in Rot, 1908

Öl auf Leinwand, 90 x 70 cm
London, Privatbesitz



**Junges Mädchen auf einem Sofa
(Mariaska), 1907**

Öl auf Leinwand, 75 x 92,5 cm
Caracas, Privatbesitz

»Mit meinen 27 Rubeln in der Tasche, den einzigen, die ich im Leben von meinem Vater für die Reise erhielt, verschwinde ich, immer noch rosig und voller Locken, nach Sankt Petersburg, begleitet von meinem Kameraden. Es ist entschieden.«

MARC CHAGALL in »Mein Leben«

Er war hartnäckig genug, sich die für Juden erforderliche Aufenthaltsgenehmigung für die Hauptstadt zu beschaffen. So zog er im Winter 1906/07 mit seinem Freund Viktor Mekler nach St. Petersburg. Noch in Witebsk hatte er die Malschule von Jehuda Pen besucht, nun wollte er im kulturellen Zentrum Rußlands eine gründliche Ausbildung zum Künstler erfahren. »Junges Mädchen auf einem Sofa«, das Porträt der Schwester Mariaska, das während eines Besuchs zu Hause 1907 entstand (Abb. oben), ist eines der frühesten Gemälde Chagalls, Dokument seiner neu erworbenen künstlerischen Kompetenz vor allem gegenüber der Skepsis seiner Familie. Wie ein Fotograf hat er das Mädchen auf den übergroßen Diwan drapiert, läßt es kokett die Beine übereinander schlagen, schmückt es mit einem Barett. Fotos von sich ließ auch die orthodox jüdische Familie Chagall zu, und so reflektiert das Bild in der Alltäglichkeit des Motivs und seiner gleichwohl etwas gestelzt wirkenden



Pose die vertraute Ästhetik der Kamera. Die ornamentale Flachheit, die verschliffenen Übergänge von der Figur zum Dekor der Decke, die weichen, runden Linien, die den Körper sanft konturieren, weisen auf den Einfluß der aktuellen Malerei St. Petersburgs hin. Die handwerklichen Mängel des Bildes, besonders bei der Gestal-

Die Familie oder Mutterschaft, 1909

Öl auf Leinwand, 74 x 67 cm
New York, Privatbesitz



Russische Hochzeit, 1909
Öl auf Leinwand, 68 x 97 cm
Zürich, Sammlung E. G. Bührle



Die Dorfstraße, 1909
Bleistift und Gouache auf Papier,
28,8 x 38 cm
Paris, Privatbesitz

tion der Gliedmaßen zu beobachten, vermag diese Anpassung noch nicht zu verdecken.

Wie anders, wieviel kraftvoller und eigenständiger wirkt dagegen der »Sitzende weibliche Akt in Rot« (Abb. S. 6), der ein Jahr später ebenfalls in Witebsk gemalt wurde. Chagall war gerade, dank eines Stipendiums, in die berühmte Swansewa-Schule aufgenommen worden. Hier lehrte Léon Bakst, einer der Wortführer der Öffnung nach Westen und einflußreicher Vertreter eines malerischen Symbolismus im Umkreis der Zeitschrift »Mir Iskusstwa« (Welt der Kunst). Unter seiner Ägide erwarb Chagall wenn nicht neue visuelle Ausdrucksformen, so doch ein ausgeprägtes Bewußtsein von seiner Stellung als Künstler. Frontal nun zeigt Chagall sein Aktmodell, die unmittelbare Massigkeit des Körpers hat jede etüdenhafte Zurückhaltung wie im Porträt von Mariaska verloren. In der eigenwilligen Rottönung, kontrastiert vom Grün der Pflanze, zeigt sich Chagall ebenso mit der neuen französischen Malerei vertraut, namentlich der eines Henri Matisse, wie in der Fragmentierung der Figur, die ihr eine torsohafte Entrücktheit verleiht.

Chagall ist nicht der selbstherrliche Künstlerfürst, als den er sich, den Blick despektierlich aus dem Bild gerichtet, in seinem

»Selbstbildnis mit Pinseln« von 1909 darstellt (Abb. S. 2). Doch er ist auch nicht mehr der naive Junge aus dem einfachen Volk. Erst jetzt, mitten in den Lehrjahren in der Hauptstadt, distanziert von der eigenen Herkunft, kann sich Chagall den Themen und Motiven zuwenden, die sein Œuvre in Zukunft auszeichnen werden, den Dorfveduten, Bauernszenen, Innenansichten der kleinen Welt. Erst in der Gegensätzlichkeit zum eigenen bohemehaften Leben in der Großstadt mit seinen Geldsorgen und seiner Option, berühmt zu werden, entwickelt sich der zärtliche, intime Blick auf das »Schtetl«.

Ein Bild wie »Die Familie oder Mutterschaft« von 1909 (Abb. S. 9) gewinnt erst aus dieser Spannung seine Qualität. Große Flächen, ruhige Gestalten, einfache Gebärden verleihen ihm eine lapidare Würde, die Alltäglichkeit jüdischer Riten ist entrückt in eine zeitlose, ikonenhafte Stille. Doch verweist die Komposition auch auf ein traditionelles westliches Bildschema, auf die Darstellung der Beschneidung Christi mit dem Hohenpriester, der Madonna mit Kind und dem sich dezent im Hintergrund haltenden Josef. Im Angebot einer allegorischen Lesbarkeit des Bildes, in der Anlage einer christlichen Geschichte in einer alltäglichen Szenerie hält

»Ich heiße Marc, ich habe ein empfindsames Innenleben und kein Geld, aber man sagt, ich habe Talent.«

MARC CHAGALL in »Mein Leben«

Die Geburt, 1910

Öl auf Leinwand, 65 x 89,5 cm
Zürich, Kunsthhaus Zürich





Der Vater des Künstlers, um 1907

Tusche und Sepia, 23 x 18 cm
Moskau, Privatbesitz

»Wenn ich meinen Vater unter der Lampe betrachtete, träumte ich von Himmeln und Gestirnen, weit hinter unserer Straße. Alle Poesie des Lebens hat sich mir da in der Traurigkeit und dem Schweigen meines Vaters verdichtet. Hier war die unerschöpfliche Quelle meiner Träume: mein Vater, vergleichbar der unbeweglichen, verschwiegenen und schweigsamen Kuh, die auf dem Dach der Hütte schläft.«

MARC CHAGALL

Frau mit Blumenstrauß, 1910

Öl auf Leinwand, 64 x 53,5 cm
New York, Sammlung Helen Serger

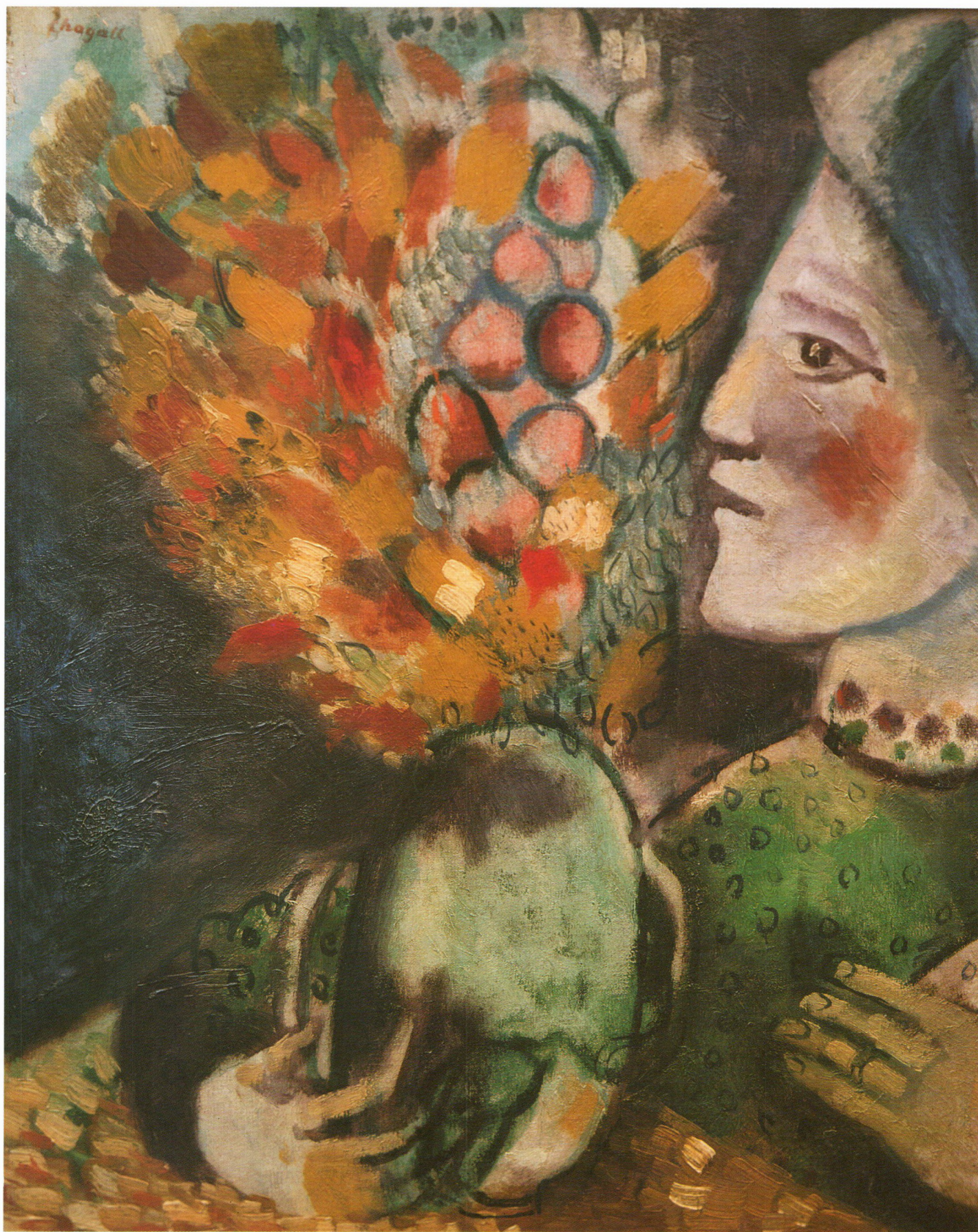
Chagall auch seine eigene malerische Sprache zwischen Naivität und Attitüde mehrdeutig, ganz wie sein großes Vorbild in der Zeit, Paul Gauguin, der die Geburt Christi in die Südsee verlegt hatte.

Die »Russische Hochzeit« (Abb. S. 10) reflektiert dagegen – wieder in einer Genreszene verschlüsselt – das eigene private Glück. Über Thea Bachmann hatte Chagall im Herbst 1909 Bella Rosenfeld kennengelernt, Tochter eines jüdischen Juweliers, die, wie er aus Witebsk stammend, in Moskau studierte. Auch sie hatte also ihre Heimat hinter sich gelassen. Sie wird Chagall 1915 heiraten, viele seiner Arbeiten werden ihr gewidmet sein, die Harmonie seiner Bildwelten wird aus der Beziehung zu ihr schöpfen.

»Ich fand das Haus voll von ernsten Männern und Frauen, deren schwarze Massen das Tageslicht verschleierten. Lärm, Geflüster; plötzlich der durchdringende Schrei eines Neugeborenen. Mama, halbnackt, liegt im Bett, blaß, zartrosa. Mein jüngster Bruder kam zur Welt.« Im Jahre 1910 verarbeitet Chagall dieses Erlebnis, das er in »Mein Leben« beschreibt, zum Bild »Die Geburt« (Abb. S. 11), ein Schlüsselwerk seiner Frühzeit in Rußland. Wie auf einer Bühne, dramatisch ausgeleuchtet, wie er es bei Bakst, der viele Theaterdekorationen entwarf, gelernt hatte, ist das Geschehen in Szene gesetzt. Links, durch den roten Baldachin hervorgehoben, das Kindbett mit drastisch blutverschmiertem Laken und der erschöpften Mutter. Die hieratische Gestalt der Amme hält linksisch das Neugeborene. Unter dem Bett kauert die bärtige Figur eines Mannes, vielleicht der Vater. Neugierige, Bauern, drängen von rechts ins Zimmer, ein alter Jude führt eine Kuh; auch durch die Fensterscheibe nehmen einige Besucher am Geschehen Anteil.

Das traditionelle Personal einer »Geburt Christi« ist hier versammelt, die Heilige Familie, die Amme und die Hirten, die sich teilnahmsvoll nähern. Doch jeder Plauderton, alles Anekdotische, das die biblische Erzählung anbietet, ist getilgt. Eine strenge Tektonik trennt den linken, der Geburtsszene und den beiden Frauen vorbehaltenen Bildteil von der rechten Seite mit den Männern, die nur Zuschauer sind. Das persönliche Erlebnis, wie in »Mein Leben« dargestellt, das alltägliche Geschehen einer Geburt, der Verweis auf das christliche Thema sind eingegliedert in ein umfassendes Ordnungsprinzip, fundamental und unabhängig von einem bestimmten kulturellen Wissen.

Der für Chagalls Frühwerk typische, auch aus seiner Biographie erklärbare Versuch, gedankliche Grenzen zu überwinden und Synthesen herzustellen, zeigt sich im Bild »Die Geburt« wohl am ambitioniertesten. So klar und stringent die Bildlogik auch sein mag, die formale Lösung ist alles andere als befriedigend. Das Bild zerfällt in zwei Hälften. Auf seiner Suche nach einer visuellen Sprache, die der Kompliziertheit seiner Konzepte zu entsprechen vermochte, konnte die russische Kunst, selbst noch in den Kinderschuhen, Chagall keine Anregungen mehr liefern. Antworten finden konnte er nur in der Hauptstadt der Kunst, in Paris.





Die Pariser Jahre 1910 – 1914

Rußlands junge und hoffnungsvolle Kunstszene hatte – eher noch als im eigenen Land – in Paris Resonanz gefunden. Das »Russische Ballett« Sergei Diaghilews und sein Troß von Tänzern, Musikern, Schriftstellern und Malern hatten hier Furore gemacht mit ihrer Mischung aus Exaltiertheit und Exotik, hatten Sehnsüchte geweckt nach der Weite des Ostens. Rußland war sozusagen in Mode. Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Jacques Lipchitz, all die Künstler, die später Weltruhm erlangten, nutzten dies, um die Moderne am Ort ihrer Entstehung kennenzulernen. Bakst war 1909 als Mitarbeiter Diaghilews angereist. Im Herbst 1910 nahm auch Chagall die viertägige Bahnreise auf sich, ausgestattet mit einem kärglichen Stipendium seines Petersburger Gönners Max Winawer und mit der Hoffnung, bei der vielköpfigen russischen Kolonie in Paris weitere Unterstützung zu finden. Am Montmartre, in der Wohnung eines Landsmannes, bezog er sein erstes Atelier.

»Nur die Entfernung, die zwischen Paris und meiner Heimatstadt liegt, hat mich davon abgehalten, sofort wieder zurückzukehren«, beklagt sich Chagall noch in seinen Erinnerungen über die neuen Lebensumstände, mit denen das Kind vom Lande nicht zurechtkam. So stürzte er sich in die Kunst, lief die Galerien ab, betrachtete die Impressionisten bei Paul Durand-Ruel, sah Gauguin und Vincent van Gogh in der Galerie Bernheim zum erstenmal im Original, staunte über Matisse im Herbstsalon und entdeckte vor allem die alten Meister: »Der Louvre hat dieser ganzen Unschlüssigkeit ein Ende gesetzt.« Bilder wie »Das Modell« (Abb. links), bald nach der Ankunft entstanden, stehen denn auch ganz im Zeichen seiner Auseinandersetzung mit der französischen Maltradition. Zwar behält Chagall hier noch die dunkle Tonigkeit der russischen Bilder in seiner Palette bei, doch der pastose Farbauftrag, das fransenartige Nebeneinander bunter Striche orientieren sich an den aktuellen Farbtheorien. Eine Atelierdarstellung und damit die Reflexion des eigenen Tuns hat sich Chagall zum Thema genommen. Sein Modell aber hält selbst einen Pinsel in der Hand, malt an einem eigenen Bild – als Metapher für eine Atmosphäre alle erfassender Kreativität, für ein künstlerisches Engagement, das in den Alltag ausgriff: »Vom Markt angefangen, auf dem ich mir mangels



Selbstbildnis, 1910

Feder und schwarze Tusche auf Papier,
14,7 × 13,1 cm
Im Besitz der Erben des Künstlers

Das Modell, 1910

Öl auf Leinwand, 62 x 51,5 cm
Sammlung Ida Chagall



Selbstbildnis mit Ziege, 1922/23

Lithographie, 41 × 26,4 cm

»Damals hatte ich erkannt, daß ich nach Paris gehen mußte. Die Erde, die die Wurzeln meiner Kunst genährt hatte, war Witebsk; aber meine Kunst brauchte Paris so nötig wie ein Baum das Wasser. Ich hatte keinen anderen Grund, meine Heimat zu verlassen, und ich glaube, ihr in meiner Malerei immer treu geblieben zu sein.«

MARC CHAGALL

Meiner Verlobten gewidmet, 1911

Gouache, Öl- und Wasserfarben auf Papier, 61 x 44,5 cm
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Geld nur ein Stück von einer langen Gurke kaufte, über den Arbeiter in seinem blauen Kittel bis zu den eifrigsten Jüngern des Kubismus zeugte alles von einem sicheren Gefühl für Maß und Klarheit, von einem exakten Sinn für die Form«, beschreibt Chagall dieses Flair des Schöpferischen. Daran wollte er sich nun anschließen.

Chagall nährte nach Kräften die Legende von seiner Armut. Nicht nur die Gurke, von der er sich nur ein schmales Stück leisten konnte, nicht nur der Hering, von dem er heute den Kopf, morgen den Schwanz verzehrte, auch die Bilder, die in dieser frühen Pariser Zeit entstanden, sollen davon zeugen. Viele von ihnen haben nämlich ein bereits bemaltes Stück Stoff als Träger, geschickt benutzte Chagall dabei die vorhandenen Helldunkelkontraste zur Gestaltung der eigenen Lichteffekte. Die Verwendung alter Leinwand eignete sich zwar zur Demonstration der ständigen Geldknappheit, viel mehr aber verselbständigte sie sich in der Zeit zum Ausdrucksmittel. Sie wurde zu einem der Kunstgriffe der Kubisten.

»Interieur II«, 1911 datiert (Abb. S. 18), zeigt erste zaghafte Anpassungen an die Formensprache des Kubismus. Doch um die Mitte des Bildes, zu der sich eckige Flächen, den Rocksäum der Frau und die Tischkante markierend, zusammenfügen, um dieses abstrakt anmutende Zentrum entwickelt sich eine gemalte Erzählung. Eine Frau fährt in wildem Ungestüm, eine Ziege hinter sich her zerrend, auf einen vollbärtigen Mann los, der recht ängstlich auf einen Stuhl gekauert sich des Angriffs erwehren will, indem er die Frau am Schenkel faßt. Die Bedrängtheit des Mannes, die wütende Triebhaftigkeit der Frau werden erfahrbar durch den jahrhundertealten kompositionellen Trick der Leserichtung. Der beruht auf der Gewohnheit, ein Bild analog zur Lektüre von Geschriebenem als Bewegungsablauf von links nach rechts zu deuten.

Eine zeitgemäßere Version für die gleiche Thematik, in der Behandlung von Sexualität wieder archetypisch, findet Chagall aber in »Meiner Braut gewidmet« (Abb. rechts), zur selben Zeit entstanden. Hier erst entwickelt sich – trotz eines völlig in sich ruhenden, die Statik des Mediums Bild berücksichtigenden kompositionellen Aufbaus – die ganze Drastik des Motivs: die Frau, die sich schlangengleich um die Schultern des stierhäuptigen Mannes windet und ihm ins Gesicht spuckt; der Mann, der gelassen scheint, dessen Griff an ihr Bein aber nun zupackend und nicht mehr abwehrend wirkt. Geschichte und ihr symbolischer Gehalt sind nun voneinander untrennbar; nicht nur dadurch, daß Mensch und Tier in eins gefallen sind, sondern vor allem durch die radiale Bewegung, die die Frau zur Demonstration ihrer Macht vollführt und der zu entgehen für den Mann ausweglos erscheint. Die Darstellung als harmlose Genreszene zu verstehen ist hier, im Gegensatz zu »Interieur II«, nicht mehr möglich. Chagall gelang es zum Beispiel erst nach längeren Streitigkeiten, das Bild auf dem Frühjahrssalon 1912 ausstellen zu dürfen. Es sei pornographisch, lautete der Vorwurf. Es war eine simple kompositorische Variante, die dem Bild zu



»In Paris ging ich weder zur Kunstakademie noch zu Professoren. Die Stadt selbst war auf Schritt und Tritt meine Lehrmeisterin, in allem. Die Händler vom Markt, die Kellner, die Hotelpartiers, die Bauern, die Arbeiter. Sie umgab etwas von jener erstaunlichen Atmosphäre von aufgeklärter Freiheit (»lumière-liberté«), die ich nirgendwo anders gefunden hatte.«

MARC CHAGALL

seiner dreisten Anzüglichkeit verhalf, nämlich die Motive kreisförmig um ein Zentrum anzuordnen, statt sie in einer Richtung zu addieren. Chagall hatte dieses Verfahren dem Kubismus abgeschaut. Bei ihm wird er die Lösung finden für viele Probleme der Frühzeit.

Weniger über Pablo Picasso oder Georges Braque, die Gründerväter, stellte sich Chagalls Kontakt zum Kubismus her, als vielmehr über Robert Delaunay, der mit der russischen Malerin Sonia Terk verheiratet war. Chagall und Delaunay teilten nicht jenen sezierenden Blick auf die Dinge, beiden galt die einsame Würde des konkreten Gegenstandes wenig, die die orthodoxen Kubisten veranlaßt hatte, auch die bemalte Leinwand zum Gegenstand zu erheben. Nur in zweiter Linie auch war es ihnen um die Ambivalenz zwischen Abstraktheit und Abbildung zu tun, um jenes ganzheitliche Verfahren, bei dem Braque und Picasso die banale Betrachtung eines Dings ergänzt wissen wollten durch die dem Alltag entnommene Kenntnis seines Gebrauchs. Der Kubismus war für Delaunay, war besonders für Chagall die Sprache, in der sich die Magie der Welt, das geheime Eigenleben der Dinge jenseits aller Funktionalität, ausdrücken ließ. Er stellte geometrische Raster zur Verfügung, Ordnungsinstanzen, die Erträumtes und Erlebtes, Wünsche und Visionen umsetzbar machten in eine allgemein nachvollziehbare bildliche Logik. Die imaginierten Wirklichkeiten waren kompliziert genug. Die Gesichte des kleinen Russen, die in Paris zum Ausdruck drängten, fanden erst in der Komplexität kubistischer Formen das ihnen gemäße Medium.

Interieur II (Paar mit Ziege), 1911

Öl auf Leinwand, 100 x 180 cm
Privatbesitz





»La Ruche«, der Bienenkorb, nannte sich nach seinem zentralen Gebäude, einem zwölfeckigen Pavillon aus Holz, eine Künstlersiedlung in der Nähe der Schlachthöfe. Es war einer jener Orte, die den Ruf von Paris als Metropole der Kunst trugen, Sammelplatz von Malern und Bildhauern aus aller Herren Länder, die den Traum von der internationalen Karriere hier wahr machen wollten. Im Winter 1911/12 bezog Chagall eines der fast 140 Ateliers, die primitiv und schmutzig waren, aber billig. Etliche Russen waren seine Nachbarn, allen voran Chaim Soutine, der verstockte, stets mißmutige Eigenbrötler, Ostjude wie er selbst. Mit Chagalls Umzug geht eine Änderung seiner Formate einher, den Zuwachs an Wohnraum gegenüber der Kammer am Montmartre nutzt er zur Vergrößerung seiner Bilder. Viele der in »La Ruche« entstandenen Arbeiten sind noch auf 1911 datiert. Chagall hatte sie nicht gleich nach ihrer Beendigung mit einer Jahreszahl versehen, im Rückblick geriet ihm dann die Chronologie seiner Werke etwas durcheinander. Für sich selbst faßte er sein Œuvre immer in Zyklen zusammen, für die er dann nach einer Art inneren Uhr ein Datum bestimmte, unabhängig von der tatsächlich verstrichenen Zeit. Auch bei solch

Liegender Akt, 1911

Gouache auf Karton, 24 x 34 cm
Sammlung Mr. und Mrs. Eric Estorick

»Hier im Louvre, vor den Bildern von Manet, Millet und anderen, habe ich begriffen, warum meine Bindung an Rußland und an die russische Kunst so locker gewesen ist. Warum ihnen sogar meine Sprache fremd ist.«

MARC CHAGALL in »Mein Leben«



Der Mann mit dem Schwein, 1922/23
Lithographie, 46,5 × 32,5 cm

»Aber vielleicht ist meine Kunst, dachte ich, die Kunst eines Wahnsinnigen, ein funkelndes Quecksilber, eine blaue Seele, die über meine Bilder hereinbricht.«

MARC CHAGALL in »Mein Leben«

Ich und das Dorf, 1911
Öl auf Leinwand, 191 × 150,5 cm
New York, The Museum of Modern Art

scheinbaren Lappalien erweist sich Chagall als Meister ironischer Verstellung, der sich in gespielter Geringachtung einer nachvollziehbaren Ordnung nur dem clownesken Gefüge seines Innenlebens verpflichtet fühlt.

Noch 1911 datiert, aber schon in »La Ruche« gemalt, ist »Ich und das Dorf« (Abb. rechts) das Programmbild von Chagalls Pariser Jahren schlechthin. Hier nun ist die Radialkomposition, die Aufgliederung der Bildstruktur von einem zentralen Punkt her, zum Hauptprinzip erhoben. Ausgehend von Delaunays Scheibenbildern, der die Analogie des Kreises zur Sonne als figurativen Rückhalt für seine ansonsten abstrakten Farbzusammenstellungen nutzt, gelingt Chagall jetzt die Zusammenbindung seiner verschiedenen Realitätsbereichen entnommenen Motive zu einer bildlogischen Einheit. Je einen von vier Sektoren bestimmend, stehen sich archetypisch Mensch und Tier, Natur in der Form des Zweiges und Zivilisation als Dorf gegenüber. Es bedarf keiner Geschichte, keiner Handlung mehr, der geometrische Raster allein, der das gesamte Bild mit Diagonalen und Kreissegmenten überzieht, vermag die Darstellung zu ordnen. Simultanität von Motiven und Transparenz von Formen, zwei der Wundermittel des Kubismus, stellen nun ihre Eignung unter Beweis, Erinnerungsbilder, Visionen, Fragmente verschiedenster Wirklichkeiten der Darstellung im Gemälde zu erschließen. Der Kopf des Lammes, dessen Kontur Raum schafft für die Melkszene, Häuser und Menschen, die auf dem Kopf stehen, Größenverhältnisse, die jeder Erfahrung widersprechen – all diese Elemente, assoziativ dem Bild eingeordnet, stehen ein für eine Wirklichkeit jenseits der sichtbaren Welt, für die Imagination dessen, dem sich Erinnerungen zu Symbolen verdichten. Denn alle Einzelheiten in »Ich und das Dorf« sind dem Gedächtnis entnommen. Chagall bedient sich des Kubismus, der sein Augenmerk so sehr auf die konkrete Erscheinung legt, zur Bildung einer autonomen Welt, abhängig nur von der eigenen Psychologie. »In Paris angelangt, war ich endlich fähig, die irgendwie kulinarische Freude auszudrücken, die ich manchmal in Rußland empfunden hatte – die meiner Kindheitserinnerungen in Witebsk«, schreibt er. Gefühle von Glück und Sehnsucht nach der kleinen Welt seiner Kindheit – erst in Paris findet Chagall die Mittel, sein Innenleben zu öffnen.

Der Titel »Ich und das Dorf« bildet in seiner phantasievollen Prägnanz eine Art literarischen Gegenpol zum gemalten Spiel mit Mehrdeutigkeiten. Er stammt, wie auch beispielsweise »Meiner Braut gewidmet« (Abb. S. 17) oder »Rußland, den Eseln und den anderen« (Abb. S. 25), aus der Feder von Blaise Cendrars, dem wichtigsten Weggefährten Chagalls in den Pariser Jahren. Das suggestive Stakkato von Bildern, das Cendrars in seinen Gedichten und Romanen entwarf, die anarchische Fröhlichkeit seiner Worterschöpfungen entsprechen der assoziativen Wunderwelt Chagalls vielleicht stärker als der doch sehr strenge intellektuelle Schliff seiner Malerkollegen. Literaten waren es, die Chagall in seinem



Picasso
1911 Paris

MARC CHAGALL

»Er schläft
Nun ist er wach
Ganz plötzlich malt er
Greift eine Kirche malt mit einer Kirche
Greift eine Kuh und malt mit einer Kuh
Einer Sardine
Mit Schädeln Händen Messern
Malt mit dem Nervenseil eines Ochsen
Allen beschmutzten Leiden kleiner
Judenstädte
Zerquält von Liebesbrünsten aus der Tiefe
Rußlands
Für Frankreich
Tot Herz und Lüste
Er malt mit Schenkeln
Trägt im Steiß die Augen
Da ist es Euer Antlitz
Du bist's geliebter Leser
Ich bin's
Er ist's
Die eigne Braut
Der Krämer an der Ecke
Die Kuhmagd
Hebamme
In Eimern Blut wäscht man Neugeborene
Himmelvoll Irrsinn
Mäuler sprudeln Moden
Der Eiffelturm gleicht einem Pfropfenzieher
Gehäufte Hände
Christus
Er selber Jesus Christus
Am Kreuz hat er die Jugend lang gelebt
Ein neuer Selbstmord jeder neue Tag
Ganz plötzlich malt er nicht mehr
Er war wach
Nun schläft er
Erdrosselt sich mit einem Schlips
Chagall erstaunt
Ihn trägt Unsterblichkeit«

BLAISE CENDRARS

Weg bestätigten, seinen Hang zur Poesie teilten, mit ihm nach verborgenen Bedeutungen in den Dingen fahndeten. »Ein Genie, gespalten wie ein Pfirsich« nannte Cendrars seinen Freund. Chagall revanchierte sich mit »Der Dichter« (Abb. rechts). Einsam sitzt der Poet an seinem Tisch. Die Kaffeetasse in Händen haltend, neben sich eine Schnapsflasche, die sich ihm gierig entgegenreckt, scheint er gerade einer dichterischen Eingebung zu lauschen. Jedenfalls ist er einer imaginären, übernatürlichen Welt hingegeben, sein Kopf, sein Geist, vom Körper losgelöst, überwindet sogar den Raster der Diagonalen, in den die Bildwelt eingeflochten ist.

In dieser Hommage für den Caféhausliteraten zeigt Chagall bereits erste Ansätze zur Überwindung der kubistischen Geometrisierung des Bildes. Das Liniengeflecht, bisher nur Garant einer konstruktiven Ordnung, hat hier Aufgaben für die Bildaussage übernommen, spannt es doch die Figur, den Körper des Dichters in sein Netz ein, um den Kopf als Träger der Inspiration um so nachhaltiger von dieser Bindung zu befreien. Die imaginative Kraft des Dichters, seine Unabhängigkeit von einem Ordnungsprinzip, soll Chagalls eigene sein. Geometrische Strukturen werden kurzerhand zu Metaphern, zu Trägern von Poesie.

»Surnaturel«, übernatürlich, war Guillaume Apollinaires Etikett für Chagalls Bildwelten; später wird er sie dann »surreal« nennen. Vor Chagall wird ein Begriff geboren, der, als Surrealismus, eine veritable Epoche bezeichnen wird. Apollinaire, sein Urheber, war weniger Freund als Mentor für Chagall, unermüdlich versuchte er, ein Ausstellungsforum für ihn zu organisieren. Auch bei ihm bedankte sich Chagall, seine »Hommage für Apollinaire« (Abb. S. 26) kokettiert aber vielleicht etwas zu ehrgeizig mit dem Nimbus des geheimnisvollen Fremdlings, als den ihn Apollinaire gelobt hatte. Im Mittelpunkt der Komposition, deren Kreisform ein angedeutetes Zifferblatt bestätigt, sind Adam und Eva, den Apfel zwischen sich, zu einer Figur verwachsen. Zum Mythos des Androgynen gesellen sich ein Widmungssignet, das in die Namen von Freunden Wortkürzel der vier Elemente projiziert. Auch die eigene Signatur hat Chagall verschlüsselt, Vokale getilgt, kabbalistische Bedeutungen assoziiert. Der etwas mysteriöse Mischmasch von allerlei Geheimlehren mag zwar Chagalls Wunsch nach interkultureller Verbindlichkeit entsprechen, vermitteln läßt er sich aber nur durch die Verwendung von Wörtern und steht damit dichterischen Verfahren näher als malerischen.

»Ich persönlich glaube nicht, daß wissenschaftliche Bestrebungen der Kunst dienlich sind. Impressionismus und Kubismus sind mir fremd. Kunst scheint mir vor allem ein Seelenzustand zu sein.« Chagalls Unbehagen gegenüber der neutralen Schönheit des Sichtbaren, das er hier Apollinaire gegenüber äußert, seine Ablehnung einer »Epoche, die Hymnen auf die Technik singt und die den Fortschritt vergöttlicht«, schlägt sich zunehmend in seinem Werk nieder. Bilder wie »Adam und Eva« (Abb. S. 29), 1912 datiert,

Der Dichter (Halb vier), 1911

Öl auf Leinwand, 196 x 145 cm

Philadelphia, Philadelphia Museum of Art



»Chagall ist ein sehr begabter Kolorist und gibt sich allem hin, wozu seine mystische und heidnische Imagination ihn treibt: Seine Kunst ist sehr sinnlich.«

GUILLAUME APOLLINAIRE

»Ich erinnere mich an den ersten Besuch von Apollinaire in meinem Atelier in »La Ruche« im Jahre 1912. Vor meinen Bildern aus der Zeit von 1908 bis 1912 gebrauchte er das Wort »Surnaturalisme«. Ich konnte nicht ahnen, daß 15 Jahre später die surrealistische Bewegung kommen würde.«

MARC CHAGALL

die in der sezierenden Durchdringung der Figur noch ganz der Eigendynamik malerischer Formen huldigen, sind nur für eine kurze Spanne in Chagalls Werk repräsentativ. Bald setzt sich wieder der kindlich-naive Blick auf die Magie der Welt durch, die Abenteuer-suche nach der geheimen Botschaft in den Dingen. Die Kindheits-erlebnisse, die Chagall in seiner Bildwelt spiegelt, sind dabei ja eingebettet in die Traditionen seiner Herkunft, in das antirationale Denken Rußlands und die strikte Bilderlosigkeit des Judentums. Chagalls Szenerien sind in diesem Sinn nie isoliert von einer mystischen Gedankenwelt, die die Motive erst zu Symbolen, zu Stellvertretern einer unsichtbaren Wirklichkeit macht.

Die zweite, auf 1911 datierte Version der »Geburt« hat denn auch einen viel freieren Zugang zu einem der Mysterien der Natur gefunden (Abb. S. 28). Das steife Pathos der früheren Fassung, bei der Chagall im Wunsch nach künstlerischer Profilierung die Aussagefähigkeit des Bildes doch stark strapazierte, ist nun dem fröhlichen Bekenntnis zur Anekdote gewichen. Immer noch liegt die junge Mutter auf ihrem blutverschmierten Laken, doch um sie herum herrscht nun ein buntes Treiben. Aufgeregt unterhalten sich zwei Frauen, andere sind auf dem Ofen eingedöst, und im rechten Bildteil wartet man schon darauf, das freudige Ereignis gebührend zu feiern. Die Dynamik bildnerischer Formen, die Chagall durch die Anleihen beim Kubismus in seine Arbeiten hatte einbringen können, vermag auch die Bilderzählung zu verlebendigen. Nun erst erhalten die Kindheitserlebnisse, von denen Chagalls Bildwelt stets zehrt, jene Beschwingtheit und jenen vitalen Charme, der sie, unabhängig von aller Symbolik, einfach nachvollziehbar macht als Reportage unbeschwerter Existenz. Der Kopf, der verkehrt auf den Schultern des Dichters sitzt, der Soldat, der, den Finger unter den Hahn des Samowars haltend, salutiert und dem sich dabei die Mütze von selbst hebt – wie in »Der Soldat trinkt« (Abb. S. 27) –, tauchen ähnlich überall in diesem Œuvre auf. Der Plauderton ist ein Charakteristikum Chagalls.

Wie im Werk seines großen Zeitgenossen Picasso wechseln auch bei Chagall analytische und synthetische Phasen einander ab. In seiner Frühzeit in Paris hat Chagall, angeregt vom analogen Verfahren des Kubismus, im Ineinander von Motiven seine Erlebniswelt untersucht, Eindrücke und Erinnerungen nebeneinandergestellt, zusammengehalten nur durch einen abstrakten Raster, der die Bildfläche überzog. In der späteren Pariser Zeit nun liegt sein Augenmerk immer stärker auf der einzelnen Szene, die das gesamte Bild beherrscht, auf der Verdichtung seiner Gedanken in dem einen Augenblick, in dem die Zeit stehengeblieben scheint. »Während ich in Frankreich an diesem einzigartigen Umsturz der künstlerischen Techniken teilnahm, kehrte ich in Gedanken, in meiner Seele sozusagen, in mein eigenes Land zurück. Ich lebte mit dem Rücken dem zugewandt, was sich vor mir befand.« 1960 hat Chagall so seine Hinwendung an die Vergangenheit beschrieben,

Rußland, den Eseln und den anderen, um 1911/12

Öl auf Leinwand, 156 x 122 cm
Paris, Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou





Hommage für Apollinaire, 1911/12

Öl, Gold- und Silberpulver auf Leinwand,
200 x 189,5 cm

Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum

die auch einen Rückzug bedeutete aus jener avantgardistischen Szene, die künstlerischen Fortschritt mit Neuartigkeit, mit Originalität der Sprache, gesprochener wie geschriebener, gleichsetzte.

»Der Viehhändler« – 1912 datiert, aber wie so viele Bilder wohl später entstanden (Abb. S. 31) –, inszeniert dagegen die harmonische Einfalt des Bauernlebens. Metaphern der Geborgen-



heit beherrschen die Landschaft, das noch ungeborene, im Bauch der Stute geschützte Fohlen, das Lamm auf den Schultern der Frau, das christliche Motiv des guten Hirten zitierend, die Brücke, über die der Wagen ruhig rollt. Der entspannte Gesamteindruck, der durch die kompositionelle Abfolge von Waagrechten und Senkrechten getragen wird, läßt vergessen, daß mit den Tieren

Der Soldat trinkt, 1911/12

Öl auf Leinwand, 109 x 94,5 cm
New York, Solomon R. Guggenheim Museum



Die Geburt, 1912

Öl auf Leinwand, 112,5 x 193,5 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago

Geschäfte gemacht, sie vielleicht zur Schlachtbank geführt werden. Die Erinnerung an die Heimat überzieht die Darstellung mit dem verniedlichenden Schleier des Genrehaften.

Stärker noch beschwört »Die Prise« (Abb. S. 30) das eigene Land. Die hoheitsvolle Gestalt des bärtigen, gelockten Juden, Gebetsriemen und Davidstern im Hintergrund, das Buch mit den hebräischen Schriftzeichen rufen ein vertrautes Bild vor Augen, das durch die Farbgebung gleichwohl als Vision gekennzeichnet bleibt. Zwischen Nähe und Ferne, Alltäglichkeit und Exotik pendelnd ist es ein Dokument des Heimwehs. »Segal Mosche« steht, in der hebräischen Schrift verschlüsselt, im Buch, der Name des Künstlers in der Heimat, den er um der Prägung willen noch in Rußland zu »Marc Chagall« internationalisiert hatte. Chagalls Wunsch, die Heimat wiederzusehen, wird immer drängender.

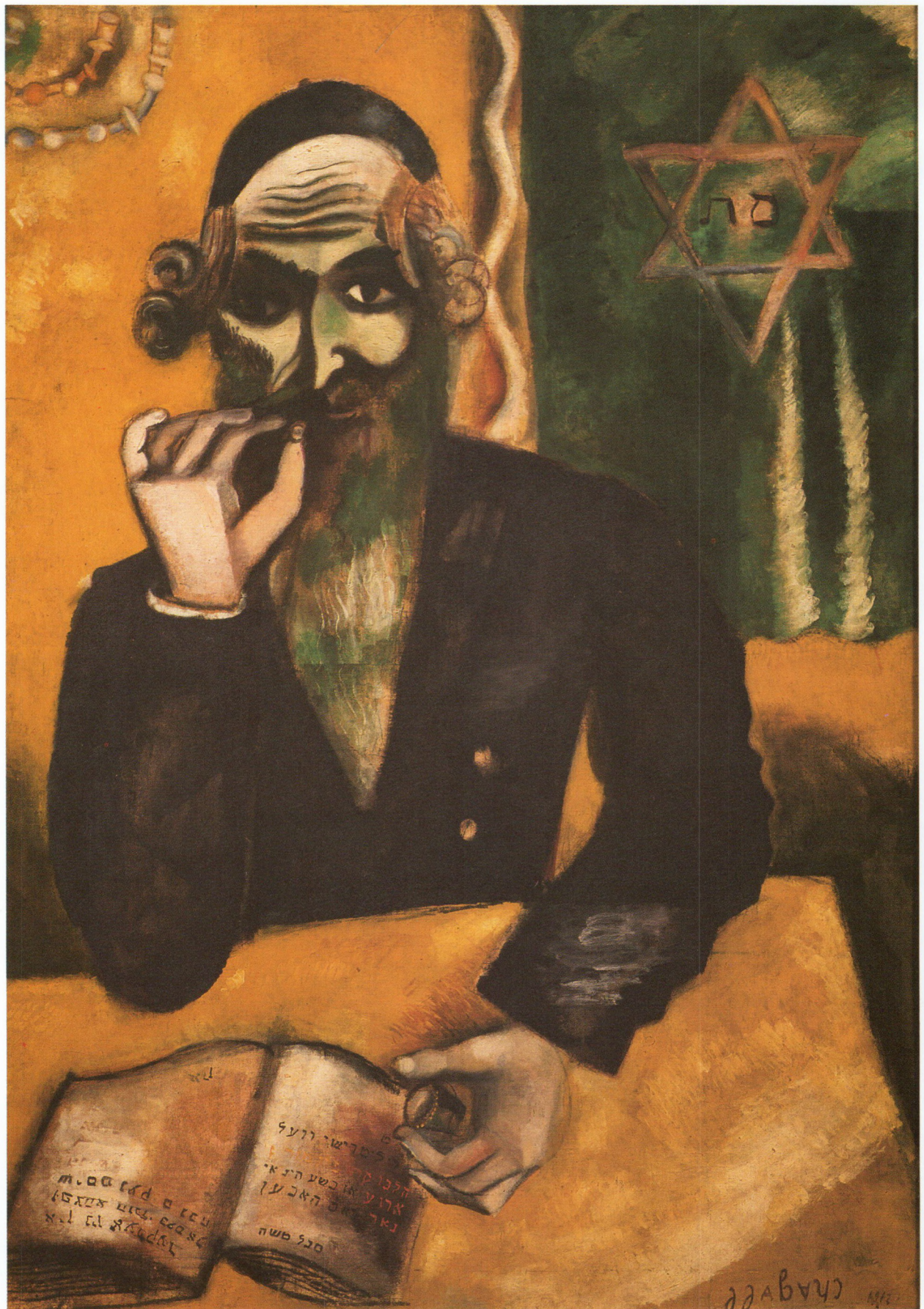
Im Frühjahr 1914 ergibt sich die Gelegenheit. Auf Fürsprache Apollinaires organisiert Herwarth Walden, Mentor des Expressionismus und Herausgeber des »Sturm«, der wichtigsten deutschen Zeitschrift für Avantgardekunst, in seiner Berliner Galerie die erste große Einzelausstellung für Chagall. Bis auf den Verkauf einiger Graphiken hatte er in Paris keine Geschäft gemacht, das Angebot des renommierten Händlers kam nun einem internationalen Durchbruch gleich. Ironie des Schicksals und der Politik ist dabei, daß Chagall vom Erlös der Bilder nichts erhielt. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs verhinderte die große Karriere auf Jahre hinaus.

RECHTS:

Adam und Eva (Die Versuchung), 1912

Öl auf Leinwand, 160,5 x 109 cm
St. Louis (Mo.), St. Louis Art Museum







»Meine Bilder blähten sich in der Potsdamer Straße, während man ganz in der Nähe die Kanonen lud«, erinnert sich Chagall. Trotzdem reiste er, mit einem Besuchervisum für drei Monate in der Tasche, am 13. Juni 1914 nach Rußland, um bei der Hochzeit der Schwester dabeizusein, Erinnerungen aufzufrischen und Bella wiederzusehen. Bald sind die Grenzen geschlossen, aus den geplanten Wochen werden acht Jahre. Chagall ist an den Ort, den fast alle seine Bilder beschwören, zurückgekehrt.

»Der Geiger« (Abb. S. 33) ist eine der letzten Arbeiten der Pariser Zeit. Im Gegensatz zur früheren Version (Abb. S. 32), datiert 1912/13, die die Textur des Tischtuchs durchscheinen läßt, auf das sie gemalt ist, und die dadurch wie auch im Gebrauch sich widersprechender Größenverhältnisse dem Kubismus verpflichtet bleibt, zieht sich nun eine Wegschleife wie ein roter Faden durch die Darstellung, ihr räumliche und szenische Einheit verleihend. Der rotgewandete Fiedler, hinter dem ein Betteljunge um einen kleinen Obolus ersucht, ist die dominierende Figur. Traditionell führt er jüdische Hochzeitszüge an (vgl. Abb. S. 10), die beiden Personen des Hintergrundes lassen sich so deuten als frischvermähltes Paar. Kaum mehr wird die solide Ausgewogenheit gestört durch Elemente des Grotesken, einzig die Farbgebung verleiht der Szenerie Züge des Imaginären, des Vorgestellten, Eingebildeten, das diese in der Metropole des Westens entstandenen Bilder ja sind. »Der Geiger« verschleiert eher seine Konstruiertheit, simuliert eine Tatsächlichkeit des Abgebildeten, die nicht vorhanden war. In ihm jedenfalls sind Ausdrucksmittel angelegt, die Chagall in Rußland, die Motive nunmehr konkret vor Augen, unverändert wird übertragen können.

Der Viehhändler, 1912

Öl auf Leinwand, 97 x 200,5 cm
Basel, Kunstmuseum Basel

LINKS:

Die Prise, 1912

Öl auf Leinwand, 128 x 90 cm
Privatbesitz

ABBILDUNG SEITE 32:

Der Geiger, 1912/13

Öl auf Leinwand, 188 x 158 cm
Amsterdam, Stedelijk Museum

ABBILDUNG SEITE 33:

Der Geiger, 1911–1914

Öl auf Leinwand, 94,5 x 69,5 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen







Krieg und Revolution in Rußland 1914 – 1923

»Witebsk ist eine Welt für sich; eine einzigartige Stadt, eine unglückselige, eine langweilige Stadt.« Gemessen an dem allerdings, was Chagall in den kommenden Jahren erleben wird, trifft sein Verdikt der Langweiligkeit eher auf Paris als auf seine Heimatstadt zu. Der Aufenthalt in Frankreich war geprägt von kontinuierlicher Arbeit und ereignislosem Treiben in den elitären Zirkeln der Bohème. Weniger die Auseinandersetzung mit der Realität der Großstadt war deswegen Grundlage seines Pariser Œuvres als die Selbstreflexion, die Spurensicherung an der eigenen Vitalität. Krieg und Revolution werden nun Chagalls Leben und auch Werk bestimmen, ihn in Situationen existentieller Bedrängnis bringen.

Alle großspurige Attitüde ist aus dem Selbstbildnis, das bald nach der Rückkehr entsteht, gewichen (Abb. links). Geläutert gibt sich der Künstler nun, verglichen mit der ähnlichen Version von 1909 (Abb. S. 2), skeptisch, fast etwas geheimnisvoll lugt er hinter den Blättern der Pflanze hervor, bereit, sich jeden Moment dahinter zu verbergen. Chagall betont die weichen und femininen Züge seines Gesichts, ist ganz der Junge, der Rouge auf seine Wangen legt, so wie er sich früher gefallen hatte. Gewiß mag er mit dieser Darstellung der Erwartungshaltung seiner Familie entsprochen haben und bestätigte so das Bild, das von ihm lebendig geblieben war. Doch mehr noch dokumentiert das Porträt Chagalls Angst vor der Rekrutierung für die Armee des Zaren. Eindringlich vermeidet Chagall hier jeden Eindruck von Männlichkeit und Stärke, die ihn prädestiniert hätten zum Kanonenfutter für den Krieg, für das gerade Juden oft genug hatten herhalten müssen.

»Woina«, Krieg, ist auch das einzige Wort, das entzifferbar ist auf dem Titelblatt der »Smolensker Zeitung« (Abb. S. 37). Zwei Männer haben das Journal vor sich auf dem Tisch liegen, und ihre Unterhaltung scheint sich ausschließlich um das Morden zu drehen, das Europa bevorsteht. Der alte Jude hat nachdenklich seine Arme aufgestützt, er denkt an die Zwangsverpflichtungen, die seinem Volk vom Zarenregime von alters her auferlegt waren. Gar nicht begeistert zeigt sich auch sein Gegenüber, durch Anzug und Melone als Bürger gekennzeichnet; verwirrt wischt er sich über die Stirn. Paul Cézannes berühmte »Kartenspieler« standen für die



Selbstbildnis, 1922/23
Lithographie, 24,5 × 18,2 cm

Selbstbildnis mit weißem Kragen, 1914
Öl auf Karton, 30 x 26,5 cm
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art





Darstellung Pate, doch nach dem harmlosen Spielchen, das der Altmeister inszeniert hatte, ist Chagall nicht zumute. Beklemmung und Bestürzung sprechen aus dem Bild; das laute »Hurra«, mit dem viele seiner Künstlerkollegen in den Krieg gezogen waren, Apollinaire beispielsweise, bringt er nicht über die Lippen.

«Habt ihr den betenden Alten gesehen? Das ist er. Schön war es, wenn man so in Ruhe arbeiten konnte. Manchmal stand eine Gestalt vor mir, ein Mann, so tragisch und so alt, daß er schon wie ein Engel aussah. Aber ich konnte es nicht länger als eine halbe Stunde mit ihm aushalten. Er stank zu sehr.» Liebevoll-spöttisch, mit der wissenden Nonchalance des Weltmanns, nähert sich Chagall nun der kleinen Welt, aus der er herausgewachsen ist. Bilder wie »Betender Jude« (Abb. links) und »Festtag« (Abb. S. 39) verlassen sich gern auf den unmittelbaren Charme ihres Motivs, die zeitlose Würde, die diese alten, veralteten Diener ihres Glaubens ausstrahlen. Gleichzeitig aber wird Chagalls Kritik an ihrer Verstrickung in die Idylle spürbar, die der Künstler nicht mehr nachvollziehen kann. Ikonen einer verspäteten Welt sind diese Bilder.

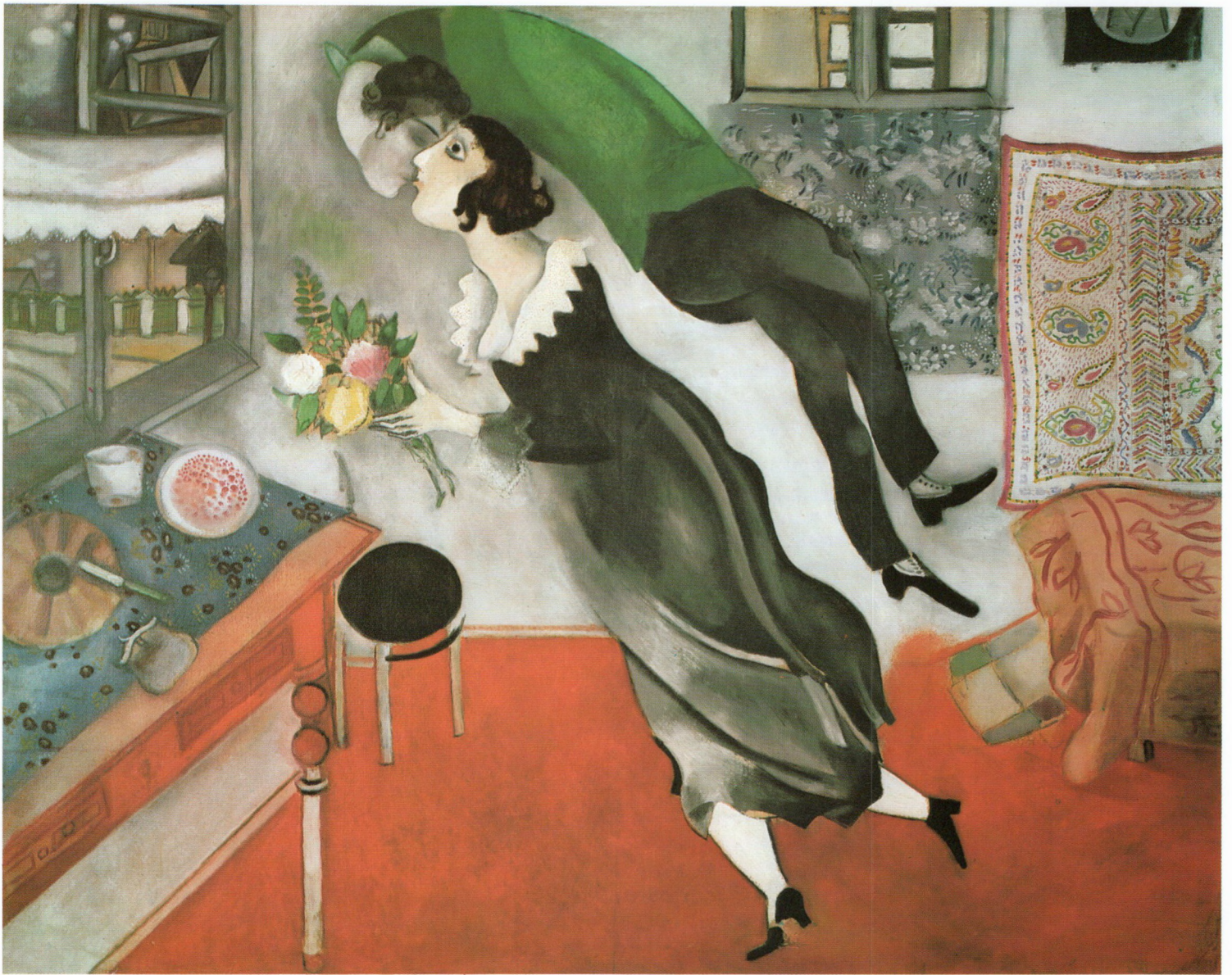
Die Smolensker Zeitung, 1914

Öl auf Papier auf Leinwand, 38 x 50,5 cm
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

LINKS:

Betender Jude (Der Rabbiner aus Witebsk), 1914

Öl auf Leinwand, 104 x 84 cm
Venedig, Museo d'Arte Moderna



Der Geburtstag, 1915

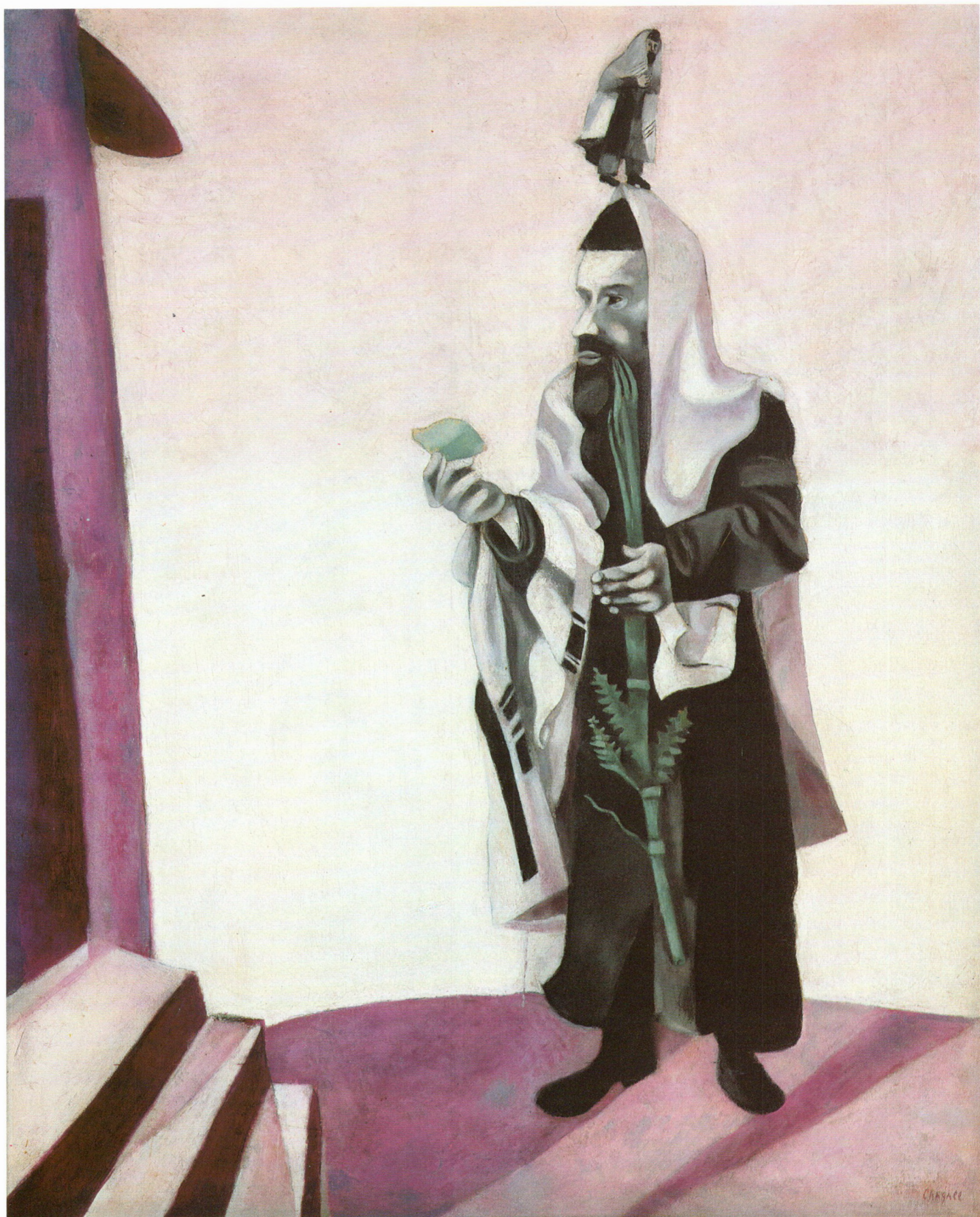
Öl auf Karton, 80,5 x 99,5 cm
New York, The Museum of Modern Art

Am 25. Juli 1915 heiratet Chagall seine lange Jahre nur von Ferne geliebte Bella. Etliche Schwierigkeiten hatten die beiden zu überwinden, vor allem die Ressentiments von Bellas Eltern, die sich einen Jungen aus besserem Hause als Schwiegersohn gewünscht hätten. Spätestens die Geburt der kleinen Ida, ziemlich genau neun Monate später, wird aber dann alle Bedenken zerstreuen. In wirren Zeiten schweben die beiden im siebten Himmel, trefflich dokumentiert im Bild »Der Geburtstag« (Abb. oben). Minuziös hat Chagall das Muster seines Diwankissens abgemalt, den Dekor der Tischdecke, überhaupt gibt er sich Mühe, die Einrichtung des Zimmers exakt wiederzugeben. Die Liebe, die das Bild beschwört, hat eine konkrete Umgebung, existiert in Wirklichkeit, nicht als Vision der Geliebten wie einst in Paris. »Ich öffnete nur mein Zimmerfenster«, schreibt Chagall, »und schon strömten Himmelblau, Liebe und Blumen mit ihr herein. Ganz weiß gekleidet oder ganz in Schwarz geistert sie schon lange durch meine Bilder,

RECHTS:

Festtag (Rabbiner mit Zitrone), 1914

Öl auf Karton auf Leinwand, 100 x 81 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen





Der liegende Dichter, 1915

Öl auf Karton, 77 x 77,5 cm
London, Tate Gallery

als Leitbild meiner Kunst.« Voll dichterischer Hingabe gebraucht Chagall Wörter wie »strömen«, »geistern« oder »schweben«, um sein Glück mit Bella, seine Beschwingtheit sprachlich zu fassen. Die taumelnde Schwerelosigkeit, die das Liebespaar der Darstellung auszeichnet, ist eigentlich nur die visuelle Umsetzung der Metapher, die bedeutungstreue Umformulierung des sprachlichen Bildes in ein gemaltes. Das Etikett »Poesie«, mit dem Chagalls Werk immer wieder bedacht wird, hat in dieser Identifizierung von gesprochener und visueller Sprache seine Rechtfertigung.



Die heitere Unbeschwertheit des Lebens auf dem Lande erträumt sich der Maler mit seiner Braut, den Kopf im Gras, wird der pittoreske Gedanke im Bild lebendig: »Der liegende Dichter« (Abb. links) hat sich ganz lang gestreckt, um sich dem Maß der Bildunterkante anzupassen. Über ihm nun, in der Schwebelassend, ob es Vision des Poeten oder gemalte Wirklichkeit ist, breitet sich die ländliche Idylle aus: »Endlich allein auf dem Lande. Wald, Tannen, Einsamkeit. Der Mond hinterm Wald. Das Schwein im Stall, das Pferd hinterm Fenster auf den Äckern. Der Himmel lila«, erinnert sich Chagall in »Mein Leben«. Ganz wie bei der Figur des Dichters im Gemälde läßt er auch in seiner Autobiographie offen, ob seine Schilderung einem tatsächlichen Erlebnis folgt oder ob sie nur das Bild beschreibt. Poesie, als hochbewußtes Spiel mit Unschärfe und Mehrdeutigkeit, hält sich, genau wie Chagall es hier praktiziert, immer auch durch das Angebot der Vertauschung von Fiktion und Wirklichkeit am Leben. Doch bei aller Koketterie mit der dichter-

Das Laubhüttenfest, 1916

Gouache, 33 x 41 cm
Luzern, Galerie Rosengart

»Nieder mit dem Naturalismus, dem Impressionismus und dem realistischen Kubismus... Geben wir doch unserer Tollheit nach! Ein reinigendes Blutbad ist nötig, eine Revolution der Tiefe, nicht der Oberfläche.«
MARC CHAGALL



Bella, 1925

Radierung und Kaltnadel, 22,5 × 11,6 cm

»Sie brachte mir morgens und abends liebliche hausgebackene Kuchen ins Atelier, gebackenen Fisch, gekochte Milch, bunte Stoffe und sogar Bretter, die mir als Staffelei dienten. Ich öffnete nur mein Fenster, und schon strömten Himmelblau, Liebe und Blumen mit ihr herein. Ganz weiß gekleidet oder ganz in Schwarz, geistert sie lange schon durch meine Bilder, als Leitbild meiner Kunst.«

MARC CHAGALL in »Mein Leben«

Bella mit weißem Kragen, 1917

Öl auf Leinwand, 149 x 72 cm
Im Besitz der Erben des Künstlers

schen Begabung sind diese Bilder auch Beschwörungsformeln einer heilen Welt, Medien der Flucht aus der rauen Realität der Kriegsjahre.

Bald aber holt ihn diese Realität ein. Der Kriegsdienst ist unumgänglich. Um wenigstens der Verschickung an die Front und damit dem sicheren Schaden an Leib und Seele zu entgehen, arbeitet er im Büro von Jakow Rosenfeld, seinem Schwager. In der Hauptstadt hat dieses Büro kriegswichtige Aufgaben zu erledigen, die Tätigkeit dort ist dem Fronteinsatz gleichgestellt. Mit stupidem Stempeln irgendwelcher Papiere fristet Chagall seine Tage in St. Petersburg, zum Malen ist ihm die Lust vergangen.

Von der aktuellen Kunstproduktion Rußlands, von dem imponierenden Weg seiner Avantgarde aus regionaler Beschränktheit zu Weltgeltung, hatte Chagall in Paris, wo sich künstlerisch selbst genug ereignete, wenig mitbekommen. Nun, in St. Petersburg, erhielt er Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit den neuen Tendenzen. 1912 hatte er sich an der Ausstellung »Eselsschwanz« beteiligt, sie von Paris aus mit dem Bild »Der Tote« beschickt. Die hier proklamierte Bildauffassung war der seinen nicht unähnlich. So greift Chagall verspätet, 1916, den damaligen »Primitivismus« von Natalija Gontscharowa und Michail Larionow auf, besonders augenscheinlich geworden im Bild »Das Laubhüttenfest« (Abb. S. 41). Bewußt ungelenk wirkende Figuren bewegen sich eckig durch den Bildraum, scheinen appliziert auf einen Untergrund, zu dem sie keine Beziehung haben. Die totalisierende Perspektive eines Kindes hat sie geprägt, entweder vollständig im Profil oder ganz frontal bieten sie sich dar, Zwischentöne und Nuancen unterbleiben, sie passen nicht zu der robusten Einfachheit der Szenerie. Einzig bei der Gestaltung des Daches der Laubhütte, die leise kubistische Reminiszenzen anklingen läßt, demonstriert Chagall, daß der rüde Duktus Manier ist und nicht Unvermögen. Eingesperrt in die kahle Enge der Büros der Kriegswirtschaft kann sich der Künstler nicht zu der beschwingten Choreographie des Pinsels hinreißen lassen, wie sie die von Bella inspirierten Bilder auszeichnet (Abb. rechts). Die markige Hand des »Laubhüttenfestes« entspricht Chagalls Gefühlswelt.

Das nach eigener Aussage wichtigste Ereignis in seinem Leben wird nicht nur Chagall über Jahre hinaus in Atem halten. Mitten im Zentrum, in der Hauptstadt, erlebte er, wie die Fanale zum Kampf gegen das Zarenregime und seine hoffnungslose Antiquiertheit in die Revolution einmündeten. Binnen jener zehn Tage, die die Welt erschütterten, war St. Petersburg in roter Hand. »So spricht Gott der Herr: Ich öffne eure Gräber und hole euch, mein Volk, aus euren Gräbern in das Land Israel.« Diese Worte aus der Vision des Ezechiel stehen in hebräischen Lettern über der Durchfahrt des »Friedhofstores« (Abb. S. 45), das Chagall genau zu der Zeit gemalt hatte. Eine große Aufbruchsstimmung hatte das ganze Land erfaßt, und so erscheint Chagalls Projektion der alttesta-





Das Grab des Vaters, 1922

Blatt 19 der Folge »Mein Leben«

Kaltnadelradierung, 10,8 × 14,9 cm

»Mit einem Russenhemd bekleidet, einer Ledermappe unterm Arm, machte ich durchaus den Eindruck eines sowjetischen Funktionärs.«

MARC CHAGALL in »Mein Leben«

mentarischen Prophetie in eine zukunftsfrohe Gegenwart keineswegs blasphemisch. Die Bolschewiken hatten den Krieg beendet, die Juden erfuhren endlich die staatsbürgerliche Gleichstellung mit den Russen. Die Frühzeit der Revolution war geprägt von unge-
trübtem Optimismus.

Anatoli Lunatscharski war von Lenin zum Leiter des Kulturministeriums bestimmt worden. Chagall hatte Lunatscharski in Paris kennengelernt, der Emigrant verdingte sich dort als Journalist für russischsprachige Blätter. Diese Bekanntschaft brachte Chagall im September 1918 einen offiziellen Posten ein, er übernahm das Amt des Kommissars für die bildenden Künste in Witebsk. In den Kindertagen der Revolution stand die Kunst hoch im Kurs, Ästhetik und Politik sollten einander inspirieren bei ihrem Einsatz für eine menschlichere Zukunft. Kunst und Staatsräson, die der Kommunismus in bewußter Opposition zur bürgerlichen Auffassung stets als einander bedingend erachtete, leisteten sich noch die Option zur Verbesserung der Welt, beide wollten noch progressiv, avantgardistisch sein. Der alte Traum der in die Autonomie entlassenen Kunst sollte hier in die Wirklichkeit umgesetzt werden.

Voller Eifer stürzte sich Chagall auf sein neues Engagement als Berufsästhetiker, organisierte Ausstellungen, eröffnete Museen und setzte den Lehrbetrieb an der Kunstakademie in Witebsk wieder in Gang. Und der eingeschworene Individualist, der resolute Verfechter des Ungewöhnlichen begann auf die anonyme Macht der Gleichheit zu schwören: »Glaubt mir, das verwandelte Arbeitervolk wird bereit sein, den Gipfel der Kunst und der Kultur zu erklimmen.« Chagall bekannte sich uneingeschränkt zum Kommunismus.

Zum Jahrestag der Revolution sollte, nach Chagalls Entwürfen, Witebsk mit einer farbenprächtigen Jubeldekoration überzogen werden. Obwohl sich Chagall in Bildern wie »Krieg den Palästen« weitgehend an die verordnete Ideologie hielt, war die Reaktion der orthodoxen Genossen einmütig: »Warum ist die Kuh grün, und warum fliegt das Pferd in den Himmel?«, schildert Chagall ihr Unverständnis. »Was hat das mit Marx und Lenin zu tun?« Kaum hatte der Maler begonnen, sich mit der neuen Sache zu identifizieren, schlug ihm schon der sture Anspruch nach politischer Verwertbarkeit seiner Kunst ins Gesicht. »Der Maler: An den Mond«, von Chagall auf 1917 datiert, aber wohl erst 1919 entstanden (Abb. S. 47), reagiert darauf mit der trotzig behauptung künstlerischer Inspiration. Die vertraute Figur des sinnenden, sich seinen Träumen hingebenden Malers schwebt durch das Bild, abgehoben von der Welt in einer Sphäre imaginärer, gleichsam himmlischer Entrücktheit. Mit dem Lorbeer ist sein Haupt bekränzt, das alte Ruhmeszeichen des Dichters soll den Willen des Malers, eigene Wirklichkeiten zu schaffen, sinnreich dokumentieren.

Nicht zuletzt weil Witebsk von den bald grassierenden Hungersnöten recht und schlecht verschont geblieben war, konnte die dortige Kunstakademie unter ihrem Direktor Chagall bald eine ein-

Die Tore des Friedhofs, 1917

Öl auf Leinwand, 87 x 68,6 cm

Privatbesitz





**Das bäuerliche Leben (Der Stall;
Nacht; Mann mit Peitsche), 1917**

Öl auf Karton, 21 x 21,5 cm

New York, Solomon R. Guggenheim
Museum

drucksvolle Liste an berühmten Lehrern aufweisen. Die Crème der russischen Avantgarde zog nach und nach in die Provinz, erlauchte Namen wie El Lissitzky und Kasimir Malewitsch brachten den Ruch der Bohème in die Stadt. Bald beginnen die Richtungskämpfe um die wahre Kunst der Zukunft Chagall in Atem zu halten. 1915 hatte Malewitsch mit seinem »Schwarzen Rechteck auf weißem Grund« für großes Aufsehen gesorgt, war weltweit zu einem der führenden Köpfe der Malerei avanciert. Das vergeistigte Gleichgewicht abstrakter Farbfelder, das Malewitsch als »reine Malerei« propagierte, sein Postulat, die Kunst müsse jeden Bezugspunkt in der



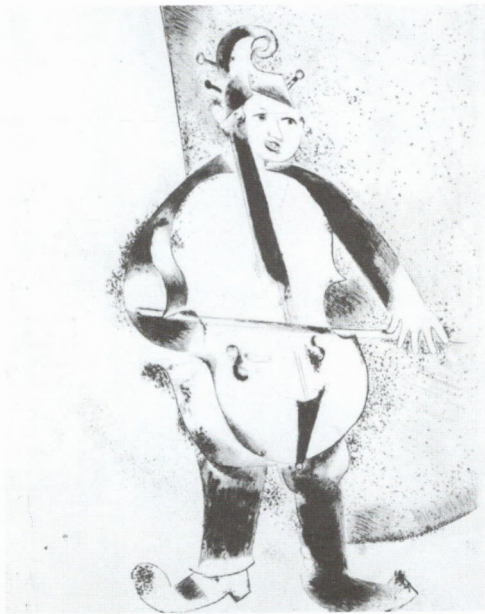
äußeren Wirklichkeit aufgeben, waren Chagall ein Dorn im Auge. Während einer Moskaureise Chagalls fand die Palastrevolution statt. Er wurde abgesetzt, die freie Akademie zur »suprematistischen« erklärt. Nach seiner Rückkehr fand er sich zwar bald wieder in Amt und Würden, doch tiefes Mißtrauen in die Revolution und die von ihr vertretene Kunstauffassung hatte sich in ihm festgesetzt. Im Mai 1920 verließ Chagall mit seiner Familie Witebsk, um sich in Moskau niederzulassen.

Ganz allerdings hatte auch er sich nicht Malewitschs Einfluß entziehen können. Besonders »Das bäuerliche Leben« (Abb. links),

Der Maler: An den Mond, 1917

Gouache und Aquarell auf Papier,
32 x 30 cm

Basel, Sammlung Marcus Diener



Der Musiker, 1922

Supplementblatt zur Folge »Mein Leben«
Kaltnadelradierung, 27,5 × 21,6 cm

1917 datiert, 1919 noch in Witebsk entstanden, baut auf die meditative Balance monochromer geometrischer Formen, die Malewitsch programmatisch entworfen hatte. Dieses abstrakte Gerüst bevölkert Chagall aber dann mit seinem Standardpersonal, interpretiert die Farbflächen um zu Bereichen von Wirklichkeit, in denen archetypisch der Mann mit der Peitsche und die Frau mit dem Tier sich gegenüberstehen. Die ruhige Ordnung der Geometrie, die auch für Malewitsch Metapher war für Innenwelt, konkretisiert Chagall zum Grundmuster, zum Minimalbestand an Motiven für die Ausarbeitung einer Genreszene.

In äußerster Armut fristet die Familie in der neuen Hauptstadt ihr Dasein. Seiner Vorliebe für die Bühne folgend ließ sich Chagall vom »Jüdischen Theater« Moskaus für Arbeitsarbeiten engagieren, mehr als die allernötigsten Lebensmittel bekam er dafür nicht. Für Foyer und Theaterraum schuf er monumentale Wandbilder, Allegorien auf die Hauptelemente der Dramatik. »Der grüne Geiger« von 1923/24 (Abb. rechts) ist eine Replik des Wandbildes »Musik«, die exakte Verkleinerung des Originals im Moskauer Theater. Die vertraute Gestalt des Geigers hat für Chagall nichts von ihrer Suggestionskraft verloren, ist wieder Beschwörungsformel in einer Zeit tiefer Depression.

Die Unterstützung, die der Staat den Künstlern zukommen ließ, war abgestuft nach der politischen Brauchbarkeit des jeweiligen Werks. Chagall landete in der Stipendienhierarchie ziemlich weit unten, war doch niemand anderer als Malewitsch verantwortlich für die Klassifizierung der Künstler. Und Malewitsch hielt nicht viel von seinem Kollegen. »Ich denke, die Revolution könnte eine große Sache sein, wenn sie die Achtung vor dem anderen bewahrte«, schrieb Chagall damals in »Mein Leben«, dessen Manuskript vor der Vollendung stand. Genau diesen Respekt vor seiner Neigung zum Außergewöhnlichen vermißte er am neuen Status quo, die totalitäre Tendenz zur Gleichschaltung hatte nicht haltgemacht vor seinen Appellen an die Macht der Phantasie. Kein Geld, kein Erfolg, keine Perspektive – nichts hielt Chagall mehr in dem Staat, der nun Sowjetunion hieß. Lunatscharski besorgte der Familie den Paß für die Ausreise.

Chagall erinnerte sich an den Berliner Galeristen Walden und an den Erfolg, der ihm lange Jahre verwehrt geblieben war. In Berlin wollte er nun an die Aufbruchzeit anknüpfen und mit dem Erlös seiner Bilder seine Karriere finanziell absichern. Als er im Sommer 1922 in Berlin eintraf, galt sein Name tatsächlich einiges im Westen. Walden hatte die von Chagall in Berlin zurückgelassenen Bilder auch verkauft und das Geld auf ein Konto eingezahlt. Mittlerweile aber wütete die Inflation in Deutschland, und das Geld war wertlos geworden. Chagall stand nun gleichsam vor dem Nichts – ohne Geld und ohne Bilder. Vor Gericht klagte er und erhielt als Entschädigung schließlich einige wenige Bilder, die man rasch zurückkaufte. Er mußte buchstäblich von vorn beginnen.

Der grüne Geiger, 1923/24

Öl auf Leinwand, 198 x 108,6 cm
New York, Solomon R. Guggenheim
Museum





Frankreich und Amerika

1923 – 1948

In dieser Situation des Umbruchs und des Aufbruchs von Moskau nach Paris wird auch Chagalls Erinnerungsbuch »Mein Leben« verständlich, dessen Manuskript er 1922 beendet hatte. In dieser Autobiographie hält der nicht einmal Vierzigjährige Rückschau auf eine nicht eben ereignislose Vergangenheit, gibt sich selbst Rechenschaft über sein Leben. Jene sanfte Ironie erfüllt sie, die aus der autonomen Welt seiner Bilder tagebuchartige Signaturen der Kindheit macht. Chagalls Kunst ist verschollen, verschüttgegangen in den Kanälen des Marktes, seine Erinnerungen aber sind lebendig.

Das Buch sollte bei Paul Cassirer in Berlin erscheinen, als Lebenszeichen auch für seine alten Freunde in Frankreich. Doch es blieb zunächst bei einer Mappe mit zwanzig Radierungen, mit denen Chagall seinen Text illustriert hatte; die Buchausgabe kam erst 1931 in Paris heraus, Bella hatte den russischen Text ins Französische übersetzt. Doch der große Pariser Kunsthändler Ambroise Vollard, Mentor der Kubisten und väterlicher Freund vor allem Picassos, gibt ihm den Auftrag, Nikolai Gogols »Die toten Seelen« zu illustrieren. Am 1. September 1923 bricht Chagall in Paris zu einer neuen künstlerischen Karriere auf.

»Was mir zuerst in die Augen sprang, war ein Trog. Einfach, wuchtig, halb hohl, halb oval. Ein Trog vom Trödelmarkt. Einmal drin, füllte ich ihn ganz aus.« Mit diesen Worten beginnt »Mein Leben«. »Der Wassertrog« (Abb. S. 52), der die Anfangszeilen der Erinnerungen aufgreift, steht exemplarisch für die Befangenheit an die alten Zeiten, die Chagall nicht losließ. Die Reminiszenzen an Rußland mögen durch die Beschäftigung mit seinem Landsmann Gogol forciert worden sein. Doch ist diese Motivik nun, da Chagall zunehmend berühmter wird, auch ein Markenzeichen geworden, weniger ein Verweis auf die Welt des »Schtetl« als ein Selbstzitat. Synchron beugen sich die Frau und das Schwein über den Trog. Der gleiche lange Rücken, die gleiche Darbietung ihrer Köpfe im Profil, dergleiche Drang nach dem Wasser zeigen augenzwinkernd Mensch und Tier verwandtschaftlich verbunden. Über die nun ganz vereinheitlichte Szene, die in ihrer Absurdität wie ein Detail aus den früheren Zustandsschilderungen der Ferne wirkt, zieht die feine



Der Spaziergang, 1922

Supplementblatt zur Folge »Mein Leben«
Kaltnadelradierung, 25 × 19 cm

Die drei Akrobaten, 1926

Öl auf Leinwand, 117 × 89 cm
Privatbesitz



Der Wassertrog, 1925

Öl auf Leinwand, 99,5 x 88,5 cm
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Lasur der Farbe, das subtile Kolorit, das sich unmißverständlich als französisch aus gibt. Zwei Fassungen existieren von dem Bild, voneinander unterschieden durch die Farbkombination. Wie eine Folie legt sich die typisch westliche Sensibilität für den Stimmungsgehalt



des Kolorits vor die deftige Motivik der Heimat. Diesen Kunstgriff wird Chagall in den folgenden Jahren vervollkommen.

Zwei Versionen eines Gemäldes herzustellen lag Chagall in dieser Frühzeit in Paris besonders am Herzen, so als wollte er durch

Das bäuerliche Leben, 1925
Öl auf Leinwand, 101 x 80 cm
Buffalo (N.Y.), Albright-Knox Art Gallery



Der Hahn und die Perle, um 1927–1930

Tafel 11 der Illustrationen zu den
»Fabeln« La Fontaines (gedruckt 1952)
Radierung, 30,2 × 22,8 cm

die Verdopplung eines Bildes seine Existenz absichern gegen die begehrlichen Griffe des Marktes. Viele der verschollenen Arbeiten begann er nun auch, nach Reproduktionen oder aus dem Gedächtnis, neu zu schaffen. Nicht nur um die Verluste der Kriegszeit auszugleichen und die schlimmen Ereignisse in seiner Kunst ungeschehen zu machen, mag er diese Wiederholungen in Angriff genommen haben, sondern auch aus der Vorstellung heraus, daß in die Bilder ein Stück seines eigenen Ich eingegangen sei. Dies ist beileibe keine Selbststilisierung. Sie entspringt vielmehr einem tiefen Vertrauen in die Macht des Bildes, aus dem heraus das Judentum gerade Darstellungen religiöser Dinge untersagt hatte. Bilderverbot und Bilderkult sind Kehrseiten einer Medaille. Der Jude Chagall zeigt sich hier tief verwurzelt in den Traditionen seines Volkes. Die alte Magie des Bildes, von ihm gern mit dem unübersetzbaren Ausdruck »Chimie« bezeichnet, lebt fort in Chagalls Weigerung, seine Werke als Objekte marktstrategischer Verfügbarkeit preiszugeben. Seine Anpassungsfähigkeit an das Publikum, die er zweifellos in stärkerem Maße besaß als die meisten seiner Kollegen, machte halt vor der selbstverständlichen Autorität des vollendeten Bildes.

Die Motivik von »Ich und das Dorf« (Abb. S. 21), eines der Bilder, von denen Chagall eine Zweitfassung erstellte, greift »Das bäuerliche Leben« (Abb. S. 53) von 1925 auf. In einen visionären Bildraum sind auch hier jene Vertreter behaglicher Ländlichkeit gestellt, die als Personifikationen der Einfachheit archetypische Bedeutung annehmen: Mensch und Tier, Gemütlichkeit und Idylle bilden die lapidaren Requisiten des Genres. Doch anstelle eines geometrischen Ordnungsschemas, das in dem früheren Bild die Gegenüberstellung der Motive gewährleistete, bestimmt nun die freie Assoziation die Komposition der Bildelemente. Der Mann, der dem Pferd zu fressen gibt, das Tier, dessen Profil die Plattform des Hauses konstituiert, addieren sich nun aneinander, anstatt sich zu kontrastieren. Weniger das rustikale Leben in Rußland, zu dessen Verklärung im Bild Chagall nach den Erlebnissen während der Revolution weit weniger bereit war als früher, stand also Pate für die Darstellung als ein eigenes Bild. Der atmosphärische Gehalt der Farbe und die Auflockerung des starren Schemas kommentieren dabei die eigene Frühzeit im Sinne der nun aktuellen Kunsttendenzen. Der Surrealismus hat den Kubismus abgelöst, Chagall sucht Anschluß daran in der Befreiung von selbstauferlegten Rastern, im leichtfertigen Bekenntnis zur Unordentlichkeit, wie sie Träume auszeichnet.

»Mit Chagall, und mit ihm allein, erlebte die Metapher ihren triumphalen Einzug in die Malerei.« Spät noch, 1945, sang André Breton sein Loblied auf Chagalls poetische Qualitäten. Doch trotz dieser Eloge ihres Cheftheoretikers blieb Chagalls Verhältnis zu den Surrealisten zwiespältig. Lange Zeit vor ihnen, angeregt von der elementaren Kraft der Volkskunst seiner Heimat, hatte er die

Der Hahn, 1929

Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm
Lugano-Castagnola, Sammlung
Thyssen-Bornemisza





Bedeutung des Traumes, der Vision, des Vernunftwidrigen für sein Werk entdeckt. Die Surrealisten, deren antirationale Kunstauffassung aus ähnlichen Quellen schöpfte, versuchten des öfteren, ihn für ihren Kreis zu gewinnen. Chagall jedoch empfand ihre Huldigungen vor der Macht des Unbewußten zu sehr als geschmäckerliche Attitüde, als gewollte Zurschaustellung des Unlogischen, als daß er sich mit ihnen hätte identifizieren können. Sein künstlerisches Kredo kam tatsächlich von Herzen: »Unsere ganze innere Welt ist Realität, vielleicht sogar realer als die sichtbare Welt. Wenn man alles, was einem unlogisch vorkommt, Phantasie oder Märchen nennt, beweist man damit nur, daß man die Natur nicht verstanden hat.« Seinen Träumen verhaftet zu sein und trotzdem die Wirklichkeit gutzuheißen war für ihn kein Widerspruch.

In der Avenue d'Orléans, in dem Appartement, das schon Lenin als Unterkunft gedient hatte, konnte die Familie Wohnung beziehen. Vollgestellt mit orientalischem Ausstattungszauber waren die Räume eine Enklave des Exotischen in der kühlen Atmosphäre der Großstadt. Teppiche und Liegekissen beherrschten sie, das Ambiente glich sich dem Bild an, das Chagall seinem Publikum bot. Die Aura des Fremden, Geheimnisvollen, die sich in seiner Motivwelt präsentierte, griff nun mehr und mehr auf die Person des Künstlers über, wurde Medium der Selbstdarstellung, die seine Karriere zunehmend zu begleiten hatte. 1924 hatte Paris die erste Retrospektive Chagalls gesehen, 1926 bekam er die erste Ausstellung in New York. Spätestens seit Mitte der zwanziger Jahre waren die Visionen des Jungen aus der russischen Provinz öffentliche Angelegenheiten geworden. Nicht nur im Lebensstil, auch im Werk machen sich nun subtile Momente der Anpassung an die Vorstellungen eines breiter gewordenen Publikums geltend.

Mit einem letzten athletischen Sprung bewegt sich der mittlere der »Drei Akrobaten« auf den Bühnenrand zu, um Applaus und Blumen entgegenzunehmen. Immer schon hatte Chagall die träumerische Welt des Zirkus bewundert, war betört von seinem feinen Zusammenklang von Tanz, Theater, Musik und Sprache. Das Bild von 1926 (Abb. S. 50) ist das früheste Beispiel für Chagalls Umsetzung der Zirkusthematik in ein Gemälde. Die relativ späte bildnerische Auseinandersetzung mit einem Motiv, dem von jeher seine Zuneigung gegolten hatte, mag gerade in dem Anpassungsdruck begründet liegen, dem er nun ausgesetzt war. Jetzt erst schien er bereit zu sein, seine visionäre Bildsprache auf ein Thema, auf einen Erlebnisbereich anzuwenden, bei dem das Visionäre sowieso Charakteristikum ist. Zauberhaftigkeit des Motivs und Zauberhaftigkeit der visuellen Gestaltung stehen sich nun gegenseitig im Wege, drohen sich zu neutralisieren. Anders als Picasso, der seine Gaukler und Harlekine gnadenlos mit der Wirklichkeit konfrontierte, kämpft Chagall bei seinen Akrobatenbildern mit der Tautologie.

An den großen Spanier läßt nicht nur die Thematik, sondern auch die Klarheit, die fast klassische Kühle der Darstellung denken.

AN MARC CHAGALL

»Esel oder Kuh Hahn oder Pferd
Bis hin zum Leib einer Geige
Singender Mann ein einziger Vogel
Tanzend behende mit seiner Frau

Paar eingetaucht in seinen Frühling

Gold des Grases Blei des Himmels
Getrennt durch blaue Flammen
Von der Frische des Taues
Das Blut es schillert das Herz es schlägt

Ein Paar der erste Widerschein

Und in einem Schneegewölbe
Zeichnet der volle Rebstock
Ein Gesicht mit Lippen aus Mondlicht
Das nachts nie schläft«

PAUL ELUARD

Die Liebenden im Flieder, 1930

Öl auf Leinwand, 128 x 87 cm
New York, Sammlung Richard S. Zeisler



Drei Akrobaten, 1926

Radierung und Aquatinta, 34,2 × 37,3 cm

Die Rahmung der mittleren Figur durch die kleineren außen, das Aufgreifen dieser Dreieckskomposition durch den baldachinartigen Vorhang, die robuste Körperlichkeit der statuarisch wirkenden Gestalten formieren sich zu einer fast akademischen Ausgewogenheit, in der sich ein jahrhundertalter Schönheitskanon geltend macht. Auf der Nachprüfbarkeit der künstlerischen Virtuosität an der Bildtradition liegt nun der Schwerpunkt der Gestaltung, das Chaos der zum Ausdruck drängenden Gesichte wird unterdrückt zugunsten der zeitlosen Norm einer klassischen Schlichtheit. Das Bild behält das atmosphärische Fluidum Chagallscher Prägung, doch es haftet ihm auch etwas an von einer geschmäcklerischen Tendenz zum Altmeisterlichen.

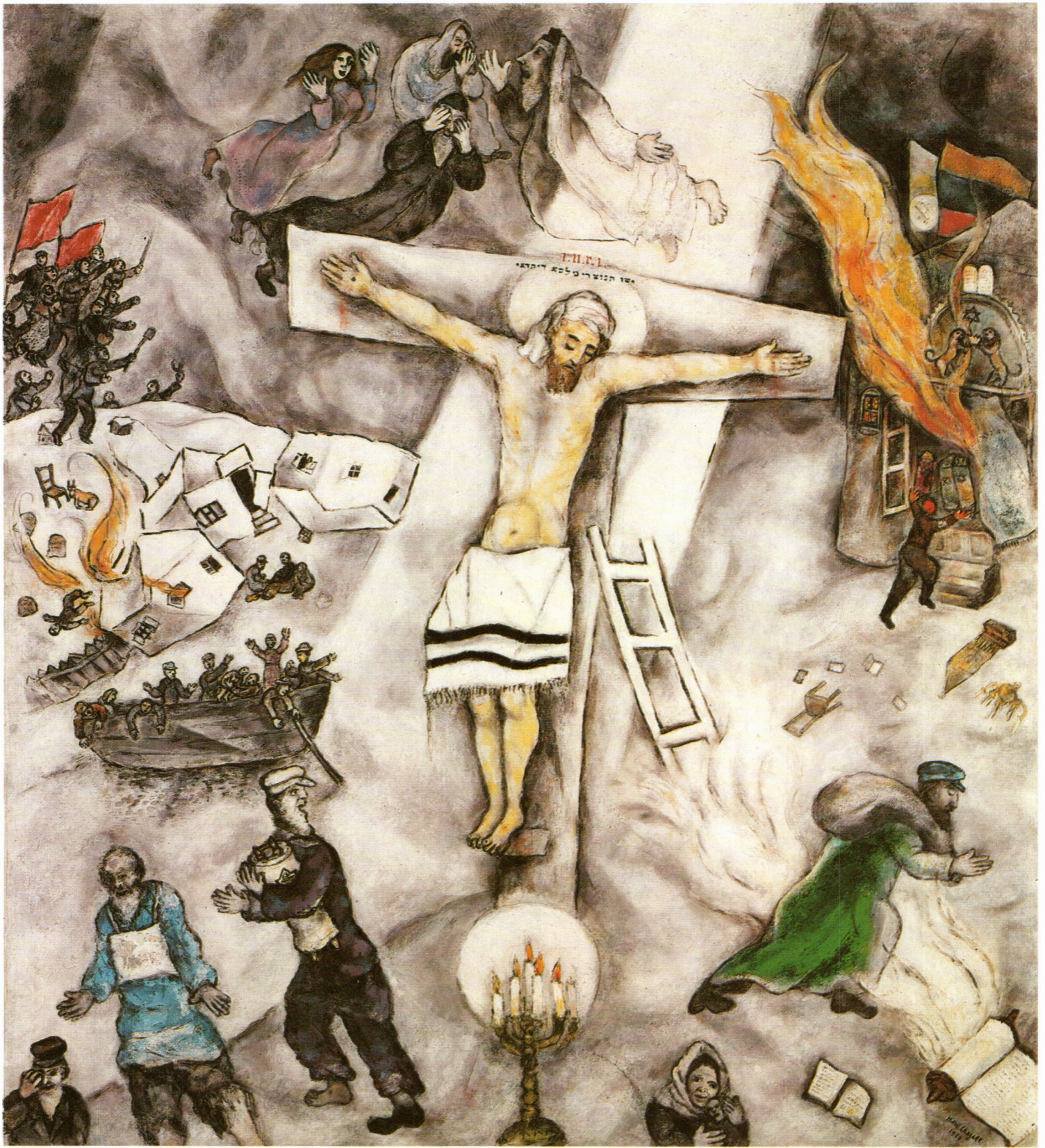
»Picasso, das bedeutet den Triumph der Intelligenz, Chagall die Glorie des Herzens«, zitiert Franz Meyer, Chagalls Biograph, ein Bonmot über die Charakteristika der beiden Künstler, die nun lockeren Umgang miteinander pflegten. Die träumerische Eleganz des Liebespaares im Gemälde »Der Hahn« (Abb. S. 55), in dem die monumentale Gestalt des Vogels den Liebhaber ersetzt hat, ist denn auch in jenes Zwischenreich versetzt, das sich nur als Stimmung, als Gefühlslage erschließt. Das selige Glück der beiden teilen zwei weitere Paare, entrückt in den Bildhintergrund und entrückt in die Geborgenheit ihrer Zuneigung.

Die Liebeslyrik, die Chagall hier schreibt, die zärtliche Beschwingtheit, die seiner eigenen Gefühlslage entsprach, findet ihren Höhepunkt im Bild »Die Liebenden im Flieder« von 1930 (Abb. S. 56). Idyllisch gebettet in einen riesigen Blumenstrauß gibt sich das Paar der Zeitlosigkeit seiner Beziehung hin. Zwei seiner zentralen Bildmotive hat Chagall hier ineinander projiziert, einer uralten Bildsprache folgend. Eine Ikone, die Darstellung der Madonna Platytera, stand Pate dafür, das Bild der schwangeren Muttergottes, der das Kind zur Verdeutlichung auf den Bauch gemalt ist. Schon bei der Gestaltung der Stute, die ihr Fohlen im Leib trägt (»Der Viehhändler«, Abb. S. 31), hatte sich Chagall an dieses Schema gehalten. Nun hat er es abstrahiert, es als Muster verwendet für die Erklärung der symbolischen Gehalte, die seine Motive stets begleiten. Zweifellos vereinfacht dieses Verfahren die Dechiffrierung der Bildinhalte, trägt bei zu der Popularisierung, die seine Arbeiten in dieser Zeit ergriff. Durch diesen Wunsch nach Verständlichkeit haftet den Bildern allerdings auch ein Hang zum Romantischen an, der verspätet erscheint.

Doch die erste Dekade in Paris war, wie er gesteht, »die glücklichste Zeit meines Lebens«. Ein Vertrag mit dem Kunsthändler Bernheim hatte ihn aller finanziellen Sorgen entledigt, die Familie konnte sich nun den Umzug in eine Villa leisten, Sommeraufenthalte in Südfrankreich wurden zur Selbstverständlichkeit. Mit dem aufwendigeren Lebenswandel, dem privaten Glück, geht in Chagalls Werk der forcierte Griff nach dem Kostbaren einher. Die unbeschwerte Einfalt der Bilder ist ein Reflex auf die Sorglosigkeit der

Die Akrobatin, 1930

Öl auf Leinwand, 65 x 32 cm
Paris, Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou







Lauf der Welt setzt er Zeichen der Betroffenheit. Im Jahr, in dem die Nationalsozialisten Deutschland mit ihrer barbarischen Ideologie überziehen, verdrängt die Realität mit grausamer Macht jede heitere Ausgelassenheit aus Chagalls Bildwelt.

»Einsamkeit« hatte noch mit Chagalls ureigenen Motiven auf die Gefahren aufmerksam gemacht, die ihn, sein Volk und ganz Europa bedrohten. Nicht die Erzählung, sondern die Atmosphäre des Bildes hatte die neue düstere Weltsicht getragen, darin noch den Stimmungsbildern der zwanziger Jahre verhaftet. Eine Polenreise im Frühjahr 1935 überzeugte Chagall endgültig von einer Übermacht der politischen Wirklichkeit, der sich seine Motivwelt nicht mehr verschließen konnte. Tief erschüttert sah er das Warschauer Getto und war Augenzeuge, wie sein Freund Dubnow auf offener Straße als »Drecksjude« beschimpft wurde. Die Welt des Judentums war nicht mehr der verträumte, enge Hort zeitloser Selbstgenügsamkeit, sie wurde pervertiert zum Schauplatz wütender Pogrome, zum Objekt rassistischer Versessenheit. Unter dem Eindruck solch existentieller Bedrohung gewannen Chagalls Bilder ihre authentische Kraft zurück.

Die faschistischen Anschläge auf jeden Rest von Moral hatten ihre engagierte Zurückweisung gefunden in dem Historienbild des 20. Jahrhunderts schlechthin. Picassos »Guernica« (Madrid, Museo del Prado) brachte die Vehemenz des Protestes zum Ausdruck, dessen die Kultur dem politischen Zynismus gegenüber fähig war. 1937 war »Guernica« die traurige Attraktion der Pariser Weltausstellung. Im selben Jahr formulierte Chagall seinen eigenen Bekennerbrief, setzte der unmittelbaren Anklageschrift des Spaniers seine Elegie entgegen: »Die Revolution« (Abb. oben)

Die Revolution, 1937

Öl auf Leinwand, 50 x 100 cm

Im Besitz der Erben des Künstlers

»Ich kam nach Palästina, um gewisse Vorstellungen zu überprüfen, ohne Fotoapparat, sogar ohne Pinsel. Keine Dokumente, keine Touristeneindrücke, und trotzdem bin ich froh, dort gewesen zu sein. Von weit her strömen sie zur Klagenmauer, bärtige Juden in gelben, blauen, roten Gewändern und mit Pelzmützen. Nirgendwo sieht man so viel Verzweiflung und so viel Freude; nirgendwo ist man so erschüttert und so glücklich zugleich beim Anblick dieses tausendjährigen Haufens von Steinen und Staub in Jerusalem, in Sefad, auf den Bergen, wo Propheten über Propheten begraben liegen.«

MARC CHAGALL



Die Kreuzigung, 1951/52
Lithographie, 42,3 × 33,5 cm

»Das Wesentliche ist die Kunst, die Malerei, eine Malerei, die ganz anders ist, als alle Welt sie macht. Aber welche? Wird mir Gott oder sonst jemand die Kraft geben, daß ich den Bildern meinen Atem einhauchen kann, den Atem des Gebets und der Trauer, des Gebets um Erlösung und Wiedergeburt?«

MARC CHAGALL in »Mein Leben«

reagiert nicht auf ein konkretes Ereignis, aber versucht das unausweichliche Unbehagen an der Politik in eigene Worte der Betroffenheit zu fassen. Antithetisch stehen sich zwei Möglichkeiten, Welt zu begreifen, Welt zu gestalten, gegenüber. Auf der linken Seite stürmen Revolutionäre die Barrikaden, ihre roten Fahnen verkünden stolz den Sieg des Kommunismus. Die rechte Bildhälfte setzt dieser Einheitlichkeit, die für die politische Forderung nach Gleichheit steht, das freie Walten menschlicher Phantasie entgegen. Musikanten, Clowns und Tiere tummeln sich da, das obligatorische Liebespaar räkelt sich auf dem Dach einer Holzhütte, in typisch Chagallscher Manier ist die Schwerkraft aufgehoben angesichts des allgegenwärtigen Strebens nach Entfaltung. Das Scharnier zwischen beiden Sphären bildet die Gestalt Lenins; akrobatisch auf einer Hand balancierend, weist er den Revolutionären den rechten Weg in die Welt individueller Besonderheit. »Ich denke, die Revolution könnte eine große Sache sein, wenn sie die Achtung vor dem anderen bewahrte«, hatte Chagall im Einklang mit seinem Selbstverständnis als Künstler seine Erlebnisse in Rußland resümiert. Die schöpferische Kraft des einzelnen ist der Motor im Kampf um politische Freiheit. Doch der alte Jude aus »Einsamkeit« denkt noch immer nach über seine Zukunft und die seines Volkes.

In der vehementen Programmatik des Bildes, in seiner Überladung mit Bedeutung ist jeder Stimmungsgehalt verlorengegangen. An die Beflissenheit des Frühwerks erinnert es, genauso ambitioniert im Streben nach allgemeiner, überindividueller Verbindlichkeit, genauso unbefriedigend in der formalen Lösung. Die archetypische Gegenüberstellung von symbolbefrachteten Kürzeln für Welt wird der Komplexität des Geschehens, das reflektiert werden soll, nicht gerecht. Chagall selbst war nie glücklich mit dieser Antwort auf Picassos Monumentalwerk. Die großformatige Fassung von »Revolution« wird er 1943 in drei Teile zerschneiden, in der Bildform des Triptychons politische und religiöse Symbolik vermengen. Die abgebildete kleinere Version blieb erhalten, als Dokument unmittelbarer Anteilnahme an der Welt jenseits allen Willens, zeitlose Kunst zu schaffen.

Das zweite Programmbild dieser Zeit, »Die weiße Kreuzigung« von 1938 (Abb. rechts), bietet eine bessere Lösung an. »Wenn ein Maler Jude ist und das Leben malt, wie könnte er sich gegen jüdische Elemente in seinem Werk wehren! Aber wenn er ein guter Maler ist, besitzt das Bild viel mehr. Das jüdische Element ist zwar da, aber seine Kunst will universale Geltung erreichen«, hatte Chagall 1933 seine Ziele beschrieben. In der Gestalt des gekreuzigten Christus, in der Passion des Propheten der Juden, des als Mensch gestorbenen Gottes der Christenheit, findet Chagall nun die allgemeingültige Chiffre für das Elend seiner eigenen Zeit. Wie Arma Christi, die Leidenswerkzeuge in traditionellen Kreuzigungsdarstellungen, gruppieren sich um das monumentale Kruzifix Szenen der Wirrnis. Revolutionäre Horden mit roten Fahnen ziehen

Die weiße Kreuzigung, 1938
Öl auf Leinwand, 155 x 140 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago



eigenen Existenz. Zauberhafte Atmosphäre ersetzt jene Lebhaftigkeit der Motivwelt, die eine ereignisreiche Wirklichkeit als Korrektiv benötigt.

Bald jedoch verdüstert sich die Stimmung. »Einsamkeit«, so der Titel des Bildes von 1933 (Abb. unten), tiefe Melancholie ersetzt den fröhlichen Reigen der Liebenden. Ganz in sich versunken, in seinen Gebetsmantel verkrochen, sitzt der vollbärtige, alterslose Jude im Gras. Die Thorarolle in seiner Linken ist geschlossen, die religiöse Tradition seiner Väter scheint ihm keine Anhaltspunkte zur Linderung seiner Verdrossenheit zu geben. Neben ihm liegt mit traurigen Augen eine Kuh, den Worten des Propheten Hosea entsprechend: »Ja, Israel ist störrisch wie eine störrische Kuh.« Gemeinsam symbolisieren sie Chagalls Volk, das Volk in der Diaspora, wie das russische Ambiente erkennen läßt. Aus dem malerischen Alten ist Ahasver geworden, der Ewige Jude, der endlos in der Welt umherirrt, im Unklaren über seine Zukunft. Am Horizont, im Hintergrund der sonst so zärtlich gesehenen Weite des Landes, ziehen Gewitterwolken auf, bedrängen den Engel am Himmel mit ihrer unheilvollen Schwärze. 1931 hatte Chagall Palästina besucht, das gelobte Land, doch das bildnerische Resultat dieser Reise läßt alles andere als Optimismus verspüren. Sensibel für den

Einsamkeit, 1933

Öl auf Leinwand, 102 x 169 cm
Tel Aviv, Tel Aviv Museum



plündernd und sengend durch ein Dorf. Flüchtlinge rufen wild gestikulierend von einem Boot aus um Hilfe. Ein Mann in NS-Uniform schändet die Synagoge. Abgehärmte Gestalten versuchen sich im Vordergrund aus dem Bild zu retten. Ahasver, der Ewige Jude, zieht schweigend vorbei, über eine brennende Thorarolle steigend. Klagend schweben die Zeugen des Alten Bundes vor der abweisenden Finsternis des Hintergrundes. Doch ein heller Lichtstrahl dringt von oben ein, beleuchtet die weiße, unversehrte Gestalt des Gekreuzigten. Die Spuren seines Leidens sind getilgt, die Verehrung seiner jahrhundertealten Autorität wird zum Hoffnungsträger inmitten aller traumatischen Erlebnisse der Gegenwart. Der Glaube an ihn, so lautet Chagalls Angebot, versetzt die Berge der Hoffnungslosigkeit.

Aus diesem Bild ist alle leise Ironie gewichen, schiere Existenzangst hat einen pathetischen Appell an die Kraft der Religion formuliert, die in Chagalls Werk einmalig ist. Hier, und vielleicht nur hier, verliert Chagalls Griff in die Trickkiste der Tradition jeden Ruch gewollter Genialität. Gerade in der Integration aktueller Szenerien gewinnt das Bild die zeitlose Tiefe der Ikone. »Man darf keine Bilder mit Symbolen malen. Wenn ein Kunstwerk ganz und gar authentisch ist, gibt es von selbst Symbolisches darin«, hat Chagall einmal geäußert. Seine Antwort auf Picassos Historienbild »Guernica«, das vom Leiden erzählt, ist das Andachtsbild »Weiße Kreuzigung«, das sich in das Leiden einführt.

Eine Sensibilität, die schon vor Kriegsbeginn die Schrecken des Kommenden so intensiv spürte, steigerte sich nach der Kriegserklärung in Anflüge von Panik. Innere Emigration, die Flucht in die persönliche Enge der Kunst vor der Inanspruchnahme durch die Politik, wie sie beispielsweise Picasso in Paris angetreten hatte, würde für den Juden Chagall nur untätiges Warten auf die Vernichtungslager bedeuten. So zog die Familie im Frühjahr 1940 nach Gordes in der Provence, in den Süden Frankreichs, wo die räumliche Distanz zu Nazi-Deutschland eine gewisse Sicherheit garantierte. Hier vollendet Chagall 1940 »Die drei Kerzen« nach zweijähriger Arbeit daran (Abb. links). In der Isolation von jedem kulturellen Leben, in der ständigen Angst vor der Internierung führt er sich geradezu manisch sein Motivrepertoire vor Augen; der Gaukler, das Liebespaar, das Dorf bestätigen in ihrer stummen Abrufbarkeit die Existenz des Künstlers gegen die Bedrohung. Melancholische Farben herrschen vor, die Ängstlichkeit, die aus den schüchternen Gebärden der Figuren spricht, erstarrt zum stillebenhaften Signum der Vergänglichkeit, verdichtet sich durch die Todessymbolik der Kerzen zum düsteren Memento mori.

Frankreich, dessen Regierung mit den Nationalsozialisten paktiert, bietet Chagall keine Sicherheit mehr. Während einer Razzia in Marseille wird er festgenommen, die drohende Auslieferung an die Deutschen kann noch verhindert werden durch eine Intervention der Vereinigten Staaten. Der berühmte Maler kann auf

Die drei Kerzen, 1938–1940

Öl auf Leinwand, 127,5 x 96,5 cm
Privatbesitz

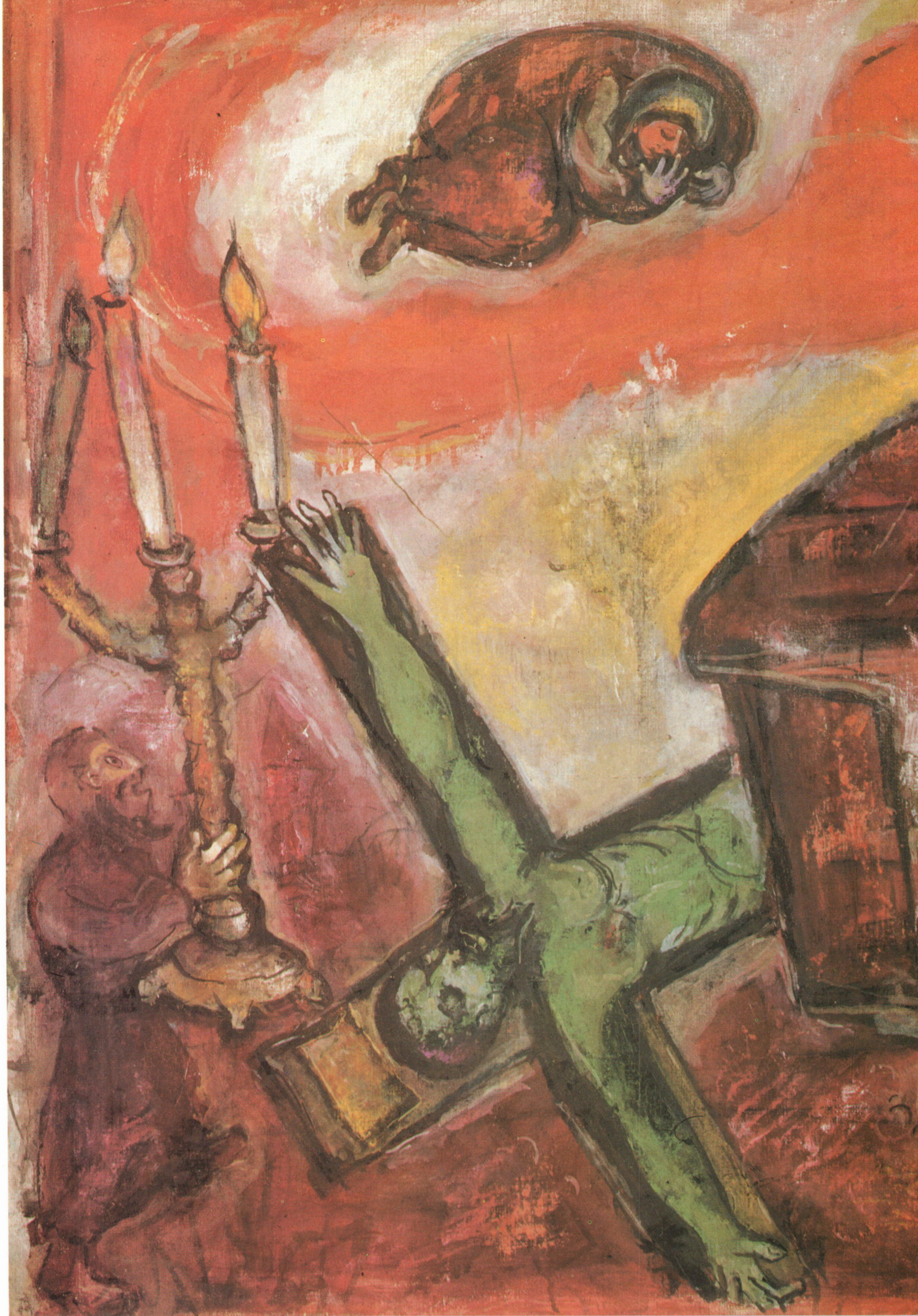
»Wenn es je eine moralische Krise gab, so die der Farbe, der Materie, des Blutes und ihrer Elemente, der Worte und Töne, all jener Dinge, aus denen man ein Kunstwerk erschafft wie auch ein Leben. Denn selbst wenn man eine Leinwand mit Wüsten von Farbe bedeckt, gleichviel, ob dabei Umrisse zu erkennen sind oder nicht – und selbst wenn man Wort und Töne zu Hilfe nimmt –, so entsteht deshalb nicht unbedingt ein authentisches Kunstwerk.«

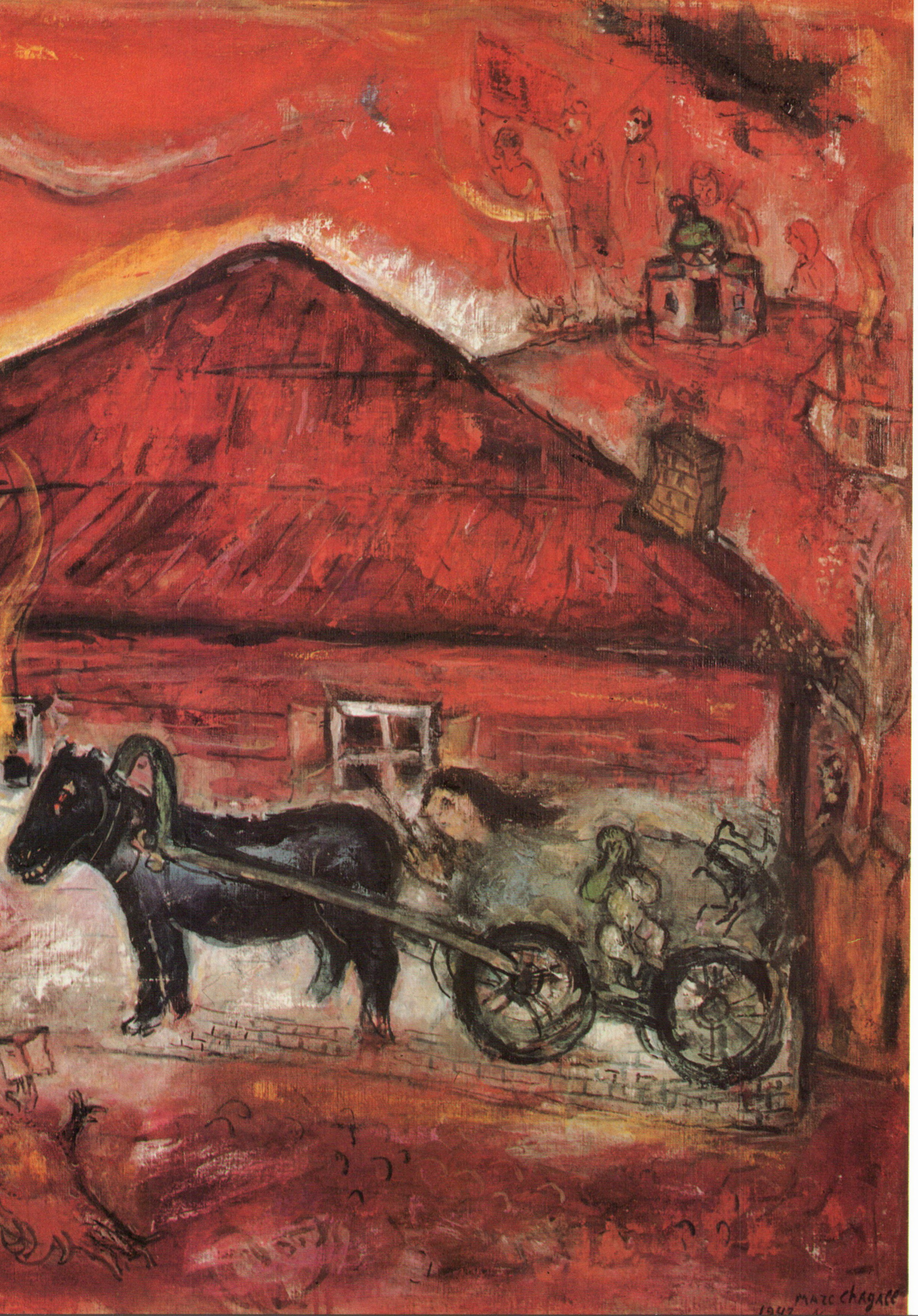
MARC CHAGALL

ABBILDUNG SEITE 66/67:

Die Anfechtung, 1943

Öl auf Leinwand, 77 x 108 cm
Im Besitz der Erben des Künstlers





»In Amerika habe ich gelebt und gearbeitet in einer Zeit der weltweiten Tragödie, die alle Menschen getroffen hatte. Während die Jahre dahingingen, bin ich nicht jünger geworden. Aber ich konnte in der Atmosphäre von Gastfreundschaft Kraft schöpfen, ohne daß ich die Wurzeln meiner Kunst verleugnen mußte.«

MARC CHAGALL

öffentliche Fürsprache bauen in einer Situation, in der ein Großteil seines Volkes den stummen Leidensweg in die Vernichtung antritt. Am 7. Mai schifft sich Chagall mit seiner Familie nach Amerika ein. Der Mythos von Ahasver, von der rastlosen Wanderschaft des Judentums, den er so oft in seinen Bildern erzählt hatte, ist nicht nur ein literarisches Motiv.

Am 23. Juni 1941, dem Tag des deutschen Angriffs auf die Sowjetunion, trifft Chagall in New York ein. Nach Paris und Berlin lebt er nun in der dritten Metropole, in der exemplarisch ein buntes Völker- und Kulturgemisch nach Entfaltung drängt. Seinen eigenen Lebenserfahrungen gemäß zog es Chagall stets in jene Schmelztiegel, in denen Vielfalt und Exotik Lebenselixier waren. Etwas abseits der Stadt, in Preston (Connecticut) bezieht die Familie ein Landhaus, bevor sie in eine kleine New Yorker Wohnung übersiedelt.

In der distanzierten Anteilnahme am Kriegsgeschehen variiert Chagall in den kommenden Jahren den tief melancholischen Grundton der letzten französischen Arbeiten. Kriegs- und Kreuzigungsthematik dominieren, doch die Intensität des Mitfühlens schwindet etwas. Täglich neue Meldungen von den Greueln scheinen Chagalls pathetische Bereitschaft zur Solidarität abgestumpft zu haben. »Die Anfechtung« von 1943 (Abb. S. 66/67) jedenfalls dokumentiert die Unmöglichkeit, jahrelang immer neue Chiffren der Betroffenheit zu erfinden. Die Stichflamme, die aus der Hütte schlägt, der Jude mit dem dreiteiligen Kerzenständer, das Fluchtmotiv des Wagens oder die Bedrohlichkeit der flammenden Farben sind wieder zu Selbstzitate banalisiert. Einzig das gestürzte Kruzifix, Dokument gescheiterter Hoffnung, verweist auf das Ausmaß an Ungeheuerlichkeit, die sich in den letzten Jahren ereignet hat. Doch erscheint dieses Stilmittel als etwas zu anekdotisch, erscheint auch die Verbindung von Passionsmotiv und Kriegsthematik als nunmehr zu verbraucht, um dem wirkungsvollen Dementi der »Weißen Kreuzigung« noch neue Dimensionen der Anteilnahme bildnerisch hinzuzufügen.

Hierin zeigt sich vielleicht ein grundsätzliches Problem Chagallscher Bildsprache, ein Hang zur Verselbständigung der Bildmotive, der ihnen ihre Aussagekraft zu nehmen droht. Die allbekannten Elemente seiner Arbeiten, all die Liebespaare, Hütten, Tiere, später noch die religiösen Motive, bestimmen in immer neuen Kombinationen den jeweiligen Charakter eines Bildes. Wie Wörter setzen sie sich zu immer neuen Sätzen zusammen, verlieren aber durch ihre vielfache Wiederholung ihre spezifische Bedeutung. Ihr Symbolgehalt, ihre Eigenschaft als Stellvertreter einer Realität im Bild, wird nivelliert, ihr Charakter als Zitat, als Anleihe beim eigenen Werk tritt dafür in den Vordergrund. Als Extrakte einer geheimnisvoll scheinenden Welt verweisen sie bald nur noch auf ihre eigene Exotik; die Wirklichkeit, für die sie eintreten sollten, wird zum Schema. Am Ende vermittelt das Bild nur noch Stimmungslagen, die viel stärker von der Farbgebung abhängen als von seinem

Beim Hahnenschrei, 1944

Öl auf Leinwand, 92,5 x 74,5 cm
Sammlung Katherine Smith Miller
und Lance Smith Miller



»Wenn ich in einem Bild den Kopf einer Kuh abgeschnitten und verkehrt aufgesetzt habe oder manchmal das ganze Bild verkehrt herum male, so habe ich es 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.

Ein Beispiel: Eine Straße. Matisse baut sie im Geiste Cézannes auf, Picasso in dem der Neger oder Ägypter. Ich gehe anders vor. Ich habe meine Straße. In diese Straße lege ich einen Leichnam. Der Leichnam bringt die Straße psychisch durcheinander. Ich setze einen Musiker auf ein Dach. Die Anwesenheit des Musikers wirkt auf die des Leichnams. Dann ein Mann, der die Straße kehrt. Das Bild des Straßenkehrers wirkt auf das des Musikers zurück. Ein Blumenstrauß, der herunterfällt, und so weiter. Auf diese Weise lasse ich das Psychische, die vierte Dimension, in das Bildhafte herein, und die beiden vermischen sich.«

MARC CHAGALL

Inhalt. Die Motive dienen nur noch der Wiedererkennbarkeit einer Arbeit, ihrer Etikettierung als »typischer Chagall«. Damit ist die Aura des Fremden getilgt, unter der Chagall angetreten ist. Dem damit verbundenen Appell an Toleranz und Verständnis, den er wie kein zweiter formuliert hat, droht Gefahr, in der Überpräsenz des Typischen unterzugehen. Allein Chagalls vitale Fähigkeit zu stilistischem Wandel vermochte dieser Gefahr einen gewissen Einhalt zu gebieten. Darin erweist er sich als gelehriger Schüler der Abstrakten: Pinselstrich und Farbkombination bestimmen in erster Linie den spezifischen Gehalt, die Individualität eines jeweiligen Bildes von Chagall, nicht seine Motive.

Wie »Das grüne Auge« (Abb. S. 72) oder »Die Madonna mit dem Schlitten« (Abb. S. 75) legt auch »Beim Hahnenschrei« (Abb. S. 69) dafür Zeugnis ab. Die Figur des Hahnes, den nur seine Silhouette und der farbig gestaltete Kopf vom Rot des Hintergrundes abheben, integriert in sich zwei beispielhafte Motive Chagalls: In seiner gezierten Beinhaltung verweist er auf die Athletik der Akrobaten, im Gefieder seines Schwanzes hat sich ein Geiger verborgen. Witzigerweise legt dieser Hahn Eier und enthält damit die gleiche Verbindung von Männlichem und Weiblichem in sich wie die Kuh vor dem schwarzen Untergrund, deren Kopf sich in das Antlitz eines Liebespaares teilt. Die Mondsichel, der Baum, der Kopfstand macht, und die Hütte vervollständigen diese Auswahl aus Chagalls Motivfundus. Die Morgenröte, in der der Hahn kräht, vertreibt langsam die Dunkelheit der Nacht, die Sphäre des Paares. Vielleicht ist das Bild darin Dokument eines neuen Hoffungsschimmers, den Chagall erahnen konnte angesichts des sich abzeichnenden Debakels des Nationalsozialismus.

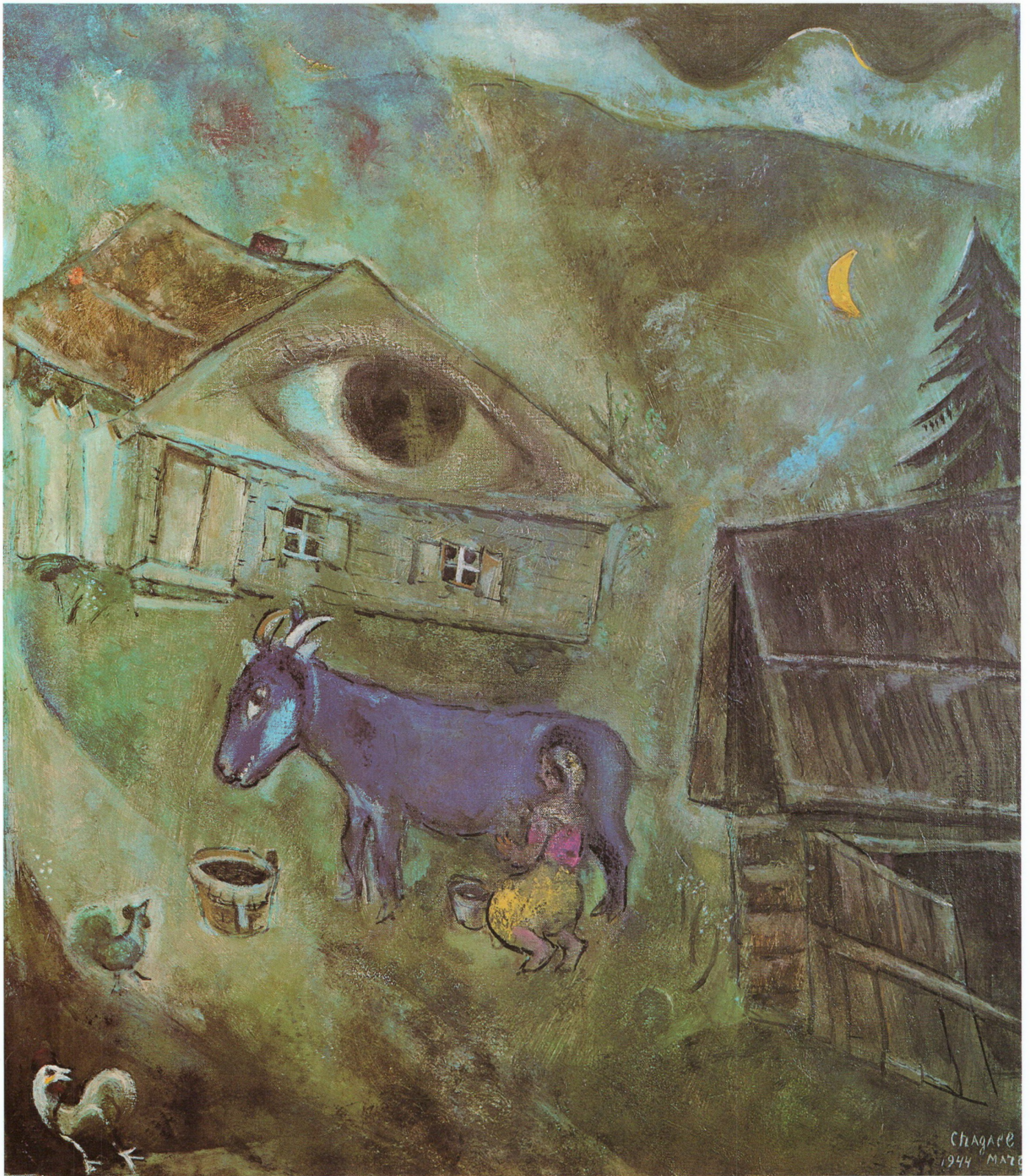
»Vor meinen Augen ist es dunkel geworden.« Dies ist Chagalls desparater Schlußsatz zu Bellas Buch »Erste Begegnung«. 1947, als es erschien, war sie schon drei Jahre tot, gestorben unter mysteriösen Umständen an einer Virusinfektion. All die Anzeichen, die eine bessere Welt versprachen, waren mit einemmal verfliegen, die vielbeschworene Muse Chagalls hatte mit ihrem Buch ein Vermächtnis gegeben, einen endgültigen Ansporn für die Arbeiten ihres Mannes. »Die Hochzeit« (Abb. rechts), kurz nach ihrem Tod 1944 entstanden, greift denn auch eine Episode aus »Erste Begegnung« auf, die Vermählung ihres Bruders Aaron. Doch der beschwingte Ton, den Bella anschlägt und mit dem sie eine Marcs Autobiographie ganz ähnliche Stimmung von Unbeschwertheit und koketter Ironie verbreitet, ist einer sinistren Traurigkeit gewichen. Fast apathisch lehnt sich das Brautpaar aneinander, die engelhaften Musikanten könnten ebensogut zum Totentanz wie zum Hochzeitstanz aufspielen. Um Bellas Hinscheiden drehen sich die Bilder der Zeit, dem verhängnisvollen Geschehen in der Welt hat sich privates Unglück hinzugesellt.

Nach der Befreiung Europas wagt sich Chagall 1946 ein erstes Mal zurück in die Alte Welt, in der seine Karriere begann. Der

Die Hochzeit, 1944

Öl auf Leinwand, 99 x 74 cm
Sammlung Ida Chagall





Das grüne Auge, 1944
 Öl auf Leinwand, 58 x 51 cm
 Sammlung Ida Chagall

Eindruck der Parisreise mag auch die zaghafte Fröhlichkeit erklären, die sich in ein Bild wie »Kuh mit Sonnenschirm« (Abb. rechts) eingeschlichen hat. Die Sonne brennt heiß vom Himmel, der Griff



zum Schirm verspricht Linderung. Doch ausgerechnet eine Kuh scheint ihn zu benötigen, in dem klassischen Stilmittel der Substitution hat Chagall den Menschen durch das Tier ersetzt. Beispielhaft kommt dieser Kunstgriff hier zur Anwendung, der ein Charakteristikum ist für Chagalls Werk und viel beisteuert zum Charme des Anekdotischen, der die Ironie trägt. Doch nach wie vor beherrscht eine düstere Farbgebung das Bild, macht aus der Humoreske eine etwas zwanghafte Beschwörung guter Laune.

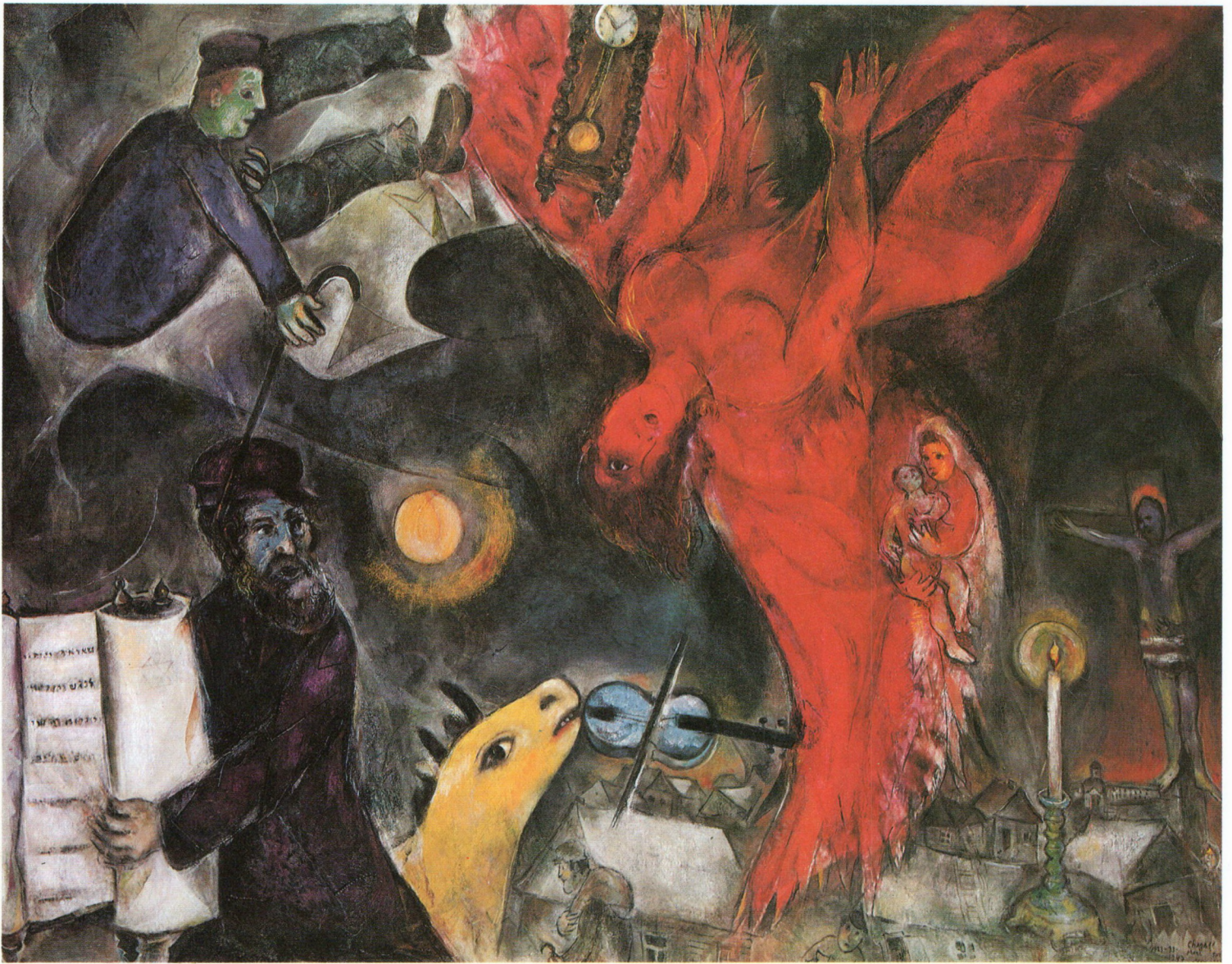
Den Abgesang auf 25 Jahre künstlerischer Aktivität, den Extrakt aus Chagalls engagierter Anteilnahme an der Welt, das Schlußwort für eine Chronik zunehmender Barbarei liefert »Der Engelsturz« (Abb. S. 74). 25 Jahre lang quälte sich Chagall an seiner Vollendung. 1922, zu Beginn der Arbeit, noch unter dem Eindruck der Revolution, sollte das Bild, nur die Gestalt des Juden und des Engels enthaltend, die alttestamentarische Rechtfertigung für das Böse in der Welt zeigen. Immer mehr, bis zu seiner Fertigstellung 1947, gingen Motive der Erinnerung an die kleine Welt Rußlands darin ein, zuletzt noch ergänzt von den christlichen Motiven der Madonna und des Gekreuzigten. Jüdische Vision, individuelle

Kuh mit Sonnenschirm, 1946

Öl auf Leinwand, 77,5 x 106 cm
New York, Sammlung Richard S. Zeisler

»Wenn Chagall malt, weiß man nicht, ob er dabei schläft oder wach ist. Irgendwo in seinem Kopf muß er einen Engel haben.«

PABLO PICASSO



Der Engelsturz, 1923–1947
Öl auf Leinwand, 148 x 189 cm
Basel, Kunstmuseum Basel

RECHTS:
Die Madonna mit dem Schlitten, 1947
Öl auf Leinwand, 97 x 80 cm
Amsterdam, Stedelijk Museum

Geschichte und christliche Erlösungsmotivik verdichtet es zu einem programmatischen Bekenntnis, das stellvertretend ist für Chagalls gesamtes Œuvre. Zueinander addiert sind seine Motive, doch in ihrer Gesamtheit, in der Vielfalt der Bezüge, die sie assoziieren, stehen sie ein für Chagalls stetes Streben, eine veritable visuelle Weltformel zu finden. Zumindest seine Geschichte, sein Weg durch die halbe Welt und die eine Generation, die es zu seiner Vollendung bedurfte, macht das Bild exemplarisch für die Kunst des 20. Jahrhunderts, für die Ortlosigkeit und Gefährdung, in die das autonom gewordene Werk verstrickt ist. Allein sein Werdegang gibt ihm schon die Autorität, die Chagall stets beabsichtigt hatte und die der jüdischen Ehrfurcht vor dem Bild gemäß war. Chagalls Odyssee, die mit seiner endgültigen Rückkehr nach Frankreich im Sommer 1948 zum glücklichen Ende kam, war von früh an, seit Waldens Ausstellung in Berlin, auch die Odyssee seiner Bilder gewesen.





Das Spätwerk

1948 – 1985

Auch nach Chagalls Rückkehr nach Frankreich bleibt sein Werk eine poetische Metapher seiner bewegten Biographie; ein Seilakt zwischen Traum und Wirklichkeit, ein Abenteuer der Phantasie, die das Unsichtbare sichtbar und damit wirklich macht. Doch von den beiden Ausgangspolen seiner malerischen Existenz, der jüdisch-orthodoxen Tradition und der russischen Folklore, scheint sich sein Spätwerk allmählich etwas zu entfernen. Die Einbindung der Bildthemen in das kulturelle Wissen eines kleinen russischen Dorfes wird ersetzt durch Motive aus der griechischen Mythologie, dem christlichen Glauben oder unmittelbaren Wahrnehmungen im täglichen Leben. Die Wahl der Themen erfährt also eine behutsame Veränderung, darüber hinaus hat sich der Gehalt der wieder und wieder verwendeten Symbole über die Zeit abgeschliffen. Auch der Anschluß an die Avantgardekunst tritt nach 1947 nahezu gänzlich in den Hintergrund, die Bildsprache scheint mehr von persönlichen, über Jahre erwachsenen Vorlieben geprägt als vom Willen, den Anschluß an die neuesten formalen Tendenzen in der Kunstszene zu wahren.

Es ist aber nicht nur das künstlerische Tagesgeschäft, von dem sich Chagall distanziert, er zieht sich überhaupt in zunehmendem Maße ins Privatleben zurück. Sein vormals unstetes Leben ist mehr oder minder vorüber. 1950 bezieht er ein Haus in Saint-Jean-Cap-Ferrat, zwei Jahre darauf heiratet er zum zweitenmal. Der Russin Valentina Brodsky gilt seine Liebe, von ihm nur zärtlich Vava genannt. Häusliches Glück also, auf das sich Chagall gerade zu jenem Zeitpunkt besinnt, als seine Kunst und damit auch er selbst in das Interesse der Öffentlichkeit rücken.

Seine Bilder blieben freilich trotz wachsenden Ruhmes auch in den letzten Schaffensjahren von jener ihnen von Beginn an eigenen Weltferne und Intimität geprägt. Noch 1983 entstand das Gemälde »Liebespaar vor rotem Hintergrund« (Abb. links). Vorsichtig legt der Mann seinen Arm um den Oberkörper der Frau, gewillt, sie sanft für sich zu gewinnen. Kosend neigt er seinen Kopf ihr zu, sucht sein Blick den ihren, während sie noch zögernd sich abwendet und auf den Betrachter des Bildes blickt, als störe jener das zärtliche Stelldichein.



Das Halbmondpaar, 1951/52
Lithographie, 41,5 × 34,3 cm

Liebespaar vor rotem Hintergrund, 1983
Öl auf Leinwand, 81 × 65,5 cm
Im Besitz der Erben des Künstlers



Le Quai de Bercy, 1953
Öl auf Leinwand, 65 x 95 cm
Basel, Sammlung Ida Chagall

Dem Rot, das das Liebespaar geradezu durchglüht, steht ein kühles Blau gegenüber, in dem am rechten Bildrand der Maler selbst erscheint, die Palette in der linken Hand. Den geöffneten Armen scheint taumelnd die mit Blumen gefüllte Vase zu entgleiten, gleich der Geliebten unten das Buch. Als Ganzes wiederholt das blaue Oval die Form der Palette, auf der Blumenstrauß und Vogel-leib nichts anderes sind als abstrakte Farbtupfer. Die Motive in einem genau dreißig Jahre früher entstandenen Gemälde aus einer Serie von Paris-Bildern sind verblüffend ähnlich (Abb. oben). Wieder findet sich ein Liebespaar im Zentrum der Komposition, abermals erscheint ein Vogel, und der Baum links gleicht in seinen Farben einem Blumenstrauß. Chagall verwendet aber nicht nur bestimmte Motive über Jahrzehnte wieder und wieder, es läßt sich eine zweite Parallele zwischen dem Bild von 1983 und dem von 1953 aufzeigen. War im späteren Gemälde die scheinbar abstrakte Form der blauen Fläche eine Vergrößerung der Palette des Künstlers, so ist im früheren Bild, dieser vergleichbar, ein überdimensionales Herz angedeutet. Seine Spitze berührt fast die untere Bildkante und liegt exakt in der Mitte des Gemäldes. Von ihr ausgehend führt eine Linie diagonal nach links, die sich im Baum verliert; zuvor bezeichnet sie

»Wenn man in meinem Bild ein Symbol entdeckt, so habe ich das nicht gewollt. Es ist ein Ergebnis, das ich nicht gesucht habe. Es ist etwas, was sich hinterher findet und was man nach seinem Geschmack deuten kann.« MARC CHAGALL



sowohl das Flußufer als auch eine Seite der Herzform. Nach rechts hin überschneidet eine zweite Linie den Fluß und führt in der oberen Bildhälfte in die typische Rundung der stilisierten Herzform über. Das Symbol der Liebe umschließt ein sich liebendes Paar.

Im Spätwerk gelingt es Chagall häufig, den formal begründeten, also eigentlich abstrakten Formen Bildfunktion zu verleihen. Was auf den ersten Blick als rein kompositorisch bedingte Linienführung und Flächenverteilung anmutet, entpuppt sich als ein dem Bildsinn dienendes Zeichen, wie etwa das Herz. Damit löst sich Chagall von den Ideen der Kubisten und den Bildvorstellungen Delaunays, die ihn früher beeinflusst hatten. Damals konkurrierte der Wille, das Gemälde formal völlig zu durchdringen, es gleichsam mit einem rein abstrakten Netzwerk zu überziehen, mit der Absicht, gleichzeitig noch identifizierbare Gegenstände abzubilden.

Dieser neuen Funktion der Form für den Bildsinn steht in vielen Gemälden die Befreiung der Farbe gegenüber. Leicht zeitverzögert greift Chagall dabei auf die tachistische Malerei zurück, die 1947 mit den ersten Drip-paintings des Amerikaners Jackson Pollock ihren Anfang nahm. Im Bild »Die Seinebrücken« (Abb. S. 79) beispielsweise ist die blaue Farbfläche nicht mehr mit einem Bild-

Die Seinebrücken, 1954

Öl auf Leinwand, 111,5 x 163,5 cm
Hamburg, Hamburger Kunsthalle

»Es ist in unsern Tagen so eingerissen, die Natur zu ignorieren. Diese Haltung erinnert mich an jene Menschen, die einem niemals ins Auge sehen; sie sind mir unheimlich, und ich muß immer wegschauen von ihnen.«

MARC CHAGALL



Die Dächer, 1956

Lithographie, 55 × 41 cm

»Ich weiß nicht (und wer kann voraussagen?), welche äußere und innere Form die französische Kunst der Zukunft haben wird, wenn Frankreich sich von dieser grausamen Tragödie erholt hat... Ich bin davon überzeugt, daß nach der geschlossenen Reihe seiner großen Meister Frankreich wiederum Wunder vollbringen wird, wie in der Vergangenheit. Wir wollen an das Genie Frankreichs glauben.«

MARC CHAGALL

Das Marsfeld, 1954/55

Öl auf Leinwand, 149,5 × 105 cm
Essen, Museum Folkwang

gegenstand gänzlich zu identifizieren. Zum einen überdeckt sie das liegende Paar zwar völlig, zum anderen greift sie aber über dessen Umrißlinien hinaus und bildet eine Art Aura um die sich Umschlingenden. Die Pinselführung ist in diesem wie in allen anderen Bildern, die Einflüsse der abstrakten und expressiven Malerei Amerikas erkennen lassen, alles andere als spontan; sie verstärkt nur den Eindruck jener tumben Unschuld, wie sie Chagall seit jeher unter Aufwand einigen Raffinements seinem Bildpersonal auferlegte.

Eine Variante zum Thema der Verselbständigung der Farbe sind die zahlreichen Bilder mit Blumenmotiven aus jener Zeit wie etwa das Gemälde »Das Marsfeld« (Abb. S. 81). Die floralen Motive bieten Chagall eine willkommene Gelegenheit, meisterliche Peinture zu zelebrieren. Da werden farbliche Valeurs auskosten, Tonwerte sorgsam modelliert und Farbkontraste goutiert. Diese Bildpassagen sind gleichsam Inseln reiner Malerei, umgeben von kaum weniger delikater Maltechnik, die aber ungleich mehr an den jeweiligen Gegenstand gebunden ist.

Wie Chagall diese neue Autonomie der Farbe für das bessere Verständnis eines Bildes einsetzt, sie quasi als Lesehilfe für den Betrachter benutzt, läßt sich am »Konzert« (Abb. S. 82) von 1957 veranschaulichen. Ein Boot mit einem Liebespaar an Bord treibt auf dem Fluß, rechts davon die Stadt am Ufer, links davon eine Gruppe von Musikanten. Die nackten Körper des Liebespaares sind von leuchtendem Rot überzogen, das sich über ihre Köpfe hinweg nach oben hin fortsetzt. Parallel zu diesem Band leiten zwei weitere blaue Farbstreifen, die von der Wasseroberfläche ausgehen, zum Bereich der Musiker über. Die Bänder suggerieren eine Bewegung des Bootes von rechts unten nach links oben. Der romantische Bootsausflug bei Vollmond ist recht eigentlich also eine Überfahrt von der in kühles Blau gehüllten Stadt in eine höhere, von himmlischen Musikanten bevölkerte Sphäre.

Eiffelturm, Arc de Triomphe und Notre-Dame weisen als Wahrzeichen die dargestellte Stadt als Paris aus. Jene Stadt, in der Chagall vor dem Krieg sein Atelier hatte, zu einer Zeit, als sie noch das war, was sie danach nie mehr sein sollte: Kunstmetropole. Chagall hatte ihr wie viele seiner Kollegen den Rücken gekehrt, die Côte d'Azur war nun zu einem kleinen Montparnasse geworden. Eine nur angemessene Umgebung für Chagall, der diese Region denn auch nicht verließ, sondern 1967 in Saint-Paul-de-Vence ein seinen Bedürfnissen entsprechendes Haus baute. Es barg allein drei Ateliers, eines für Graphik, ein weiteres für die Zeichnung und ein letztes für Gemälde und monumentale Entwürfe.

Kurz vor diesem letzten Umzug beendete er die Arbeiten zu »Exodus« (Abb. S. 83). Der Titel verweist auf den Auszug der Israeliten aus Ägypten 1200 v. Chr., wie er im Alten Testament geschildert wird. Nachdem das Rote Meer auf wundersame Weise durchquert war, empfing Moses, als Anführer des Zuges, die Zehn Gebote. Im Bild hält er, rechts am unteren Bildrand stehend, eben



»Gott, die Perspektive, die Farbe, die Bibel, Form und Linien, Traditionen und das, was man ›das Menschliche‹ nennt – Liebe, Geborgenheit, Familie, Schule, Erziehung, das Wort der Propheten und auch das Leben mit Christus, all das ist aus den Fugen gegangen. Vielleicht war auch ich mitunter von Zweifeln besessen, und dann malte ich eine umgestülpte Welt, ich trennte die Köpfe meiner Figuren ab, zerlegte sie in Stücke und ließ sie irgendwo im Raum meiner Bilder schweben.«

MARC CHAGALL

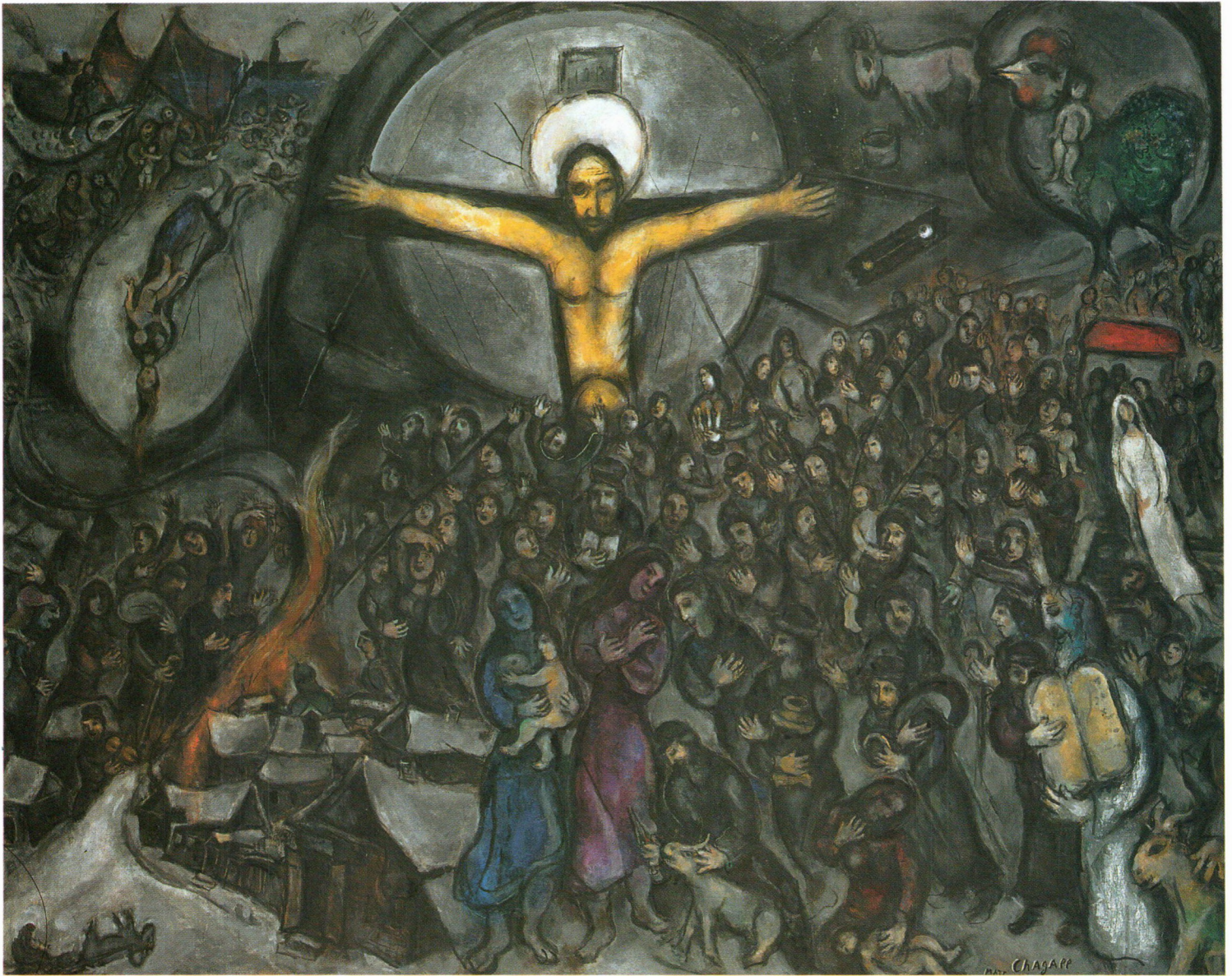
jene Gesetzestafeln, die er aus Gottes Hand entgegengenommen hatte, in seinen Armen. Hinter ihm quillt eine unüberschaubare Menschenmasse aus dem sich weit in die Tiefe erstreckenden Bildraum. Es ist das Volk Israels, das in sein Land zieht, so wie es in der Bibel als Gleichnis erzählt wird und so wie es während des Zweiten Weltkriegs bis zur Gründung des Staates Israel im Jahr 1948 war und wie Chagall es sieht. Er vermischt dabei in gewohnter Manier alle historischen Ebenen und diese nochmals mit seiner literarischen Vorlage.

Der Gedanke der Vertreibung und Flucht erscheint abermals in dem Gemälde »Krieg« (Abb. S. 84). Ein ärmliches Gespann, vollkommen überladen, entfernt sich langsam von der brennenden Stadt im Hintergrund. Ihm folgt schwerfällig ein Mann, einen Sack über die Schulter geworfen und so sein Hab und Gut vor der Feuersbrunst rettend. Die meisten Figuren aber können nur noch ihr nacktes Leben retten, verzweifelt und ratlos klammern sie sich aneinander. Die in der Stadt zurückgebliebenen Menschen und Tiere schließlich sind hilflos den alles verzehrenden Flammen ausgeliefert. Chagall schildert einfühlsam die Leiden des Volkes unter der Grausamkeit des Krieges. Und indem er diesem Szenario der Gewalt am rechten oberen Bildrand noch eine Kreuzigungsszene hinzufügt, erhebt er die Opfer des Krieges zugleich zu Märtyrern, die, ohne Schuld auf sich geladen zu haben, dennoch gezwungen sind, die Sühne auf ihren Schultern zu tragen.

Das Konzert, 1957

Öl auf Leinwand, 140 x 239,5 cm
New York, Sammlung Evelyn Sharp





Weit seltener noch als solche modernen Historienbilder, die kaum die geschichtlichen Hintergründe reflektieren und dafür eine Art Spurensicherung menschlichen Leidens betreiben, entstehen Porträts. Ausschließlich seinen beiden Ehefrauen wurde diese Ehre noch zuteil, nachdem Chagall Rußland verlassen hatte. 1966 entstand das Bildnis von Vava (Abb. S. 85). Die Auserwählte sitzt auf einem Stuhl, über dessen Rückenlehne sie ihren linken Arm gelegt hat. Vor ihrem Körper schwebt ein Liebespaar, das der Ehefrau wohl jeden Zweifel an der tiefen Zuneigung ihres Gatten nehmen sollte. Im Hintergrund der Eiffelturm, ein roter Tierkopf, eine Dorfstraße – Motive, die zum traditionellen Repertoire des Malers gehören. Hier aber suggerieren sie das Interieur eines Ateliers, in dem Vava, Chagalls Muse, vor eben jenen Bildern posiert, zu denen sie ihn inspirierte.

»Für mich ist der Zirkus ein magisches Schauspiel, das kommt und vergeht wie eine Welt.« So schreibt Chagall über eine

Exodus, 1952–1966

Öl auf Leinwand, 130 x 162 cm
Im Besitz der Erben des Künstlers

»Die Veränderungen in der Gesellschaftsordnung wie in der Kunst wären glaubwürdiger, wenn sie aus der Seele und dem Geist heraus wüchsen. Wenn die Menschen aufmerksamer die Worte der Propheten lesen würden, so fänden sie dort die Schlüssel zum Leben.« MARC CHAGALL



Der Krieg, 1964–1966

Öl auf Leinwand, 163 x 231 cm
Zürich, Kunsthhaus Zürich

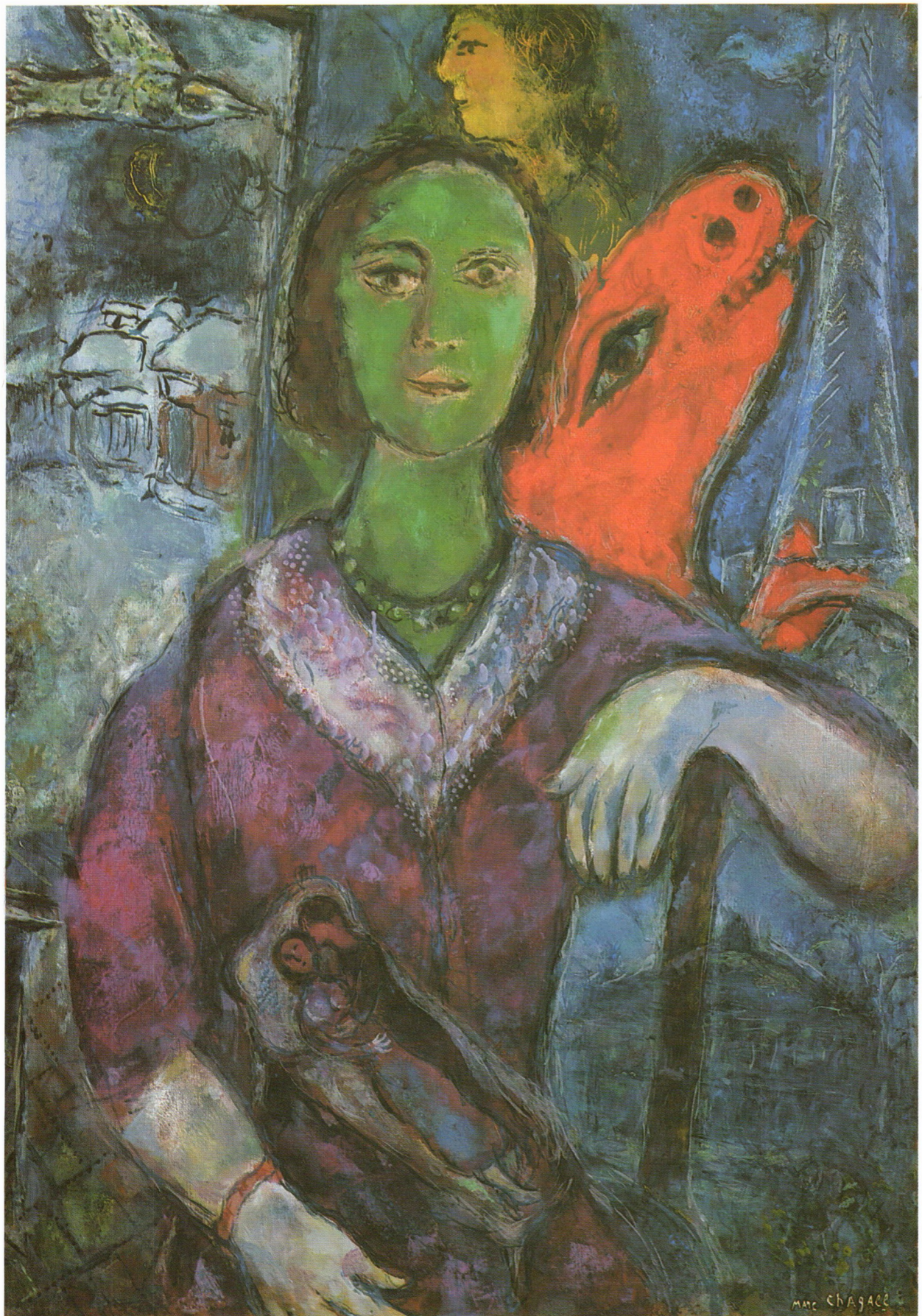
Welt, die der seiner Bilder so verwandt ist und der eine Vielzahl seiner Gemälde gewidmet ist wie etwa »Der große Zirkus« (Abb. S. 87) oder »Die große Parade« (Abb. S. 90). Ausgelassenheit und Musik, ein Kabinett des Zaubers und der Absonderlichkeiten, ein Ort, an dem scheinbar kein Gesetz mehr Gültigkeit besitzt – Eigenschaften, die ebenso die Bilder Chagalls beschreiben wie den Zirkus. Stellt der Maler das ausgelassene Treiben in der Arena dar, so konkretisieren sich seine ansonsten träumerischen Phantasien und finden eine Entsprechung in der Realität. Der fliegende Mensch ist unter dem leuchtenden Zeltdach eben nichts anderes als ein Trapezkünstler.

Auch der wundersam geflügelte Mensch im Bild »Der Sturz des Ikarus« (Abb. S. 88) entspringt nicht der Phantasie des Malers, sondern fußt auf der griechischen Sage, nach der Ikarus und sein Vater Dädalus einen Flugapparat bauten, um aus ihrer Gefangenschaft auf der Insel Kreta zu fliehen. Der etwas zu ungestüme Sohn näherte sich beim Flug zu sehr der Sonne, wodurch er seine Flügel verlor, die durch Wachs zusammengehalten waren, und ins Meer stürzte. Chagall hat den Ort der Handlung etwas verlagert, das

RECHTS:

Bildnis Vava Chagall, 1966

Öl auf Leinwand, 92 x 65 cm
Im Besitz der Erben des Künstlers





Die Komödianten, 1968
 Öl auf Leinwand, 150 x 160 cm
 Schweiz, Privatbesitz

Unglück wird jetzt von ungezählten Zuschauern aufmerksam verfolgt. Die dörfliche Ruhe ist durch das geschichtsträchtige Ereignis empfindlich gestört. Ist das Gemälde »Der Fall des Ikarus« in ungewöhnlich hellen Farben gehalten, um so die besondere Rolle der Sonne in der überlieferten Sage hervorzuheben, so überwiegen umgekehrt im Bild »Der Mythos des Orpheus« (Abb. S. 89) dunkle Töne, mußte doch der griechische Held, um seine geliebte Gattin Eurydike zu befreien, in die Unterwelt hinabsteigen.

Großes zu schaffen war Chagalls Wille, und er löste diese selbst auferlegte Forderung in jeder seiner Schaffensepochen auf andere Weise. Im Spätwerk waren es, neben einigen Lithogra-



phienfolgen wie den berühmten Bibelillustrationen (erschiene-
 1957) und »Daphnis und Chloe« (erschiene 1961), vor allem
 monumentale Wandmalereien, Mosaiken, Gobelins und Glasfen-
 ster, die seine schöpferische Kraft herausforderten. In kurzer Folge
 entstanden, um nur die wichtigsten Arbeiten zu nennen: Ausstat-
 tung der Kirche von Plateau-d'Assy in Savoyen (1957); Fenster für
 die Kathedrale von Metz (ab 1958); Wandbild im Foyer des Frank-
 furter Schauspielhauses (1959); Fenster für die Synagoge der Jeru-
 salemmer Universitätsklinik (1962); Fenster im Haus der Vereinten
 Nationen in New York und Deckengemälde für die Pariser Oper
 (1964); Wanddekorationen in Tokio und Tel Aviv sowie für die

Der große Zirkus, 1968

Öl auf Leinwand, 170 x 160 cm
 New York, Pierre Matisse Gallery



Der Sturz des Ikarus, 1975

Öl auf Leinwand, 213 x 198 cm
Paris, Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou

Metropolitan Opera in New York (1965); Wanddekorationen für das neue Parlament in Jerusalem (1966); Mosaiken für die Universität in Nizza (1968); Glasfenster für das Zürcher Frauenmünster (1970); Mosaiken für das Chagall-Museum in Nizza (1971); Fenster für die Kathedrale in Reims und Mosaiken für die First National Bank in Chicago (1974); Fenster für St. Stephan in Mainz (ab 1978).



Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Religionsgemeinschaft sollte weder für Chagall noch für seine Auftraggeber ein entscheidendes Kriterium sein. Synagogen wie Kathedralen wurden gleichermaßen ausgestattet. Schließlich hatte selbst »der Kommunist Léger« eine Kapelle ausmalen dürfen und natürlich auch Matisse. Bei dessen Wandmalereien in Vence hatte Chagall freilich den Eindruck, sie seien nicht zum Beten gemacht. Sein Stil eignete sich für derlei Aufgaben ungleich besser, war es doch entscheidend, einen allgemein religiösen Grundton zu treffen; die abgebildeten Motive rückten dabei in den Hintergrund. Die Fenster für die Kirche All Saints in der englischen Grafschaft Kent (Abb. S. 91) etwa spielen nur in Versatzstücken auf den Tod eines Mädchens an. Sie ertrank bei einem Unfall auf See, worauf ihre Eltern die Fenster stifteten. Ein privates Schicksal wird in der Darstellung mit gebräuchlichen Figuren und Symbolen aus religiösem Kontext angereichert. Zu sehen sind aber im wesentlichen der Natur entlehnte Motive, die mit dem alles überflutenden Blau den begehrten mystischen Klang anschlagen, der zu Muße und Buße einlädt.

Wie kein anderer Künstler des 20. Jahrhunderts verstand es Chagall, vermeintlich Unvereinbares miteinander in Einklang zu bringen. Er überbrückte in Jahrhunderten gewachsene Differenzen

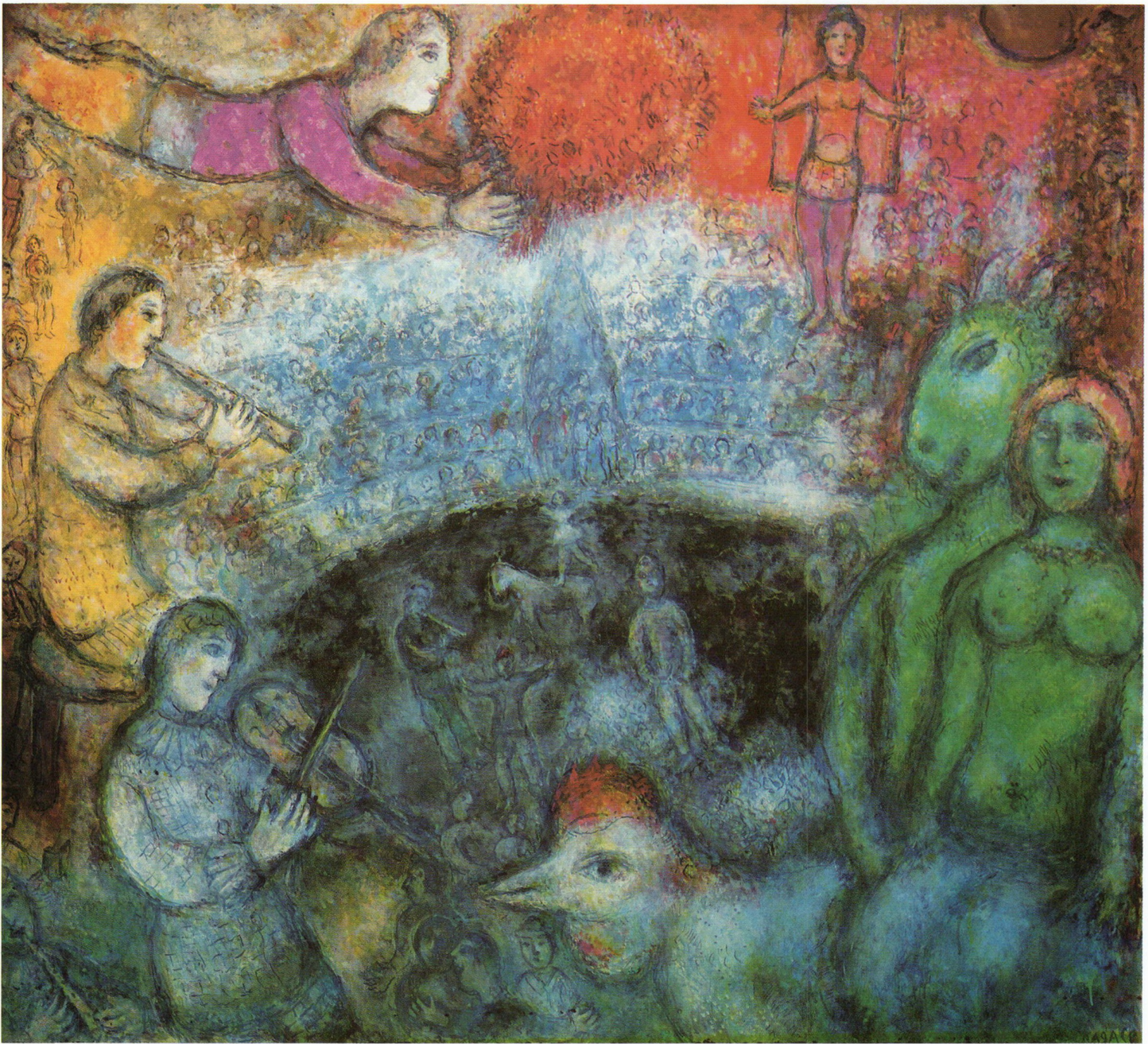
Der Mythos des Orpheus, 1977

Öl auf Leinwand, 97 x 146 cm

Im Besitz der Erben des Künstlers

»Ein guter Mensch kann bekanntlich ein schlechter Künstler sein. Aber niemals wird jemand ein echter Künstler, der kein großer Mensch und daher auch kein »guter Mensch« ist.«

MARC CHAGALL

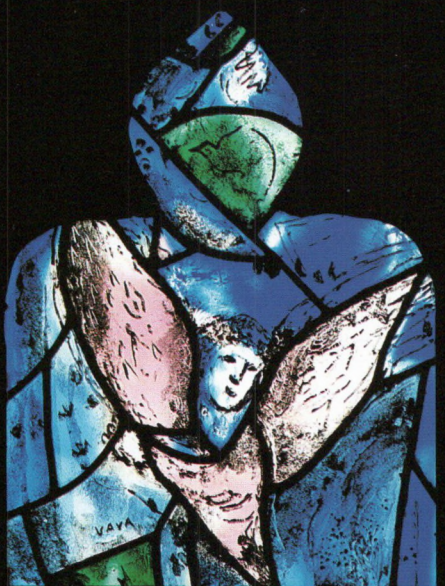


Die große Parade, 1979/80
Öl auf Leinwand, 119 x 132 cm
New York, Pierre Matisse Gallery

RECHTS:
Johannes, 1978
Glasfenster, 157,5 x 40 cm
Tudeley (Kent), All Saints

Markus und Matthäus, 1978
Glasfenster, 131,5 x 34,5 cm
Tudeley (Kent), All Saints

zwischen Religionsgemeinschaften, Weltanschauungen und nicht zuletzt künstlerischen Ideologien. Diese seine Integrationskraft erfüllte die Sehnsucht des Publikums nach einer Menschheit als harmonischer Familie, einer Welt des brüderlichen Friedens. Nichts weniger als Arkadien, Paradies und Elysium in einem sollte die labende Botschaft sein und der Wanderer zwischen den Welten, Marc Chagall, ihr Verkünder.



Marc Chagall 1887 – 1985: Leben und Werk

1887 Marc Chagall wird am 7. Juli als ältestes von neun Kindern einer jüdischen Familie in Witebsk (Weißrußland) geboren. Seine Mutter, Feige-Ita, ist eine einfache Frau, sein Vater Sachar ist Arbeiter in einem Heringsdepot.

1906 Beendet die Gemeindeschule und wird Schüler im Atelier des Malers Jehuda Pen.

1907 Geht mit Freund Mekler nach Sankt Petersburg und besucht Schule der »Kaiserlichen Gesellschaft zur Förderung der Künste«.

1908 Wechselt in die Swansewa-Schule, die Léon Bakst leitet; bleibt dort bis 1910.

1909 Wiederholte Aufenthalte in Witebsk; lernt dort Bella Rosenfeld kennen, seine spätere Frau, die Tochter eines Juweliers.

nen, seine spätere Frau, die Tochter eines Juweliers.

1910 Geht nach Paris; ein Mäzen finanziert die Reise. Ist fasziniert von intensiver Farbigkeit van Goghs und der Fauves. »Die Geburt« (Abb. S. 11).

1911 Stellt »Ich und das Dorf« (Abb. S. 21) auf »Salon des Indépendants« aus. Bezieht Atelier in »La Ruche«, wo auch Léger, Modigliani und Soutine wohnen. Freundschaft mit Léger, Cendrars, Apollinaire und Delaunay.

1912 Teilnahme am Salon der Unabhängigen und am Herbstsalon. »Der Viehhändler« (Abb. S. 31).

1913 Lernt durch Apollinaire Berliner Kunsthändler Walden kennen und nimmt am ersten Herbstsalon in Berlin teil.

1914 Erste Einzelausstellung in Waldens Galerie »Der Sturm« in Berlin. Reist von Berlin nach Witebsk, wo ihn der Ausbruch des Ersten Weltkriegs überrascht; verliert fast alle in Berlin und Paris zurückgelassenen Bilder; wird in Sankt Petersburg zum Tarnungsdienst eingezogen.

1915 Heiratet am 25. Juli Bella Rosenfeld in Witebsk. Zieht im Herbst nach Petrograd. »Der liegende Dichter« (Abb. S. 40) und »Der Geburtstag« (Abb. S. 38).

1916 Geburt der Tochter Ida. Ausstellungen in Moskau und Petrograd.

1917/18 Wird zum Kommissar der bildenden Künste für das Gouvernement Witebsk ernannt, wohin er zurückkehrt. Gründet dort moderne Kunstschule, an der auch Lissitzky und Malewitsch unterrichten. Organisiert Festlichkeiten zum

Die Familie Chagall in Witebsk, Marc stehend, zweiter von rechts



Chagall im Jahre 1925





Chagall (sitzend, dritter von links) mit dem Schulkomitee der Akademie in Witebsk. Ganz links El Lissitzky, dritter von rechts Jehuda Pen, Chagalls erster Lehrer in Witebsk. Sommer 1919



Chagall bei der Arbeit an einem Entwurf für ein Wandgemälde im »Jüdischen Theater« in Moskau. Um 1920/21

ersten Jahrestag der Oktoberrevolution. Erste Chagall-Monographie erscheint. Verläßt Akademie nach Streit mit Malewitsch. »Die Tore des Friedhofs« (Abb. S. 45).

1919/20 Nimmt an erster offizieller Ausstellung der Revolutionskunst in Petrograd teil; Regierung kauft zwölf Bilder. Zieht nach Moskau und entwirft Wandbilder und Dekorationen für das »Jüdische Theater«.

1921 Arbeitet als Zeichenlehrer in Kriegswaisenkolonie Malachowka bei Moskau.

1922 Verläßt Rußland endgültig und reist nach Berlin; Frau und Tochter folgen. Prozeß wegen der 150 in Berlin hinterlassenen Bilder, die inzwischen verkauft wurden. Radierungsfolge »Mein Leben« für Kunsthändler Cassirer.

1923 Übersiedelt nach Paris. Illustriert Gogols »Tote Seelen« für Verleger Volland (erscheint erst 1948).

1924 Erste Retrospektive in Paris. Sommerurlaub in der Bretagne.

1925 Illustrationen für La Fontaines »Fabeln« im Auftrag Vollards (erscheinen erst 1952). »Das bäuerliche Leben« (Abb. S. 53).

1926/27 Erste Einzelausstellung in New York. 19 Gouachen für Zirkusmappe. Sommer in der Auvergne.

1928 Arbeitet an den »Fabeln«. Sommer in Céret, Winter in Savoyen.

Chagall mit Palette. 1925



Chagall gibt Malunterricht in der Kriegswaisenkolonie Malachowka bei Moskau. 1920



Mit Bella vor der Abreise nach Paris. 1922



1930 Auftrag zu Illustrationen der Bibel durch Vollard. »Die Akrobatin« (Abb. S. 59).

1931 Autobiographie »Mein Leben« erscheint, übersetzt von Bella. Reist mit Familie zur Eröffnung des Museums in Tel Aviv; studiert biblische Landschaften in Palästina, Syrien und Ägypten.

1932 Reise nach Holland; sieht erstmals Rembrandts Radierungen.

1933 Große Retrospektive in der Kunsthalle Basel.

1934/35 Spanienreise; beeindruckt von El Greco. Reist nach Wilna und Warschau und spürt die Bedrohung der Juden.

1937 Wird französischer Staatsbürger. Mehrere seiner Bilder auf Ausstellung »Entartete Kunst«; 59 werden beschlagnahmt. Reist nach Florenz. »Die Revolution« (Abb. S. 61).

1938 Gemahnt mit Bildern des Gekreuzigten an die Leiden seines Volkes. Stellt in Brüssel aus. »Die weiße Kreuzigung« (Abb. S. 63).

1939/40 Erhält Carnegie-Preis für Malerei. Zieht mit seinen Bildern bei Kriegsausbruch an die Loire und später nach Gordes in die unbesetzte Provence.

1941 Reist nach Marseille und von dort auf Einladung des Museum of Modern Art nach New York; trifft dort am 23. Juni ein, als die Deutschen in Rußland einmarschieren.

1942 Entwirft im Sommer in Mexiko für die New Yorker Metropolitan Opera die Ausstattung von Massines Tschaikowski-Ballett »Aleko«.



Selbstbildnis mit lachendem Gesicht, um 1924/25.
Radierung und Kaltnadel, 27,7 x 21,7 cm. Privatbesitz

1943 Sommer in Cranberry Lake bei New York. Chagall ist tief bewegt von den Kriegereignissen in Europa. »Die Anfechtung« (Abb. S. 66/67).

1944 Bella stirbt am 2. September an einer Virusinfektion. Chagall ist monatelang unfähig zur Arbeit. »Das grüne Auge« (Abb. S. 72).

1945 Beginnt nach Bellas Tod wieder zu malen. Ausstattung des Strawinsky-Balletts »Der Feuervogel« für die Metropolitan Opera.

Chagall im Jahre 1930



1946 Retrospektive im Museum of Modern Art, anschließend in Chicago. Erste Parisreise nach dem Krieg. Farblithographien für »1001 Nacht«.

1947 Ausstellung im Pariser Musée National d'Art Moderne, danach in Amsterdam und London. »Die Madonna mit dem Schlitten« (Abb. S. 75).

1948 Im August endgültige Rückkehr nach Paris; wohnt in Orgeval bei Saint-Germain-en-Laye. Erster Graphikpreis auf der 25. Biennale in Venedig.

1949 Zieht nach Saint-Jean-Cap-Ferrat an der Côte d'Azur. Wandmalereien für das Watergate Theatre in London.

1950 Läßt sich endgültig in Vence nieder. Erste Keramiken. Retrospektiven in Zürich und Bern.

1951 Reist zu Ausstellungseröffnung nach Jerusalem. Erste Skulpturen.

1952 Heiratet am 12. Juli Walentina (Vava) Brodsky. Verleger Tériade erteilt Auftrag für Lithographien zu »Daphnis und Chloe«. La Fontaines »Fabeln« erscheinen. Erste Griechenlandreise mit Vava.

1953 Ausstellung in Turin. Serie von Bildern über Paris. »Le Quai de Bercy« (Abb. S. 78), »Die Seinebrücken« (Abb. S. 79).

1954 Zweite Griechenlandreise. Arbeit an »Daphnis und Chloe«.

1955/56 Ausstellungen in Hannover, Basel und Bern. Lithographienserie »Zirkus«.

1957 Reist zur Eröffnung des Chagall-Hauses nach Haifa. »Die Bibel« erscheint bei Tériade.

Chagall mit Frau Bella und Tochter Ida bei der Arbeit in seinem Pariser Atelier. Im Hintergrund »Der Geburtstag«. 1927





Im Atelier



Beim Spaziergang im Park von Vence



Chagall mit seiner zweiten Frau Vava

1958 Ausstattung des Ravel-Balletts »Daphnis und Chloe« für die Pariser Oper. Vorträge in Chicago und Brüssel. Glasfensterentwürfe für die Kathedrale in Metz.

1959 Ehrenmitglied der »American Academy of Arts and Letters«. Ehrendoktor der Universität Glasgow. Ausstellungen in Paris, München und Hamburg. Wandbild für Frankfurter Schauspielhaus.

1960 Erhält mit Kokoschka Erasmus-Preis in Kopenhagen. Fenster für die Synagoge der Hadassah-Universitätsklinik in Jerusalem.

1962 Reist zur Einweihung der Glasfenster nach Jerusalem. Beendet Fenster für Kathedrale in Metz. Wird Ehrenbürger von Vence.

1963 Retrospektiven in Tokio und Kyoto. Reise nach Washington.

1964 Reise nach New York; Glasfenster im Haus der Vereinten Nationen. Beendet Deckengemälde in Pariser Oper.

1965 Wanddekorationen in Tokio und Tel Aviv. Beginnt mit Gemälden für die neue Metropolitan Opera und das Lincoln Center in New York sowie mit Ausstattung der »Zauberflöte«. Wird Offizier der Ehrenlegion.

1966 Mosaikwand und zwölf Wandfelder für das neue Parlament in Jerusalem. Reist nach New York zur Einweihung der Gemälde im Lincoln Center. Umzug von Vence in das neu erbaute Haus im benachbarten Saint-Paul-de-Vence.

Beendet »Exodus« (Abb. S. 83) und »Der Krieg« (Abb. S. 84).

1967 Besucht Premiere von Mozarts »Zauberflöte« in New York. Retrospektiven zum 80. Geburtstag in Zürich und Köln. Entwirft drei große Gobelins für Parlament in Jerusalem.

1968 Reise nach Washington. Glasfenster für Kathedrale in Metz. Mosaik für die Universität in Nizza.

1969 Grundsteinlegung der Stiftung »Message Biblique« in Nizza. Israelreise zur Einweihung der Gobelins im Parlament.

1970 Einweihung der Glasfenster im Zürcher Frauenmünster. Ausstellung »Hommage à Chagall« im Pariser Grand Palais.

1972 Beginnt mit Mosaik für die First National Bank in Chicago.

Im Café in Saint-Paul-de-Vence



1973 Reise nach Moskau und Leningrad. Eröffnung des »Musée National Message Biblique Marc Chagall« in Nizza.

1974 Einweihung der Fenster in der Kathedrale von Reims. Reise nach Rußland und Chicago zur Einweihung des Mosaiks.

1975/76 Ausstellung von Arbeiten auf Papier in Chicago. Wanderausstellung in fünf japanischen Städten. »Der Sturz des Ikarus« (Abb. S. 88).

1977/78 Erhält vom Präsidenten der Republik das Große Kreuz der Ehrenlegion. Besucht Italien und Israel. Beginnt mit Fenstern für Pfarrkirche St. Stephan in Mainz. Ausstellung in Florenz.

1979/80 Ausstellung in New York und Genf. Ausstellung der »Psalmen Davids« im Musée National Message Biblique in Nizza.

1981/82 Graphikausstellung in Hannover, Paris und Zürich. Retrospektive im Stockholmer Moderna Museet und im dänischen Louisiana Museum, Humlebæk (bis März 1983).

1984 Retrospektiven im Pariser Centre Pompidou, in Nizza, Saint-Paul-de-Vence, Rom und Basel.

1985 Große Retrospektive in der Royal Academy of Arts in London und im Philadelphia Museum of Art. Am 28. März stirbt Chagall in Saint-Paul-de-Vence. Retrospektiven der Arbeiten auf Papier in Hannover, Chicago und Zürich.

Verlag und Autoren danken den Museen, Sammlern, Fotografen und Archiven für erteilte Reproduktionserlaubnis. Besonderer Dank gilt der Royal Academy und dem Verlag Weidenfeld & Nicolson, beide London, für kollegiale Unterstützung.
Bildnachweis: André Held, Ecublens. Archiv Alexander Koch, München.
Ingo F. Walther, Alling. Die Zitate Chagalls entstammen zum Großteil seiner Autobiographie »Mein Leben« (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart) und der großen Chagall-Monographie von Franz Meyer (DuMont Verlag, Köln)

Marc Chagall

ISB N 3-8228-0428-2



9 783822 804285



Marc Chasali
Ingo F. Walther
Rainer Meitz
Tascha Meier