

Norman Elrod

Marc Chagall
Reflexionen über Fragen der Identität

INHALT

I	Zum historischen Kontext meines Interesses an Fragen der Identität	3
II	Zum historischen Kontext meiner Verwendung des Identitätsbegriffs	6
III	Marc Chagall, einer, dem es gelang, sich eine mehrseitige, schöpferische Identität zu schaffen	8
1	Marc Chagall der Jude	9
2	Marc Chagall der Russe	19
3	Marc Chagall der Franzose	33
4	Marc Chagall der Maler	39
4 a	Marc Chagall kein Dichter-Maler	43
4 b	Marc Chagall der universale Maler	48
4 c	Marc Chagall zu Beginn Sowjetrusslands	56
4 d	Zum Werdegang Marc Chagalls als Arbeiter-Maler	66
IV	Integration gegensätzlicher Aspekte des Lebens	128
V	Zum Begriff der Identität	130
VI	Chagalls Umgang mit Konventionen bei seiner Identitätsfindung	132
	Quellen	143

1995

Norman Elrod

Marc Chagall
Reflexionen über Fragen der Identität

Nur jenes Land kann mit meiner Zugehörigkeit
rechnen, das in meiner Seele ist.
As a native, with no documents,
I enter that land.

It sees my sorrow
And loneliness,
Puts me to sleep
And covers me with a fragrance-stone.

Gardens are blooming inside me,
My flowers I invented,
My own streets —
But there are no houses.

They have been destroyed since my childhood.
Their inhabitants stray in the air,
Seek a dwelling,
They live in my soul.

That's why I smile sometimes
When the sun barely glimmers,
Or I cry
Like a light rain at night.
There was a time
When I had two heads,
When both faces were covered with a film of love —
And evaporated like the scent of roses.

Now I imagine
That even when I walk back
I walk forward —
Toward high gates,
Beyond them, walls are strewn about,
Where worn-out thunders sleep,
And broken lightning — —

Marc Chagall (1946)

Was tun? Die Welt mit den eigenen Augen sehen,
als wäre sie gerade geboren.

Marc Chagall (1973, zitiert in
Aleksandr Kamensky, 1988, S. 10)

I

Zum historischen Kontext meines Interesses an Fragen der Identität

In dieser Studie möchte ich mich mit Menschen beschäftigen, mit denen ich direkt etwas zu tun hatte, sowie mit einem einzelnen Menschen, den ich nur indirekt kennengelernt habe. Die direkten Erfahrungen, auf die ich mich beziehen werde, fanden hauptsächlich in den 50er Jahren statt, die indirekten in den 90er Jahren.

Die Menschen, mit denen ich mich vor langer Zeit beschäftigt habe, waren Patientinnen und Patienten in einem psychiatrischen Spital. Alle galten aus der Sicht der Psychiater, in deren Obhut sie standen, als chronisch schizophran. Ich wurde als der Psychotherapeut von diesen Personen verstanden, der sie in Einzel- und Gruppensitzungen traf, um mit ihnen einen Weg zum gesunden Leben zu finden und diesen Weg mit ihnen zu gehen.

In der Arbeit mit diesen Frauen und Männern schien es mir unerlässlich, grundsätzliche Gedanken über die Art und Weise anzustellen, wie sie lebten. Immer wieder schien es mir, dass sie als gesunde, ja als freie Menschen leben wollten, aber sie waren im Zweifel über die Form, in der sie diesen ersehnten Gesundungs- und Befreiungsprozess machen könnten. Die ihnen bekannten Individualitätsformen schienen aus dem einen oder anderen Grund nicht für sie gemeint. Als "Bewohner und Bewohnerinnen von Niemandsland", wo kein Publikum in den Reihen sass, war es sinnlos, die eine oder andere Rolle zu lernen, um im Spiel des Lebens anzukommen und zugleich voranzukommen. Einsam und

getrennt von anderen im Erleben des Alltags gaben sie sich mit Erfahrungen und Themen ab, die mit den von ihnen selbst verliehenen Sinngebungen nicht dazu beitragen konnten, gangbare Brücken zu den Mitmenschen zu bauen.

Und doch jemand sein und werden wünschten sich diese Menschen, die ich in der psychiatrischen Klinik kennenlernte. So sah ich mich herausgefordert, mich in das Niemandland der einen oder anderen Patientin zu begeben, um mit dieser Person die Erfahrung des Gesehen- und-bestätigt-Werdens zu wagen. Ich nahm an, im Niemandland zu existieren sei keine biologische, soziale oder psychische Notwendigkeit. Im Miteinandersein könnte Niemandland zur Heimat verwandelt werden. Aus einem Niemand oder einer Niemandin könnte ein Jemand oder eine Jemandin werden.

In einigen Fällen konnte ich beobachten und zugleich mutmassen, dass aus einem Seinszustand des Weder/Noch eine Selbst-Erfahrung möglich wurde, die zu der behandelten Person passte. Nur war das lange nicht immer die Erfahrung des gleichen Selbst. Ja, oft konnte die Patientin oder der Patient sich in einer Selbststruktur erleben, die ziemlich das Gegenteil von dem Selbst war, das zu einem anderen Zeitpunkt als die Individualitätsform galt.

Öfters hatten die Patientinnen und Patienten ein anderes Verständnis für ihre Zustände und die Interaktionen mit mir. Sie konnten zwar das eine oder andere Selbst mit mir finden, neigten aber immer wieder dazu, zwischen Entweder und Oder zu pendeln. Es schien ihnen unmöglich, für sie eventuell geeignete Individualitätsformen in

ein Ganzes zu integrieren, als Bestandteile eines Gesamtichs zu erleben. Sowohl-als-Auch war kein Thema für sie.

Ich meinerseits hielt hingegen sehr viel vom Bewusstsein eines Sowohl-als-Auch, war aber bereit, mit meinem Angelpunkt nicht aufdringlich zu sein. Vorrang hatte sowieso der Versuch, meine Patienten und Patientinnen dort aufzusuchen, wo sie sich psychisch befanden, und die Art und Weise, wie sie lebten, kennenzulernen. Ich wollte schon mit ihnen die Möglichkeit überprüfen, ob sie nicht als einer oder eine von vielen mit mir im Alltag leben könnten, aber ich war auch darauf vorbereitet, sie in ihrem So-Sein zu akzeptieren, auch wenn sie dadurch für uns im Alltag nicht gesünder werden würden.

II

Zum historischen Kontext meiner Verwendung des Identitätsbegriffs

Im Jahre 1959 sprach ich über meine Arbeit im Niemandsland auf dem Zweiten Internationalem Symposium für die Psychotherapie der Schizophrenie, das in Brestenberg bei Zürich stattfand. Der Titel des Vortrags lautete: "Beitrag zur Entwicklungspsychologie im Rahmen der schizophrenen Situation" (Norman Elrod, 1960/2001). In diesem Vortrag kam immer wieder das Wort Identität vor. Damals stiess ich auf diesen Terminus bei der Lektüre Erik Eriksons und mir schien es naheliegend als Werkträger im Niemandsland, dass es beim Versuch,

Jemand oder Jemandin jenseits der Grenze des Normalen zu sein, um die Identitäts-Findung bzw. Identitäts-Erfindung ging, um eine neue Erfahrung im Niemandsland als Namen-Träger oder Namen-Trägerin, als Mensch, der nicht in alle Ewigkeit verdammt sei, namenlos zu existieren. Nach dem Vortrag gab es eine Diskussion. Ich war in keiner Weise darauf vorbereitet, als ein Diskutant, Heinz Häfner^a, meinen Gebrauch des Worts Identität problematisierte, wie wenn ich als Anhänger Eriksons zu wenig kritisch diesen Begriff übernommen hätte. Ich nahm den Inhalt dieser mahnenden Stimme auf und dachte dabei, Häfner hat recht. Ich werde ab sofort nicht mehr so ohne weiteres den Begriff der Identität benutzen. Mir ging es sowieso nicht um die Frage, ob der Begriff der Identität wissenschaftlich taugte, sondern um das Bahnen eines Weges aus dem Niemandsland, aus dem Land, wo der Pfeffer wächst, ins Landesinnere der Menschheit.^b

Heute, 35 Jahre später, ist die Lage grundsätzlich anders. Zur Zeit bin ich mit anderen im Institut für Psychoanalyse Zürich damit beschäftigt, die Lebensläufe von gewissen Personen zu eruieren, die ich in den 50er Jahren behandelt habe und als chronisch schizophren diagnostiziert waren. Bei dieser Forschung haben Gespräche mit drei der damaligen Patienten stattgefunden. Das Ergebnis der Psychotherapieforschung im engeren Sinn wird in einer anderen Schrift veröffentlicht.^c

^a Siehe Heinz Häfner (1960), Norman Elrod (2001), Christian Müller (1960), Raoul Schindler (1960) und Georg Schwöbel (1960).

^b In *Wer war Marc Chagall? Darstellung und Kommentar zu einigen Aspekten seines Lebens und Werks* habe ich darauf hingewiesen und Beispiele dafür gegeben, dass das Wort "Identität" heute häufig benutzt wird.

^c Siehe Norman Elrod, Herausgeber (2002).

In der vorliegenden Arbeit ist der Untersuchungsgegenstand weder die Psychotherapie noch der Verlauf derselben sowie das Resultat der Behandlung. Mein Anliegen hier ist vor allem, das Leben eines berühmten Malers unter die Lupe zu nehmen, und zwar in der Absicht, so gut wie möglich festzustellen, wie er zu seinem Selbstverständnis kam und wie dieses Selbstverständnis sich darstellen und deuten lässt. Dabei wird das Wort Identität benutzt, wobei ich in keiner Weise damit meine, ich verwende hier Eriksons Begriff der Identität. Und dasselbe gilt für den Begriff des Selbst; hier schreibt kein Schüler im klassischen Sinne Heinz Kohuts. Ferner ist nicht anzunehmen, dass ich mich streng an Lucien Sève anlehne, wenn ich von Individualitätsform schreibe. Identität, Selbst und Identitätsform sind einfach Begriffe, die mir meines Erachtens helfen, einen gewissen Überblick über das Leben des Malers zu gewinnen.

III

Marc Chagall, einer, dem es gelang, sich eine mehrseitige, schöpferische Identität zu schaffen

Der Maler, um den es in dieser Abhandlung geht, Marc Chagall, war kein Patient von mir. Sein Werdegang scheint mir sogar kaum dem Entwicklungsweg zu entsprechen, den ich in meinem Vortrag Ende der 50er Jahre hielt. Im Gegenteil, gerade aus diesem Grund halte ich es für lehrreich, seinen Weg durch das Leben in Betracht zu ziehen, weil ihm das gelang, was einigen meiner Patientinnen und Patienten nicht möglich war. Chagall konnte immer wieder relativ krasse, potente Gegensätze angehen und bewältigen, ganz gleich, ob diese Konflikte innerpsychisch oder zwischenpsychisch waren. Er wird zwar immer wieder als ein Maler beschrieben, der sozusagen vom Anfang bis zum Ende alleine in der Landschaft der Malerei stand, keiner Schule oder Gruppe angehörend. Allein sein hiess aber nicht einsam sein, so dass er mit dem Gefühl relativ anhaltend leben musste, niemand in Gesellschaft mit jedermann zu sein.

Es ist also aus meiner Sicht Chagall gelungen, eine Differenzierung seiner Fähigkeiten und Interessen zustandezubringen und zugleich eine Integration verschiedener entgegengesetzter Aspekte seines Wesens zu erreichen. Dazu ist er durch verschiedene Identitäten und Individualitätsformen gegangen, und zwar auf eine Art und Weise, die ich mir gewissen Patienten und Patientinnen in den 50er Jahren gewünscht hätte.

Marc Chagall der Jude

Chagall kam am 6. Juli 1887 in Witebsk, Weissrussland, in einer jüdischen Familie zur Welt. Er war also von Geburt Jude und wurde als mehr oder weniger orthodoxer Jude erzogen, wobei in biographischen Schriften über ihn betont wird, dass die Gegend, in der er aufwuchs, zwar orthodox war, aber nicht vom rabbinischen Legalismus dominiert wurde. Die vorherrschende Prägung des Judentums bei ihm war der Chassidismus, der nicht den Kopf, sondern das Herz, nicht die talmudische Logik, sondern die Musik und den Tanz betonte.^a Chagall besuchte den *Cheder*, die jüdische Elementarschule, wo er hebräisch lesen lernte. Mit seinen Eltern sprach er jiddisch, mit seinem Bruder und seinen sieben Schwestern russisch.

Alexander (1978b), einer der Biographen Chagalls, bemerkt, dass "in Osteuropa zur Zeit von Chagalls Kindheit jüdische Künstler eine ausgesprochene Seltenheit" waren (S. 20). Und so muss es uns nicht erstaunen, dass es in Marcs Familie sowie in der jüdischen Welt um ihn herum keine Tradition künstlerischen Schaffens gab. Wie Chagall (1925/1931) selbst in seiner Autobiographie schrieb: "... in meiner Stadt hatte es noch keiner [das Wort 'Künstler'] je ausgesprochen" (S. 52).

^a Siehe dazu Boris Aronson (1924, S. 237); Franz Meyer (1961, S. 15-19); Sidney Alexander (1978a, S. 50; 1978b, S. 40); Susan Compton (1985, S. 31); Alexander Kamenski (1988, S. 25; 1991, S. 41); Alexandra Schatskich (1991c, S. 82).

Vom russischen Leben, in dem der junge Marc auch stand, erhielt er ebenso wenig Ansporn, sich den bildenden Künsten zu widmen. Die jüdischen Wohnquartiere waren trostlos: Die wenigen Ausnahmen waren einzelne jüdische Familien, die aufgrund wirtschaftlicher Erfolge ein kultiviertes Leben führen konnten. Alles in allem sollen die russischen Dörfer und Städte nicht viel anders gewesen sein, wobei die Mehrzahl der Bewohner in Witebsk Juden waren. Die Bevölkerung in Witebsk 1887 wird auf zirka 50 000 geschätzt, davon etwa die Hälfte Juden, in 1897 65 000, davon 52% Juden.^a

In dieser von einigen Kunstkritikern als kulturelle Einöde bezeichneten Stadt^b entdeckte der kleine Knabe Marc das Wirkungsvermögen der Imagination. Scheu und träumerisch kam Marc sehr früh auf die Idee, am Fenster zu sitzen und in sich zu kehren oder herauszuschauen.^c Überall sah er Wunder, in der Innenwelt und in der Aussenwelt und in den Welten dazwischen. Das Ausserordentliche tauchte im Gewöhnlichen auf, das Sagenhafte im Alltäglichen. Jakow Tugendhold (1916, S. 32) meinte, vielleicht sei das eigentliche Wesen des Chagallschen Talents darin zu erkennen, dass er die reale Welt scharf wahrnahm und dahinter andere Welten ahnte. Im "Provinzhaften", in *seiner* Strasse, in

^a Siehe dazu Meyer (1961, S. 21); Ingo Walther und Rainer Metzger (1993, S. 7); Kamenski (1988, S. 16). Christoph Vitali (1991b, S. 18) berichtet, dass 1920 40 000 Juden in Witebsk lebten, 65% der Bevölkerung. Siehe ferner Compton (1985, S. 31); Benjamin Harshav (1992, S. 51-53).

^b Nach Seth Wolitz (1987) war Witebsk keineswegs eine "kulturelle Einöde", sondern ein Ort, der "als Brutstätte des modernen jüdischen säkularen Denkens sowie der modernen jüdischen bildenden Kunst diente, und wo die jüdische Teilnahme an der suprematistischen Abstraktion möglich war" (S. 23).

^c Später (1914) malte Chagall von seinem Fenster aus, ging nie mit seinem Farbkasten auf die Strasse (Chagall, 1925/1931, S. 117).

seinem Haus, aus *seinem* Fenster blickte er genau auf den "ewig lebensfähigen Alltag" und nach innen gerichtet schmückte er diesen Befund mit den Produkten seiner Imagination aus. Wörtlich schrieb Tugendhold:

Chagall empfindet das Übernatürliche und Heimliche nicht nur im jüdischen Leben, sondern im Alltag überhaupt. Er ist Schüler von Bakst und Dobuschinski, aber im Sinne der Echtheit der provinziellen Beobachtungen hat der Schüler unzweifelhaft seine Lehrer übertrumpft. Denn die "Provinz" Chagalls hat nichts von der graphischen Deutlichkeit eines Dobuschinski, nichts von seiner grossstädtischen Verachtung der Provinz, dafür aber eine gewisse seelische Verwandtheit mit dem geschilderten Milieu und eine unnachahmbare Naivität der Beschauung. Dobuschinski empfindet die Mystik der Grossstadt, in der Provinz dagegen reizt ihn — das Lächerliche oder Altfränkische. Chagall aber empfindet die Mystik der Provinz selbst noch im Lächerlichen und Neuzeitigen. Seine Provinz ist ein Märchen, sentimental und zugleich zynisch, alltäglich muffig und zugleich phantastisch leuchtend. Er kennt Feste, da das in Tanz geratene Gras am Himmel grünt und die Hütten mit dem Dach nach unten wippen; Begräbnisse, wo der Himmel schwarz umflort ist.

Seine Kirchlein, Mühlen, Marktbuden und buntfarbigen Hütten sind wie Kinderspielzeug; seine plumpen Menschlein auf den Hochzeiten und Begräbnissen sind ausdrucksvoll wie Marionetten, und selbst die toten Gegenstände, die Lampen und Tische erscheinen bei ihm geheimnisvoll belebt (S. 34).^a

^a Chagall malte 1914 ein Bild, das die soeben beschriebene Stimmung eindrücklich wiedergibt: "Die Uhr" (schwarz/weiss in Efross und Tugendhold, 1918, S. 69; farbig in Kamenski, 1988, S. 188; Vitali, 1991a, Tafel 105). "Blick aus dem Fenster in Snolschje bei Witebsk", ein Bild aus dem Jahre 1915 (Kamenski, 1988, S. 229;

Vitali, 1991a, Tafel 117), stellt das Wahrgenommene dar. Bemerkenswert u.a. bei der Beschäftigung mit diesem zweiten Bild ist die Tatsache, dass Chagall zwei Köpfe am Fenster malte, einer über dem anderen, als gehörten beide zum selben Mann. Ich gehe allerdings auch wie Werner Haftmann (1972, S. 94) davon aus, dass der obere Kopf Marcs Frau Bella darstellt. Im Rahmen meiner vorigen Überlegungen würde der zweite Kopf den Maler bzw. die Frau in seiner Phantasietätigkeit darstellen, bzw. seine Bella die Muse oder seine andere Hälfte. Zusammengenommen, würde dieser Mann mit den zwei Köpfen den Menschen repräsentieren, der die Augen nach aussen *und* nach innen offen hält. Haftmann, da er nur Bella in Zusammenhang mit dem zweiten Kopf bringt, betont im Gegensatz zu mir ausschliesslich Marcs Bezogenheit in diesem Bild auf die Aussenwelt: Chagall rückt an die Wirklichkeit heran. Kamenski (1991) unterstreicht den symbiotischen Charakter der Beziehung zwischen Marc und Bella:

Marc und Bella ... [sind] wie zwei Masken übereinandergelegt, wodurch ihr Einssein verbildlicht wird. Sie blicken unverwandt in die ruhige, satte sommerliche Birkenwäldchenlandschaft, die die hochgekrepelte Gardine dem Blick freigibt. Das restlose Miteinander-in-Einklang-Sein beider in dieser Raum- und Zeitwirklichkeit, die in ihrem Glück wieder Natur, Landschaft geworden ist, könnte nicht besser versinnbildlicht werden als in diesem Eingefügtsein der beiden Figuren in die Sommernatur (S. 48).

Neun Jahre später (1924) malte Marc dann seine Tochter am Fenster, "Ida am Fenster" (Editions Hazan, Paris, 1988, Postkarte Nummer 2104). Nach meinem Eindruck ist es nicht klar, in welche Richtung Ida — mit dem *einen* Kopf! — vorwiegend schaut.

Das Fenstermotiv taucht, wie zu erwarten, immer wieder auf, z.B. zwischen 1908 und 1931 in: 1) "Blick aus dem Fenster in Witebsk", 1908 (Vitali, 1991a, Tafel 9), 2) "Das Atelier in Narwa", 1909 (Haftmann, 1972, S. 45), 3) "Paris, durchs Fenster gesehen", 1913 (Kamenski, 1988, S. 136), 4) "Lisa am Fenster", 1914 (Vitali, 1991a, Tafel 52), 5) "Lisa mit Mandoline", 1914 (Tafel 53), 6) "Die Amme und das Kind", 1914 (Tafel 57), 7) "Der Krieg", 1914 (Tafel 83), 8) "Blick aus dem Fenster, Witebsk", 1914-1915 (Tafel 44), 9) "Das Fenster", 1914-1915 (Kamenski, 1988, S. 38), 10) "Bella am Tisch", 1915 (Vitali, 1991a, Tafel 62), 11) "Bella und Ida am Fenster", 1916 (Tafel 56), 12) "Fenster, mit Blick in den Garten", 1917 (Tafel 60), 13) "Interieur mit Blumen", 1917 (Tafel 61), 14) "Interieur auf dem Lande", 1917 (Kamenski, 1988, S. 243), 15) "Das Fenster", 1924 (Haftmann, 1972, S. 103), 16) "Das Fenster", 1927-1928 (Compton, 1990, Tafel 76), 17) "Dorffest", 1929 (Tafel 54), 18) "Stilleben am Fenster", 1929 (Tafel 78), 19) "Landschaft bei Peira-Cova; Die Wolke", 1930 (Tafel 84) und 20) "Noah entsendet die Taube", 1931 (Tafel 110).

So schrieb Tugendhold im Jahre 1916.^a Compton (1990), eine zeitgenössische Kunsthistorikerin, die als hervorragende Kennerin des Lebens und Werks unseres Malers gilt,^b denkt ähnlich wie ihr Vorgänger:

Chagalls Kunst ist nicht die der Karikatur, sein besonderes Können liegt darin, wie er menschliche Züge festhält, die zugleich ungewöhnlich und alltäglich sind, und damit den Figuren in einer Geschichte Gewicht verleiht (S. 20).

Der Dichter, Blaise Cendrars, hat Chagalls grosse Fähigkeit, sich in die verschiedensten Lebewesen sowie in unterschiedliche Gegenstände hineinzusetzen und sozusagen vom jeweiligen Lebewesen oder Gegenstand aus zu malen, dichterisch so dargestellt:

I. PORTRAIT

Er schläft
Er ist aufgewacht
Plötzlich malt er
Er nimmt eine Kirche und malt mit einer Kirche
Er nimmt eine Kuh und malt mit einer Kuh
Mit einer Sardelle
Mit Köpfen, mit Händen, mit Messern
Er malt mit dem Ochsenziemer
Er malt mit allen schmutzigen Leidenschaften der
jüdischen Kleinstadt

^a Meyer (1961) ist der Ansicht, dass Tugendhold und sein Kollege Abram Efross bis heute gültige Einsichten in Chagalls Kunst vermittelten: "Zündende Begeisterung verbindet sich bei beiden Autoren mit scharfer, kritischer Durchdringung, vor allem aber mit einer erstaunlichen Hellsicht auch für viele schwierige Seiten von Chagalls Kunst" (S. 256).

^b Siehe dazu Thomas Krens (1992); Jennifer Blessing (1992, S. xiv).

Mit der aufgestachelten Sexualität der russischen Provinz
Für die Franzosen
Ohne Lust
Er malt mit den Schenkeln
Er hat die Augen am Hintern
Und auf einmal ist es dein Portrait
Du bist es Leser
Ich bin's
Er ist es
Es ist seine Braut
Es ist der Krämer von der Ecke
Die Kuhmagd
Die Hebamme
Blutkübel
Darin wäscht man die Neugeburt
Wahnsinnshimmel
Mund der Moderne
Korkenzieher der Turm
Hände
Christus
Er ist Christus
Er hat seine Kindheit am Kreuz verbracht
Er begeht täglich Selbstmord
Plötzlich malt er nicht mehr
Er war aufgewacht
Er schläft jetzt
Er erdrosselt sich mit seiner Kravatte
Chagall ist erstaunt noch zu leben (Cendrars, 1913a)^a

^a Guillaume Apollinaire "prägte den Ausdruck 'surnaturel' (übernatürlich) für Chagalls Werk" (Kamenski, 1991, S. 43) und schrieb selbst ein eindrückliches Gedicht, das Chagall zum Inhalt hatte und Chagall gewidmet wurde (Alexander, 1978b, S. 120). Gleich nach der Vollendung des Werks übergab der Poet dem Maler seine Arbeit. Das Gedicht liest sich wie folgt:

Rotsoge

Dein scharlachrotes Gesicht dein Biplan verwandelbar in einen Hydroplan
Dein rundes Haus wo ein Bückling schwimmt
Ich brauche einen Schlüssel für die Augenlider
Wie gut dass wir Mr. Panado gesehen haben
Und wir sind beruhigt von dieser Seite
Was willst du mein alter M.D.
90 oder 324 ein Mensch in der Luft ein Kalb das durch den Bauch seiner Mutter blickt
Ich habe lange Zeit auf den Strassen gesucht
Soviel Augen sind geschlossen an den Strassenrändern
Der Wind bringt die Weidengehölze zum Weinen
Öffne öffne öffne öffne öffne
Schau aber schau doch
Den Alten der sich seine Füße in der Schüssel wäscht
Una volta to inteso sagen Ach du lieber Gott
Und ich fing an zu weinen mich meiner Kindheiten erinnernd
Und du du zeigst mir ein entsetzliches Violett
Dieses kleine Bild auf dem ein Karren ist hat mich an den Tag gemahnt
Einen Tag gemacht aus Stücken von Mauves Gelbs Blaus Grüns und Rots
Als ich mich aufmachte aufs Land mit einem reizenden Kamin der seine Hündin am
Gängelband führte
Ich hatte eine Rohrflöte die ich nicht eingetauscht haben würde gegen einen
französischen Marschallstab
Es gibt ihrer keine mehr ich habe meine kleine Flöte nicht mehr
Der Kamin raucht fern von mir russische Zigaretten
Seine Hündin bellt den Flieder an
Und das ausgebrannte Nachtlicht
Auf das Kleid sind Blütenblätter gefallen
Zwei goldene Ringe in der Nähe der Sandalen
Haben sich im Sonnenlicht entzündet
Während deine Haare wie ein Trolley-Kabel sind
Quer durch Europa in kleinen vielfarbigen Feuern gekleidet.
(Apollinaire zitiert in Walter Erben, 1957, S. 55; siehe auch Apollinaire, 1989, S. 289; siehe noch dazu Meyer, 1957, S. XXXVI).

Mario Bucci (1970) meint, mit dem Erhalt dieses Gedichts als Beilage zu einem Brief von Apollinaire fühlte sich Chagall gestärkt auf seinem Weg in der Malerei. Er "hatte endlich jemanden, der in Worten ausdrückte, was er in seinen Bildern dar: einzigartige, herrliche Allegorien, die viele, allzu viele als verworren und morbid ansahen. Diese Kunst, '... unsinnig, ein flammendes Quecksilber, eine blaue aus der Leinwand hervorbrechende Seele', hatte den ersten wirklichen Liebhaber gefunden, der sie verstand und erläuterte" (S. 16).

Zu Apollinares Bezeichnung der Chagallschen Malerei als "surnaturel" (übernatürlich) siehe Alexander (1978a, S. 138-139); Compton (1985, S. 23, 182, 202; 1990, S. 33); Walther und Metzger (1993, S. 22).

Übrigens schrieb Cendrars (1913b) ein weiteres Gedicht über Chagall, das sich wie folgt lesen lässt:

La Ruche

Nach Treppen Türen und nach Türen Treppen
Und seine Tür entblättert sich wie eine Zeitung
Visitenkartenüberdeckt
Dann schliesst sie sich
Unordnung nur Unordnung
Photographien von Léger Photographien von Tobeen die man nicht sieht
Und obendrauf
Obendrauf
Gebrüll von Werken
Zeichnungen Skizzen und Gebrüll von Werken
Gemälde
Leere Flaschen
"Wir garantieren die völlige Reinheit
Unserer Tomatensauce"
Sagt eine Etikette
Das Fenster ist ein Kalender
Wenn die Riesenkraniche der Blitze mit gewaltigem Krachen die himmlischen
Pinassen
steilen und ausschöpfen
Stürzt er
Im Wirrwarr
Verwester Sonne Christus der Kosacken
Und Dächer
Somnambulen Zügen
Ein Bärenmensch
Petrus Borel
Irrsinn und Winter
Ein Genius gespalten wie ein Pfirsich
Lautréamont
Chagall
Das arme Kind am Schosse meiner Frau
Oh grämliches Entzücken
Die Hacken schief getreten
Uralter Kochtopf voll von Chocolate
Die Lampe spaltet sich

Überall lauerte Gefahr bei der Wahrnehmung der Aussenwelt und der Feststellung intrapsychischer Imagines und Prozesse. Und dabei konnte Chagall sich ein Leben als Erwachsener vorstellen, das voll Freude und Kreativität wäre. Marc träumte davon, Sänger zu werden, oder dann Geiger, Tänzer, warum nicht Dichter?^a

Die spätere berufliche Identität war also dem Knaben Marc Chagall unklar, im Gegensatz zu seinem Wissen, ein Jude zu sein, eine Tatsache, die er schlicht und einfach annahm.^b David Lazar, ein Schriftsteller, der 1941 aus Krakau nach Palästina kam, meinte, Chagall sei sogar "sehr stolz auf sein jüdisches Erbe" (Alexander, 1978b, S. 372). Und Alexander bemerkt, dass sich Chagall bei seinem ersten Besuch in Palästina

Und dieser Rausch
Sooft ich ihn besuche
Die leeren Flaschen
Flaschen
Zina
Wir sprachen viel von ihr
Chagall
Chagall
In den Stufen des Lichtes (Cendrars zitiert in Erben, 1957, S. 39).

Meyer (1961) übersetzt einige Strophen in diesem Gedicht anders als Erben:

Kosaken Christus die Sonne in Auflösung
Dächer
Nachtwandler Ziegen
Ein Wolfssüchtiger
Petrus Borel
Winterlicher Irrsinn
Ein Genie gespalten wie ein Pfirsich
Lautréamont
Chagall (S. 146)

^a Siehe dazu Chagall (1925/1931, S. 35-36).

^b Siehe dazu Wolitz (1987, S. 26).

1931 "sehr zu Hause" gefühlt habe (S. 264). Es ist allerdings wichtig, zu wissen, Marc als

Knabe hatte ... gerade genügend Hebräisch gelernt, um seine Bar Mizwa beten und am Pessach-Fest die Vier Fragen stellen zu können. Zwar ging Vater Zahar sehr oft in die Synagoge ...; zwar beging die Familie Chagall alle religiösen Feste; aber als der junge Marc mit dem aufgeklärten Kreis um Thea Brachmann zu verkehren begann, mehr noch nach seinen ersten Jahren in Petersburg und Paris, da fiel sozusagen alles, was er an rituellen Gebräuchen übernommen hatte, von ihm ab, und er befolgte nie mehr irgendwelche religiöse Vorschriften, ging nie mehr zum Gottesdienst in eine Synagoge. Wie so viele russisch-jüdische Jugendliche seiner Generation, glitten auch er und Bella ohne jeden inneren Kampf in ein weitgehend weltliches Leben hinüber (S. 263).^a

Nun, obwohl, wie Alexander aufzeigt, die jüdische Glaubensgemeinschaft in Osteuropa zur Zeit von Chagalls Kindheit Künstler mit Misstrauen betrachtete, gab es anscheinend keinen nennenswerten Widerstand in seiner Familie, als Marc Maler werden wollte. Auch später erfuhr er bis ins hohe Alter — er starb 1985 mit 97 Jahren — keine handfeste Opposition gegen seine Tätigkeit als Maler von irgendwelchen wichtigen Stellen im internationalen Judentum.^b Orthodoxe Juden, aber auch liberale Juden, konnten zwar Aspekte seiner Weltanschauung und manche Inhalte seiner Werke kritisieren, z.B. ganz

^a Siehe dazu Virginia Haggard (1986, S. 84-85).

^b Siehe dazu Alexander (1978b, S. 362, 411).

besonders den gekreuzigten Jesus,^a aber das hatte keineswegs einen Ausschluss aus der jüdischen Glaubens- und/oder Volksgemeinschaft zur Folge.^b

2

Marc Chagall der Russe

Chagall war also Jude, das blieb eine erhärtete Tatsache. Und auch seine Kunstwerke vor der Oktoberrevolution wurden "zum Symbol der modernen jüdischen Kunst". Die jüdische Tradition wurde durch seine Bilder "zu einer lebendigen Kraft der Gegenwart" (Wassili Rakitin, 1994, S. 16). Sogar vor seinem ersten Aufenthalt in Paris (1910-1914) hatte Chagall zwischen seinem 19. und 23. Lebensjahr nach Ziva Amishai-Maisels (1987)

eine stilistische *Mischung* aus Kinder- und Volkskunst zustande gebracht — jüdisch und nichtjüdisch — während seine Ikonographie — jüdisch und christlich — aus Gegensätzen und versteckten Bedeutungen besteht. Äusserst sensibilisiert für die internationalen und nationalen

^a Siehe dazu Ziva Amishai-Maisels (1982, S. 85); Compton (1985, S. 17).

^b Siehe dazu Alexander (1978b, S. 41, 366-368, 373, 377-378, 422). In dieser Hinsicht ist es wichtig, denke ich, die folgende Feststellung von John Bowlit (1987) zur Kenntnis zu nehmen:

Es ist wichtig, daran zu erinnern, dass — trotz des Druckes hin zum Gegenteil — die jüdischen sozialen und kulturellen Traditionen in der modernistischen Periode immer noch sehr stark waren und dass der Verzicht auf seine "Folklore" für einen jungen Juden wie ... Chagall eine gewagte, ketzerische Geste bedeutete (S. 45).

Volksauffassungen in der jüdischen Kunst, hatte er begonnen, eine moderne jüdische "Volkskunst" zu schaffen (S. 75).^a

Nach der Oktoberrevolution gab Chagall einen schlagenden Beweis für die Schöpferkraft der modernen jüdischen Kunst, nämlich seine "Einführung in das Jüdische Theater". Bei der Schöpfung dieses grossartigen Werks, das meines Erachtens mit Michelangelos Leistung in der Sixtinischen Kapelle vergleichbar ist,^b erinnerte sich Marc Chagall an einen jüdischen Maler aus dem 18. Jahrhundert, mit dem er sich verwandt fühlte.^c Er schrieb etwa zu dieser Zeit über jenen Maler wie folgt: "Mir fällt mein ferner Vorfahre ein, der die alte Synagoge von Mohilew ausgemalt hat" (Chagall, 1925/1931, S. 158). Diese Bezugnahme auf diesen jüdischen Künstler verstärkte Chagalls Identität als Maler — und er weinte, als er das Verwandtschaftsgefühl in der Phantasie ausmalte:

"Warum hat er mich nicht vor hundert Jahren gerufen, ihm zu helfen? Möge er jetzt wenigstens vor dem höchsten Altar Schutz und Segen für mich erbitten.

Giess doch, mein bärtiger Grossvater, ein oder zwei Tropfen der jüdischen Wahrheit in mich" (S. 159).^d

^a Vergleiche mit Amishai-Maisels (1978, S. 79-80).

^b Vitali (1991b, S. 16) zieht denselben Vergleich.

^c Siehe dazu Amishai-Maisels (1987, S. 72, 89, 91; 1994, S. 22). Siehe noch weiter Chagall (1928, S. 359); Avram Kampf (1978, S. 58) und Grigori Kasowski (1991, S. 58).

^d Siehe zur Formulierung "jüdische Wahrheit" Harshav (1992, S. 59). Bereits kurz nach der Oktoberrevolution meinten Issachar Ber Ryback und Boris Aronson (1919) dasselbe:

Von allen jüdischen Künstlern ist Chagall der einzige, der den jüdischen Volkscharakter in der bildenden Kunst verstand, schätzte und teilweise,

poetisch, schöpferisch nachvollzog. Zur Frage, wie Chagall sein bildnerisches Material darstellte, können wir antworten: Da er Produkt der jüdischen Kultur war, veranschaulichte Chagall auch seine nationale Form. Das ist sein grosses Verdienst, und damit ist er der erste, der Anrecht hat auf die Bezeichnung "Jüdischer Künstler".

Yehezkiel Doburshin meinte im Jahre 1919 auch: "Chagall, das grosse Kind unseres Volkes, absorbierte die jüdischen primitiven Künstler; er nahm von ihnen Form, Farbe und Inhalt seiner auf Legenden beruhenden strahlenden Werke" (Dobrushin zitiert in Wolitz, 1987, S. 36).

Wolitz kommentiert die obigen Aussagen wie folgt: "Was Ryback, B. Aronson, und Dobrushin in seinem Werk wirklich als 'jüdisch' bewunderten, jedoch nie offen bekundeten, war seine grosse Fähigkeit, dem jüdischen Alltag universelle Aussagekraft zu verleihen, gerade wie eine lokale griechische Erzählung in Euripides' Worten zum Weltschatz wird" (*ebenda*).

Ruth Apter-Gabriel (1987b) bettet Chagalls künstlerische Tätigkeit in eine allgemeine Entwicklung beim jüdischen Teil der russischen Bevölkerung mit dem Fall des Zarenregimes ein:

Das Ende des Zarenregimes weckte nicht nur Hoffnungen auf Freiheit bei den jüdischen Massen, es stimulierte auch eine unerhörte Renaissance jüdischer Kultur. Yiddische Literatur, Poesie, Musik, Theater und bildende Künste blühten in dieser Zeit, in der die Juden neue Wege erforschten, um ihre nationale und kulturelle Identität auszudrücken (S. 11; siehe dazu Wolitz, 1987, S. 31-32).

Wolitz hat den Verlauf dieses Ansatzes untersucht und schlussfolgert:

Die russischen jüdischen Künstler, die danach strebten, eine spezifisch jüdische Kunst zu schaffen, kamen aus einem traditionellen, jiddisch sprechenden Milieu — jedoch nicht unbedingt aus einem ultrareligiösen. Sie lehnten das Vermächtnis des traditionellen jüdischen Shtetl-Lebens ab und waren recht offen für die Aneignung europäischer Kultur. Sie glaubten an die Möglichkeit einer Synthese europäischer und jüdischer Perspektiven und fanden sie höchst wünschenswert. In der kurzen Zeitspanne, in der sie tätig waren, gelang es ihnen, osteuropäisch-jüdische Volksmotive, -themen und -ornamente mit europäisch-modernistischen Stilen, insbesondere Futurismus, Kubismus und Expressionismus zu vereinigen ...

Mit ihrer Verwendung nationaler "Ikonen" spielte die jüdische Kunst dieser Periode eine besondere vermittelnde Rolle in der Stärkung des Nationalstolzes und des Gefühls persönlicher Daseinsberechtigung. Sie festigte die moderne jüdische säkulare Identität durch ihre Teilnahme an

*

Aber Chagall war auch eine Mensch, der in Russland, Weissrussland, geboren, von den Russen als Bürger mit beschränkten Zivilrechten anerkannt wurde.^a Von Kindheit an scheint er sich auch voll als Russe verstanden zu haben, nicht zuletzt, weil die Russen, die nicht jüdisch waren, es ihn auf Schritt und Tritt fühlen liessen, dass er ein Jude war.^b Dieser Jude erlebte trotz der Diskriminierung die russische Sprache und Kultur, ja die Grundstimmung im "Russischen" als grosse Kostbarkeiten. Lazar ging davon aus, dass Chagall "tiefe Gefühle für Russland [hegte] — für seine Landschaft, seine Kunst, seine Literatur" (Alexander, 1978b, S. 372). 1923 erinnerte sich Chagall z. B. an die Zeit in Paris 1910, als er schlicht und einfach dachte: "Ich liebe Russland" (S. 93).^c In jener Zeit lernte Ilja Ehrenburg (1990) Chagall kennen, und von allen Malern, die Ehrenburg damals in Paris traf, schien Chagall ihm "der russischste zu sein" (S. 184). Sein früherer Schwiegersohn und

der allgemeinen europäischen modernistischen Strömung, die das Folkloristische, das "Primitive" und das "Kindliche" bei ihrem Ausloten neuer Ausdrucksformen und -techniken begünstigte. Bis 1920 hatten sich die schöpferischsten russisch-jüdischen Künstler die jüdisch-nationalen Elemente in der Kunst voll nutzbar gemacht. Sie waren nun selbstbewusste Gleichrangige ihrer russischen Zeitgenossen, eifrig bestrebt, in die wackere neue Welt einzutreten ...

Die eigentliche Tragödie der russisch-jüdischen Künstler war der Zwang zum Sozialistischen Realismus auf Kosten sowohl einer jüdisch-nationalen Kunst als auch einer Beteiligung am universalen Trend zur Abstraktion (S. 40).

^a Siehe dazu Kamenski (1988, S. 20-21).

^b Siehe dazu Chagall (1925/1931, S. 104); Amishai-Maisels (1982, S. 100-101).

^c Siehe dazu Chagall (1925/1931, S. 100).

Exeget Franz Meyer: "Sein Weggehen [von Sowjetrussland im Frühling 1922] bedeutete ... nicht einen inneren Bruch. Noch nach Jahrzehnten fühlte er sich Russland und seiner 'Erde' so nahe wie am Tag der Abreise" (Meyer zitiert in Alexander, 1978b, S. 209).^a Etwa 10 Jahre später (1934) schrieb Chagall in einem Brief: "Die Bezeichnung 'ein russischer Maler' bedeutet für mich mehr als internationalen Ruhm ... In meinen Bildern gibt es keinen Quadratzentimeter, der frei wäre von Heimweh nach meinem Land" (Chagall zitiert in Alexander, 1978b, S. 272). Am 4. Oktober 1936 schrieb Chagall an P. Ettinger: "ich [halte] mich für einen russischen Künstler ..., was mir angenehm ist" (Chagall zitiert in Rakitin, 1994, S. 18).^b

^a Der Schluss des obigen Zitats erinnert an eine Stelle in einem Brief, den Chagall im Sommer 1910 an seinen Mäzen, Baron David Ginzburg, schrieb: "Oh! Ich kann dich nicht vergessen, russische Erde! Zwar bin ich eigentlich der Sohn eines anderen Landes, doch ist mir deine Seele verständlich. Meine Seele ist dein" (Chagall zitiert in Rakitin, 1994, S. 14).

^b Meyer (1961) schildert, wie Chagalls Bejahung seines Mutterlands eine gewisse Entsprechung in den 30er Jahren fand:

Zu den internationalen Beziehungen gehörten damals auch die russischen. Bis anfangs der dreissiger Jahre war der Briefverkehr nämlich ohne weiteres möglich, und viele Russen, Künstler und Intellektuelle, die Chagall aus den Revolutionsjahren kannte, oder sogar Familienmitglieder, wie der Schwager Bellas, Abraham Ginsburg, besuchten Westeuropa. 1930 ersuchte Meyerhold den Künstler um seine Vermittlung bei der Miete eines Theaters in Paris, und noch 1933 bat Chagall seinerseits den in Russland lebenden Maler Brodsky um seinen Beistand, um aus sowjetischem Regierungsbesitz Leihgaben für die geplante grosse Retrospektive in der Basler Kunsthalle zu erhalten. Bis 1933 erschienen auch Artikel über Chagall in der sowjetischen Presse. Wie wenig sich der Maler im ersten Jahrzehnt seines Aufenthaltes in Paris als Emigrant fühlte, zeigt die Widmung, mit der er die 96 Radierungen zu den "Toten Seelen" begleitete, die er 1927 der Tretjakow Galerie in Moskau zum Geschenk machte: "Mit der ganzen Liebe eines russischen Malers für seine Heimat", schrieb er dazu. Als im selben Jahre Granowsky mit seiner Truppe im

Wie allgemein bekannt, verbrachte Chagall einige Jahre in den USA. Er zeigte sich im Gegensatz zu unzähligen anderen Menschen, die nach Amerika kamen, in keiner Weise daran interessiert, Bürger der USA zu werden. Bemerkenswerterweise landete er mit seiner Frau Bella im Hafen von New York ausgerechnet an dem Tag, als Deutschland in die UdSSR einfiel, am 22. Juni 1941. Daraufhin verblieb er sieben Jahre in den USA, Jahre, in denen er sich keine Mühe gab, Englisch zu lernen und mit Bella und Ida fast nur russisch sprach. Ehrenburg (1990) schrieb, dass er Chagall 1946 in New York begegnete. Der Maler war gealtert, "sprach aber über das Schicksal von Witebsk, darüber, wie gern er nach Hause möchte" (S. 184).^a Alexander (1978b) schreibt: "Je länger

Theater der Porte Saint-Martin in Paris gastierte, verbrachten die Chagalls dort fast jeden Abend und veranstalteten einen grossen Empfang für die Schauspielerfreunde. Besonders die Beziehungen zu Michoels waren und blieben eng (S. 365).

^a Ehrenburg meinte sogar:

Die gesamte Geschichte der Malerei hat wohl keinen Künstler gekannt, der so an seiner Heimatstadt hing wie Chagall... Wenn Chagall etwas Gutes über Paris sagen wollte, nannte er es "mein zweites Witebsk" (S. 185).

Vielleicht klärt die folgende Aussage von Chagall den soeben erwähnten Sachverhalt:

Ich benütze Kühe, Milchmädchen, Hähne, russische Provinzarchitektur als Formenquelle, weil diese alle ein Teil des Landes sind, aus dem ich komme, und zweifellos haben sich diese Dinge meinem visuellen Gedächtnis tiefer eingepägt als alle anderen Eindrücke. Jeder Maler ist irgendwo geboren, und auch wenn er später auf die Einflüsse anderer Umgebungen antwortet, so bleibt doch eine gewisse Essenz, ein besonderes Aroma seines Heimatlandes in seinem Werk. Diese frühen Einflüsse entscheiden, wie es bei mir war, die Handschrift des Künstlers (Chagall zitiert in Marika Kékkö, 1980, S. 60).

[Chagall] ... in Amerika lebte, desto russischer wurde er" (S. 289).^a

Alexander äussert sich dazu ausführlich, und mir scheint es wichtig, seine Ausführungen zu vermitteln, um gerade zu unterstreichen, wie tief Chagalls Selbstverständnis, Russe zu sein, sass:

Marc und Bellas Rückbesinnung auf ihr tiefverwurzeltes russisches Judentum hatte sich seit ihrer Ankunft in Amerika unablässig verstärkt. Krieg und Exil hatten ihre französische Patina schnell weggewaschen. Und da war zunächst jener merkwürdige Zufall gewesen, dass sie genau an dem Tag in New York ankamen, an dem Nazideutschland seinen Bündnispartner von 1939, die Sowjetunion, unvermittelt überfiel.

Marc Chagall hielt sich nicht mit politisch-moralischen Vorstellungen darüber auf, wie sich hier Schuld und Unschuld verteilen mochten. Vom Augenblick der Invasion an verfolgten er und Bella atemlos die Nachrichten. Es war *ihr* Russland, das da überrannt, *ihr* Witebsk, das verbrannt, *ihr* Volk, das zu Tausenden vergast oder am Rande der selbstgeschaukelten Gräber erschossen wurde. Marc war nicht fähig, politische Analysen vorzunehmen und die feinen Unterschiede zwischen Teufeln und gefallenen Engeln herauszuarbeiten. Sicher war er kein Kommunist, aber ebenso sicher war er Russe, und er wurde von Tag zu Tag russischer.

Vielleicht hat die lebenslange Gewöhnung an seine eigene Welt, die immer auf dem Kopf steht, ihm die Purzelbäume der Beziehungen zwischen Russland und dem Westen wenn nicht verständlich, so doch als eine Art Realität akzeptierbar gemacht. "Verstehen" im logischen Sinne war ohnehin unnötig, und unwesentlich. Er war ganz einfach vom Gefühl her ein russischer Patriot. Sobald die Delegationen der Sowjetunion in

^a Siehe dazu *ebenda*, S. 50.

den Vereinigten Staaten erschienen, bot er deshalb seine Dienste an. Bei einer solchen Mission begegnete er dem Schauspieler Michoels wieder, den er 1920 im Jüdischen Theater in Moskau so begeistert und beeinflusst hatte, und dem Dichter Itzig Feffer, einem Freund aus den Tagen der Waisenkolonie in Malachowka. Beide hatte er zwanzig Jahre lang nicht gesehen, und in Gesellschaft dieser beiden Männer fühlte sich Marc nach Russland, in die alte Zeit zurückversetzt. Fast täglich traf er sich mit ihnen, und als die beiden wieder nach Russland reisten, da gab er ihnen als Geschenk für die sowjetischen Museen zwei Gemälde mit und einen Brief "an seine russischen Freunde"; darin widmete er diese Gemälde "meinem Vaterland, dem ich alles verdanke, was ich in den letzten fünfunddreissig Jahren geschaffen habe und in Zukunft noch schaffen werde ... War es nicht mein Vaterland, das mir die Farben in die Hand gegeben hat? Sind es nicht die Stimmen meiner Eltern, die mich aus der Erde meiner Heimatstadt rufen?"

Wir wissen nicht, wie dieses leidenschaftliche Bekenntnis, das Mütterchen Russland alle Verdienste an Chagalls schon vollendeten und noch zu schaffenden Werken zuspricht, in seiner Heimat aufgenommen wurde. Offenbar gesellten sich die beiden Gemälde weiteren Chagalls in den Gewölben der Tretjakow-Galerie zu, wo sie noch immer in Quarantäne liegen, damit sie nicht die Reinheit der sowjetischen Betrachter gefährden können (S. 314-315).^a

Meyer (1961) schildert Chagalls Tätigkeiten und Sorgen in den USA während des Krieges wie folgt:

^a Siehe dazu Alexander (1978a, S. 360-361, 391); Compton (1985, S. 216).

Jetzt, im Krieg, schien die Heimat [Russland] näher zu rücken als seit zwanzig Jahren. Die Nachrichten über den russischen Kriegsschauplatz nahmen in den Zeitungen jeden Tag grossen Raum ein. Schon, dass seine eigene Ankunft in New York mit dem Beginn des Russland-Krieges zusammenfiel, hatte Chagall beeindruckt. Der ganze amerikanische Aufenthalt schien verknüpft mit den Ereignissen in der Heimat. Was ihn von Russland getrennt hatte, verlor nun an Gewicht: jetzt zählte nur noch die Bedrohung des Eigenen, der russischen Erde, seiner Stadt. Darum sind die brennenden Häuser auf den Bildern nun wirklich diejenigen von Witebsk.

Auch persönliche Beziehungen spielten mit. Die Sowjetregierung sandte 1943 eine Kulturmission nach den Vereinigten Staaten. Ihre Mitglieder waren der grosse russisch-jüdische Schauspieler Michoels, mit dem Chagall seit 1920 befreundet war, und der Dichter Itzig Feffer, den er ebensolange kannte. Das war nach langer Trennung nun wirklich "Heimat", und die Sehnsucht, dort leben zu dürfen, wo man herkommt, wuchs noch mehr. Im Sommer und Herbst 1943 war Chagall fast täglich mit Michoels und Feffer zusammen, voller Begier, über Russland im Krieg, über die heimatliche Erde alles zu erfahren, was sie ihm mitteilen konnten. Als sie im Oktober wieder nach Russland fuhren, gab er ihnen zwei Bilder mit, samt eines Briefes an die "russischen Freunde". Er widmete darin die Bilder "Meinem Vaterland, dem ich alles schulde, was ich seit 35 Jahren schuf und weiter schaffen werde". Weiter heisst es im Brief. "Ist es nicht mein Vaterland, das mir die Farben in die Hand gab? Sind es nicht die Stimmen meiner Eltern, die mir aus der Erde meiner Heimatstadt zurufen?" (S. 441)

Irgendwann um 1950 herum erhielt Chagall Besuch einer sehr alten Freundin aus Moskau:

Marc freute sich sehr über den Besuch seiner alten Freundin. Er sah so selten jemanden aus der damaligen Zeit in Russland. Er hatte immer noch Heimweh und gab die Hoffnung auf eine Rückkehr nie auf. Aber er wusste, dass sich vieles ändern musste, bevor er zurückkehren konnte. Seine Kunst musste anerkannt werden, seine Bilder müssten aus ihren Verstecken wieder auftauchen und der Öffentlichkeit vorgestellt werden.

Also sandte er Ida als Botschafter und "Bahnbrecher" nach Russland, das sie im Alter von sechs Jahren verlassen hatte. Da Witebsk nicht mehr wie auf den Bildern ihres Vaters aussah (wenn es das jemals tat), gab sie sich mit Begeisterung dem Gefühl hin, eine Russin zu sein und entdeckte ihre Wurzeln. Sie nahm Unmengen an Geschenken und Nachrichten für ihre Tanten (Marcs Schwestern, von denen drei oder vier noch lebten) mit. Umgekehrt gaben auch sie ihr Geschenke an den Vater mit und sogar eine Kamera für David mit der russischen Inschrift "Lieber David" (Haggard, 1986, S. 173-174).

Als Marc noch mit Virginia lebte (bis 1952), gingen die beiden bei Aufenthalten in Paris manchmal ins Kino, um "alte Filme von Pudowkin, Dowschenko und Eisenstein" zu sehen (S. 187).^a

1967 sprach Chagall von Russland als seinem "Heimatland" (Alexander, 1978b, S. 420).

Aber erst im Juni 1973 kehrte Chagall wieder nach Russland zurück. Es waren 51 Jahre, seit seinem Weggang verstrichen. Dieser Besuch, schreibt Alexander,

löste ... in der jiddischen und in der israelischen Presse heftige Attacken aus. Denn Chagalls Rückkehr in sein "Heimatland" mit all dem Jubel und Trubel erfolgte auf dem Höhepunkt einer

^a Siehe dazu Haggard (1986, S. 43).

antisemitischen und antiisraelischen Kampagne in der Sowjetunion, und eben hatte der sowjetische Staat eine "Auswanderungssteuer" für Juden eingeführt, die nach Israel auswandern wollten — eine Art legalisierter Erpressung (S. 434).

Hedrick Smith, der damals das *New-York-Times*-Büro in Moskau leitete, verfasste den folgenden Bericht über den Besuch des Malers in seinem Heimatland:

Die Heimkehr Marc Chagalls nach mehr als einem halben Jahrhundert im Exil war ein ergreifendes Ereignis, das die leidenschaftliche Bindung aller Slawen (sic) an ihre Heimerde deutlich macht. Als mein Pariser Kollege von der *New York Times*, Henry Kamm, kurze Zeit danach in Paris mit Chagall sprach, fand er den ... jüdischen Maler deutlich verjüngt, geradezu strahlend. Das Ganze erinnert an die Heimkehr des verlorenen Sohnes. Vor dieser Reise war Chagall in der Sowjetunion ausgestossen gewesen, ignoriert; er wurde nicht ausgestellt, bestenfalls als ein Feind des Sozialistischen Realismus einmal erwähnt. Das alles spielte jetzt keine Rolle mehr. Chagall war ungeheuer geschmeichelt, dass sich die Sowjets um ihn bemühten, dass sie ein paar seiner Werke, die seit Jahrzehnten in irgendwelchen Tresoren vor sich hindämmerten, zeigen wollten, dass sie ihn baten, die Wandmalereien für das alte jüdische Theater zu signieren. Wieder in Paris, hielt er Kamm zwei Sträusschen getrockneter Blumen unter die Nase und befahl: Riechen sie! Riechen Sie! Keine anderen Blumen haben diesen Duft. Fünfzig Jahre lang habe ich das nicht mehr riechen können (Smith zitiert in Alexander 1978b, S. 434-435)! ... Der leidenschaftliche Patriotismus der Russen enthält nicht nur diese tiefe und unerschütterliche Liebe zur Heimat, die

Chagall sogar als Jude teilte ... (Smith zitiert in Alexander, 1978a, S. 488-489).

In seinen eigenen Worten sagte Chagall 1973, mit 85 Jahren, über diesen Besuch in der Sowjetunion:

Was mich betrifft, so habe ich mich immer als einen russischen Maler betrachtet. Als ich im Jahre 1922 für immer Russland verliess, hatte ich das Gefühl, ein entwurzelter Baum zu sein, der in der Luft hängt. Ich habe sehr gelitten. Aber ich habe niemals meine Bande mit Russland gebrochen. Gewiss verdanke ich Frankreich viel, denn dort habe ich Unterstützung und Ermutigung gefunden. Aber ich habe immer aus der russischen Quelle getrunken. (Chagall zitiert in Kamenski, 1988, S. 365).

Zwei Jahre später, im Jahre 1975, bemerkte David, Marcs Sohn, in einem Interview mit Alexander: "Vater ist sehr russisch" (zitiert in Alexander, S. 1978b, S. 431).

Und wiederum zwei Jahre danach erwähnte Chagall in einem Interview mit einem Reporter der Zeitschrift *Newsweek* anlässlich seines 90. Geburtstags: "Russland lebt immer in meinem Herzen" (S. 435).

Wie wir wissen, war Bella, Marcs Ehefrau ab 1915 und Mutter seiner 1916 geborenen Tochter Ida, wie er zugleich Russin und Jüdin. Bella starb am 2. September 1944 in den USA an einer Virusinfektion. Am 12. Juli 1952 heiratete Marc mit 65 Jahren die um 25 Jahre jüngere Valentina Brodsky. Valentina, Vava genannt, stammte aus einer Familie, die vor der Oktoberrevolution in Kiew lebte. Allerdings weiss Alexander nichts Genaues über ihre Herkunft:

Manche sagen, die zurückhaltend gekleidete, elegante russische Dame — Tochter der Brodskys aus Kiew, einer in jüdischen Kreisen berühmten Familie, die durch die Revolution Reichtum und sozialen Status verloren hatte — habe auf einer Garantie für ihre Heirat bestanden, bevor sie London verliess; andere berichten, Vava (so ihr Rufname) habe bescheiden erklärt, sie sei gar nicht mit *den* Brodskys verwandt, sondern stamme von einem entfernten Zweig jener Familie ab (S. 397).

Trotz alledem ist für uns die Auskunft wichtig, dass Chagall zweimal heiratete, und zwar jedesmal eine Frau, die wie er, wenn auch auf verschiedene Art, im Russischen verwurzelt war.

3

Marc Chagall der Franzose

Die Identität als Jude und Russe, hing damit zusammen, dass Marc Chagall sein Verwurzelte sein im jüdischen Teil der weissrussischen Stadt Witebsk sehr stark erlebte. Bei dieser Verwurzelung spielten natürlich unendliche Bezüge zur faktisch realhistorischen Stadt als auch zum imaginierten Witebsk eine zentrale Rolle. Doch so oder so hiess diese Stadt "mein Witebsk", "das zu vergessen soviel bedeutete, wie sich selbst zu vergessen" (Rakitin, 1994, S. 13).^a

^a Nach seinem ersten Aufenthalt in Paris 1910-1914 konnte Chagall 1915 mit Wehmut "Mein Paris!" sagen, als er in Witebsk weilte und wegen des Weltkriegs nicht mehr nach Frankreich zurück durfte (Chagall, 1925/1931, S. 123). Aber auch später brachte Chagall immer wieder seine Verbundenheit mit Paris in seinen Werken zum Ausdruck, z. B. 1952 in seiner Lithographie "Eiffelturm" (Meyer, 1957, S. 128; siehe dazu S. XXXI). Joachim Zeiler (1987) schreibt von Paris als

Sommer 1910. Der letzte in Witebsk vor Paris. Er schrieb an Ginzburg nach St. Petersburg: "Ich vertreibe mir wunderbar die Zeit und male viel ... Ich bemühe mich, den Mantel meiner Petersburger Missgeschicke vorsichtig abzustreifen und mich in die Poesie der ländlichen Stille zu versenken ... Oh! Ich kann dich nicht vergessen, russische Erde! Zwar bin ich eigentlich der Sohn eines anderen Landes, doch ist mir deine Seele verständlich. Meine Seele ist dein" (*ebenda*, S. 14).

Obwohl Chagall bereits zwischen 1910 und 1914 in Paris gelebt, sich mit einigen Aspekten der französischen Kultur auseinandergesetzt und einige Franzosen näher kennengelernt hatte, begann er sich erst als Franzose zu erleben, nachdem er Sowjet-Russland im Frühling 1922 verlassen hatte und über einen einjährigen Aufenthalt in Berlin wieder nach Paris gestossen war, wo er von 1923 bis 1939 wohnte und arbeitete. Jetzt, etwa zwischen 1924 und 1931, "lernte er die französische Landschaft kennen; begleitet von seiner Familie begann er, kreuz und quer durch seine neues Heimatland zu reisen" (Alexander, 1978b, S. 239).^a Ein Hauptthema in seinen Werken zu dieser Zeit ist die Liebe zu Frankreich.^b Im Gegensatz zu ihrer späteren Lebensgewohnheit in den USA sprachen Marc und Bella französisch in Frankreich, "aber mit einem starken russischen Akzent", wie der

Chagalls "Wahlheimat", sein "zweites Witebsk" und wagt zu vermuten, Paris sei "eine bessere Heimat als jene, in die er hineingeboren worden war" (S. 1137). Ich fände es angebracht, wenn die Leserinnen und Leser der vorliegenden Schrift selbst Chagalls Text (1925/1931, S. 94-95) lesen würden, um ein eigenes Urteil über die von Zeiler formulierte These zu überprüfen.

^a Siehe dazu Compton (1985, S. 202; 1990, S. 20).

^b Siehe dazu Alexander (1978b, S. 254, 275).

spanische Dichter Rafael Alberti bemerkte, als er die Chagall Familie 1931 besuchte (S. 258).^a

Im Jahre 1933 bewarb sich Marc Chagall um die französische Staatsbürgerschaft. Lange, etwa vier Jahre, blieb eine positive Entscheidung des Staates aus: "Die französischen Behörden hatten nämlich herausgefunden, dass Chagall eine Zeitlang dem Sowjetregime als Kommissar gedient hatte, und waren sich über die Natur von Chagalls Russenfreundlichkeit nicht ganz im klaren" (S. 272). Endlich war es 1937 so weit, Marc Chagall wurde Franzose.^b Aber nicht für lange! Vermutlich Anfang 1941 verloren Marc, Bella und Ida die französische Staatsbürgerschaft. Mit dem Inkrafttreten der Judengesetze infolge der Besetzung Frankreichs durch die Deutschen sollte Marcs Identität als

^a Mir fällt im Zusammenhang mit Marcs Freude an den Reisen in Frankreich und an vielen anderen Reisen später auf, dass er vor seinem ersten Aufenthalt in Frankreich, der 1910 anfing, Ortsveränderungen liebte und doch davon träumte, "in einem Käfig allein zu sein". Er sagte sich oft, schrieb er (1925/1931) in seiner Autobiographie, "ein kleiner Verschlag mit einem Guckloch in der Tür, durch das man mir das Essen reichte, würde mir für alle Zeiten genügen" (S. 95). An einer anderen Stelle schrieb er: "Ich wäre mit irgendeinem Loch zufrieden, einem Unterschlupf. Darin würde ich mich wohl fühlen" (S. 127). Und was täte Chagall allein in seinem Käfig, in seinem Loch, im Unterschlupf? Er "würde malen, Bilder malen, die vielleicht die ganze Welt in Erstaunen setzten" (*ebenda*).

Vermutlich Mitte der 60er Jahre kam Chagall auf diesen alten Wunsch im Gespräch mit dem Kunstkritiker und Historiker André Parinaud zurück und sagte:

Oft habe ich den grossen Tag herbeigesehnt, an dem ich mich wie ein Mönch in seine Zelle zurückziehen kann. Ich brauche nur meine Arbeit und eine ruhige Ecke mit einer Luke, durch die man mir das Essen reicht (Chagall zitiert in Haggard, 1986, S. 159).

^b Siehe dazu Alexander (1978b, S. 279); Haggard (1986, S. 32-33); Compton (1990, S. 31).

Franzose gelöscht werden.^a Aber nach Alexander willigte Marc in die Scheidung von Frankreich ein:

La belle France, in das er so verliebt gewesen war, hatte sich in seinen Augen als Hure erwiesen; der unwirkliche Sitzkrieg, dann die Niederlage nach dem nur allzu wirklichen Blitzkrieg, das erschreckende Auftauchen des Antisemitismus in Frankreich, die anpassungsbereite Vichy-Regierung — all das hatte seine Leidenschaft für das schöne Frankreich abgekühlt (S. 289).

Im Mai 1946 fuhr Chagall von Nordamerika nach Frankreich, um zum ersten Mal nach dem Krieg wieder Paris zu besuchen.^b Er schrieb über Frankreich zu dieser Zeit wie folgt:

Frankreich hat sich sehr verändert, ich erkenne es nicht mehr. Amerika ist dynamischer, aber auch primitiver. Frankreich ist ein bereits gemaltes Bild, Amerika muss noch gemalt werden. Aber wenn ich in Amerika arbeite, dann ist das, als ob ich in einen Wald rief, es kommt keine Antwort.

In der Kunst sind noch immer die gleichen Namen in jedermanns Munde, Picasso und Matisse, Matisse und Picasso, manchmal auch Rouault und Léger und Braque (Chagall zitiert in *ebenda*, S. 339).

Im August 1948 reiste Chagall dann endgültig nach Frankreich zurück, vielleicht weil er "die Anregung von Paris" brauchte (S. 341). Aber die Stimmung hatte sich gegenüber 1923, als er von Russland über

^a Siehe dazu Alexander (1978b, S. 286).

^b Siehe dazu (S. 338).

Berlin nach Paris gekommen war, verändert. Inzwischen hatte er in der französischen Gesellschaft den tiefverwurzelten Antisemitismus erleben müssen, der nach Alexander den Einmarsch der Nazis begünstigte, die nach knapp sechs Wochen die Eroberung Frankreichs feiern konnten.^a Jetzt musste Chagall mit Leuten auskommen, konstatierte er einmal mit seiner Partnerin Virginia, "die Juden in Gaskammern geschickt" hatten (Chagall zitiert in Haggard, 1986, S. 33).

Trotz alledem freute sich Chagall, wieder in Frankreich zu wohnen, und er liess sich an der Riviera nieder, wo er "schöne Jahre" verbrachte: "Marcs Werk wuchs an Zahl und Leuchtkraft" (Alexander, 1978b, S. 363), wobei er diese Wende zum Glück in keiner Weise als selbstverständlich hinnahm; er empfand eine grosse Dankbarkeit Frankreich gegenüber, ja, er meinte, er schulde Frankreich viel (Alexander, 1978a, S. 421).

Sein Stolz auf sein Franzosentum ist zweifellos ein Zeichen der Dankbarkeit für all das, was Frankreich ihm ermöglicht hat. Die Decke der Pariser Oper ("Witebsk in sezessionistischer Fassung", meinte Lazar); die Ausstellung seiner Hadassah-Fenster im Louvre, bevor sie nach Jerusalem transportiert wurden; die Freundschaft und Gönnerschaft von André Malraux, dessen Scharmützel mit den konservativen Kritikern, die den Kulturminister angriffen, weil er Chagall mit der Erneuerung der alten Decke in der Oper beauftragt hatte: "Damit würden wir einen Präzedenzfall schaffen — das dürfen wir ganz einfach nicht tun!" — Malraux antwortete knapp: "Zu

^a Siehe dazu Alexander (1978a, S. 389-390). Chagall hatte aber bereits während seines ersten Aufenthalts in Frankreich den Antisemitismus am eigenen Leib erlebt (Haggard, 1986, S. 23).

Chagall gibt es keinen Präzedenzfall" (Alexander, 1978b, S. 373).

Ja, und Chagall zeigte sich auch später dankbar. An seinem neunzigsten Geburtstag, am 7. Juli 1977, sagte er schlicht und einfach: "ohne Frankreich wäre ich nicht Chagall" (S. 435).^a

So blieb er bis zu seinem Tod am 28. März 1985 — mit 97 Jahren — ein Franzose. Kurz bevor er starb, fertigte er eine Zeichnung an, die die Ankunft der Israeliten in dem Verheissenen Land darstellt. Paradoxerweise traf Chagall in das Verheissene Land auf dem römisch-katholischen Friedhof von St. Paul-de-Vence ein, unter dem Kreuz, eines der zentralen Symbole des christlichen Frankreichs.^b

Mit diesen Auskünften ist es verständlich, wenn Kunsthistoriker sämtlicher Schulen Chagall nicht nur als einen jüdischen, sondern auch als einen französischen Künstler halten.^c

^a Anders ausgedrückt: "Natürlich war der Boden, der die Wurzeln meiner Kunst nährte, Witebsk, aber meine Kunst brauchte Paris, wie ein Baum Wasser braucht, sonst wäre sie verwelkt" (Chagall zitiert in Kékkö, 1980, S. 20). Und tatsächlich wurde Moisej Schagal Marc Chagall in Paris während der Zeit seines ersten Aufenthalts in der Stadt 1910-1914 (Rakitin, 1994, S. 16; wie die Namensveränderung auf Englisch aussieht, siehe Bowlt, 1987, S. 60; Amishai-Maisels, 1987, S. 78, 81, 91). Alexandra Schatskich (1991a, S. 21) schreibt, dass Marcs Vater die Veränderung im Schreiben des Familiennamens vornahm; der Vorname "Marc" hat aber sehr wohl der Maler sich selbst kurz nach seiner Ankunft in Paris 1910 gegeben. Allerdings blieb er lange "Moissej" bei den Familienmitgliedern und Freunden und Freundinnen (S. 22). Weiteres dazu siehe Harshav (1992, S. 31, 54, 55, 61).

^b Haggard (1986, S. 53) schreibt: der römisch-katholischen Kirche gegenüber zeigte Chagall ein deutliches Desinteresse.

^c Siehe dazu Mira Friedman (1978, S. 94). Mir ist bewusst, dass ich in dieser Arbeit nicht auf Chagalls russisch-französisch-jiddisches Amalgam eingehe. Zur Zeit sehe ich mich nicht in der Lage, eine differenziertere Analyse des gesammelten Materials vorzunehmen (Siehe dazu Alexander, 1978b, S. 410-415; siehe ferner Harshav, 1992, S. 16).

Marc Chagall der Maler^a

Die drei Identitäten Chagalls, die wir bis jetzt beschrieben haben, Chagall der Jude, Chagall der Russe, Chagall der Franzose, sind Kennzeichen dieser Person, die ihm von aussen entgegengebracht wurden und die einen stabilen bzw. unstabilen Charakter aufwiesen. Dass Marc Chagall Jude war, stand fest und nicht zur Diskussion, auch wenn der eine Jude oder die andere Jüdin die Ansichten und Äusserungen Chagalls kritisierten. Seine russische und französische Identität zeigten sich dagegen von den gesellschaftshistorischen Verhältnissen abhängig, wobei Marc keine Bestätigung vom russischen Staat benötigte, um sich in seiner Russenhaftigkeit zu erleben.^b

Wenn wir jetzt Chagall in seiner Identität als Maler betrachten, haben wir es wie beim Juden mit einer stabilen Identität zu tun. Ich habe

^a Grundsätzliches zu Chagall als Maler finde ich bei Meyer (1957, S. XXXIV-XXXV).

^b Amishai-Maisels (1978) meint, Chagall hatte mindestens vor dem Ersten Weltkrieg Mühe mit der Integration seiner Identitäten als Jude, Russe und "Pariser". Sie sieht ihn "gefangen zwischen drei Welten — Paris, Russland und Judentum" (S.82). Sie meint:

Es sind Einsichten gewonnen worden, die die Entwicklung von Chagalls Haltung seiner eigenen Identität gegenüber während einer entscheidenden Periode in seinem Leben klären. Er war ambivalent seinem kulturellen Erbe gegenüber und hatte das Bedürfnis, sich — wenn auch insgeheim — in schockierender Art und Weise auszudrücken gegen akzeptierte Meinungen. Noch dazu versuchte er, seinen Platz in den verschiedenen Welten, die er bewohnte, die Paris und Witebsk symbolisierten, zu bestimmen (S. 93).

auf alle Fälle kein Indiz dafür, dass Marc jemals an seiner Existenz als Maler zweifelte, dass er sich z.B. ernsthaft fragte, ob er nicht den falschen Beruf gewählt hätte.^a

Ich habe in dieser Hinsicht absichtlich das Wort "Maler" und nicht "Künstler" gewählt, wobei Meyer (1961) unter Künstlern das versteht, was ich Maler meine, wenn er schreibt, Chagall ist nach "seiner intensivsten und höchsten Möglichkeit Künstler" (S. 168). Der Grund für diese Entscheidung liegt darin, dass die Handlungen, die Chagalls primäre Lebensweise charakterisieren, deutlicher mit dem Wort Tätigkeit zum Ausdruck kommen. Marcs Malen hiess Werke schaffen und sich selbst werden, d.h., es wäre vergebliche Mühe, wenn wir bei ihm Malen als Beruf bzw. als Berufung und Malen als Mittel zur Selbstwerdung auseinanderhalten möchten. Und er arbeitete praktisch jeden Tag, ganz gleich ob er sich in Paris vor dem Ersten Weltkrieg oder in Vence am

^a Mir ist Chagalls Bemerkung bekannt, dass er anlässlich einer Ausstellung seiner Werke im Louvre 1977 gesagt haben soll: "ich bin nicht einmal sicher, ob ich wirklich ein Maler bin" (Chagall zitiert in Alexander, 1978b, S. 436). Ich denke, dieses Statement drückte keine Identitäts- bzw. Berufskrise aus. In diesem Zusammenhang denke ich an Chagalls Statement in Moskau 1973, als er seine Arbeit für das Staatliche Jüdische Kammertheater im Jahr 1920 zu Gesicht bekam: "Was bin ich doch für ein guter Künstler" (Chagall zitiert in Gregory Veitsman, 1992, S. 207). "Gut" in diesem Zusammenhang heisst für mich, dass Chagall 1973 bei der Betrachtung seines Werks aus dem Jahr 1920 realisierte, dass es ihm gelungen war, ein Werk von bleibender Bedeutung sowohl für das jüdische Theater, das in Russland entstanden war, als auch für das Theater überhaupt zu schaffen. Gute Malerei hiess authentische Malerei, und die Arbeit für das Staatliche Jüdische Kammertheater war zweifelsohne authentisch (siehe Erben, 1957, S. 9).

Mittelmeer in den 80er Jahren aufhielt.^a Malen bedeutete für ihn Existenzberechtigung.^b Wie Virginia Haggard, Marcs Lebensbegleiterin zwischen 1945 und 1952, schrieb: "Marc besass eine ungeheure Kraft, die Fähigkeit, mit grimmiger Entschlossenheit alles zu akzeptieren, solange nur ... [seine Arbeit] dadurch nicht bedroht wurde" (Haggard zitiert in Alexander, 1978b, S. 385).^c David Chagall, Marcs Sohn, meinte: "Wenn er aufhören würde zu arbeiten, würde er sterben. Er lebt nur, um zu arbeiten" (David Chagall zitiert in *ebenda*, S. 398).^d Arbeit war für Chagall aus Alexanders Sicht seine Religion.^e

Werner Haftmann beschrieb Chagall in seiner hier erläuterten Identität wie folgt:

Chagall selbst will durchaus als Maler genommen werden^f ... Ein Blick ins Atelier wird nur wenigen gewährt. Von früh bis spät ist er dort beschäftigt. Was er da aber treibt, wissen nur

^a Siehe dazu Alexander (1978b, S. 437). In der ersten Zeit seines Aufenthalts in Paris vor dem Ersten Weltkrieg schrieb Chagall (1911) einen Brief an Alexander N. Benois, in dem wir lesen:

Ich arbeite in Paris. Keinen Tag geht mir der Gedanke aus dem Kopf, dass es wahrscheinlich etwas Wesentliches, immer Seiendes gibt, und ich bemühe mich, nachdem ich alles andere verloren habe (Gott sei Dank, verliert es sich ganz von selbst), dieses zu erhalten und obendrein nicht zufrieden zu sein. Mit einem Wort, ich arbeite (S. 146).

^b Siehe Alexander (1978a, S. 450).

^c Siehe dazu Haggard (1986, S. 59).

^d Das hört sich an, als hätte David Marcs Brief an seine Mutter im Herbst 1946 vor sich, in dem steht: "Es fällt mir schwer, zu leben, ohne arbeiten zu können" (Chagall zitiert in *ebenda*, S. 105).

^e Siehe dazu Alexander (1978b, S. 398).

^f Siehe dazu Haftmann (1972, S. 8).

wenige. Er hält sich dort allein, ein Alchimist, der die "chimie", so sagt er gern, seiner Malerei betreibt, ein Mann der Kabbala, der ständig in der Flut sehr rätselhafter Bilder steht.^a

Er trägt seine Bilderwelt stets mit sich herum. Mitten im Gespräch kann es sich ereignen, dass ein Schatten von Nachdenklichkeit über Chagalls Gesicht fällt und der Gesprächsfaden sich verheddert. Dann hat ihn seine Bildwelt wieder eingeholt, und der Einfall kommandiert ihn ins Atelier zurück.

Er braucht seinen Bildkreis um sich ... Wie eine Schnecke trägt er sein Haus mit sich, das ihn überall heimisch macht und aus dessen Schutz er vorsichtige Fühler zur weiteren Erkundung seiner Welt hervorstrecken kann (Haftmann zitiert in *ebenda*, S. 371-372).

In seinen letzten Jahren sagte Chagall: "An dem Tag, an dem ich nicht mehr arbeite, werde ich sterben" (1978a, S. 493).^b

Und der Inhalt dieser Arbeit? Chagall sagte einmal im Gespräch mit Kamenski: "Was ich auch immer mache, ich bleibe Maler" (Chagall zitiert in Kamenski, 1988, S. 364).

^a Weiteres zu Chagalls Verständnis von "chimie" siehe Meyer (1961, S. 542-544).

^a Eine weitere Aussage von Chagall über die Arbeit lautet wie folgt:

Mein ganzes Leben besteht aus Arbeit. Alles andere ist zweitrangig. Natürlich sind Liebe, Tod und Geburt tiefe Einschnitte, aber die Arbeit geht genauso weiter. Nach Bellas Tod habe ich monatelang nichts geschafft; zum ersten Mal in meinem Leben habe ich die Arbeit eingestellt. Ohne Arbeit müsste ich sterben; es würde mich von innen heraus zerfressen. Ferien sind zum Arbeiten da. Ein Tag ohne Arbeit ist kein richtiger Tag für mich (Chagall zitiert in Haggard, 1986, S. 46; siehe ferner S. 24, 25, 26, 27, 47, 54, 58, 59, 78, 101, 103, 106, 157, 184, 234, 249, 265, 270, 289). Schlicht und einfach gesagt: "Chagall war immer in die Malerei vertieft, nicht in Bücher; seine Sprache war die Sprache der Malerei" (Harshav, 1992, S. 54).

Marc Chagall kein Dichter-Maler

Chagalls Freund, der jiddische Dichter Abraham Sutzkever, sprach "von ihm als dem 'Maler-Poeten'" (Alexander, 1978b, S. 374). Ja, immer wieder können wir bis heute in Erfahrung bringen, Chagall sei ein grosser Künstler, ein grosser Dichter, ein Dichter-Maler gewesen.^a Bereits in Paris 1912 galt er in seinem Künstlerkreis als "Le poète" (S. 371).

Chagall wehrte sich gegen die Bezeichnung Maler-Poet bzw. Dichter-Maler. Hätte er, so scheint er angenommen zu haben, sich als Dichter-Maler verstanden, so wäre er als ein Mensch zu identifizieren gewesen, dessen Arbeitsergebnisse die Gleichwertigkeit vom Gemalten und Geschriebenen ausgedrückt hätte. Und das wollte Chagall auf keinen Fall, z.B. als ein jüdischer Maler gelten,^b der sich als "Illustrator

^a Siehe dazu Alexander (1978b, S. 377).

^b Siehe dazu Alfred Werner (1957, S. 82); Haftmann (1972, S. 18); Alexander (1978b, S. 380, 381; 1978a, S. 494); Wolitz (1987, S. 26); Amishai-Maisels (1987, S. 72).

Kurz vor Chagalls Umzug nach Berlin im Jahre 1922 verfasste er eine Schrift, die in der neuen jiddischen Zeitschrift *Shtrom* erschien. Der Text ermöglicht den Leserinnen und Lesern Einblick in die Position, die Chagall der Blütezeit der jüdischen Kunst gegenüber bezogen hatte. Auch kommen Chagalls Ansichten über die jüdische Kunst allgemein zur Sprache. Das Statement ist nicht besonders lang und sehr lesenswert (S. 71-72). Wir erfahren bei der Lektüre, dass Chagall das Malen und nicht das Diskutieren vorzog. Er hatte in Paris vor dem Ersten Weltkrieg zwar nichts dagegen, dass jüdische Künstler sich immer trafen, um sich über das Schicksal der jüdischen Kunst zu beraten. Nur er wollte nicht dabei sein, ihm war das Malen wichtiger. Natürlich, stellte er fest: "Wenn ich nicht Jude wäre (mit dem Inhalt, den ich diesem Wort gebe), wäre ich nie ein Künstler geworden, oder ich wäre ein anderer geworden" (Chagall zitiert in *ebenda*, S. 72; siehe Kasowski, 1991, S. 55).

jüdischer Folklore" betätigt, (Alexander, 1978b, S. 374),^a wie

Tugendhold (1916) schrieb: "Chagall kann literarisch erklärt werden, er

Chagall der Jude verstand sich also nicht als ein Erneuerer der jüdischen Kunst. Die mündliche und schriftliche Polemik, die darüber eine Zeitlang ausgetragen wurde, hielt er für daneben. Nur die Werke selbst könnten zählen, falls es darum gehen sollte, die jüdische Kunst zu beleben (Amishai-Maisels, 1987, S. 72).

Chagall konnte sich über die "nationalen Theorien", die in jüdischen Kreisen zirkulierten, sogar lustig machen, nahm aber die Probleme, auf die die Theorien bezogen waren

bis an sein Lebensende sehr ernst. In einem seiner Briefe schrieb er: "Es gibt Leute, die meinen, dass ich zu bescheiden bin und deshalb nicht wage, mich als 'französischen Künstler' zu bezeichnen. In schlaflosen Nächten denke ich manchmal, dass ich doch vielleicht einige Bilder geschaffen habe, die mir das Recht geben, mich als 'jüdischen Künstler' zu bezeichnen.

Wie auch immer — ich werde immer Jude sein ... Ich habe, glaube ich, nicht nur einmal gesagt und sogar irgendwo geschrieben, dass ich, wenn ich nicht Jude wäre, auch kein Künstler wäre" (Chagall zitiert in Kasowski, 1991, S. 58).

^a Es ist allerdings zu bemerken, dass Chagall, der Maler, sehr wohl Gedichte in jiddischer und russischer Sprache schrieb, die auch veröffentlicht wurden. Es gab z. B. eine "französische Ausgabe einer Auswahl von 30 seiner Gedichte (entstanden ab 1930 in russischer Sprache)" (Sylvie Forestier, 1990, S. 72). Chagall (1925/1931) erwähnte in seiner Autobiographie: "Ich hatte kaum gelernt, mich in Russisch auszudrücken, da fing ich schon an, Verse zu schreiben. Als ob ich sie ausatmete" (S. 93).

Ein besonders eindrückliches Gedicht, das er 1950 zu Ehren der Künstler schrieb, die in Frankreich den deutschen Besatzungstruppen zum Opfer fielen, liest sich wie folgt:

An die massakrierten Künstler

Habe ich sie alle gekannt?

Sie in ihrem Atelier besucht?

Ihre Werke von nah und fern betrachtet?

Und nun lasse ich mein Selbst zurück, verlasse meine Jahre,

Ich gehe auf ihr unbekanntes Grab zu.

Sie rufen mich. Sie ziehen mich in ihr Grab hinab —

Mich, den Unschuldigen-Schuldigen.

Sie fragen mich: "Wo warst du?"

"Ich bin geflohen."

Sie aber hat man ins Todesbad geführt.
Sie haben ihren eigenen Schweiß gekostet.
In dem Augenblick sahen sie das Licht
Ihrer nicht vollendeten Gemälde.
Sie haben ihre ungelebten Jahre gezählt,
Die ihnen Wert waren und worauf sie gewartet hatten,
Um ihre Träume zu verwirklichen —
Nicht ausgeschlafen, verschlafen.
In ihrem Kopf suchten und fanden sie
Die Kinderstube, wo der Mond umgeben von Sternen
Ihnen eine helle Zukunft versprach.
Junge Liebe im dämmerigen Zimmer, im Gras,
Auf den Bergen und in den Tälern, die ausgemeisselte Frucht,
Milchumspült, blumenübersät,
Ihnen das Paradies versprach.
Die Hände ihrer Mutter, ihre Augen begleiteten sie bis zum Zug,
Bis zum entfernten Ruhm.

Ich sehe: Jetzt schleppen sie sich in Lumpen,
Barfuss auf stummen Wegen.
Brüder Israels, Pissaros und Modiglianis, unsere Brüder —
Sie wurden mit Seilen geführt
Von den Söhnen Dürers, Cranachs und Holbeins —
Zu ihrem Tod im Krematorium.
Wie kann ich, wie sollte ich Tränen vergiessen?
Diese sind schon längst vom Salz aufgesogen.
Das Salz meiner Tränen.
Sie wurden durch Verhöhnung ausgetrocknet.
Und so verliere ich meine letzte Hoffnung.

Wie sollte ich weinen, wenn jeden Tag ich hörte:
Sie reißen das letzte Brett von meinem Dach weg.
Wenn ich zu müde bin, den Krieg zu führen,
Um das Fleckchen Erde, wo ich bleibe,
Wo ich später zum Schlafen gelegt werde.
Ich sehe die Flamme, den Rauch, und rieche das Gas,
Das alles steigt zur blauen Wolke hinauf und verwandelt die Wolke ins Schwarz.
Ich sehe die ausgerissenen Haare, die Zähne;
Sie überwältigen mich mit meiner wütenden Palette.
Ich stehe in der Wüste vor einem Haufen Stiefeln,
Kleider, Asche und Kot, und ich murmle vor mich hin meinen
Kaddisch.

selbst ist aber kein Erzähler, kein Illustrator, sondern vor allem ein Maler" (S. 15). Kurz: seine Werke schliessen paradoxerweise das

Wie ich so dastehe — steigt aus meinen Bildern der gemalte David mir herunter
Seine Harfe in der Hand. Er will mir helfen,
Träne zu finden, Psalmen zu singen.
Nach ihm steigt unser Moses herab
Er sagt: "Fürchtet euch vor niemandem."
Er heisst euch ruhig bleiben,
Bis er wieder kommt, um neue Tafeln für eine neue Welt zu gravieren,
Der letzte Funke erlischt,
Der letzte Körper verschwindet.
Still wie vor einer neuen Sintflut.
Ich stehe auf und nehme Abschied von euch.
Ich begeben mich auf den Weg zum neuen Tempel
Und zünde dort eine Kerze an
Vor eurem Bild (Chagall [1950] zitiert in Guggenheim Museum, 1992, S. 197;
siehe dazu Alexander, 1978a, S. 324-326; 1978b, S. 284-286).

Dieses Gedicht "ist heute in Bronze auf den Wänden des Israel-Museums in Jerusalem zu lesen" (Alexander, 1978b, S. 284).

Ich wäre nicht erstaunt zu erfahren, dass Chagall mit der Erwähnung der "neuen Tafeln", die Moses in Aussicht stellt, Bezug auf sein Gedicht "Mein altes Zuhause" (ein autobiographisches Gedicht) nimmt, das erstmals 1937 erschien und wie folgt endet:

And if you have to be destroyed
For old sins of the last Destruction,
In your place, perhaps, another star will rise,
Doves will fly out of your eyes.

I want to eternalize your wish,
To engrave a new truth.
Of life, let art remain —
The sound of thunder and lightning (Chagall, 1937, S. 188).

Ich vermute, die "neue Wahrheit" überschreitet das Jüdische und hat universalen Charakter, gekennzeichnet durch die Kunst, die aus allen Ecken und Enden der Welt kommt und von allen Menschen zur Bereicherung, ja sogar unter Umständen zum Schutz, ihres Lebens auf Erden anbietet.

Dichterische ein, jedoch existieren sie "jenseits aller literarischen Bezüge" (Meyer, 1957, S. XXXIV).

Jawohl, seine Werke, unterstrich Chagall mehrmals, hätten nichts mit Literatur zu tun:

Und wenn ich also in einem Bild einer Kuh den Kopf abschneide, wenn ich den Kopf verkehrt hinmale, wenn ich manchmal meine Gemälde schaffe, während sie auf dem Kopf stehen, *geht es mir nicht darum, Literatur zu schaffen*. Es geht mir darum, meinem Bild einen geistigen Schock zu versetzen, der immer durch gestalterische Gründe motiviert ist. Wenn man dann trotz allem noch in meinem Bild ein Symbol entdeckt, dann war das eindeutig von mir nicht beabsichtigt ... *Ich bin gegen jede Art von Literatur in der Malerei* (zitiert in Alexander, 1978b, S. 376).^a

4 b

Marc Chagall der universale Maler

Die Kunst war für Chagall geschlechts-, rassen- und nationalitätenübergreifend. Ganz sicher, sagte Chagall, "gibt es keinen Nationalismus ... in der Kunst" (Chagall zitiert in *ebenda*, S. 435). In einem Brief an die Direktion des Staatlichen Jüdischen Kammertheaters vom 12. Februar 1921 lesen wir einen Satz, der eindrücklich Chagalls internationale Haltung dokumentiert: "Ich mag die Juden sehr (da gibts

^a Siehe dazu Chagall (1943, S. 34, 35); James Sweeney (1944); Amishai-Maisels (1978, S. 76, 84, 88); Compton (1985, S. 13, 153); Norbert Lynton (1985, S. 28); Haggard (1986, S. 154); Zeiler (1987, S. 1144); Ehrenburg (1990, S. 186).

genug 'Beweise'), aber ich mag auch die Russen und einige andere Nationalitäten und bin es gewohnt, seriöse Sachen für viele 'Nationalitäten' zu malen" (Chagall, 1921).^a Ein anderes Mal sagte Chagall:

Wenn ein Maler Jude ist und das Leben malt, wie sollten nicht jüdische Elemente in seinem Werk sein! Aber wenn er ein guter Maler ist, wird mehr als das darin sein. Das jüdische Element wird da sein, aber seine Kunst wird auf das Universale ausgerichtet sein (Chagall zitiert in Compton, 1985, S. 19).^b

Später, wie wir wissen, hat Chagall in christlichen Kirchen gearbeitet. Alexander (1978b) denkt:

Dass ein Jude wie Chagall Bilder für eine christliche Kirche geschaffen hat, sollte an sich nicht mehr verwundern als die Tatsache, dass ein Mann wie Perugino, den man im allgemeinen als ausgesprochenen Atheisten darstellt, die frommsten Bilder der ganzen christlichen Kunst geschaffen hat. Der persönliche Glaube des Künstlers — oder der Mangel an persönlichem Glauben — ist weniger wichtig als seine Fähigkeit, den Betrachter von der Notwendigkeit des Glaubens zu überzeugen. So braucht ein Künstler eine bestimmte Lehre oder einen Glauben oder eine Ideologie gar nicht zu teilen, er kann sogar im völligen Widerspruch dazu stehen, und doch

^a Siehe dazu Compton (1992, S. 9); Harshav (1992, S. 33).

^b Siehe dazu Lynton (1985, S. 27-28). Haggard (1986) schreibt diesbezüglich: "Seine [Chagalls] Bestrebungen gingen vor allem dahin, nicht als jüdischer, sondern als universeller Künstler zu gelten" (S. 52). An einer anderen Stelle in Haggards Buch lesen wir: Marc "wollte nicht als jüdischer Künstler gebrandmarkt werden, was für die Israelis einem Verrat gleichkam" (S. 220; siehe dazu Blessing, 1992, S. XIV; Compton, 1992, S. 6; Harshav, 1992, S. 16, 20).

wird er uns, wenn er ein wirklicher Künstler ist, von der Wahrheit seiner Welt überzeugen, *während wir sein Werk erleben*. Wenn ich die *Odyssee* lese, bin ich griechischer Polytheist; wenn ich Dante lese, bin ich Christ; ausserhalb dieser Welten bin ich keines von beiden. Kunst hat mit Überzeugen durch Erleben zu tun, nicht mit einem Glauben, den man von der Stange kaufen und nach Hause tragen kann (S. 411-412).^a

Chagall war "ein wirklich offener, freier Mann" und "keinesfalls in einem sektiererischen Sinne religiös", bemerkte der spanische Dichter Rafael Alberti (zitiert in Alexander 1978b, S. 257-258). Aber als zweckfrei und wertneutral betrachtete Chagall sein Werk nicht! Alexander schreibt:

^a Amishai-Maisels (1987, S. 91) kommentiert Chagalls Position als ein internationaler, universaler Maler sehr eindrücklich. Daphna Rix (1979, S. 121-122) stimmt ihr zu. Bis Chagall zu dieser Position gelangte, scheint er aus der Sicht Amishai-Maisels (1978) durch verschiedene Identitätsphasen hindurchgegangen zu sein. Er soll nach dieser Analyse als paradigmatisches Beispiel für den Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts emanzipierten Juden gelten, der

sich auf halbem Wege befindet zwischen der Kultur seiner Kindheit, die sein Gedächtnis und seine Persönlichkeit formte und der Kultur von St. Petersburg und Paris, die seine Kunst und seinen Lebensstil prägten. Das ständige Oszillieren in Chagalls Selbstverständnis ist als solches symptomatisch für seine Lage: Er war Jude in St. Petersburg (1907-1909) und Russe in Paris (1910-1914), er integrierte sich voll in die jüdische Erneuerungsbewegung in Russland zwischen 1914 und 1922 und kehrte zurück zu einer vollen Assimilation in die französische Welt von 1923 bis 1935, nur um in den späten 30er Jahren und während des Zweiten Weltkriegs ganz auf ein jüdisches Bewusstsein zurückzugreifen. Zum Schluss kam er zu einer vollen Bejahung seiner französischen Nationalität und betonte die Universalität und den nichtjüdischen Charakter seiner Kunst (S. 76-77).

Chagall erklärte ..., er wolle mit seiner Kunst eine schlafende Welt wecken, wolle sie dem Geist zuliebe beleben, aus jedem Bild ein Privileg machen. Und was die Zukunft angehe: die wolle er ganz einfach ignorieren, sich keinen Deut darum kümmern, denn schliesslich marschierten wir doch alle dem Nichts entgegen (S. 407).

Wie Walt Whitman optierte Chagall für das Leben auf Erden und legte grossen Wert auf das Tätig-in-der-Welt-Sein unabhängig von irgendeinem bestimmten Thema. Chagalls Sujets lassen sich nicht umfassend aufzählen. Es sind u. a.

Geburt, Tod, Not, Zufriedenheit, Häuslichkeit, Isolation, soziale Ereignisse, die Sehnsüchte und Freuden der Liebe, Rabbiner und Dichter, Familie, Bella, ihre Tochter Ida, Vava, er selber in vielen Gestalten, Kreuzigungen von Christus und anderen, die russische Revolution, das Alte Testament, Engel, "Die Zauberflöte", Orpheus, "Daphne und Chloë", der Zirkus, Akrobaten, Kühe, Hähne, Esel, Fische, Uhren, das meiste mit und ohne Geigen, Blumen, Witebsk, Paris, der Eiffelturm. Am besten ist es, gar nicht anzufangen, die anderen möglichen Listen aufzustellen — des weiteren eingearbeiteten Materials und der vielen Funktionen, die seine Kunst erfüllt, der Kunst und der Künstler, denen er sich verbunden fühlte, von den frühen Ikonen bis zu Modernisten über Aushängeschilder und althergebrachte Symbole —, damit unsere Köpfe nicht von unseren Schultern abfahren, genau so wie er es darstellt.

Was berücksichtigt er nicht? Er hat immer wieder gesagt, dass er gegen wissenschaftliche Tendenzen in der Kunst sei, gegen jedes System. Sein Werk sagt uns, dass er gegen jeden Stil ist, der Ausdruck und Beweglichkeit einschränkt. Er ist kein Klassizist oder Neoklassizist; einige seiner besten

graphischen Werke sind so ökonomisch, dass man dies vermuten könnte, aber er ist zuerst und vor allem ein Kolorist, in der Tradition der venezianischen Malerei, in der Nachfolge von Rubens und Delacroix. Er ist völlig gegen empathischen Realismus in der Art Courbets, der Impressionisten oder der Kubisten; er benützt jedoch kubistische Ausdrucksmittel und malt naturalistische Szenen, welche im Geiste, wenn auch nicht in der Technik, dem Impressionismus nahe kommen. Er bewunderte Monet leidenschaftlich^a und liess sich in seinen frühen Jahren von Gauguin immer wieder inspirieren (Lynton, 1985, S. 20).^b

Und nun hören wir, wie Whitman (1891-1892) die verschiedensten Produkte menschlicher Tätigkeit bei seinem Einsatz für das gemeine Volk im Hier-und-Jetzt einbrachte:

Ich hörte, was über das Weltall berichtet wurde,
Hörte es und hörte es von manchem Jahrtausend.
Es ist soweit leidlich gut — doch, ist es alles?

Ich komme, vergrössere und vergleiche;
Und schon beim Ansatz überbiete ich die alten vorsichtigen
Feilscher,
Indem ich selber die genauen Umrisse von Jehova annehme,
Lithographien herstelle von Kronos, Zeus, seinem Sohn, und
Herkules, seinem Enkel;
Mir Skizzen kaufe von Osiris, Isis, Belus, Brahma, Buddha;
Lose in meine Mappe Manito hineinlege, Allah auf einem
Blatt, und einen Kupferstich des Gekreuzigten;

^a Siehe dazu Haggard (1986, S. 182).

^b Siehe dazu Compton (1985, S. 17).

Mit Odin und dem scheusslichen Mexitli und jedem Idol und
Abbild,
Die ich alle abschätze nach ihrem Wert und nicht um einen
Deut mehr;
Indem ich zugebe, dass sie am Leben waren und ihr Tagwerk
taten.
(Sie trugen Kerfe für noch nicht flügge Vögel, die jetzt selbst-
ständig sich erheben, fliegen und singen müssen.)
Ich nehme die rohen Entwürfe von Göttern an, um in mir
selber vollkommene auszuarbeiten, die ich an Männer
und Frauen verschenke, denen ich begegne;
Entdecke aber ebensoviel und mehr in einem Zimmerer, der
das Gebälk eines Hauses richtet,
Und stelle höhere Anforderungen für die, welche mit auf-
gerollten Hemdsärmeln Schlägel und Meissel hand-
haben;
Verwerfe besondere Offenbarungen nicht und halte ein
Rauchwirbelchen oder ein Härchen auf dem Rücken
meiner Hand für ebenso merkwürdig wie irgendeine
Offenbarung;
Burschen, die Feuerspritzen und Strickleitern bedienen, halte
ich für nicht geringer als die Götter der alten Kriege,
Und lausche ihren Stimmen, die durch das Krachen der Ver-
wüstung schallen,
Ihre sehnigen Glieder gehen unversehrt über verkohlte Lat-
ten hin, ihre weissen Stirnen bleiben unverletzt und heil
von den Flammen,
Bei des Handwerkers Weib mit dem Kind an der Brust halte
ich Fürbitte für jeden Geborenen;
Drei Sensen sausen in Reihe auf dem Erntefeld; sie sind
geschwungen von drei rüstigen Engeln in Hemden, die
sich auf den Hüften bauschen;
Der zahnluckige rothaarige Stallknecht: er erlöst von be-
gangenen und zukünftigen Sünden;

All seinen Besitz verkauft er, macht sich zum Advokaten,
um für seinen Bruder zu bezahlen und neben ihm zu
sitzen, während er wegen Fälschung gerichtet wird;
Was sonst auf das Breiteste gestreut war, ist jetzt auf die
Quadratruete um mich her gestreut und vermag die
Quadratruete noch nicht mal zu bedecken.
Der Stier und der Käfer sind noch nicht halbgenug verehrt;
Dung und Schmutz sind bewundernswürdiger als man sich
träumen lässt;
Das Übernatürliche bedeutet nichts — ich selbst warte bloss
meine Zeit ab, um selbst einer der Allmächtigen zu
werden;
Es naht der Tag für mich, da ich ebensoviel Gutes wie die Be-
sten erreichen werde, und ebenso wunderbar sein werde.
Bei meinem Lebensklumpen! Schon werd ich Schöpfer
Und nähere mich, jetzt und hier, dem verborgenen Schoss
der Schatten ("Gesang von mir selbst", Nr. 41, S. 84-85).^a

*

Mit den Jahren hielt Chagall immer mehr vom Wert des Auges, des Sehens, und zwar nach aussen und nach innen. Wie in der Kindheit am Fenster sitzend und schauend, die Gegenstände draussen wahrnehmend und gleichzeitig die inneren Imagines fokussierend, so fügte sich Chagall in die Welt ein. Da gab es Objekte, seien dies Bäume, Flüsse oder Berge, Kühe, Fische oder Hühner, die er durch psychisch verarbeitetes Wahrnehmen packen und formen konnte. Sich an dieser Tätigkeit zu freuen, die eigene Substanz zu geniessen, das müsse

^a Den Bezug zu Whitman erfuhr ich durch die Lektüre des sehr überzeugenden Aufsatzes von Lynton (1985, S. 20).

genügen, ein Leben zu füllen. Chagall war in Alexanders Vermittlung von Marchese Bino Sanminiatis Bericht über seine Begegnung mit dem Maler der Ansicht, dass "ein Gegenstand nicht mehr derselbe sei wie vorher, bevor man über ihn nachgedacht habe" (Alexander, 1978b, S. 406).

Verallgemeinernd scheint Chagall uns empfohlen zu haben, das Sein, die Aussen- sowie die Innenwelt, anzunehmen, im Kopf und im Herzen Platz zu schaffen für das Wunderbare in der Natur, zu der sehr wohl der Mensch, aber mit ihm auch sämtliche Formen des Schreckens gehören. Mit dem nachsinnenden Auge ist der Mensch als ungeheuerliches Lebewesen zu erspähen, als Tier mit tausend Gesichtern, mit Masken, die das Leben fördern und Masken, die das Leben gefährden. Chagall optierte für die Augen hinter der das Leben bejahenden Maske, für ein Sehen, das auf das Sein wirkt und die Welt draussen und drinnen wohnlicher ausstatten will.^a

^a Siehe dazu Erben (1957, S. 18). Abram Efross, ein bedeutender Forscher und Kunstkritiker, der Chagall ausserordentlich schätzte und förderte, vertrat ebenso wie Chagall internationalistische Tendenzen der jüdischen Maler. Das einigende Prinzip lag ihm am Herzen (Bowlit, 1987, S. 44, 53).

Marc Chagall zu Beginn Sowjetrusslands ein proletarischer Maler

Etwa 4 1/2 Jahre lang, von Oktober 1917 bis Frühling 1922, verstand sich Chagall in Russland als proletarischer Maler. Begeistert von den Haupttendenzen in Russland ab Februar 1917, mit der Abschaffung von Klassen-, Rassen- und Nationalitätenprivilegien sowie der Gleichstellung aller Religionen, setzte sich Chagall mit ganzer Kraft dafür ein, die Routine in der Kunst zu bekämpfen. Routine drückte sich z.B. in der Malerei darin aus, dass diese zur Literatur wurde. Revolutionäre proletarische Kunst müsste also "mit einfacher Weisheit innerlich und äusserlich mit allem brechen, was man nur als 'Literatur' bezeichnen kann" (Chagall zitiert in Alexander, 1978b, S. 165). Chagall war sich dessen bewusst, dass nicht jedermann, der sich für die Malerei interessierte, dieser Aufgabe gewachsen war. Voraussetzung dafür waren Begabung und ein proletarisches Gewissen; der proletarische Maler wusste von seiner Zugehörigkeit zum Kollektiv. Er verdankte dem Kollektiv das Geschenk seiner Existenz, die Erfahrung seiner Begabung, die nicht sein Privateigentum war.

Rückblickend in der zweiten Hälfte der 30er Jahre scheint Chagall in einem Poem mit dem Titel "Mein altes Zuhause" (Autobiographisches Gedicht) u.a. über sein Erleben der Revolutionen von 1917 und die Hoffnung, die durch diese erschütternden Ereignisse geweckt wurden, geschrieben zu haben:

Der Mond kommt herüber
Aus jenem Land für mich ein Gast.
Eine rote Fahne winkt mir zu.
Ich erwache auf unserer Strasse.

Die Welt dort ist erneuert worden.
Familien, nah und fern,
Feierten Hochzeit ohne mich.
Winde blasen von dort.

Ich höre aus der Ferne die Stimmen
Sich in Freude versammelnder Menschen.
Sie besaßen ein Leben, befreit
Durch scharfe Gewehre und durch Worte.

Oh, kriecht hervor aus tiefen Gräbern,
Tanten, Onkel, Grossväter.
Ihr seid freie Bürger, gratuliere!
Ich bin euer Zeuge aus der Ferne.
(Chagall, 1937, S. 187-188)

In einem Bild, das Chagall 1917 malte ("Die Tore des Friedhofs"), steht das folgende Zitat aus der Bibel (Ezechiel, XXXVII, 12-14) über der Durchfahrt des Friedhofs in hebräischen Lettern:

12. Darum weissage und sprich zu ihnen: So spricht der Herr Herr: Siehe, ich will eure Gräber auf tun und will euch, mein Volk, aus denselben herausholen und euch ins Land Israel bringen;

13. und ihr sollt erfahren, dass ich der Herr bin, wenn ich eure Gräber geöffnet und euch, mein Volk, aus denselben gebracht habe.

14. Und ich will meinen Geist in euch geben, dass ihr wieder leben sollt, und will euch in euer Land setzen, und ihr sollt erfahren, dass ich der Herr bin. Ich rede es und tue es auch, spricht der Herr.^a

Chagall (1925/1931) beschrieb sich als "Sohn eines Arbeiters" (S. 103). Der Vater zählte allerdings nicht zu den Arbeitern, die durch ihre Leistungen oder Gefälligkeiten in den Genuss von Privilegien kommen.

^a Compton (1985) kommentiert dieses Bild zum Teil wie folgt:

Auf den Torpfosten steht etwas geschrieben, was nicht entziffert worden ist, weil es sich als unlesbar herausstellte. Sie tragen ausserdem rechts die Daten 1812 und links 1890; letzteres Datum wird im Davidstern über dem Giebelfeld wiederholt. Was immer die genauen Konnotationen dieser Daten (für Juden) sein mögen, Chagalls "Friedhofstor" ist ein Denkmal für all jene, die in dem Niederlassungsgebiet, den 16 Provinzen Russlands, auf die Juden vor den Revolutionen von 1917 eingeschränkt waren, starben. Obwohl im 19. ebenso wie in unserem Jahrhundert viele in Pogromen umgekommen waren, starben auch viele im Kampf für die bolschewistische Revolution, von der sie hofften, sie würde ihnen eine neue Rolle in der Gesellschaft zuteilen. Im Jahre 1921 lebte der Künstler in einer jüdischen Kolonie ausserhalb Moskaus, wo eine Anzahl von Schriftstellern und Malern versuchte, jungen Leuten zu einem neuen Start zu verhelfen, die verwaist waren und Ermutigung brauchten, ihren Platz in der Gesellschaft einzunehmen. Obwohl "Friedhofstor" auf 1917 datiert ist, erscheint das Bild stilistisch älter als zum Beispiel "Die rote Einfahrt".

Mit der überraschenden Wahl von Bibelverweisen vermittelt Chagalls Gemälde die Angst, die der Schriftsteller Levanda 1881 folgendermassen ausdrückte: "Menschen und Ereignisse stossen uns in ein Schattenreich, denn wir werden als 'überflüssige' Menschen betrachtet, für die es angeblich zu wenig Platz in der Heimat gibt und die die bereits hart bedrängte einheimische Bevölkerung einengt. Doch lasst unsere Umstände nur ein bisschen zum Besseren wenden, lasst uns aufhören, den Boden unter uns brennen und unter unseren Füssen verschwinden zu spüren, und wir sind überzeugt, dass dann genau dieselben Träumer, die das Bild eines unabhängigen Palästinas so anziehend geschildert haben — einer zum Leben erweckten Mumie — zusammen mit vielen russischen Juden singen 'Ich bin Russe und ich liebe mein Land'" (S. 195).

23 Jahre schuftete er als "einfacher Arbeiter" (S. 7), als "Gehilfe eines Heringshändlers" (Forestier, 1990, S. 62), der neben ihm "wie ein ausgestopftes Tier" stehen konnte, während er, der Vater, "schwere Tonnen" hob (Chagall, 1925/1931, S. 7). Auf der einen Seite ein Mann, der schicksalsergeben "höllische Arbeit, Galeerenarbeit" (S. 23) leistete. Der eine hatte das Sagen, der andere galt als ein Mann, der nichts galt (S. 7).

Während der Kindheit und Adoleszenz prägte sich das soeben vermittelte Bild bei Chagall ein. Die Ungleichheit im sozialen Bereich war evident, ein Zustand, den Marc nicht schlucken konnte. Und er fragte sich: "Beamte, Soldaten, Gendarmen, Gymnasiasten — sind wir nicht alle gleich?" (S. 47).

Gleich oder ungleich erlebte Chagall einmal die Güte eines Arbeiters in St. Petersburg, als er sich in der Lage eines Obdachlosen befand. Er wusste einfach nicht, wo er übernachten sollte, und berichtete in seiner Autobiographie, wie es dann bei ihm zuging:

Meine Mittel erlaubten mir nicht, ein Zimmer zu mieten; ich musste mich mit Zimmerecken begnügen. Ich hatte nicht einmal ein Bett für mich allein. Ich musste es mit einem Arbeiter teilen. Er war wirklich ein Engel, dieser Arbeiter mit dem tiefschwarzen Schnurrbart.

Aus lauter Freundlichkeit zu mir drückte er sich ganz gegen die Wand, damit ich mehr Platz hätte. Ich lag, ihm den Rücken zukehrend, mit dem Gesicht zum Fenster und atmete die frische Luft.

In diesen Zimmern, mit Arbeitern und Strassenhändlern als Nachbarn, blieb mir nichts anderes übrig, als mich auf den Bettrand zu legen und über mein Leben zu grübeln (S. 81).

Chagall ging bei der Herausbildung seines proletarischen Bewusstseins nicht nur von seinen eigenen Erfahrungen oder von denen seiner Familienmitglieder aus. Er stellte wie Anton Tschechow fest, dass unmenschliche Wohnverhältnisse zusammen mit psychischen Störungen, z.B. mit destruktiven Wünschen der Frau gegenüber, das allgemeine Elend festigten und unter Umständen verstärkten. Ein Beispiel:

Einmal habe ich die eine Hälfte einer Kammer irgendwo in der Panteleimonowskistrasse gemietet. In der Nacht konnte ich nicht ergründen, woher der Lärm kam, der mich nicht schlafen liess.

Die andere Hälfte des Zimmers war von der meinen nur durch ein Tuch abgeteilt. Woher dieses Schnarchen?

Ein andermal kam der Mieter der zweiten Zimmerhälfte, ein Trunkenbold, am Tage Buchdrucker und abends Akkordeonspieler im Volkspark, spät in der Nacht nach Haus. Erst stopfte er sich mit Sauerkraut voll, dann verlangte er nach seiner Frau.

Die stiess ihn zurück, entwich in meine Zimmerhälfte und rettete sich dann auf den Korridor, nur mit einem Nachthemd bekleidet. Er lief ihr nach, ein Messer in der Hand.

"Du wagst es, dich mir zu verweigern, mir, deinem rechtmässigen Ehemann?"

Da begriff ich, dass in Russland nicht nur die Juden kein Lebensrecht hatten, sondern ebensowenig viele Russen, die zusammengepfercht waren wie das Ungeziefer im Haar. Mein Gott (S. 82)!

Ich habe nicht den Eindruck bei der Lektüre von Chagalls Autobiographie, dass er die Arbeiter idealisierte und meinte, das psychosoziale Elend werde durch die Einrichtung von menschenfreundlicheren Wohnhäusern im Grünen verschwinden. In seinem Text konnte er sehr

wohl kritisch einen Arbeiter darstellen, z.B. den Pförtner im Staatlichen Jüdischen Kammertheater in Moskau, wo er, Chagall, eine Zeitlang tätig war. Chagall schrieb:

Ich sehe ihn noch, diesen Pförtner, den einzigen Vertreter der Arbeiterschaft in unserem Theater.

Seine Nase, seine Armut, seine Feigheit, seine Dummheit, seine Läuse, die von ihm zu mir und wieder zurück krochen. Oft blieb er untätig stehen und grinste hektisch.

"Worüber lachst du, Dummkopf?"

"Ob ich nun Ihre Malerei oder Sie selber angucke, das eine ist so ulkig wie das andere" (S. 159)!

Kritik hier hiess lange nicht Ablehnung oder Abwertung. Denn Chagall schrieb weiter wie folgt:

Effroim, wo bist du? Du warst zwar nur Pförtner, doch manchmal, wenn es sich so ergab, standst du auch vor der Kasse und kontrollierst die Billets.

Ich habe oft gedacht, man müsste ihn für die Bühne engagieren. Warum nicht? Man hat doch auch die Frau des anderen Pförtners engagiert (S. 159).

Und auch differenziert zeigte sich Chagall bei seiner Beurteilung der Vollstrecker der Revolution. Er konnte einiges nicht für gut halten, was die Genossen taten, z.B. "zusammen mit anderen Bürgern" seine Schwiegermutter "verhafteten, einfach weil sie reich war" (S. 139).

*

Diese Kunst eines proletarischen Malers — nicht eine Kunst für Proletarier und auch nicht eine Kunst von Proletariern! — würde eine Kunst ohne Inhalt im gängigen Sinne sein. Chagall hielt sich dieser Aufgabe gewachsen. Er würde die Masse hinter sich ziehen und allen zeigen, dass die "Kunst des zwei mal zwei gleich vier, die der Masse am nächsten steht und ihr am zugänglichsten ist", dass diese Kunst unserer Zeit unwürdig ist (Alexander, 1978b, S. 166). Chagall sah vor sich das Land der Verheissung, und das war nicht das allein den Juden verheissene Land Israel. Unter den Bolschewiki würden alle aufwachen mit der Entstehung der neuen Welt in der Gesellschaft und in der Kunst.

Dass Chagall sich nicht sehr lange als proletarischer Maler in Sowjetrußland erlebte und im Frühling 1922 nach Berlin abreiste, um dort seine Arbeit als Maler fortzusetzen, habe ich in zwei anderen Schriften behandelt. Wichtig hier ist vielleicht die starke Vermutung, dass er Rußland nicht aus vorwiegend politischen Gründen im engeren Sinne verließ. Traumatisiert dagegen hatten ihn die Erfahrungen mit seinen Malerkollegen in der Kunstakademie und mit den Juden im Theater. Compton (1990, S. 24) schreibt, auch wenn Chagall einsehen musste, dass er in Sowjetrußland nicht leben konnte, hatten die Ideale der russischen Revolution für ihn lange nach dem Weggang grosses Gewicht.

Ein Festhalten an diesen Idealen spornte Chagall in den USA an, in Gruppen mitzumachen, die als links galten. Harshav (1992) schreibt wie folgt dazu:

In ihrer New Yorker Zeit standen die Chagalls, obwohl nie politisch engagiert, in Kontakt mit linken jiddischen Kreisen. Ein linker jiddischer Verlag, der Bücherbund des Bräuderordens des jüdischen Volkes (Book League of the Jewish People's Fraternal Order), war es, in dem Chagall Bellas zwei autobiographische Bände nach ihrem Tode veröffentlichte (S. 54).

Später, nach Bellas Tod und dem Abschluss des Zweiten Weltkriegs hielten Leute wie Senator Joseph McCarthy solche Gruppen für staatsgefährdend. Haggard (1986) berichtet in dieser Hinsicht:

Victor Purcell [ein Bauer, der in der Nähe von Chagall, Virginia und David in High Falls, USA lebte, S. 82] schrieb uns [gegen Ende der 40er Jahre], dass der FBI unser Haus nach belastenden Dokumenten durchsucht habe [nachdem Chagall mit Virginia und David im August 1948 nach Frankreich umgezogen war] ... Marc war ehrenamtlicher Präsident des "Komitees jüdischer Schriftsteller und Künstler" ("Jewish Writers' and Artists' Committee"), einer linken Organisation; als er nach Frankreich zurückkehrte, wurde er Ehrenpräsident des "Komitees für die Bekämpfung des Antisemitismus und die Förderung des Friedens" ("Committee for the Suppression of Anti-Semitism and the Promotion of Peace"). Antifaschist zu sein, war damals schon verdächtig (S. 123).

Aus meiner Sicht blieb Chagall ein proletarischer Maler, auch wenn er nicht als solcher in die Literatur eingegangen ist. Als universaler Maler war er z.B. fähig, zentrale religiöse Themen des Judentums mit denen des Christentums zu vereinen, also im Namen der Freiheit sämtliche Vormachtansprüche der einen oder anderen Religion zu

beseitigen, ja, auf malerische Art und Weise zu stürzen. So können wir in Pater Couturiers Erläuterung von Chagalls Wandkeramik, Moses führt sein Volk durchs Rote Meer, für das Baptisterium von Assy lesen:

Chagall, der — obwohl Jude — einen ausgesprochenen Sinn für Liturgie besitzt, hat nicht verfehlt, in einer Ecke dieses Werks die Szene des Kalvarienberges, die Bluttaufe des Herrn, darzustellen, zu welcher der Zug durchs Rote Meer eine Vorwegnahme darstellt. Alles menschliche Elend versammelt sich am Fusse des Kreuzes, brandet wie eine Woge gegen das Ufer, während die Zeit der Welt abläuft (Pater Couturier zitiert in Alexander, 1978b, S. 425).^a

Alexander schreibt dazu: "An den unteren Rand dieses Werks, das Chagall der Kirche von Assy schenkte ..., setzte der Künstler die Inschrift hin: ... Im Namen der Freiheit aller Religionen (S. 425).^b

Und Chagall selbst sagte zu diesem Thema:

Ich kann mir Christus nicht denken aus der Sicht einer Konfession, eines Dogmas. Mein Christusbild soll menschlich sein, voller Liebe und Trauer. Ich will das Religiöse nicht betonen, die Kunst, die Malerei ist ihrer Natur nach religiös — wie alles Schöpferische. Was mich an den Bildentwürfen beschäftigt, ist der konstruktive Aufbau. Er hat seine Logik, nicht wahr? Und doch kann man mit der Logik kein Bild malen. Das ist wie die Religion und das Dogma, wie die Poesie und die Regeln. Dogma meint Absonderung; und Absonderung heisst Kampf, Streit, Hass und Krieg (Chagall zitiert in Erben, 1957, S. 16).

^a Zum Hintergrund dieses Projekts siehe Haggard (1986, S. 190-193).

^b Vergleiche Alexander (1978b, S. 410; siehe auch S. 193). Siehe ferner Meyer (1961, S. 574).

Nachgedoppelt meinte Chagall: "eines weiss ich, ich kann keine religiöse Kunst machen, Kunst als Programm, nein, das wäre schlimm" (S. 18).

Meyer (1961) schreibt dazu: "Chagalls Werk richtet sich ... keinesfalls etwa besonders an jüdische Menschen, sondern an *alle* Menschen, und seine Botschaft vermittelt nicht dieses oder jenes Einzelne, sondern ein Ganzes, eine Art die Welt zu schauen, eine Art zu leben" (S. 596). Meyer gibt mir als Leser zu verstehen, dass diese von ihm entnommene Botschaft des Malers weiterhin mit Revolution zu tun hatte. Meyer schreibt: "Denn seit 1959 beschäftigt dasselbe Thema den Künstler aufs Neue: er möchte ihm aus jetziger Sicht eine Form geben, die seiner tiefen Verehrung für die totale, alles Menschliche berührende Revolution zur Geltung bringt" (S. 415).

4 d

Zum Werdegang Marc Chagalls als Arbeiter-Maler

Soweit ich sehe, haben wir nun von den verschiedenen Kennzeichen erfahren, die Marc Chagall sich selber zuschrieb oder mit denen er von anderen belegt wurde. Das allerzentralste Merkmal dieses Mannes scheint mir das einfachste zu sein. Chagall verstand sich als malender Maler, oder, wir könnten auch sagen, als arbeitender Maler. Alexander schreibt: "Jahrelang verkündete er ..., er sei ein universaler Künstler, er besuche weder Synagoge noch Kirche, seine Arbeit sei sein

Gebet" (S. 412).^a Und Compton (1990) schreibt schlicht und einfach dazu: "Chagalls Ruhm beruht auf seiner Malerei" (S. 11).

Wenn ich Chagalls Autobiographie, die er *Mein Leben* nannte, in die Hand nehme und darin lese, wie er seine Kindheit verbrachte, meine ich darin eine Bestätigung für meine Mutmassung zu finden, dass die allerzentralste Identität für Chagall die des Malers war. Um das Ihnen, meine Leserinnen und Leser adäquat begründen zu können, muss ich Ihnen einiges über das Leben des Malers in der Kindheit mitteilen, Informationen über ihn, die ich aus der Autobiographie entnommen habe.

Zum vornherein ist allerdings festzuhalten, dass ich mangels Wissen nicht in der Lage bin, zu beurteilen, wie orthodox jüdisch die Familie war, in der Marc zur Welt kam, sagen wir mit Vorsicht "ziemlich", wobei er selbst einmal sagte: "Für meine Eltern war die Religion der Angelpunkt, um den sich ihr gemeinsames Dasein drehte" (Chagall zitiert in Haggard, 1986, S. 36).

Marc zählte mit seinen Geschwistern neun Personen, und es gab ausser der Mutter und dem Vater lebende Grosseltern und einige Onkel und Tanten. Mir scheint, er hatte Kontakt mit vielen dieser Angehörigen und machte mehr oder weniger positive Erfahrungen mit allen. Lernen wir seinen Vater und seine Mutter kennen, so ist es verständlich, dass Haggard meinte, die Eltern seien Marc heilig gewesen (S. 96).

*

^a Siehe dazu Kékkö (1980, S. 88, 92).

Auffallend finde ich Marc Chagalls grosses Verständnis für seinen Vater, der als einfacher Arbeiter in einem Heringslager von seinem Vater untergebracht wurde und schwere Lasten zu heben und zu tragen hatte.^a "Mein Herz", schrieb Chagall (1925/1931), "krümmte sich wie eine türkische Brezel, wenn ich ihn diese Lasten heben und mit seinen eisigen Händen in kleinen Heringen wühlen sah" (S. 7). Kein Wunder zu erfahren, dass Marcs Vater immer müde war (S. 8).

Aber auch wenn der Vater regelmässig an der Grenze der Erschöpfung war, ist es ihm und seiner Frau gelungen, für die elfköpfige Familie

^a Zeiler (1987) beschreibt Marc Chagalls Verhältnis zu seinem Vater ganz anders als ich. Es empfiehlt sich, Zeilers Schrift zu lesen, wenn nur, um besser ausgerüstet zu sein, meinen Text kritisch unter die Lupe zu nehmen. Ich persönlich finde es unmöglich, Zeilers Deutungsvorschlag anzunehmen, wenn ich Aussagen, wie die vier folgenden von Chagall lese, und zwar nachdem ich meinen Text verfasst hatte:

- 1) Welche Armut umgab meine Jugend, welche schwere Aufgabe hatte mein Vater mit uns neun Kindern. Und dennoch war er immer voller Liebe und in seiner Art ein Poet. Durch ihn fühlte ich erstmals die Existenz von Poesie auf dieser Welt. Danach fühlte ich sie in den Nächten, wenn ich in den dunklen Himmel schaute. Dann erfuhr ich, dass es noch eine andere Welt gab. Das brachte mir Tränen in die Augen, so tief war ich berührt (Chagall zitiert in Compton, 1985, S. 48; cf. dazu Erben, 1957, S. 152).
- 2) Ich hatte nie Streit mit meinen Eltern. Eltern sind für mich wie Heilige. Keine Macht der Welt hätte mich gegen sie aufwiegeln können (Chagall zitiert in Haggard, 1986, S. 67).
- 3) Wir fragten Chagall, was er denke, was ihn am meisten in seiner Arbeit beeinflusst habe, und er gab ohne Zögern zur Antwort: "Mein Vater, meine Frau, der Himmel und die Liebe" (Chagall zitiert in Jonathan Marshall, 1956).
- 4) Der einzige Professor, den ich hatte, war mein Vater, nicht Cézanne, nicht van Gogh. Er war ein einfacher Arbeiter (Chagall zitiert in Kékkö, 1980, S. 47; siehe ferner S. 80-81).

zu sorgen,^a so dass es nie zur Hungersnot kam. Von Hungersnot in der Kindheit wusste Marc nicht zu berichten. Chagall schrieb:

Butter und Käse waren immer reichlich auf dem Tisch.

Das Butterbrot, wie ein ewiges Symbol, verschwand niemals aus meinen Kinderhänden.

Überall, wo ich hinging — in den Hof, auf die Strasse und sogar auf den Abtritt — nahmen wir, ich und all die Unsern, ein Butterbrot mit (S. 23).

Und was den Vater alleine betraf:

In seinen von der Arbeit fettigen und salzigen Kleidern mit den weiten Taschen, aus denen er ein trüb-rotes Taschentuch hervorzog, kam er ... nach Haus, gross und mager. Mit ihm trat der Abend ein.

Aus seinen Taschen zog er einen Haufen Kuchen und gefrorene Birnen. Mit seiner runzligen, braunen Hand verteilte er sie unter uns Kinder. Sie zergingen im Mund mit mehr Genuss, saftiger und glasiger, als wenn sie aus der Schüssel vom Tisch gekommen wären (S. 8).

So sah zum Teil die "Honig-Seite" in der Nahrung des Malers als Bub aus. Auf der "Milch Seite" gab es unter anderem unter der Woche Kascha, d.h. Buchweizen-, Griess- oder Reisgrütze, wohl als Grundnahrung gedacht, also "milchig", und doch zugleich "honighaft", wie er schrieb: "Das war für mich die höllischste Nahrung, die es gab" (S. 26). Am Sabbatabend vereinigten sich alle Kinder am Tisch, worauf

^a Chagall (1925/1931, S. 24) schrieb davon, dass die Familie acht Kinder zählte. Sämtliche Biographien über Chagall gehen davon aus, dass es neun waren, sieben Töchter und zwei Söhne, wobei er das älteste Kind war (S. 27).

"Heringe, Gurken, Käse, Butter und Schwarzbrot, gross und rund" standen, eine Mahlzeit, die Marc als "zauberhaft" bezeichnete (S. 26).

Mit dieser Mitteilung ist zu bemerken, denke ich, dass Marc im Rückblick auf seine Kindheit, und zwar auf die Gerichte, die er damals zu verzehren hatte, keine deutliche Trennung zwischen "Milch" und "Honig" machte. Die wahre Liebe, die dem Bild des Honigs innewohnt, scheint auch in der lebensnotwendigen Nahrung gewesen zu sein. Wir könnten vermuten, dass der Junge kaum oder nicht mit Heuchelei konfrontiert wurde und sich der Lust möglichst optimal zuwenden konnte.

*

Marc zeigte eine grosse Achtung vor seiner Mutter, die das ganze Haus regierte und noch dazu einen Laden führte, wobei sie nicht nur die Mutter ihrer eigenen acht Kinder war, "sondern auch die ihrer eigenen Schwester" (S. 13). Er hielt sie schlichtweg für "eine Königin", von der er sein Talent geerbt hat (S. 12; siehe S. 9, 27). Er hatte also Ähnlichkeiten mit ihr. Am Grab nach ihrem Tod schrieb Chagall:

Mir ist, als sähe ich dich noch, Mama.

Du kommst sacht auf mich zu. So langsam, dass ich dir helfen möchte. Du lächelst wie ich. Ach, dieses Lächeln, mein Lächeln! ...

Hier ist ihr Bild.

Einerlei. Bin ich es nicht selbst? Wer bin ich (S. 10, 11)?

Und war Marc lange kein gewöhnliches Kind, so war seine Mutter auch etwas Spezielles, dachten er und seine Geschwister: "In unseren

Augen war die Mutter etwas Besonderes, soweit das in dem Vorstadtmilieu möglich war" (S. 10).

Mir scheint Marc Chagall war ein aufgewecktes Kind. Wir haben bereits in Erfahrung gebracht, dass er gerne am Fenster sass und genau beobachtete. Mit den Augen nahm er allerlei zur Kenntnis. Er schrieb:

Ich schob den Kopf hinaus und atmete die frische blaue Luft.
An mir vorbei flogen die Vögel.

Ich höre, wie eine gute Frau ihr Wasser lässt. Ich sehe ihre Strümpfe und ihre Beine, sie beschmutzt meine heissgeliebten Tonscherben, meine Steine (S. 30).

Am liebsten schlief Marc morgens, "wenn ein Sonnenstrahl unterm Dach hervor durchs Fenster ... [ihn] anlachte" (S. 23).^a Im Tageslicht schien die Welt Marc willkommen zu heissen. Die Sonne brachte alles an den Tag.

Mit der Nacht, der Mondwelt, gab es Probleme. Beim Mondschein hatten Marc und seine Geschwister Angst. Ausserhalb des Hauses war es schon möglich, abends ihr "Geschäft ... am Zaun" zu machen, aber "weit zu laufen, waren wir Kinder", schrieb Marc, "überhaupt unfähig" (S. 23). Er bemerkte: "Ich habe Angst, in den Hof zu gehen" (S. 26). Die "Beine [waren] einfach unbeweglich", sie waren nicht im Stande, sich zu rühren (S. 23).

Im Haus selbst konnte die Angst auch auftreten und Marc nachts überfallen. Im Gegensatz zum Schlaf am Morgen schlief Chagall nicht

^a Siehe dazu S. 29.

gerne in der Dunkelheit (*ebenda*). Er schrieb dazu, was passieren konnte:

Nacht. Ich liege im Bett, sehe an der Wand einen Schatten — vielleicht ein Handtuch. Es kommt mir vor wie ein Gespenst, wie ein Mann, ein Onkel, in den "Tallis" gehüllt.

Plötzlich lächelt er; scheint zu drohen. Oder ist das irgendeine Tante, oder ein Ziegenbock?

Ich musste aufstehen, schlich zum Schlafzimmer der Eltern, doch nur bis vor die Tür, denn einzutreten wagte ich nicht, besonders wenn ich den Vater liegen sah, schnarchend, mit offenem Mund, hochgestrecktem Bart.

Vor der Tür flüsterte ich:

"Mama, ich hab Angst."

Eine Stimme, wie im Traum:

"Was willst du?"

"Ich hab Angst."

"Leg dich schlafen."

Schon bin ich beruhigt.

Das kleine Petroleumnachtlicht wird allmählich Herr über meine Seele, und langsam gehe ich wieder zu meinem Bett (S. 27-28).

Auch erwähnte Chagall:

Nachts glaubte ich zu sehen, wie die Wände sich enger zusammenschoben.

Das trübe Licht der Lampe warf Schatten gegen die Decke. Ich drückte mich ins Kissen.

Plötzlich höre ich eine Maus hinter meinem Kopf. Wütend packe ich sie mit viel Lärm und werfe sie weg, meinem Bruder [, der im selben Bett schläft,] vor die Füße. Der schreckt auf

und wirft sie mir zurück. Schliesslich ersäufen wir sie gemeinsam im Nachttopf (S. 28).

Die Angst des zukünftigen Malers konnte schon massiv sein, dann rief seine Mutter ihn zu sich. Er kroch zu ihr ins Bett. Einerseits war das "der beste Unterschlupf". Er konnte annehmen:

Nun wird sich kein Handtuch mehr in einen Bock oder einen alten Mann verwandeln, keine Totengestalt mehr durchs vereiste Fenster gleiten. Der Spiegel im Wohnzimmer, der hohe, dunkle, wird mich nicht mehr erschrecken (S. 29).^a

Solange er im Bett von seiner Mama war, fühlte er sich geschützt vor der Hängelampe und dem Sofa.

Andererseits hatte er doch Angst! Im Bett mit der Mutter spürte er die Weichheit ihres dicken Leibes, ihres Alters, der Niederkünfte, es boten sich ihre "Beine, fett und elastisch ... [ihre] mächtigen Brüste, wie Kissen" an. Und die Vorstellung, "all das aus Versehen zu berühren",

^a Später, ja noch mit mehr als 75 Jahren, hatte Chagall immer noch Mühe mit dem "Dunkel". Günther Rennert (1967) realisierte dies, als er mit Chagall bei der Inszenierung der "Zauberflöte" für Rudolf Bing zusammenarbeitete.

Nur schwer war über das "Dunkle" mit Chagall zu reden. Dunkelheit scheut er, nicht etwa die Farbe, mit der man Dunkelheit ausdrücken kann, etwa ein dunkles Blau, dunkles Rot oder Grau. Vielmehr argwöhnt er, dass diese Farben im Sinne von Nichtsehenkönnen wirken könnten. Bei den Beleuchtungsproben zur Königin der Nacht zum Beispiel konnte es ihm gar nicht hell genug sein, obwohl wir uns über die Schattenwelt dieser Figur Sarastro gegenüber doch ganz klar waren. Nicht immer war es leicht, ihm die Liebe zum Detail auszureden, die ja bekanntlich oft dem Schaffenden einen bösen Streich spielt und zum störenden, kleinlichen Selbstzweck wird.

jagte Marc Angst ein. Denn diese Nähe zur Mutter erweckte im Sohn auch sein Wissen vom "Leiden ihres Mutterdaseins, [von der] Süsse ihrer Vorstadtträume" (S. 29).

Die Nähe zur Mutter konnte bei Marc und seinen Geschwistern der Beginn einer Kinderkrankheit bewirken, denn problematische Träume der Mutter konnten Krankheit verursachen. Zwei solche Träume können wir in der Autobiographie lesen. Der erste lautet:

Plötzlich taucht auf der Strasse die Gestalt der seligen Grossmutter Chana auf, schliesst lärmend das kleine Oberfenster und sagt: "Meine Tochter, was lässt du bei dieser Kälte hier das Fenster offen?"

Und der zweite liest sich wie folgt:

Oder es kommt eines Tages ein alter Mann, ganz in Weiss, nicht von dieser Welt, ans Haus, ein Onkel mit langem Bart. Er tritt ein, bleibt stehen, bittet um Almosen. Ich reiche ihm ein Stück Brot. Ohne ein Wort zu sagen, schlägt er darauf. Das Brot fällt zur Erde (S. 29).

Marc's Mutter meinte es allerdings gut mit ihm, scheint weder bewusst noch unbewusst darauf ausgerichtet gewesen zu sein, ihn so zu beeinflussen, dass er an ihrer Schürze hängen bleiben sollte. Sie scheint angenommen zu haben, er werde erwachsen und ein Angestellter, z.B. ein Buchhalter werden. Mit der Möglichkeit eines Berufs als Maler für ihren Sohn Marc rechnete sie überhaupt nicht. So wollte sie es nicht glauben, als ihr Sohn eines Tages, als er etwa 19 Jahre alt war, zu ihr, als sie Brot backte, kam und ihr sagte: "Mama, ich möchte Maler

werden." Sie war fassungslos, irritiert, und antwortete: "Was? Ein Maler? Du bist verrückt. Lass mich mein Brot in den Ofen schieben; stör mich nicht. Ich habe mein Brot hier" (S. 54).^a

^a Ich denke an eine bestimmte Stelle in Chagalls Autobiographie, wo er schreibt nach meiner Auslegung, dass er als Maler beim Malen Angst, wenn diese vorhanden wäre, überwinden und in das Chaos hinabtauchen konnte. Er musste sich nicht an der Oberfläche halten, weil er Angst davor hatte, den Boden unter den Füßen zu verlieren, wenn er in die Tiefe ging (S. 100). Also gerade das Malen scheint in seinem Fall eine therapeutische Wirkung gehabt zu haben, denn als Kind wurde Marc eindeutig von Angst geplagt, wie wir das in seiner Autobiographie erfahren. Von dieser Behandlungsmöglichkeit der Angst hatte seine Mutter keine Ahnung zu dieser Zeit in seinem Leben. Zeiler (1987, z. B. S. 1138-1139, 1145-1147) beschreibt und analysiert Vorgänge bei Chagall in der Malerei, die anscheinend therapeutischen Charakter hatten.

Im erwachsenen Alter hörte es mit der Angst nicht auf. Haggard (1986) schreibt u. a. folgendes darüber, und zwar zur Zeit als Marc dabei war, den Verlust seiner Frau Bella zu verarbeiten (etwa 1945):

Renoir sprach von seiner Fähigkeit, sich wie ein Korken auf dem Fluss dahintreiben zu lassen, die ihn vor den grössten Schocks bewahrte. Dies erinnert an die Philosophie des taoistischen "wu-wei" (die Lehre vom Geschehenlassen) und setzt eine Gelassenheit voraus, die Marc nicht besass. Marc fürchtete sich ständig, und doch vertraute er instinktiv seinem Schicksal. Es war, als ob er an einen eifersüchtigen Gott glaubte, der uns beobachtet und uns straft, wenn wir uns zu wohl fühlen.

Später bemerkte ich manchmal, dass Marc um so mehr klagte, je besser die Dinge standen. Er wagte nie zuzugeben, dass er glücklich war, um das Unglück nicht herauszufordern. Er ging sogar so weit, sich die Freude durch lautstarkes Klagen zu verderben. Vielleicht bereitete ihm die Furcht davor, dass es ihm zu gut gehen könnte, Gewissensbisse. Paradoxiertweise war er nur dann wirklich glücklich, wenn er sich um irgend etwas Sorgen machte. Oft sah ich ihn in Angst um etwas augenscheinlich Unwichtiges prosaisch die Hände ringen. Es war das äussere Zeichen einer tiefer-sitzenden Furcht. Er war bereit, zugunsten seiner Arbeit zu leiden, aber er fürchtete sich vor allem, was sie unterbrechen könnte — lärmende Kinder, ausstehende Rechnungen, die Probleme anderer —, alltägliche Störungen, sogar ein Regenschauer. Alles Unerwartete erschütterte ihn und lenkte ihn von seiner Arbeit ab. Einmal erzählte er mir: "Manchmal zieht Traurigkeit in Wellen durch mich hindurch, wie der Wind durch ein Weizenfeld — du weisst, wie er an vielen Stellen gleichzeitig durch den Weizen streicht. Es ist schön anzusehen, aber immer traurig." Wenn es

*

Marc liess nicht nach. Er hatte es versucht, einer von vielen jüdischen Dutzendmenschen in seiner Heimatstadt Witebsk zu werden. Er (1925/1931) schrieb dazu: "Und die Jahre vergingen. Ich musste allmählich anfangen, die anderen nachzuahmen, mich ihnen anzugleichen" (S. 43).

Eines Tages brachte Marcs Mutter ihn in die Gemeindeschule, die in der Regel keine Juden aufnahm. Die "Königin" wusste aber gut Bescheid, wie sie vorzugehen hatte, damit Marc aufgenommen werden könnte. Sie schob fünfzig Rubel in die Hand eines Lehrers, und die Sache war erledigt. Von da weg ging Marc öfters mit einer Uniformmütze auf dem Kopf (S. 47).

Dieser Schulbesuch tat Marc aber nicht gut. Er schrieb:

Die ganze Welt veränderte sich für mich, und ich wurde traurig.

Ich weiss nicht warum, in dieser Zeit begann ich zu stottern ...
Dieses Meer von Köpfen über all den Bänken verwirrte mich hoffnungslos (S. 48).

Mit 19 Jahren klärte sich alles für Marc. In der Gemeindeschule lenkte er eines Tages den Blick auf einen Mitschüler, der dabei war, mit einer Feder eine Illustration aus einer Zeitschrift abzuzeichnen. Diese

regnete, war er schlecht gelaunt, als fälle Tinte vom Himmel (S. 59-60; siehe dazu S. 83, 84, 95).

Laurence Letourneur-Latty (1994) hat sich eingehend mit der Angst bei Chagall befasst.

Art und Weise sich zu betätigen, war Chagall völlig neu. Bei ihm zu Hause hing kein einziges Bild, keine Zeichnung. Er war nur mit dem Bild als Photographie vertraut, Bilder von Familienmitgliedern. Aber dieses Zeichnen, diese Belebung des Papiers mit Formen, die die Aufmerksamkeit auf sich zogen, kam ihm wie ein Wunder vor. Ja, als er den abzeichnenden Mitschüler beobachtete, kam er aus dem Staunen nicht heraus.

Es war Marc nicht ohne weiteres möglich, den Mitschüler zu fragen, was er wohl da mit der Feder mache. Ausgerechnet dieser Junge war, wie Marc später in einem Interview erzählte, sein "Feind, der beste Schüler von allen, aber auch der böseste", der ihn tüchtig plagte und auslachte, weil er verträumt aussah und als das rote Licht in der Klasse fungierte (Chagall zitiert in Alexander, 1978b, S. 34).

Die Vision des Zeichnens setzte jedoch Marc derartig in Bewegung, dass er es daraufhin wagte, sich dem Mitschüler zu nähern und zu fragen, wie er das mache. Als Antwort bekam Marc: "... geh in die Bibliothek, such dir ein Bild, das dir gefällt, und zeichne es nach" (S. 34). Das tat Marc dann auch. Er ging in die Stadtbibliothek und fragte nach einem Band der illustrierten Zeitschrift *Niwa*. Seine Bitte wurde erfüllt. Er nahm die Schrift in Empfang und ging damit nach Hause. Zum Abzeichnen wählte er ein Porträt des Komponisten Anton Rubinstein und setzte sich an die Arbeit. Als diese fertig war, ging er

zum nächsten Bild. Und alle diese Zeichnungen nagelte er an die Wand des Schlafzimmers.^a

Zeichnen hiess für Marc zunächst beglückendes Tun. Dass er darin seine Berufung sehen oder einen Beruf daraus machen würde, kam ihm nicht in den Sinn. Aber, wie Chagall später berichtete:

Eines Tages besuchte mich ein Kamerad, dessen Familie reicher und kultivierter war als die meine. Ganz begeistert von den Zeichnungen an den Wänden rief er aus: "Aber du bist ja ein richtiger Künstler" (S. 35).

Marc fragte den Schulkameraden, was "Künstler" bedeute und hörte von zwei Personen im zaristischen Russland, die als grosse akademische Maler galten, Ilja Repin und Wassili Wertestschagin. Merkwürdig: Ausgerechnet Werke von diesen Malern hatte Marc als Modelle genommen, um zeichnen zu können. Er erfuhr also, dass er praktisch von Anfang an sich beim Zeichnen unter Grossen befand.^b

^a Zeiler (1987) versteht dieses Aufhängen der Abbildungen als "provozierenden Akt" auf dem Weg zu einer neuen Selbstfindung, die "in Widerspruch zur antiikonischen Tradition des Judentums" stand (S. 1134).

^b Meyer (1961) schildert Marcs ursprüngliche Hinwendung zur Malerei wie folgt:

[Marc stürzte] in die Bibliothek, um seinerseits ein Bildnis des Komponisten Rubinstein, dessen Krähenfüsse und Runzeln ihn reizten, und allerlei anderes zu kopieren. Das war das erstemal, dass er für sich, ausserhalb der Schulstunden zeichnete, und schon die ersten Arbeiten gaben ihm das Gefühl, das ist mein Weg. Ein Schulkamerad, der diese Zeichnungen bei ihm im Zimmer an der Wand sah, meinte bewundernd: "Hör mal, du bist ja ein richtiger Künstler!" Das war für Chagall ein so "phantastisches literarisches Wort, ein Wort wie aus einer anderen Welt, ja, vielleicht hatte ich es schon gehört, aber in meiner Stadt hatte es noch keiner je ausgesprochen. Das war uns so fern. Nie hätte ich von mir selbst

Ja, und so fing es an, die "Verrücktheit" dieses 19-Jährigen.^a Die Frage nach dem Beruf war de facto gelöst. Marc würde, so scheint er angenommen zu haben, eine Tätigkeit als erwachsener Mann ausüben, die zugleich Beruf und Berufung beinhalten würde. Er gelangte zur Gewissheit, dass er nun in der Lage sei, nicht Kommis, Buchhalter oder Photograph werden zu müssen, wie es sich seine Mutter vorgestellt hatte. Er "werde", schrieb er (1925/1931) in seiner Autobiographie, "für immer mit der Illusion brechen, die sich meine Mutter gemacht hat ... Das Schicksal hat entschieden" (S. 53).

Marc Chagall realisierte, denke ich, dass diese Berufswahl ihn von der Allgemeinheit der jüdischen Gemeinde wegführen würde. So war er nicht erstaunt, als seine Mutter beim Brotbacken mit Unverständnis auf seine Mitteilung reagierte, er möchte Maler werden. Marc wollte aber nicht mit der Familie im engeren und im weiteren Sinn sowie mit der Mehrzahl der Jüdinnen und Juden in Witebsk in Streit geraten. So war er völlig mit dem Vorschlag der Mutter einverstanden, dass eine Fachkraft beurteilen sollte, ob er für das Malen begabt sei.

Die Fachkraft wurde gefunden, Jehuda Pen. Pen, ein einheimischer jüdischer Maler, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das

dieses Wort zu sagen gewagt ..." und zugleich endlich eine Antwort auf die Frage: "Was bin ich" (S. 42)?

^a Diese "Verrücktheit" wurde später von Kunstkritikern gemerkt und unterschiedlich bewertet. Lunatscharsky schrieb z. B. 1914 von der "Verrücktheit" und "Besessenheit", die Chagalls Welt darstellt (Lunatscharsky zitiert in Rakitin, 1994, S. 16). Efross (1928) bemerkte auch, dass Chagall eine "reine Besessenheit" (S. 90) an den Tag legte, als er Ende des Jahres 1920 im Staatlichen Jüdischen Kammertheater in Moskau arbeitete. In den 90er Jahren hat Vitali (1991d) Chagalls "Besessenheit" als relativ junger Mann bemerkt.

Glück hatte, die zaristische Kunstakademie zu besuchen und seit 1892 seine eigene Kunstschule in Witebsk führte, war bekannt in der Stadt und regte junge Leute, die sich für das Malen interessierten, an, in die Kunstwelt einzusteigen (Wolitz, 1987, S. 23). Pen galt als "einer der wichtigsten vorrevolutionären jüdischen Künstler" (Bolt, 1987, S. 55).^a

Eines Tages gingen dann Mutter und Sohn zum Meister Pen; selbstverständlich trug der Junge die von ihm angefertigten zerknitterten Zeichnungen in der Hand. Im Atelier angekommen erfuhren die beiden, dass Pen nicht zu Hause war. Also warten. Beim Warten schaute die Mutter

flüchtig in jede Ecke, warf zwei, drei Blicke auf die Bilder.

Plötzlich wendet sie sich zu mir und sagt fast flehend, doch mit fester, klarer Stimme:

"Mein Sohn, also ... Du siehst doch; du wirst nie so etwas machen können. Komm, zurück nach Haus" (Chagall, 1925/1931, S. 56).

Marc bat seine Mutter, Geduld zu haben. Ihr Kommentar hatte ihn allerdings tief verunsichert, und er klammerte sich fest an ihren Rock. Ihm wurde es bange. Er hatte Angst davor, sie in der Menge zu verlieren, nachdem sie Pens Atelier verlassen hätte (Alexander, 1978b, S. 36). Marc hoffte ganz fest, der Professor werde demnächst kommen. Er kam dann auch bald, aber vor seiner Ankunft gab es ein Gespräch mit einem Schüler des Meisters:

^a Weiteres über Pen in Chagall (1921); Kasowski (1991, S. 54).

"Guten Tag."

"Guten Tag, von mir aus."

Rittlings auf einem Stuhl, malt er eine Studie. Das gefällt mir.

Mama stellt ihm sogleich eine Frage:

"Sagen sie mir bitte, Herr S..., wie ist denn das mit dieser Geschichte, mit der Malerei? Nicht schlecht, was?"

"Ach was! — Kein Laden, keine Ware ..."

Natürlich war nichts anderes zu erwarten als eine zynische und dreiste Antwort.

Sie genügte, um meine Mutter in ihrer Ansicht zu bestärken und mir, dem stotternden Bengel, einige Tropfen Bitternis einzufliessen (Chagall, 1925/1931, S. 57).

Marc atmete auf, als Pen in Erscheinung trat und sagte: "Sie wünschen?"

Marc's Mutter antwortete:

"Ja, sehen Sie, ich weiss nicht, ich ... Er hat sich in den Kopf gesetzt, Maler zu werden ... Er ist verrückt, nicht wahr? Bitte sehen Sie sich doch seine Zeichnungen an ... Wenn er Talent hat, vielleicht lohnt es dann wirklich, Stunden zu nehmen, wenn aber nicht ..., gehen wir wieder nach Hause, mein Sohn" (S. 57).

Nun war es so weit. Marc händigte dem Professor die Zeichnungen aus, und der Meister blätterte mechanisch die *Niwa*-Kopien durch. Die Beurteilung: "Ja, er hat Anlagen ..." (S. 58). Und das genügte. Marc wurde Pens Schüler.

Mit diesem Statement war die Prüfung beendet und der Weg frei, Schüler von Pen zu werden. Von Widerstand der Mutter ist nichts mehr zu lesen.

Marc blieb nicht sehr lange beim Meister Pen, knapp zwei Monate, schrieb er (S. 58). Bereits im Winter 1906/1907 war Marc in St. Petersburg auf der Suche nach neuen Impulsen bei seiner Tätigkeit als Maler.

*

Bei Chagalls Identitätsfindung als Maler ist es ausserordentlich wichtig, denke ich, die Aussagen von ihm selbst ernst zu nehmen, die darauf hinweisen, wie sehr seine Tätigkeit des Zeichnens von der Mehrheit der jüdischen Bevölkerung wegführte. Blieb er "verrückt" in die Maltätigkeit, so befand er sich "entrückt" aus den Alltagsverhältnissen der Juden und Jüdinnen in Witebsk, mit denen er verwandt war oder einiges zu tun hatte.

Diese Form von "Verrücktheit" hatte im Rückblick betrachtet, so denke ich, rettenden Charakter für Marc Chagall, da er damit den Lebensweg eines durchschnittlichen jüdischen Jungen vermeiden konnte. Anfang der 20er Jahre, zur Zeit der Verfassung seiner Autobiographie, dachte er im Nachhinein, dass er als erwachsener Mann in keiner Weise ein orthodoxer Jude werden wollte, auch wenn alle in seiner Familie "gute Juden" waren (S. 20).^a

^a Später im Dezember 1920 konnte Abram Efross (1928, S. 90) attestieren, dass Chagall bei den Vorbereitungen auf die Eröffnung des Staatlichen Jüdischen Kammertheaters in Moskau "seine Besessenheit" an den Tag legte:

Ihn störte alles, was mit dem Ziel geschah, das Theater zum Theater zu machen. Er weinte echte, heisse, irgendwie kindliche Tränen, als in den Zuschauersaal mit seinen Fresken die Sitzreihen gebracht wurden; er

Mit jedem Jahr, das verging, fühlte ich mich unbekanntem Schwellen näher. Besonders an dem Tage, da mein Vater, mit dem Tallis bedeckt, über meinem Knabenkörper von dreizehn Jahren das Sühnegebet murmelte. Was tun?

Ein unschuldiges Kind bleiben?

Morgens und abends beten und, wo ich gehe und stehe, ob ich etwas zum Munde führe, ob ich etwas höre, gleich ein Gebet sprechen?

Oder die Synagogen fliehen, die Bücher, die heiligen Gewänder wegwerfen und die Strasse hinunter zum Fluss laufen?

Ich hatte Angst vor meiner künftigen Grossjährigkeit, Angst, bald selber alle Anzeichen des erwachsenen Mannes zu haben, sogar den Bart.

In diesen traurigen, einsamen Tagen fing ich, wenn es Abend wurde, über solche Gedanken zu weinen an, als hätte man mich geschlagen, als hätte man mir den Tod meiner Eltern mitgeteilt (S. 46).

sagte: "Diese widerlichen Juden werden vor meiner Malerei sitzen, sie werden sich mit ihren dicken Rücken daran reiben und ihren fettigen Haaren." Granowsky und ich schimpften ihn vergeblich, mit dem Recht von Freunden, einen Idioten: er fuhr fort zu winseln und zu jammern. Er warf sich auf die Bühnenarbeiter, die seine von eigener Hand geschaffenen Bühnenbilder trugen und beteuerte, dass sie sie mit Absicht zerkratzen. Am Tag der Premiere, direkt vor dem Auftritt von Michoels, klammerte er sich an seine Schulter fest und begann, ekstatisch mit dem Pinsel auf ihn einzustechen wie auf eine Kleiderpuppe; auf sein Kostüm allerlei Punkte zu machen und, ungeachtet der wiederholten, alarmierenden Signale von der Bühne und des zärtlichen Zuredens von Michoels selbst, Vögelchen und Schweinchen auf seine Mütze zu malen, die so klein waren, dass niemand sie, auch mit dem besten Opernglas, je hat erkennen können — und dann weinte er wieder und jammerte, als wir den Schauspieler mit Gewalt aus seinen Armen befreiten und auf die Bühne stiessen.

Armer, lieber Chagall! Er hielt uns natürlich für Tyrannen und sich selbst für das Opfer (S. 90-91).

Aber nein, Marcs Eltern waren nicht tot und ihm auf ihre Art zugewandt! Sobald die Mutter von Pen hörte, dass punkto Malen-Können bei ihrem Sohn "etwas daran sei" (Alexander, 1978b, S. 36), leistete sie, soweit ich weiss, keinen offenen Widerstand mehr gegen diesen Berufswunsch, obwohl sie weiterhin es lieber gesehen hätte, wenn Marc sich darauf vorbereiten würde, Kommissar zu werden. Und Marcs Vater zeigte sich bereit, nachdem sein Sohn die Prüfung bei Pen bestanden hatte, das monatliche Honorar für den Unterricht zu bezahlen. Es waren fünf Rubel, die er dem Sohn allerdings nicht in die Hand gab, sondern auf den Hof hinauswarf, wo Marc sie einzeln aufzulesen hatte. Alexander kommentiert diese Geste wie folgt: sie zeige "den inneren Zwiespalt des frommen Juden ... er wäscht seine Hände von der Sünde der Bildermacherei rein" (S. 36-37).^a

Aber auch wenn der Vater keine Rubel gegeben und seine Mutter bei ihrem Widerstand geblieben wäre, wäre Marc trotzdem Maler geworden, "auf eigene Rechnung", schrieb er später (Chagall, 1925/1931, S. 54). So war es für ihn einerlei, ob Pen seine Werke schätzte oder nicht, er hatte seine Entscheidung getroffen und dachte für sich beim Besuch des Meisters seine Mutter betreffend: "Mach dich darauf gefasst, mit oder ohne [dich] Mama!" (S. 56).

^a Siehe dazu Chagall, (1925/1931, S. 55). Bowlit (1987) zeigt auf, dass die Reaktion von Marcs Mutter und Vater einer gewissen Tendenz in der jüdischen Bevölkerung entsprach, die zu dieser Zeit im Kommen war. Er schreibt: "Um 1909-1910 ... konnte man allgemein beobachten, dass mindestens ein Teil der jüdischen Gemeinschaft sich von der strikten Ausübung ihrer Religion entfernte in Richtung einer mehr weltlichen oder profanen Kultur (S. 46-47).

Die Tätigkeit, die nun für ihn so primär geworden war, wirkte bestimmend auf alles, wobei gewisse Produkte dieser Tätigkeit anfangen, unterschiedlich beurteilt zu werden. Nicht einmal beim ersten Besuch des Meisters Pen war Marc von den Werken des Herrn Professors durchwegs begeistert, so dass er den Weg, den Pen eingeschlagen hatte, gehen wollte:

Schon beim Emporsteigen auf seiner Treppe wurde ich benebelt und berauscht vom Duft der Farben und der Bilder. An allen Wänden Porträts. Die Frau des Stadtgouverneurs. Der Gouverneur selbst. Herr L... und Frau L..., Baron K... nebst Baronin und viele andere ...

Das Atelier vollgestopft mit Bildern, vom Fussboden bis zur Decke. Auch auf dem Parkett türmen sich Rollen und Papierstapel. Nur die Decke bleibt frei.

An der Decke Spinnweben ...

Hier und da stehen griechische Gipsköpfe herum, Arme, Beine, Ornamente, weisse, staubbedeckte Gegenstände.

Ich fühle instinktiv, dass ich einen anderen Weg gehen werde als dieser Künstler. Welchen, weiss ich nicht. Ich habe keine Zeit, darüber nachzudenken (S. 55-56).

Ich denke, Chagall ersparte sich unendliches Leiden durch die Betonung der Tätigkeit des Malens und nicht der Produkte des Tuns. Denn solange er in Witebsk lebte und zeichnete, gab es immer wieder sehr schmerzliche Augenblicke, zum Teil vielleicht durch Unkenntnis verursacht.

Wo sind diese Studien auf grobem Leinen, die über Mamas Bett aufgehängt waren: Wasserträger, Hütten, Laternen, Prozessionen auf dem Hügel?

Anscheinend hat man diese derben Leinwände an Stelle von Teppichen auf die Erde gelegt.

Wie hübsch!

Man muss die Schuhe abtreten. Man hat gerade die Dielen gewischt.

Meine Schwestern glaubten nämlich, dass ich die Bilder eigens zu solchen Zwecken gemacht hätte, vor allem, wenn sie auf grobe Leinwände gemalt waren.

Ich seufzte, hätte mich am liebsten aufgehängt.

Unter Tränen hob ich meine Bilder auf und nagelte sie von neuem an die Tür, doch schliesslich schaffte man sie auf den Boden, wo sie, nach und nach mit Staub bedeckt, friedlich für immer in der Versenkung verschwanden (S. 58-59).

Bei Marcs mütterlichem Grossvater, der sein Brot als Fleischer in Lyosno verdiente und zu dem Marc immer wieder auf Besuch ging, fand der Junge kein Verständnis für seine Zeichnungen. Chagall schrieb: "Als er eines Tages auf die Zeichnung einer nackten Frau stiess, wandte er sich ab, als ob ihn das nichts anginge oder als ob da ein fremder Stern über dem Marktplatz stünde, mit dem die Einwohner nichts zu tun hatten" (S. 16). Der Junge, obwohl er als verträumt galt, verschloss die Augen vor dieser Realität und den Implikationen derselben nicht: "Und da begriff ich, dass mein Grossvater und mein runzliges Grossmütterchen und alle die Meinen ganz und gar nichts für meine Kunst übrig hatten (was für eine Kunst, die nicht einmal Ähnlichkeit zeigt!) und das Fleisch sehr viel höher schätzten" (S. 16). Und im Nachhinein dachte Marc Chagall: "Liebe Leute, meinerwegen wie ihr

wollt" (S. 16)! Marc stand also zu seiner "Verrücktheit", zu seinen Verstößen "gegen den gesunden Menschenverstand". Der Anspruch auf "Unfehlbarkeit" der Mächtigen in der Familie schlug ihn nicht nieder (S. 16).

Hören wir aber von zwei weiteren Beispielen in der Familie Marc Chagalls, wo Ablehnung gegen seine Tätigkeit als Maler vorkommt.

1. Onkel Israel: Hier die Beschreibung:

Onkel Israel sitzt immer auf dem gleichen Platz in der Synagoge, seine Arme hält er nach hinten.

Er wärmt sich vor dem Ofen, mit geschlossenen Augen.

Die Lampe brennt auf dem Tisch. Ein dicker schwarzer Schatten legt sich über den Fussboden, über den Altar.

Er liest und wiegt sich, wiegt sich und singt, murmelt und seufzt.

Plötzlich steht er auf.

"Es ist Zeit für das Abendgebet."

Schon Nacht! Blaue Sterne. Violette Erde.

Die Läden werden geschlossen.

Bald wird man das Abendessen auftragen — Käse, Teller.

Warum bin ich nicht bei euch gestorben, unter dem Tisch?

Mein Onkel hat Angst, mir die Hand hinzustrecken. Man sagt, ich sei Maler. Wenn ich ihn zeichnen wollte?

Gott erlaubt es nicht. Sünde (S. 21).

2. Onkel Sussi: Hier die Beschreibung:

[Onkel Sussi] ist Friseur, der einzige in Lyosno. Er könnte sogar in Paris Friseur sein.

Seine Manieren, sein Schnurrbart, sein Lächeln, sein Blick ... Er blieb in Lyosno. Dort war er ein Stern. Sternbesät war auch

sein Fenster, seine Ladedür. Darüber ein blaues Schild, das einen Mann in weissem Tuch mit eingeseifter Wange darstellte und einen andern, der ihn gerade rasierte — ihn massakrierte.

Der Onkel schor und rasierte mich mit einer unerbittlichen Liebe und war stolz auf mich (als einziger), stolz vor der ganzen Nachbarschaft, sogar vor dem Grundherrn der Vorstadt.

Als ich sein Porträt malte und es ihm anbot, warf er einen kurzen Blick auf das Bild, betrachtete sich dann im Spiegel, überlegte ein wenig und sagte zu mir:

"Also weisst du, nein, behalt es" (S. 21-22)!

Wir können vielleicht an dieser Stelle sagen, Marcs Mutter sprach stellvertretend für einige in der Familie, als sie Marc eines Tages sagte: "Ja, mein Sohn, ich sehe, du hast Talent. Aber hör zu, mein Kind. Vielleicht wirst du doch lieber Kommissar. Du tust mir leid" (S. 13).

Eigenartig. Und doch ein Glück für uns, die das Kunstwerk Chagalls zu schätzen gelernt haben. Er schrieb, dass sich irgendwo in seiner Mutter sein "Talent verbarg" und dass er "alles von ihr geerbt habe", nur etwas nicht, und dieses Etwas war der Motor, der ihn zu Pen, nach St. Petersburg, Paris und Moskau etc. vorantrieb — sein Geist. Nur "nicht ihren Geist" hatte er geerbt (S. 12). Nachdem Marc sich im Akt des Zeichnens erlebte, konnten Grossvater, Grossmutter, Onkel Israel, Onkel Sussi, Vater und Mutter über seine Kunst denken, was sie wollten. Er hatte einfach die Selbsterfahrung gemacht, dass er "ein anderer Mensch" sei als seine Verwandten (S. 22). Aus Zeilers (1987) Blickwinkel erwuchs Chagalls Wunsch, Künstler zu werden, "aus einer Abgrenzungs- und Identifikationsbewegung zugleich. Die familiär vorgeformten Lebensentwürfe" wurden relativiert (S. 1133). Er

seinerseits würde seinen Weg gehen und das Leben und Schaffen seiner Familienmitglieder in sein Werk einbringen. Und 1923 schrieb Marc: "Wenn meine Kunst auch im Leben meiner Eltern gar keine Rolle spielte, so hat dafür ihr Leben und ihr Schaffen meine Kunst stark beeinflusst" (Chagall, 1925/1931, S. 17). In Moskau 1973 sagte Chagall mit 85 Jahren: "den Meinen in Witebsk bin ich ... treu geblieben" (Chagall zitiert in Rakitin, 1994, S. 12).^a

Als tätiger Maler zeigte Marc kein nennenswertes Bedürfnis, von seiner Mutter oder seinem Vater in seinem So-Sein und So-Tun bestätigt zu werden. Vom Anfang seiner Zeichnen- und Maltätigkeit an erlebte er eine Art zweite Familienzugehörigkeit mit bestimmten Malern. Ich denke an Ilja Repin und Wassili Werestschagin.^b Chaim Ben Isaac Halevi Segal aus Sluzk, der die Synagogenmalereien in Mogiljow schuf^c und Rembrandt, den Chagall nach Alexander bis 1931 für einen Juden gehalten hatte.^d

Bereits in Chagalls "Selbstbildnis mit Pinseln", das er 1909 malte, sehen wir ihn mit Baskenmütze, für mich in einer Haltung, als wäre er mit Rembrandt identifiziert. Haggard (1986) schreibt dazu:

Es gab nur wenige Maler, die so fasziniert von ihrem eigenen Gesicht waren wie Rembrandt oder Marc Chagall, und nur wenige haben so viele Selbstbildnisse gemalt. Es ist interessant, die endlosen Veränderungen zu verfolgen, die

^a Siehe dazu Kamenski (1988, S. 10).

^b Siehe dazu Alexander (1978b, S. 35).

^c Siehe dazu Meyer (1961, S. 22) und Amishai-Maisels (1994, S. 22).

^d Siehe dazu Alexander (1978a, S. 299).

Marc's Bildnis auf all diesen Varianten durchläuft. Zwei der bekanntesten Selbstporträts sind einmal "Selbstporträt mit lachendem Gesicht", das von Rembrandt inspiriert ist, und "Selbstporträt mit Grimasse". Von diesen beiden Zeichnungen fertigte er später Stiche an (S. 141-142).

Haftmann (1972) schreibt auch über das Bild "Selbstbildnis mit Pinseln", das Werk belegt die These, dass Chagall bereits 1909/1910 die Bildnisse Rembrandts studiert hatte. Lynton (1985) schreibt, Gauguin erlebte Chagall als "'der einzige Revolutionär' seiner Generation", anscheinend weil er sich am entschiedensten von der deskriptiven Rolle der Malerei absetzte. Gauguin vereinigte Exotik mit Realismus, und das sprach Chagall an.^a Aber das tat auch Rembrandt, teilt uns Lynton mit.

aber es ist keinerlei Exotik, welche Chagall beim holländischen Meister packt: Rembrandt enthüllt sich nun als der Superrealist, dessen Festhalten des Visuellen und empfundene Realität so zwingend sind, dass sie Darstellungen von Wirklichkeit auf eine Ebene höchster Poesie heben. Paris und St. Petersburg gaben ihm [Chagall] Zugang zu grossen Werken Rembrandts, im Jahre 1932 besuchte Chagall Museen in Holland ... Rembrandt, so lehrt uns Chagall, ist der russischste der europäischen Meister, weil der frömmste, der am meisten erdverbundene, in gewissen Momenten der grosszügigste, in anderen der egozentrischste. Der berühmteste Teil des Isenheimer Altars, die Kreuzigung mit Johannes dem Täufer, kann als die mächtigste je gemalte Ikone betrachtet werden, in der extreme realistische Detailmalerei mit symbolischer

^a Weiteres zu Chagalls Beschäftigung mit Gauguin siehe Meyer (1961, S. 14, 57, 82, 171-172, 592), Bucci (1970, S. 10) und Haftmann (1972, S. 68).

Darstellung auf ehrfurchtgebietende Art und Weise zusammenstossen (S. 27).

Die Identifikation mit Rembrandt scheint besonders entscheidend für Chagall gewesen zu sein, da er am Ende seiner Autobiographie, einer Schrift, die u. a. sein Existenzrecht als tätiger Maler rechtfertigen sollte, schrieb: Fremd und unverständlich bin ich dem zaristische Russland und dem Russland der Sowjets [sowie meine Blutsverwandtschaft!], aber: "Ich bin sicher, dass Rembrandt mich liebt" (Chagall, 1925/1931, S. 172).^a

Compton (1990) vermittelt uns die folgenden Auskünfte über Chagalls Verhältnis zu Rembrandt:

[Chagalls] Bewunderung für Rembrandt — der bekanntlich einen Zyklus von Radierungen zur Bibel geschaffen hat — hatte er nie verhehlt, und im März 1932 besuchte er Rembrandts Haus in Amsterdam, worüber er später in der Zeitung *L'Intransigeant* berichtete. Tief beeindruckt war er auch deshalb, weil das Haus in den dreissiger Jahren in einem noch intakten jüdischen Viertel lag:

"Gegenüber ... verkauften hünenhafte Händler Fisch, Hühner, wie in den Bildern der alten Meister ... Rembrandt brauchte nur auf die Strasse zu gehen, um sich den ersten Juden, der ihm entgegenkam, als Modell zu sichern. König Saul, die Propheten, die Händler, die Bettler, sie alle sind die gleichen Juden, seine Nachbarn."

Einigen Kommentatoren zufolge wären die monumentalen Patriarchendarstellungen Chagalls ohne Rembrandts Einfluss gar nicht denkbar, seine Interpretationen jedoch lassen

^a Siehe dazu Lynton (1985, S. 20).

Ähnlichkeiten im eigentlichen Sinne kaum erkennen. Kurz nach seiner Rückkehr aus Amsterdam erzählte er jedenfalls dem Schriftsteller Pierre Courthion, sein Meister und geistiger Führer sei nach wie vor Rembrandt (S. 30).

Haftmann (1972) fasst zusammen:

Das "Selbstbildnis mit Pinseln" ... zeigt einen Künstler, der in der psychologischen Herauszeichnung seiner Physiognomie geradezu Wert auf eine gewisse mokante "Anmassung" zu legen scheint, die im jungen Künstler der Ausweis seiner Freiheit ist, und die Chagall dann bald befähigte, mit den Requisiten der Wirklichkeit völlig frei umzuspringen und, wenn ihn sein Widerspruch oder die Provokation eines poetischen Einfalls dazu trieb, sie auch gänzlich auf den Kopf zu stellen. Auch das "Theatralische" hat seine tiefere Begründung in dem Wunsch nach Verwandlung der Wirklichkeit in eine poetisch überhöhte Gegenwelt, die — wie im Theater oder im Zirkus — mit geeigneten Mitteln "in Szene gesetzt" werden musste. Wir sehen also alles andere vor uns als einen bescheiden-verträumten Ghettomaler von starker, chassidisch geprägter Religiosität. Chagall hat sich gegen diese Legende, die natürlich auch ein Teil von Wahrheit in sich trägt, immer gewehrt. Wenn er gleich zu Beginn sein "Anch'io sono pittore!" so besonders betonte, so in dem Bewusstsein, das ihn sein ganzes Malerleben lang leitete, dass alles Inhaltliche, Dichterische, Religiöse erst dann als "Bild" gelten kann, wenn es diese Anstöße aus Erlebnis und Empfindung in Malerei verwandelt. Chagall nennt diesen Umwandlungsprozess gern die "chimie" der Malerei. An ihr arbeitete er sein Leben lang. Dazu war das Sendungsbewusstsein des eigenen Künstlertums notwendig (S. 66).

Auf einer ganz anderen Ebene, der persönlichen, ging Chagall davon aus, dass die Seele seiner verstorbenen Frau Bella irgendwo fortlebte und das tägliche Tun und Lassen Marcs mit Virginia beobachtete. Er deutete diese Situation auf dem Hintergrund seines Wissens über das Leben Rembrandts. Haggard (1986) schreibt wie folgt darüber:

Er sagte, ich müsse versuchen, mich ihrer [Bella] würdig zu erweisen; es ist wohl müssig festzustellen, dass mir das unmöglich war — Bella war eine Art Heilige. Von ihrem Jugendfoto betrachtete sie uns mit grossen, dunklen Augen wie eine Madonna von El Greco. Dennoch hatte Marc einmal gesagt: "Bella hat dich zu mir geschickt, damit du auf mich achten sollst. Rembrandt hatte seine Henrickje Stoffels, die ihn nach Saskias Tod tröstete; ich habe dich" (S. 87).

Kurz: "Von allen Malern der Geschichte war es Rembrandt, mit dem Marc sich am meisten verwandt fühlte. Sein Bestreben ging dahin, sich seiner würdig zu erweisen" (S. 182). Als Widmung zur jiddischen Ausgabe seiner Autobiographie *Mein Leben*, das 1925 erschien, schrieb Chagall: "Für Rembrandt, Cézanne, meine Mama, meine Frau" (Harshav, 1992, S. 57). Chagalls primäres Identitätserleben kommt hier völlig deutlich heraus. Wenn er über sein Leben reflektiert und Auskunft darüber zu geben gedenkt, kommt er im Laufe der 20er Jahre mit zirka 38 Jahren, normalerweise etwa in der Lebensmitte, zum Schluss, dass er dank der Malerei am Leben ist und das Leben, so wie es ist, genießt und zu seinen allerwichtigsten Angehörigen, nicht Mitglieder seiner Blutsverwandtschaft wie seine Mutter, sondern Mitglieder seiner

Wahlverwandtschaft wie Rembrandt und Cézanne zählt, wobei Rembrandt an erster Stelle steht.^a

Chagall scheint Rembrandt in St. Petersburg zwischen 1907 und 1909 entdeckt und ins Herz geschlossen zu haben. Er gehörte zu jenen Menschen in Westeuropa, die sich mit "Kuben" und "Quadraten" abgaben und unter Umständen mit einem abgeschnittenen Ohr in Erscheinung treten konnten.^b Und wo war ein Ort im Westen, wo Marc sich mit diesen Menschen und den Traditionen, in denen sie standen, unmittelbar befassen konnte? Die Antwort auf diese Frage fiel Marc nicht schwer: Paris.

Nur wusste Marc, dass er für den Aufenthalt in Paris Geld benötigen würde, und finanzielle Unterstützung in ausreichendem Mass war von der Blutsverwandtschaft nicht zu erwarten. Doch siehe da, ein Mann tauchte auf, der Bereitschaft zeigte, nicht nur Werke von Chagall zu kaufen, sondern auch einen Aufenthalt in Paris zu finanzieren.

Gemeint ist Maxim Winawer, der als einer der Gründer der konstitutionell-demokratischen Partei, deren Anhänger man "Kadetten" nannte, galt und deren Zentralkomitee er angehörte und in der ersten Reichsduma, dem russischen Parlament von 1905, die volle Gleichberechtigung aller russischen Bürger, auch der Juden, mutig forderte: "Die Regierung muss ein für allemal wissen, dass es ohne bürgerliche Gleichberechtigung in diesem Lande keine Ruhe geben

^a Siehe dazu Erben (1957, S. 102-104); Kékkö (1980, S. 15, 40, 93).

^b Weiteres zu Chagalls Beschäftigung mit Rembrandt siehe Bucci (1970, S. 38), Kékkö (1980, S. 15, 48), Kamenski (1988, S. 134).

kann" (Winawer zitiert in Alexander, 1978b, S. 73).^a Winawers Partei entstand aus einem Kreis, der sich für die "Befreiung" eingesetzt und sich zum Ziele gesetzt hatte, eine demokratische Staatsverfassung zu verwirklichen.^b Die Kadetten selbst, weitgehend aus Vertretern der Grossbourgeoisie und der liberalen Intelligenz, setzten sich besonders für eine Agrarreform ein.

Es lohnt sich, denke ich, näheres über dieses Agrarreformprojekt zu erfahren sowie über den Verlauf der Geschichte zu dieser Zeit in Russland, denn sowohl Winawer als auch Chagall steckten voll darin jeder auf seine Art.

Gitermann (1949) schildert die Episode wie folgt:

Die von den "Kadetten" proponierte Agrarreform beruhte auf einem Entwurf des Moskauer Agronomen Professor Gerzenstejn. Vorgesehen war darin die Übernahme des Grossgrundbesitzes durch den Staat, aber unter Auszahlung einer "gerechten Entschädigung", und die Zuweisung von Parzellen an die Landbevölkerung zu langfristiger und unübertragbarer Nutzung, gegen entsprechende Abgaben. Die "Kadetten" stellten den Bauern viel mehr Dessjatinen in Aussicht als die Regierung, und doch blieb ihr Vorschlag psychologisch fast wirkungslos, weil die Bauern, durch die seit den 1860er Jahren gemachten Emanzipationserfahrungen gewitzigt, in der "gerechten Entschädigung" eine neue gewaltige Finanzoperation kommen sahen, deren Last abermals letzten Endes der Bauer würde zu tragen haben. Die Entschädigung für das zu expropriierende Land wurde auf insgesamt 6 Milliarden Rubel geschätzt. Einen Betrag dieser Grössenordnung hätten

^a Siehe dazu Alexander (1978b, S. 72, 83-84).

^b Siehe dazu Valentin Gitermann (1949, S. 380-381).

die Bauern (zugunsten nicht ihrer eigenen, sondern fremder Vermögensbildung) durch Mehrarbeit akkumulieren und verzinsen müssen. Die Menschewiki unterstützten diesen Plan, wenn auch nicht ohne Bedenken. Eine sozialistische Lösung der Agrarfrage hielten sie unter den gegebenen Machtverhältnissen für unerreichbar. Das Projekt Gerzenstejn schien wenigstens geeignet, die "Reste des Feudalismus" zu liquidieren und durch Kapitalanreicherung die bürgerliche Entwicklung Russlands zu beschleunigen, das russische Volk somit (im Sinne der menschewistischen Geschichtsauffassung) auf dem historisch notwendigen Weg auch dem Endziel des Sozialismus zu nähern. Die Bolschewiki dagegen bekämpften dieses Projekt, indem sie hervorhoben, dass es die Bauern nur noch intensiveren Methoden kapitalistischer Ausbeutung preisgeben, den Kapitalismus festigen und seine revolutionäre Beseitigung erschweren werde. Die Haltung der Menschewiki in der Agrarfrage wurde von den Bolschewiki deshalb als konterrevolutionär angeprangert. Dem Bodenreformprojekt der "Kadetten" leistete aber auch die extreme Rechte erbitterten Widerstand, weil sie von einer Liquidation des Grossgrundbesitzes nichts wissen wollte. In ihrer Presse operierte sie hin und wieder mit antisemitischen Ausfällen gegen Gerzenstejn (S. 428-429).

Die extrem Rechte blieb allerdings nicht bloss bei der Ausübung verbaler Kritik am Agrarreformprogramm entworfen durch Gerzenstejn:

Am 18. (31.) Juli wurde Professor Gerzenstejn in Finnland von Angehörigen der "Schwarzen Hundert" erschossen. Die Mörder wurden vom finnischen Gericht zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt, aber von Nikolaus II. sofort begnadigt und freigelassen (S. 429).

Winawer gehörte auch einigen jüdischen Organisationen an. Einer seiner Grundsätze formulierte er wie folgt: "Es ist Pflicht der Juden, mit allen Mitteln jene Russen zu unterstützen, die für die politische Emanzipation des Landes kämpfen" (Winawer zitiert in Alexander, 1978b, S. 73).

So ungefähr war dieser Gönner Chagalls, der im "Jahre 1910, als Marc Chagall dreiundzwanzig Jahre alt war, zwei seiner Gemälde kaufte und ihm eine monatliche Summe von vierzig Rubeln zusicherte, damit er nach Paris gehen konnte" (S. 84).^a

Und Marcs Reaktion darauf, wie er sie in seiner Autobiographie festhielt? Er (1925/1931) schrieb, Winawer stand ihm sehr nahe, "fast wie ein Vater" (S. 95). Die zwei Männer, Vater und Winawer, wiesen unzählige Unterschiede auf, und doch erkannte Marc gewisse

^a Kékkö (1980) vermittelt die folgenden Auskünfte über die Beziehung zwischen Winawer und Chagall:

Winawer, ein Duma-Abgeordneter in St. Petersburg, kauft Chagall die ersten zwei Bilder ab und verhilft ihm zu einem eigenen Atelier in der Redaktion der Zeitschrift "Morgenrot", wo seine Bilder auch ausgestellt werden ...

Im Spätsommer [1910] sichert ihm [Chagall] Winawer eine monatliche Unterstützung von 125 Francs zu, die ihm einen Studienaufenthalt in Paris ermöglicht. Chagall reist unverzüglich ab und nimmt seine Bilder mit (S. 94).

Meyer (1961) erwähnt andere Einzelheiten über Chagalls Kontakte mit Winawer:

Winawer lud Chagall oft zu sich ein und verschaffte ihm Unterkunft in seinem eigenen Hause, an der Sacharjewskaya, in Räumen, in denen sich auch die Redaktion der Zeitschrift befand. Er konnte dort auf dem Diwan des Redaktionszimmers übernachten und tagsüber im Vorzimmer, wo die unverkauften Exemplare aufgestapelt lagen, arbeiten (S. 58).

Ähnlichkeiten. Beide beschenkten ihm Wertvolles: der Vater ermöglichte ihm das Leben, Winawer das Leben in Paris. Und wie wir wissen, wusste Marc später mit 90 Jahren zu sagen: "ohne Frankreich wäre ich nicht Chagall" (Chagall zitiert in Alexander, 1978b, S. 435). Mit dem Umzug nach Paris 1910 fing für Marc ein neues Leben an. Und er (1925/1931) wusste dies in seiner Autobiographie zu notieren:

Unter meinen Füßen entschwand der mütterliche Boden.
Der strenge Fluss strömte gewaltig dahin; es war jetzt ein
anderer als der, an dessen Ufer ich euch küsste ...
Auf dem Hügel die Kirche von Uspene, darüber die Kathedrale.
Immer weiter bleibt die Dwina zurück. Ich bin kein Kind mehr (S. 92).

*

Bei der Beschäftigung mit den Themen Blutsverwandtschaft in Chagalls Leben ist mir die Bedeutung der psychischen Tätigkeit des Subjekts aufgefallen. Es war Marc Chagall selbst, der den jeweiligen Stellenwert einer ihm wichtigen Beziehung bestimmte. Er konnte sich mit lebenden Menschen wie Pen und Winawer verwandt erleben, aber auch mit verstorbenen Personen wie Rembrandt. Ihm war es klar, mit wem er blutsverwandt in Beziehung stand, z.B. mit seinem Vater. Doch eine Spaltung mit einerseits Pen, Winawer und Rembrandt und andererseits mit Vater scheint es nicht gegeben zu haben. Chagall integrierte schlichtweg die beiden Seiten in z. B. einer Gestalt, die sowohl aus seiner Sicht zur Blutsverwandtschaft und zur

Wahlverwandschaft gehörte, nämlich Chaim Ben Isaac Halevi Segal aus Sluzk.^a

*

An Hand meiner Quellen wird die Kindheit und Adoleszenz von Marc Chagall so beschrieben, als wäre er in einer Familienatmosphäre aufgewachsen, in der die Liebe in den Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern selbstverständlich war. So erfahren wir nichts von Hass, Wut, Neid oder Eifersucht. Ambivalente Gefühle, Streben nach Macht und sämtliche Formen von Heuchelei werden nicht erwähnt.

Marc hat allerdings seine Mutter in *Mein Leben* so geschildert, als hätte sie für zwei zentrale Themen in seinem Leben kein Verständnis gezeigt. Thema Nummer 1 ist uns bekannt: die Malerei. Und Thema Nummer 2 hing nach seiner Schilderung mit Thema Nummer 1 zusammen: Bella Rosenfeld, seine spätere Ehefrau. Er führte nämlich Bella in die Beziehung mit seiner Mutter über die Malerei ein. Bella war Modell für ihn gestanden, und zwar nackt. Das Bild, das er dabei malte, hing er an die Wand. Und so wurde es von seiner Mutter sogleich gesehen, als sie in sein Zimmer eintrat. Chagall (1925/1931) schrieb, was danach folgte:

^a Siehe dazu Amishai-Maisels (1994, S. 22). Rembrandt war nicht blutsverwandt mit Chagall, aber Marc konnte sich mit ihm als Malerkollege und als Jude fühlen. Ja, bis Anfang der 30er Jahre meinte Chagall, Rembrandt sei Jude gewesen, berichtet Rafael Alberti in der Vermittlung von Alexander (1978b, S. 261).

"Was ist das?"

Eine nackte Frau, Brüste, dunkle Flächen.

Ich bin beschämt; sie auch.

"Nimm die Dirne weg!" sagt sie (S. 76).

Kurz zuvor in der Autobiographie hörten wir überhaupt erstmals von Bella Rosenfeld. Bei Marc war es schlicht und einfach Liebe auf den ersten Blick. Er schrieb später darauf Bezug nehmend:

Sofort fühle ich, dass ich ... mit ihr zusammen sein muss!

Ihr Schweigen ist mein Schweigen. Ihre Augen sind meine Augen. Es ist, als ob sie mich schon lange gekannt hätte, als ob sie alles wüsste über meine Kindheit, meine Gegenwart, meine Zukunft; als ob sie mich durchschaute, mein Innerstes erriete, wenn ich sie auch zum ersten Male sehe.

Ich fühlte, das hier ist meine Frau (S. 73).^a

Wenn wir uns daran erinnern, dass Marc sich vor dieser Begegnung in einem sehr engen Verhältnis mit seiner Mutter erlebte — ihr Lächeln war sein Lächeln (S. 10) —, so könnten wir vermuten, dass Bella auf der Stelle seine Mutter ersetzte, wenn es darum ging, eine Frau voll und ganz zu lieben. Bisher war Marcs Frau die Mutter, jetzt war sie Bella (S. 73). Bellas "blasser Teint, ihre Augen. Wie gross, rund und schwarz sie sind! Es sind meine Augen, meine Seele", schrieb Marc später über diesen Wechsel betreffend primäre Bezugsperson. Und es war eine

^a Siehe dazu Haggard (1986, S. 41).

Wendung, die mit einer "dritten" Geburt vergleichbar wäre. Chagall schrieb dazu: "Ich bin in ein neues Haus getreten, für immer" (S. 74).

Chagall in *Mein Leben* schrieb über seine Aussprache mit der Mutter vor dem Bild der nackten Bella, als wenn er und seine Mutter realisierten, dass hier und jetzt etwas Entscheidendes im Tun war. Denn er sagte seiner Mutter, nachdem sie das Wort "Dirne" fallen liess, wie mir scheint flehentlich: "Mamachen! Ich habe dich so lieb", als wollte er sie versichern, dass seine Liebe zu Bella nicht seine Liebe zu ihr ausschliesse. Anscheinend konnte sich Marcs Mutter nicht mit dem Bild der nackten Bella abfinden und blieb beim Befehl, das Bild zu entfernen, was Marc auch tat. Doch mir scheint, die Würfel waren gefallen, denn bald nach dieser Konfrontation entschied Marc, das elterliche Haus zu verlassen und ein Zimmer zu nehmen, wo er malen konnte, was er wollte, und wo Bella kommen und gehen konnte, wann sie wollte.

Paradoxerweise befand sich dieses Zimmer im Haus eines Gendarmen, bei dem Marc sich geschützt fühlte, und zwar Tag und Nacht. Er schrieb dazu: "Ich war dort sogar zufrieden" (S. 76). So auf sein wahres Selbst bezogen sowie auf seine neue Liebe zu Bella musste Marc keine Angst mehr vor der Polizei haben, vor dem Eingezogenwerden in den Militärdienst. Ich beziehe mich hier auf die folgende Stelle in der Autobiographie:

Meine frühreife Jugend. Nacht. Das Haus schläft. Der Kachelofen ist gut geheizt. Papa schnarcht.
Auch die Strasse schläft, schwarz wie Samt.

Plötzlich rührt sich etwas, draussen, ganz nah an unserem Hause, schneuzt sich, flüstert.

"Mama", schreie ich, "das ist sicher der Gendarm, der mich zum Regiment holen will!"

"Mein Junge, versteck dich schnell unterm Bett."

Ich rutsche hinunter und bleibe lange dort liegen, still und glücklich.

Ihr könnt euch nicht vorstellen, wie glücklich ich bin — ich weiss selbst nicht warum —, wenn ich flach unter einem Bett liege, auf einem Dach oder in irgendeinem Versteck.

Unterm Bett Staub und Schuhe.

Ich versinke in Gedanken, fliege über die Welt hin.

Aber kein Gendarm hat sich gezeigt. Ich krieche aus meinem Versteck.

Ich bin also nicht Soldat? Immer noch der kleine Junge.

Gott sei Dank.

Ich lege mich wieder hin und träume von Gendarmen, Soldaten, Epauletten, Kasernen (S. 67-68).

Für mich ist allerdings in dieser Konfrontation zwischen Mutter und Sohn die Tatsache, dass Marc nicht die Beziehungsproblematik in seiner Antwort auf den Befehl der Mutter, das Bild der "Dirne" zu entfernen, betonte, sondern das Argument eines Malers, dessen Werk von aussen problematisiert wurde. Ich denke hier an die folgende Textstelle:

"Nimm die Dirne weg!" sagt sie.

"Mamachen! Ich hab dich so lieb. Aber ... hast du dich denn noch nie nackt gesehen? Ich tu doch nichts als sie anschauen und zeichnen. Das ist alles" (S. 76).^a

^a Es ist an dieser Stelle zu bemerken, dass Bella Rosenfeld ebenso mutig wie Marc Chagall zum wahren Selbst und zu der Beziehung, die zwischen ihnen sich ergeben hatte, stand. Zunächst waren die Familien sehr verschieden. Chagall schrieb: "Den

Ich bin gerne bereit, Chagalls Wunsch zu erfüllen und als Psychologe keine "ungebührliche Schlüsse" aus der "Tatsache zu ziehen, dass er, wie er schrieb, "totgeboren" wurde, "nicht leben ... wollte" (Chagall,

Eltern und der ganzen grossen Familie meiner, ja... ja... meiner Frau gefiel meine Herkunft nicht" (S. 118). Und Bellas Mutter sagte zu ihrer Tochter:

"Hör mal, ich glaube, er legt sich sogar Rouge auf die Backen. Was wird der für einen Ehemann abgeben, dieser Knabe, der so rosig ist wie ein Mädchen? Er wird niemals sein Brot verdienen können."

Doch was soll man machen, wenn sie es so will? Unmöglich, sie zu überzeugen.

"Du wirst mit ihm zugrunde gehen, mein Kind; zugrunde gehen für nichts und wieder nichts. Ausserdem ist er Künstler. Was soll das?

Und was werden die Leute sagen? ..." (S. 120).

[Und die Leute verhielten sich nach Chagall auf der Hochzeit an der langen Tafel so:

In ihrem Innern reiften schon Tränen, Lächeln, Konfetti. All das, womit man in solchem Fall einen Bräutigam überschütten muss.

Man wartete auf mich und schwatzte beim Warten.

Es war ihnen peinlich, zuzugeben, dass "er" ein Künstler wäre.

"Übrigens, man sagt, er ist schon berühmt ... Und er bekommt sogar Geld für seine Bilder. Wissen Sie das?"

"Trotzdem, der ist kein Geldverdiener", seufzt ein anderer.

"Was sagen Sie? Und der Ruhm und die Ehre!"

"Aber wer ist eigentlich sein Vater?" erkundigt sich ein dritter.

"Ach, ich weiss!" Man schwieg (S. 121).]

Chagall fuhr fort:

So diskutierte man über mich im Hause meiner Braut, und 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 Zimmerfenster, und schon strömten Himmelblau, Liebe und Blumen mit ihr herein (S. 120; siehe Amishai-Maisels, 1987, S. 95).

Ein grossartiges Beispiel des liebenden Miteinanderseins!

1925/1931, S. 5). Das heisst z.B., dass ich keine Lust dazu verspüre sowie keinen Grund darin sehe, sein malerisches Lebenswerk als einen grandiosen Schlag ins Gegenteil zu sehen, als eine gelungene Über-spielung des Wunsches, nicht leben zu wollen, durch die Heraufbe-schwörung einer Lebensbejahung in unzähligen Variationen. Was er *eigentlich* als neugeborener Knabe wollte, weiss ich wirklich nicht zu erraten. Psychologisch bemerkenswert für mich ist allerdings die Tatsache, dass dieser Mann vermutlich in seinem 35. Lebensjahr, d.h. zur Zeit der Niederschrift seiner Autobiographie *Mein Leben*, die Mitteilung für wichtig hielt, dass er totgeboren wurde. Doch hat man ihn "mit Nadeln gestochen" und "in einen Wassereimer getaucht", bis er "ein schwaches Gewimmer von sich" gab (S. 5).

Fazit für mich: Chagall hat in seinen Erinnerungen mit 35 Jahren Leben und Tod bereits am Anfang seines Daseins auf Erden gekoppelt gesehen. Bereits am ersten Tag seines Lebens gab es zugleich die Gefahr des Ausgeliefertseins an die Leidenschaften, z.B. vom Feuer der Liebe gebrannt zu werden, und die Hoffnung auf eine Neugeburt durch die liebespendenden Hände pflegender Mitmenschen. Und siehe da, er erlebte sich als ein Mensch, der nach der ersten Geburt "zum zweiten Mal geboren" wurde (S. 6).

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Chagall immer wieder für ein paradigmatisches Beispiel einer narzisstischen Persönlichkeit gehalten worden ist.^a Die Beispiele, die für diese These angeführt werden, sind

^a Siehe z. B. Haftmann (1972, S. 10), Alexander (1978b, S. 208); Lynton (1985, S. 20); Haggard (1986, S. 142).

viele,^a doch ich möchte in diesem Aufsatz nicht auf die Diskussion darüber eingehen. Mein Interesse hier ist die Identitätsfindung und -werdung Marc Chagalls.^b Und mir scheint, dass er als Kind und Adoleszent unzählige Male Erfahrungen des liebenden Miteinanderseins erfahren konnte, Erfahrungen, die ihm halfen, die Fähigkeit zu erlangen, verschiedenste Gegensätze in ein gemaltes Ganzes zu bringen.

Bevor ich mich Chagalls Umgang mit Gegensätzen bzw. Begriffspaaren zuwende, möchte ich die These formulieren, dass er im Laufe seines Lebens gelernt hat, was mit "Fluss des Lebens" gemeint ist, oder, anders ausgedrückt, wie Heraklit schrieb: "Wir steigen in denselben Fluss und doch nicht in denselben" (Heraklit zitiert in Wilhelm Capelle, 1968, S. 132), eine Aussage, die Goethe mit seinen Worten so formulierte: "Ach! und in demselben Flusse schwimmst du nicht zum zweitenmal" (Goethe zitiert in *ebenda*, S. 133). Denn bei Chagall stellen wir eine ständige Verwandlung der Dinge in seiner Kunst fest.^c Wie Meyer (1957) schreibt:

... kein Wesen und kein Ding ist für alle Male nur, was es ist, sondern verfügt darüber hinaus über andere Lebensmöglichkeiten, die es zu Verbindungen und Verwandlungen befähigen. In der Malerei Chagalls ... wird sich als eines ihrer phantastischen

^a Dazu siehe Alexander (1978b, S. 68-69).

^b Wie die Wörter "Hysterie", "Schizophrenie" und "Psychopathie" allerlei heißen können, so ist es mit dem Wort "Narzissmus". Wichtig für die Themen in dieser Abhandlung ist die Bemerkung Kasowskis (1991), dass der Maler Chagall sich ständig bei seiner Arbeit bemühte, "seine Einmaligkeit und Besonderheit zu unterstreichen" (S. 58).

^c Siehe dazu Compton (1990, S. 213).

Momente das Ineinanderwachsen und Ineinanderübergehen der Bildgegenstände immer deutlicher realisieren (S. XI-XII).

Zugleich ist zu bemerken, dass Chagall uns gelegentlich mit seinen Bildern darauf aufmerksam macht, dass Einheiten ohne unser Dazutun bestehen, z.B. in seinem Bild "Beim Hahnenschrei", 1944 (Walther und Metzger, 1993, S. 69), sind Mensch (Mann und Frau) und Tier eins. Viele Jahre vor der Entstehung dieses Bildes malte Chagall 1911-1912 "Ich und das Dorf" (S. 21), eine eindrückliche Darstellung, die nach Compton (1985, S. 167) ebenso gut "Mir" heissen könnte, d.h. die "Dorfgemeinde" sowie "Welt", "Universum" und "Frieden". Zu diesem Punkt schreibt Kékkö (1980) von einer "Sichtbarmachung verborgener Zusammenhänge" (S. 68).

Meyer bezieht sich auf Chagalls "Hommage für Appolinaire", 1911/1912 (Walther und Metzger, 1993, S. 26), um diese These zu erläutern:

Das Geschlechtmysterium — eine Einheit und Zweiheit — wird zum Gleichnis alles Wirklichen... Es handelt sich nun um eine Polarität, verwandt derjenigen von Yang und Yin, gebunden aber an das "Ereignis" des Sündenfalls, der die Trennung erst herbeiführte, und getragen von der Hoffnung auf Überwindung der Trennung, der Wiederherstellung der Einheit.

All das entspricht aber wiederum auch dem künstlerischen Schaffen selbst, und so gibt "Hommage für Appollinaire" zugleich auch ein Gleichnis für die Einheitsfindung im Kunstwerk. Wenn das Bild Wirklichkeit wiedergeben soll, so hat es ihre polare Grundstruktur zum Ausdruck zu bringen. Alle Gegensätze sind zu betonen, in Motiv und Gestaltung, in Form und Farbe, in der Richtung nach Innen und nach Aussen.

Aus den ernstgenommenen, in ihrer Lebendigkeit voll gewürdigten Gegensätzen heraus entsteht die Einheit des Kunstwerks. So wie die vom Kosmos umfangene menschliche Doppelsinnigkeit spiegelt sich in "Hommage für Appollinaire" auch diese geheimnisvolle, plötzliche Verwandlung.

Die farbige Ordnung ist sowohl symbolisch als formal zu lesen. Einerseits durchwächst die Einheit und Zweiheit des Menschen im heiligen Lichtgold der Fülle den silbernen Nachtbereich und den farbigen Tagbereich, in einem wurzelnd, im anderen sich verzweigend. Aufs genaueste fügen sich die Farben andererseits auch der formalen Ordnung ein, das Rot links in mächtiger Dehnung den Drang der Spiralbewegung nach rechts ausgleichend, das Grün die Kreisbewegung dämpfend und das Blau, von unten her das Rund umfangend und an verschiedenen Stellen im Innern auftretend, die Struktur des Ganzen entmaterialisierend.

"Hommage für Appollinaire" ist eines der schönsten und geheimnisvollsten Bilder Chagalls. Nie fügten sich vorher Formenrhythmen und Farbenstrahlung zu solch wunderbarer, belfügelter Einheit zusammen. Wie eine Lichtrose blüht es vor uns auf, als strahlendes Wunder und zartes Geheimnis (S. 162-163).

Und Chagall selbst sagte im Gespräch mit Kamenski:

Ich habe oft davon geträumt, das Gefühl der Einheit der Welt wiederzufinden, das man in der Antike kannte. Die Welt wie ein untrennbares Ganzes zu sehen, auf einmal den Anfang und das Ende zu umfassen, welche Reinheit! Deshalb lieb' ich die Kunst der Ikonenmalerei so sehr. Ich verdanke ihr viel. Es ist eine Kunst voll Spiritualität, die sich nicht mit Methoden belastet. Denn Methoden töten die Reinheit.

Die Zeit. Ich habe mich sehr angestrengt, in das Geheimnis der Zeit einzudringen. Als ich begonnen habe, die

Erinnerungen und Gedanken meiner Gestalten als Begleitung darzustellen, hat man meine Bilder für bizarr gehalten. Aber ist das Gedächtnis nicht eine Form der Zeit? Die Vergangenheit ist vom Menschen untrennbar. Auch seine Gedanken. Sie bilden ein Ganzes. Und ich, ich stelle das Ganze dar (Chagall zitiert in Kamenski, 1988, S. 364).^a

Weiteres zu Chagalls Umgang mit den Dingen, den Objekten, lesen wir bei Amishai-Maisels (1994). Manchmal benutzte er, berichtet sie, seine poetischen Bilder dazu,

geheime Botschaften dahinter zu verstecken. Manchmal waren es einfach humoristische Anspielungen, die nur Eingeweihten verständlich waren, manchmal sarkastische und sogar profanierende Kommentare. Dies rührte von seiner jüdischen Erziehung her, die ihn gelehrt hatte, dass die Bibel auf vier Ebenen interpretiert werden kann: "Pschat", die offensichtliche Ebene, d.h. das, was das Auge sieht; "Remes", die hinweisende oder assoziative Bedeutung; "Derasch", die Interpretation des Metaphorischen und der Bilder; und "Sod", die verborgenen Bedeutungen, die nur der Eingeweihte ergründen kann.

Er erreichte die Sod-Ebene hauptsächlich durch die optische Umsetzung jiddischer Redewendungen, die weder von russischen noch von französischen Christen verstanden werden konnten, sondern nur von Juden, die einen ähnlichen Hintergrund wie er selbst hatten. Mit dieser Technik konnte er sogar ungestraft christlich-religiöse Gemälde, die ihn beeinflussten, profanieren. In seinen jüdischen Themen verwendete Chagall gelegentlich russische und französische Redewendungen, um seine Absicht vor dem jüdischen Betrachter zu verbergen.

Überdies zeigte er in seinen früheren Werken sein Unbehagen

^a Siehe dazu Haftmann (1972, S. 78).

mit dem Judentum, indem er moderne formale Elemente benutzte, von denen er meinte, dass Juden sie wahrscheinlich nicht verstehen würden.

Chagall fügte in seine Werke auch geschriebene Texte ein, die nur jene verstehen konnten, die der jeweiligen Sprache mächtig waren. So zum Beispiel finden sich ein russisches Gedicht in "Der Dichter", 1911, Reste eines jiddischen Textes in "Die Prise", 1912, und vollständige hebräische Texte im Hintergrund seiner "unglücklichen Juden", 1914/15. Diese Texte verleihen den Bilddarstellungen eine neue Bedeutungsebene. So zum Beispiel beginnt der Text in "Der Jude in Rot" mit dem Befehl an Abraham, in das Gelobte Land aufzubrechen, befasst sich mit Geburt, Beschneidung und Heirat in der Gemeinde und endet damit, dass Jakob in die alte Heimat aufbricht, um eine Braut zu suchen, und Esau sich entschliesst, kein Mädchen von ausserhalb des Stammes zu heiraten (Genesis 12, 1-3; 17, 24-27; 25, 19-21; 28, 7-8). Diese Textpassagen erscheinen hinter einem verzagten, halbblinden Juden, dessen roter Bart seinem aschgrauen Gesicht das Blut entzogen zu haben scheint. Sie bilden seinen religiösen Hintergrund, denn sie deuten an, dass er den Wegen der Patriarchen gefolgt ist, doch sie dienen auch als Kontrast zu seiner gegenwärtigen trostlosen Lage. Diese Texte hatten jedoch auch eine ganz persönliche Bedeutung für Chagall, der wie Abraham ins Gelobte Land (in seinem Fall Paris) ausgezogen und nach Hause zurückgekehrt war, um seine Verlobte Bella zu heiraten und in seiner Gemeinde zu bleiben.

Andere Subtexte — die Derasch- und die Remes-Ebene — wurden in Form von kleineren Figuren hinzugefügt, die auf den ersten Blick keinen logischen Bestandteil der Komposition zu bilden scheinen, wie etwa die Häuser, Hintergrundfiguren und

die Frau, die eine Kuh melkt, in "Ich und das Dorf", 1911 (S. 26, 28).^a

Soweit der Umgang mit den Dingen, die sich durch Chagalls Hand verwandeln lassen. Und dann, wozu das Ganze? Aus dem Blickwinkel des Allgemeinen meint Kampf (1978), der sich auf Chagalls Werke bis etwa Oktober 1917 bezieht:

Er schuf die organischste und überzeugendste Synthese zwischen Ost und West, zwischen jüdischer Lebenserfahrung, jüdischer und russischer Volkskunst und zeitgenössischer westlicher Kunst (S. 58).

Wird Chagall selbst in Betracht gezogen, ist Kampf der Ansicht, dass er „seine Individualität und den Hassidischen Pantheismus vereinte ... und die ungleiche Verbindung zur Blüte brachte“ (S. 58). Diese Art von Herstellung einer Synthese bereitete Chagall, so kommt es mir vor, keine grosse Mühe. Ja, es scheint so zu sein, dass Marc bei der Verarbeitung zunächst unversöhnlicher Gegensätze auf Brücken stiess, die diese entgegengesetzten Kräfte zusammenhielten. Aus diesem Blickwinkel hat er nicht ausschliesslich Synthesen geschaffen, sondern diese bloss freigelegt und malerisch dargestellt.^b Alles gehört zu einer Einheit, ob Erde oder Blumen gemeint sind, und so muss es bleiben, liess Chagall einmal im Gespräch mit Erben wissen.^c Haggard (1986)

^a Wesentliche Teile dieser Ausführungen stellt Harshav (1992, S. 62-63) in Frage.

^b Siehe dazu Kampf (1978, S. 58).

^c Siehe dazu Erben (1957, S. 16).

schreibt dazu: "Chagall lässt uns das rätselhafte Gleichgewicht erahnen, das immer hinter dem Chaos existiere" (S. 156).

Zwei Beispiele von vielen Möglichkeiten für diese Fähigkeit, extreme Gegensätze in ein organisches Ganzes zu bringen, sind seine Darstellungen von der Zweisamkeit Witebsk/Paris ("Meine traurige, meine fröhliche Stadt!"),^a Paris/Witebsk ("Paris, du mein zweites Witebsk")^b sowie seine Bilder vom jüdischen Jesus, der sowohl der Maler selbst als auch die leidende Menschheit möglicherweise repräsentieren, nicht nur oder ausschliesslich das Martyrium der Juden.^c

In einer Rede, die Chagall auf jiddisch im Juni 1944 hielt, sagte er:

Ich liebe "Gegensätze", in denen die harmonische Wahrheit verborgen ist. Ich denke an eines von vielen Beispielen, in

^a Chagall (1925/1931, S. 6).

^b Chagall (1925/1931, S. 114). Zwei Beispiele dafür sind "Die roten Dächer", 1953/1954 (Haftmann, 1972, S. 135) und "Le Champ de Mars", 1954-1955 (Compton, 1985, S. 130).

^c Siehe dazu Amishai-Maisels (1982, S. 103); Walther und Metzger (1993, S. 62, 65).

Harshav (1992) bemerkt:

Chagall lernte Einflüsse der christlichen Kunst mit seinen jüdischen Motiven zu vereinen: Elemente christlicher Ikonographie, russischer Ikonen und des *Lubok* (ein bunter russischer Volksdruck mit einem erzählerischen Thema) verschmolzen in seinem Werk mit Bildern der jüdischen Tradition. Es gab keine diesen sich überschneidenden Einflüssen innewohnenden Widersprüche, da sie alle einem Bewusstsein entsprangen. In der Tat existierte diese Dualität von Anfang an bei der modernen jüdischen Kultur im allgemeinem (S. 18).

Also ein Bewusstsein, eine Psyche! So konnte Chagall sagen: "Unsere ganze Innenwelt ist Realität, vielleicht realer als die handgreifliche Welt. Wer alles, was unlogisch erscheint, als Phantasie oder Märchen abtut, verrät, dass er die Natur nicht begreift" (Chagall zitiert in Kékkö, 1980, S. 68).

denen verschiedene Pole der Kunst sich irgendwo treffen. Hierher gehören der klassische Realist Puschkin mit seinem vollkommen gestalteten Versmass und der glühende Romantiker Baudelaire — versteckt in Träumen von zauberhaften, zersetzenden Blüten —, und dennoch treffen sie sich irgendwo in ihrer vollendeten Authentizität. Ich erinnere mich der letzten Kunstexperimente in Paris, wo neben einem Gemälde eines alten mittelalterlichen naiven wie Giotto vielleicht ein Picasso hängt und gleich daneben der Frührenaissancemaler Mantegna; neben unserem (d.h. jüdischen) Modigliani kann eine byzantinische Ikone hängen; — verschiedene Gemälde des naturalistischen Malers und Revolutionärs Gustav Courbet, der während der Pariser Kommune die Vendôme-Säule umstürzte, können zusammen mit dem magischen Renaissancekünstler Giorgione ausgestellt sein, und so weiter ... Und das ist kein "Eklektizismus" — im Gegenteil (S. 21; siehe dazu S. 20).

Ferner fand Chagall immer wieder den Mut, auf die Unterschiede zwischen Mann und Frau sowie auf die Frau im Mann oder dem Mann in der Frau einzugehen. In zwei Bildern, "Hommage an Apollinaire", 1911 (Kamenski, 1988, S. 123),^a und "Der Spaziergang", 1973 (Compton, 1985, S. 137),^b brachte er Hermaphroditisches zum Vorschein.

Ein weiteres Gegensatzpaar, das vielen Menschen grosse Probleme bereitet, ist das zwischen Autonomie und Abhängigkeit. Auch hier scheint Marc Chagall in keine besonderen Schwierigkeiten geraten zu sein. Mit dem Malen hat er die vorherrschende Weltanschauung in seiner Familie relativiert und mit dieser Tätigkeit als Grundlage seiner

^a Siehe dazu Compton (1985, S. 170-171).

^b *Ebd.*, S. 237.

Existenz konnte er sogar in Paris zwischen 1910 und 1914 zugleich sich von einigen Malerkollegen und gewissen Modeströmungen beeinflussen lassen und seinen eigenen Weg gehen. Marc legte eine bemerkenswerte Eigenständigkeit an den Tag: "Das gesamte Werk, das Chagall während seines ersten Pariser Aufenthalts schuf, zeigt deutlich, wie unabhängig er von all den mächtigen Schulen war, die ihn umgaben und ihn in ihre Gefolgschaft zu zwingen suchten" (Alexander, 1978b, S. 125).

Viel später, nach dem Zweiten Weltkrieg, etwa 1950, als Chagall den tiefen Wunsch verspürte, grossformatige religiöse Gemälde zu schaffen und die Chance bekam, das Baptisterium der katholischen Kirche in Assy in Hochsavoyen zu schmücken, verschärfte sich ein Konflikt, den er seit einer Weile mit sich trug. Aus seiner Sicht, sagte er oft, sei Christus ein jüdischer Märtyrer. So müsste es nicht anstössig für die jüdischen Gemeinden sein, dachte er, wenn er, ein Jude, ein Baptisterium schmücken würde. Doch er hatte Bedenken, Angst davor, den Juden als Verräter zu erscheinen. Man könnte ihm unterstellen, er habe das Dogma der Erbsünde und die Vorstellung der Reinigung durch die Taufe anerkannt. Also was tun? Willkürlich entscheiden? Seine Autonomie herausstreichen? Nein, keine Spur davon! Er berief einige führende jüdische Persönlichkeiten ein, um die Sache zu besprechen. Diese schienen nichts dagegen zu haben. Chagall wendete sich auch an den obersten Rabbi von Frankreich, um Rat zu holen. Der Rabbi sprach schlicht und einfach Klartext: "Das hängt ganz davon ab, ob Sie selber daran glauben oder nicht" (der Oberhaupt der Rabbiner Frankreichs zitiert in Alexander, 1978b, S. 411). Auch Dr. Chaim Weizmann, damals Israels Präsident, schrieb der Maler mit der Bitte um Rat.

Weizmann antwortete: "wenn Chagall nach seinem eigenen besten Wissen und Gewissen handle, werde er unweigerlich zum richtigen Entschluss gelangen" (S. 362).^a

Nun, es ist allgemein bekannt, dass Chagall beschloss, in christlichen Kirchen zu arbeiten, auch wenn gewisse Juden etwas dagegen hatten.

Aber auch im Privatleben zeigte sich Marc Chagall fähig, Eigenständigkeit mit Abhängigkeit zu vereinen! Vor allem seine Abhängigkeit von Frauen ist auffallend: "Da war zuerst die vergötterte Mutter gewesen ... Dann kamen fast drei Jahrzehnte der Abhängigkeit von Bella, "seiner wahren *Nishoma*, seiner wahren Seele" (S. 389).^b Pierre Matisse erinnerte sich: "Bella war eine stille, schöne, intelligente Frau. Chagall hat sich ja nie um seine praktischen Angelegenheiten gekümmert; das überliess er Bella, später seiner Tochter Ida, noch später seiner zweiten Frau Vava" (Matisse zitiert in Alexander, 1978b, S. 290).^c

^a Siehe dazu Haggard (1986, S. 190-193).

^b Chagall (1925/1931) schrieb über eine Zeitspanne in seinem Leben in Witebsk kurz vor dem Umzug nach Paris 1910, in der seine Mutter seine Malerei dirigierte. Eine Stelle in der Autobiographie liest sich wie folgt:

Sie findet zum Beispiel, dass man auf dem Bilde "Die Geburt" den Leib der niedergekommenen Frau mit Binden umwickeln müsse.

Ich erfülle sofort ihren Wunsch.

Es war richtig, der Körper belebt sich (S. 93-94).

^c Die Abhängigkeit von Bella 1914 beschrieb Chagall (1925/1931) in seiner Autobiographie wie folgt: "Ich fange kein Bild, keine Radierung an, ohne sie nach ihrem Ja oder Nein zu fragen" (S. 120; siehe dazu Haggard, 1986, S. 45-46).

Virginia Haggard, von der wir schon gehört haben, liess wissen, dass die glücklichen Stunden, die sie mit Marc verbrachte, die waren,

in denen sie die Rolle der Gehilfin spielen durfte. Sie brachte seine Skizzen in Ordnung, die in ungeheurem Durcheinander herumlagen, sie klebte seine Zeichnungen ein oder zog sie auf Karton auf, und sie erstellte einen photographischen Katalog seiner Bilder; seine Freude darüber machte sie glücklich (Alexander, 1978b, S. 392).

Nach der Beendigung dieser Beziehung mit Virginia heiratete Marc Valentina (Vava) Brodsky 1952. Es ging nicht lange nach der Hochzeit, dass Vava Chagall "alle materiellen und praktischen Probleme seines Lebens in die Hand" nahm (S. 398). Sie zeigte sich ausserordentlich geschickt bei dieser Arbeit und galt bis zu seinem Tod als die Managerin von Marc Chagall, eine Tätigkeit, die Ida, Marcs Tochter, auch längere Zeit ausgeübt hatte (S. 398).^a

*

^a Siehe dazu Haggard (1986), die uns weitergibt, wie Marc Chagall seine andere Hälfte jeweils auffasste:

Die Lebensgefährtin eines Künstlers (wenn der Künstler ein Mann ist) muss in sich selbst ruhen, sie muss stark und autonom sein; nur dann kann sie mit dem Künstler in Harmonie zusammenleben ... Im Idealfall sollte sie seiner Kunst dienen, ohne unterwürfig zu sein; sie sollte auch ihr eigenes Leben führen ...

Der Künstler braucht eine Gefährtin in der Rolle der uneigennütigen Beschützerin, da er ständig in Gefahr ist, durch ein gewissenloses Spekulantentum Schaden zu erleiden. Aber auch seine eigenen Begierden können ihm schaden, und davor kann ihn niemand bewahren (S. 211).

Abraham Sutzkever, ein guter Freund von Chagall, beschrieb Marc als "sehr scheu" und "sehr einsam" (S. 370). Auch Alexander (1978a) schreibt einmal von Marcs "abgrundtiefer Einsamkeit" (S. 289). Und Vitali (1991d, S. 146) bemerkt auch an Hand seiner Analyse von acht Briefen, die Chagall zwischen 1911 und 1918 verfasst hat, dass er seinerzeit "einsam" und noch dazu "gequält" war. Auf keinen Fall will ich diese Aussagen bestreiten, da mein Wissen über Chagalls Leben in keiner Weise mit dem seines Freundes oder seines Biographen vergleichbar ist. Nur habe ich in meiner Lektüre nichts Wesentliches über diese Einsamkeit in Erfahrung gebracht. Dass Marc erschüttert, depressiv wurde, nachdem Bella starb und Virginia ihn verliess, oder nachdem er einen grossen Verlust an Bildern in Berlin und Paris Anfang der 20er Jahre feststellte, ist mir bekannt. Aber "abgrundtief einsam"? Ich weiss nicht wann und wie. Möglicherweise ist "künstlerische Einsamkeit" gemeint, weil Chagall Distanz zu allen Ismen hielt, z.B. in Paris vor 1914 und dann danach in Russland, wo er "scheinbar bewusst ausserhalb aller Gruppen, ihrer Kämpfe" stand (Rakitin, 1994, S. 16).^a

Mir scheint Marcs Liebe zum Menschen und zur Natur, sein Erleben einer Verbundenheit mit den verschiedensten Formen des Organischen weitgehend dominant.^b Der Marchese Bino Sanminiatielli

^a Siehe dazu Kamenski (1988, S. 11).

^b Rennert (1967) bemerkte im Umgang mit Chagall, dass er eine grundpositive Haltung allen Lebenserscheinungen gegenüber habe. Fest verankert in seiner Wahlverwandtschaft konnte Chagall sagen: "Ich habe mich niemals einsam gefühlt. Bestimmte Maler standen mir mit dem Herzen, mit der Farbe nahe. Zum Beispiel Matisse, Braque und Gris" (Chagall zitiert in Kamenski, 1988, S. 363).

meinte, Chagall liebte zu leben und zu lieben.^a Und das hiess: sowohl das Wunderbare als auch den Schrecken der Natur zu lieben (Alexander, 1978a, S. 459).

Es gab allerdings eine Ausnahme. Den Hund konnte Marc nicht lieben, da er Angst vor ihm hatte. Als Junge wurde er von einem Hund traumatisiert. Chagall (1925/1931) beschrieb die Episode wie folgt:

Als ich einmal an die verschlossene Türe [des Rabbis aus Mohilew] klopfte, erregte ich die Aufmerksamkeit des herrschaftlichen Hundes, eines alten, bösen Köters mit rotem Fell und spitzen Hauern.

Leise schlich er die Treppe herunter, richtete seine Ohren auf, kam auf mich zu und ...

Ich weiss nicht mehr genau, was sich dann abspielte. Ich erinnere mich nur, man hob mich an der grossen Eingangspforte auf.

Der Arm voller Blut, ebenso das Bein.

Der Hund hat mich gebissen.

"Zieht mich nicht aus, legt mir nur Eis darauf ..."

"Man muss ihn zu seiner Mutter tragen, so schnell wie möglich."

Am selben Tag machten die Gendarmen Jagd auf den Hund; erst die zwölfte Kugel traf ihn.

Am gleichen Abend reiste ich in Begleitung meines Onkels nach Petersburg, um mich behandeln zu lassen.

Die Ärzte erklärten, dass ich am vierten Tag sterben müsste.

^a Lionello Venturi schrieb 1945 ungefähr dasselbe: "Die Haupttriebkraft in Chagalls Leben ist Güte, Freude, Vertrauen, Hingabe, Fröhlichkeit. Seine Begeisterung umfängt alles im Himmel oder auf Erden, vor allem Tiere ... Er liebt Blumen mit einer Leidenschaft, die sie verwandelt und verherrlicht. Er liebt ein paar Menschen, vor denen er sich nicht fürchtet" (Venturi zitiert in Marshall, 1956, S. 11).

Reizend! Alles sorgt sich um mich. Jeder Tag bringt mich dem Tode näher. Ich bin ein Held.

Der Hund war tollwütig (S. 44-45).^a

^a Auch später tauchte der gefährliche Hund im Leben Chagalls auf. Dieses Mal kam der beissende Hund in einem Traum vor:

... ein Hündchen hat unsere Idotschka gebissen. Es war Nacht. Durch das Fenster meines Zimmers sah ich das Himmelsgewölbe, von riesenhaften mehrfarbigen Quadraten, von Strahlungsmessern, Kreisen, Meridianen durchzogen, in die geschriebene Zeichen eingeritzt waren.

Moskau, Punkt; Berlin, Punkt; New York, Punkt. Rembrandt, Witebsk. Millionen Qualen.

Alle Farben beißen sich, ausser Ultramarin.

Ich drehe mich um und sehe mein Bild, auf dem alle Menschen ausser sich sind.

Es war heiss. Alles sah grün aus.

Ich liege zwischen diesen beiden Welten und gucke aus dem Fenster. Der Himmel ist nicht mehr blau, er rauscht in der Nacht wie eine Muschel und glänzt heller als die Sonne (Chagall, 1925/1931, S. 148).

Und vermutlich im selben Jahr (1921) tauchte ein Hund in Chagalls Leben auf, der ihm Angst bereitete:

Es ist Nacht; ich gehe über die öden Felder und meine plötzlich, im Schnee versteckt einen Wolf vor mir zu sehen. Ein Wolf, kein Zweifel.

Ich weiche aus, gehe zurück, wage mich zaghaft wieder vor, bis ich mich überzeugt habe, dass es kein Wolf ist. Ein armer regloser Hund (S. 166).

Haggard (1986) berichtet von einem Vorfall, der sich vermutlich zu dieser Zeit, als Marcs Tochter noch ein Kind war, ereignete. Der Vorfall prägte sich ihm besonders tief ein, meint sie:

Er ging mit ihr über ein Feld. Plötzlich fiel sie hin, und er sah, wie ein kleiner, scharfer Stock sich durch ihre Wange bohrte. Er zog ihn sofort heraus, woraufhin die Wunde heftig zu bluten anfang. Idas Auge war verletzt. In der Nacht vor diesem Unfall hatte er geträumt, Ida sei von einem Hund gebissen worden (S. 115).

Haggard schreibt auch von einer Episode, die auf einem Spaziergang stattfand, den Chagall mit Jean, Virginias Tochter aus einer früheren Zeit mit einem anderen Mann, machte:

Möglicherweise *nach* dieser realen Erfahrung mit einem beissenden Hund tauchte der böse Hund in Chagalls Phantasien auf, als es ihm besonders mies ging, z.B. in der Gemeindeschule. Dort konnte er die Personen um ihn herum so verstehen, "als wollte man ... [ihn] aus dem vierten Stock werfen". Und ihm selbst "war, als käme ein roter Hund, blutrünstig wie im Märchen, reisse ... [ihn] um und kläffte über [ihm. Sein] Mund war voller Staub. An ... [seinen] Zähnen war kaum noch Weiss" (S. 49).

In Chagalls Bejahung der gegebenen Existenz, die sämtliche Formen des Seins umfasste, auch wenn in dieser Welt Lebewesen wie der Hund vorkamen, die ihm Probleme machten, wurde ein Universum der Widersprüche sichtbar, in dem das Unmögliche möglich erschien. Gegenwart und Vergangenheit konnten eins werden, Nähe konnte Ferne treffen, das Alltägliche als unwirklich in Erscheinung treten (Kamenski, 1988, S. 12). Die Eigenschaften dieser Lebens Elemente verschwanden allerdings nicht durch die Inbeziehungsetzung. Zu diesem Punkt schloss sich, so scheint mir, Chagall Apollinaire an, der schrieb:

Der neue Geist sucht nicht das Lächerliche zu verwandeln, ... er bewahrt ihm eine Rolle, die nicht ohne Reiz ist. Ja, er will auch nicht dem Grausigen den Sinn des Edlen geben. Er lässt es grausig sein und setzt das Edle nicht herab. Eine dekorative

Ein ... bössartiger Hund ... rannte ... auf sie [Jean] zu und knurrte sie an. Er nahm das verängstigte Kind in seine Arme, um es zu trösten. Später hörte Jean von seiner eigenen Furcht vor Hunden und rannte dann jedesmal zu ihm hin, sobald ein Hund auftauchte, um ihn zu schützen (*ebenda*).

Also scheinbar hatte Chagall Angst vor Hunden bis 1952.

Kunst ist es nicht, auch nicht eine impressionistische. Er ist ganz Studium der äusseren und inneren Natur, er ist ganz Glühen für die Wahrheit" (Apollinaire zitiert in Erben, 1957, S. 53).

Übrigens ist vermutlich das letzte Wort noch nicht gesagt oder geschrieben worden über Chagalls Beziehung zu Hunden. Zunächst entnehme ich aus Apollinaires Gedicht "Rotsoge", dass Marc möglicherweise in Paris eine Hündin hielt: "Seine Hündin bellt den Flieder an" (S. 15 dieser Schrift). Wenn das der Fall gewesen wäre, wie haben wir die erwähnte Hundephobie zu verstehen? Ich denke im Moment auch an eine Photographie in einem Buch über Chagall, das Mario Bucci verfasste und das erstmals 1970 erschien, in dem wir auf S. 92 den Maler mit dem Autor dieses Werkes zusammen mit einem Schäferhund sehen, den Chagall mit beiden Händen auf dem Rücken berührt, während Bucci den Hinterkopf des Tieres leicht fasst und Chagall anscheinend etwas sagt. Chagall wirkt auf mich als Betrachter des Photos glücklich und scheint zu lächeln; genauer ist schwer zu sagen wegen der Kopfhaltung des Malers, der nach unten auf den Hund schaut. Insgesamt wirkt Chagall geborgen durch Buccis Zuwendung und entspannt beim physischen Kontakt mit dem Hund. Der Hund selbst steht ruhig da bezogen auf Bucci. Pointe: Unter bestimmten Bedingungen wie auf dem Photo konnte Chagall anscheinend den Mut finden, an seiner Angst vor Hunden zu arbeiten.

Interessanterweise in Buccis Text gewinne ich den Eindruck, dass Chagall der Besitzer des Schäferhundes ist. Bucci (1970) berichtet näm-

lich von einem Besuch des Malers in Saint-Paul-de-Vence. Als der Besuch ankam, fiel ihm auf:

Das Haus ist einfach, weiss, mittelmeerländischen Stiles, fast anonym. Zwischen Kiefern und Oliven erreicht man es auf einem Weg, der ländlich und voll Sonne an den Rändern mit Gräsern und Fettpflanzen bestanden ist. Man tritt ein, begrüsst vom Bellen unsichtbarer Hunde und spürt genussvoll die schattige Frische, wie dies immer in den Häusern des Südens der Fall ist (S. 5).

Ja, noch mehr Seltsames! Es waren vermutlich mindestens zwei Schäferhunde in Chagalls Besitz! Bucci schreibt:

Wir stehen im durchsichtigen Halbschatten des Olivenhains, der in die Sonne des Mittelmeers getaucht ist. Unter dem Kreisen der Hunde, zweier schöner Wolfshunde, die uns freudig wie Freunde begrüssen, vollführt auch Chagall Sprünge, bewegt sich rasch, um uns seine letzte mühsame Arbeit zu zeigen, ein grosses Mosaik mit den Zeichen des Tierkreises; von ihm selbst auf einer grossen vertikalen Wand Steinchen für Steinchen zusammengesetzt (S. 44).

Bucci schreibt ferner: "Er streichelt seine ungeduldigen Hunde, die vor Lebendigkeit zu sprühen scheinen" (S. 44).

Im Gespräch mit Meyer fragte ich ihn, ob er etwas über Chagalls Beziehung zu Hunden wusste, auch zeigte ich ihm das Photo in Buccis Buch. Meyer wusste nichts darüber zu berichten.

Neulich habe ich im Fernsehen eine Filmdokumentation "Marc Chagall" von Piene Dumayet (1991) gesehen, in der Chagall offensicht-

lich zu erkennen ist, als einer, der 1970 einen Hund hatte und zwar einen Schäferhund. Wir nehmen als Zuschauerinnen und Zuschauer an einem Gespräch zwischen Chagall und Dumayet teil und im Laufe der Diskussion fragt Chagall, wie wenn er plötzlich in Unklaren wäre, ob Dumayet mitkäme: "Verstehen Sie, was ich sagen will?" In diesem Moment wendet sich Chagall im Gartenstuhl sitzend nach rechts seinem (?) Schäferhund zu und sagt: "Mein Hund! Du verstehst mich, Pascha, nicht wahr?" Und während er spielt, streichelt Chagall den Kopf und Nacken des Hundes. Es handelt sich hier gewiss um deutsche Untertitel und somit bleibt noch einiges offen.

IV

Integration gegensätzlicher Aspekte des Lebens

Mit dieser Abhandlung möchte ich in keiner Weise ein Plädoyer für den Begriff der Identität lancieren. Entstanden ist die Schrift im Zusammenhang mit meiner Erforschung des Lebens und Werks von Marc Chagall in Sowjetrussland und mit der Psychotherapieforschung im Institut für Psychoanalyse, die zur Zeit im Gang ist, und zwar zum Teil durch die Erhebung von Katamnesen, die sich mit gewissen Patientinnen und Patienten befassen, die ich in den 50er Jahren behandelt habe und die als chronisch schizophren galten.

Besonders eine der Patientinnen^a, die ich damals psychotherapeutisch behandelte, war seinerzeit völlig unfähig, gewisse Aspekte ihres Wesens anhaltend zu akzeptieren, und erlebte sich machtlos bei irgendwelchen Versuchen meinerseits, diese möglichen Kennzeichen ihrer Person in ein integriertes Selbstverständnis zu bringen, so dass sie nach und nach gesund werden und bleiben könnte.

Wenn wir an Chagall denken und an gewisse Gegensatzpaare, die ihn sehr beschäftigten, könnten wir aus der Sicht meiner damaligen Patientin sagen, dass Witebsk einerseits das Land von Milch und Honig, andererseits die Welt zwanghafter, erstarrter, erstickender, zur Verzweiflung führender jüdischer Orthodoxie darstellte, wobei der Fluss Düna, an dem die Stadt angesiedelt ist, einmal als die ermöglichende Instanz für die Milch und den Honig durch sein Wasser, ein anderes Mal

^a Siehe Elrod (2001).

als die Grenze, die die Patientin überschritt und damit verrückt wurde, erschien.

Paris konnte zwar als la Belle Frankreichs erlebt werden, beschwingt und elegant, doch in dieser Welt des Glanzes steckte Elend, Einsamkeit und Trauer, wobei der Fluss, der durch die Stadt fließt, sich einmal als Badeplatz in den warmen Sommertagen und einmal als Aussteigsort aus dem Leben anbot.

Und Ähnliches könnte ich bringen punkto Judentum und Christentum, Alte Welt Europa und Neue Welt USA, Dasein als kunstschaffende Person und Dasein als Dutzendmensch, alles Momente, die mehr oder weniger sowohl zu Chagall als auch zu dieser Patientin passten.

Eine Erklärung für das Versagen der integrativen Tätigkeit bei meiner Patientin in ihrer Lebensgeschichte zu suchen, fände ich abwegig. Ich möchte nicht davon ausgehen, dass die psychischen Störungen, die bei ihr festgestellt wurden, weitgehend psychisch verursacht wurden. Aber diese existierten in einem erschreckenden Ausmass und liessen sich von mir in der Zusammenarbeit mit der Patientin nicht beseitigen.

V

Zum Begriff der Identität

Ich möchte an dieser Stelle erwähnen, dass nach meinem Wissen von der Geschichte der Termini in der Psychoanalyse der Begriff der Identität — oder der der Ich-Identität — keinen festen Platz im Theoriegebrauch gefunden hat. Seltsam, dass es in *The Concordance to The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume III* (Samuel Guttman, Stephen Parrish und Randall Jones, 1984, S. 310-311) etwa 90 mal Hinweise auf Stellen in den Schriften Freuds gibt, wo das Wort "identity" vorkommt. Eine Untersuchung dieser Stellen wäre vielleicht verdienstlich, nur kann ich zur Zeit die Arbeit nicht leisten.

Ich persönlich vermute, der Begriff der Identität hat in der Psychoanalyse der letzten 35 Jahren an Interesse verloren, weil er doch mit dem Begriff des Ichs zusammenhängt. Und die Ich-Psychologie nimmt seit den 60er Jahren nicht mehr die Vorrangstellung ein, die sie in den Jahrzehnten zuvor hatte. Statt vom Ich haben die Analytikerinnen und Analytiker immer mehr vom Selbst gesprochen. Nicht Ichstärkung oder Ichdominanz ist das grosse Thema gewesen; Selbsterfahrung und Selbstfindung, ja, Selbstwerdung, das sind die Begriffe, die immer mehr heiss diskutiert worden sind.

Aber Selbstfindung, wie ist dieses Selbst zu bezeichnen, das gefunden wird? Mir scheint der Begriff der Identität war dazu gemeint, den Inhalt der Selbstfindung zu kennzeichnen. Von aussen werde ich z. B. an Hand meiner Identitätskarte erkannt, wenn ich nach Konstanz gehe

oder zurück in die Schweiz komme. Die Grenzwächter lesen auf der Identitätskarte, dass ich Schweizer bin. Das genügt ihnen, wenn es um mein Selbst geht. Ich selbst stehe auch hinter der mir verliehenen Identität, Schweizer zu sein.

Auf einer anderen Ebene bin ich froh, dass nicht nur ich, sondern auch andere Leute mich als Psychoanalytiker identifizieren. Durch diese Übereinstimmung ist es mir möglich gewesen, mehrere Jahre eine berufliche Tätigkeit auszuüben, die ich voll bejahen konnte, wie Chagall mit dem Malen. Meine Patientin, auf die ich mich hier besinne, fand in der Zeit, als ich unmittelbar mit ihr zu tun hatte, keine solche Tätigkeit, die sie auf lange Sicht reizen konnte. Eine Schneiderin Lehre hatte sie zwar erfolgreich abgeschlossen, auch kam sie während der Psychotherapie zweimal zum regelmässigen Arbeiten in diesem Beruf, aber sie konnte sich nicht an dieser Tätigkeit festhalten, als die Stabilität ihres Ichs von verschiedenen Seiten bedroht wurde.

VI

Chagalls Umgang mit Konventionen bei seiner Identitätsfindung

Bei der Beschäftigung mit der Identitätsfindung Marc Chagalls hätten wir uns vom deutschen Sprichwort leiten lassen können:

Wer tut, was er kann und will,
tut oft, was er nicht soll.
(Karl Simrock, 1988, S. 522)

Von der Empfehlung "Tue deine Pflicht so lange, bis sie deine Freude wird" (Marie von Ebner-Eschenbach, 1988, S. 21) hielt er Abstand. Wäre er auf diese "Pflicht" wie so viele andere jüdische Burschen in Witebsk eingegangen, ein guter Jude zu werden, hätte er zwar seine Mutter und seinen Vater glücklich gemacht, aber er selbst hätte dabei gelitten, mindestens schildert er sich so als Kind vor diesem möglichem Leben als Erwachsener in seiner Autobiographie:

Bevor er zum Tempel geht, sucht mein Vater, gebückt und atemlos, für meine Mutter Gebetbücher hervor und weist ihr die angeknickten Seiten.

"Also, von hier bis da."

Am Tisch sitzend bezeichnet er die gewählten Seiten mit dem Bleistift, mit seinen Fingernägeln.

In eine Ecke schreibt er: "Hier anfangen."

Bei einer ergreifenden Stelle merkt er an: "Weinen." An einer anderen Stelle: "Auf den Vorsänger hören."

Und Mama ging in den Tempel mit der Gewissheit, dass sie keine Träne umsonst vergiessen würde, sondern nur da, wo es sein musste.

Wenn sie einmal wirklich den Faden des Gebetes verloren hatte, blickte sie von der Empore herab, wo die Frauen sich aufhielten, zu den Männern hinunter.

Wenn das Zeichen "weinen" kam, begann sie, so wie alle anderen, göttliche Tränen zu vergiessen. Ihre Wangen röteten sich, und kleine flüssige Diamanten tropften herab, glitten über die Seiten ihres Gebetbuches.

Papa ist ganz in Weiss.

Einmal im Jahr, am grossen Versöhnungsfest, kam er mir vor wie der Prophet Elia.

Sein Gesicht ist etwas gelber als sonst. Ziegelrosa nach den Tränen.

Er weinte ohne Scheu, lautlos und da, wo es sich gehörte.

Ohne übertriebene Gebärde.

Zuweilen stiess er einen Schrei aus: "Ach! Ach!", wandte sich zu seinen Nachbarn um, ermahnte sie, Ruhe zu halten während des Gebets, oder bat sie um eine Prise Tabak.

Ich entlief aus der Synagoge und rannte zu der Hecke im Garten. Kaum war ich hinübergeklettert, pflückte ich einen dicken grünen Apfel.

Ich biss hinein — am Fastentag.

Nur der blaue Himmel sah mich, den Sünder, der mit zitternden Zähnen den Saft und die Süsse aus dem Apfel sog.

Ich schaffte es nicht, das Fasten bis zum Ende durchzuhalten; abends, auf die Frage der Mutter:

"Hast du gefastet?" antwortete ich wie ein Verdammter: "Ja".

Mir fehlen die Worte, um die Stunden des Abendgebets wiederzugeben.

Zu dieser Stunde schien mir der ganze Tempel von Heiligen bevölkert zu sein.

Langsam, feierlich entfalten die Juden ihre heiligen Mäntel,
voll von den Tränen eines ganzen Gebetstages.

Ihre Kleider breiten sie aus wie Fächer.

Das Murmeln ihrer Stimmen dringt in die Bundeslade hinein,
deren Pforten bald geöffnet, bald geschlossen sind.

Ich erstickte. Ich rühre mich nicht.

Endloser Tag! Nimm mich hin, lass mich dir näher sein. Sag
ein Wort, erklär dich!

Schon den ganzen Tag höre ich "Amen! Amen!" und sehe sie
alle knien.

"Wenn es Dich gibt, entrücke, entflamme mich, mach mich
mondtrunken, schliess mich neben der Thora in den Altar, tu
irgend etwas, Gott, in meinem, in unser aller Namen."

Unser Geist verflüchtigt sich, und unten vor den bunten Glas-
fenstern strecken sich Arme empor.

Draussen wiegen sich friedlich die dürren Zweige der hohen
Pappeln.

Im hellen Tag tummeln sich kleine Wölkchen, zerstreuen
sich, vergehen.

Bald wird der Mond, der Halbmond, aufgehen.

Die Kerzen sind weit heruntergebrannt, und die Flämmchen
glitzern heute in der unschuldigen Luft.

Bald steigt das Kerzenlicht zum Monde empor, bald fliegt der
Mond hernieder, auf unsere Arme zu.

Selbst die Strasse betet. Die Häuser weinen.

Von allen Seiten kommt der Himmel.

Die Sterne flammen auf, und die frische Luft dringt in
unseren offenen Mund.

So gehen wir wieder nach Haus.

War je ein Abend heller, eine Nacht durchlichteter als heute?

Papa legt sich hin, müde, hungrig.

Seine Sünden sind schon vergeben und Mamas auch.

Nur ich bleibe vielleicht noch ein bisschen sündig (Chagall,
1925/1931, S. 37-39).

Aber nein, mit der Entdeckung des beglückenden Tuns im Zeichnen und Malen musste Marc sich zwar aus der orthodox jüdischen Gemeinde herausnehmen, ver-rückt werden, was ihm leid tat, aber somit hätte er auch mit Falstaff in Shakespeares "König Heinrich IV" sagen können, falls er den Text gekannt hätte:

Ach, Harry, das ist doch meine Berufung,
Harry; es ist keine Sünde für einen Menschen,
aus seiner Berufung einen Beruf zu machen
(Shakespeare, "Heinrich IV, Erster Teil",
Erster Akt, 2. Szene).^a

Zirka 1922/1923 meinte Chagall mit etwa 35 Jahren, als er sich seines bisherigen Lebenswegs bewusst wurde und darüber schrieb, dass mit dem Entschluss, nach St. Petersburg zu ziehen, um sein Glück dort als Maler im Werden zu suchen, und dort eine Kunstschule zu besuchen, würde er ein grosses Risiko eingehen.^b Denn damals hatte er zwar seine

^a Wie wir gesehen haben, waren Berufung und Beruf eins für Chagall, der sich erlebte, als sei er dazu bestimmt, "ein grosser Maler zu sein, und alles andere, das ihm zusties, war nebensächlich" (Haggard, 1986, S. 58-59). In den 50er Jahren sagte er einmal: "Ich habe versucht, mein Leben und meine Bilder in Übereinstimmung zu bringen" (Chagall zitiert in Erben, 1957, S. 11; siehe dazu S. 12).

^b Siehe dazu Chagall (1925/1931, S. 65). Chagall schrieb dazu:

Als ich in Petersburg lebte, hatte ich weder eine Aufenthaltsgenehmigung noch ein winziges Eckchen zum Wohnen: kein Bett, überhaupt kein Geld.

Mehr als einmal habe ich neidvoll die Petroleumlampe betrachtet, die auf dem Tisch brannte.

Sieh mal, dachte ich, sie brennt nach Lust und Laune im Zimmer auf dem Tisch. Sie trinkt Petroleum, soviel sie will, und ich? ...

Stärken, aber auch seine Schwächen. Er stotterte und war oft sehr traurig, ein blasser Kerl.^a

Kaum dass ich mich auf dem Stuhl halte, auf dem Rand des Stuhls. Und der Stuhl gehört mir nicht. Der Stuhl ohne Zimmer.

Ich wage nicht einmal, mich ruhig hinzusetzen. Ich habe Hunger. Ich träume von dem Wurstpaket, das mein Kamerad zuweilen bekommt ...

Beim Herumirren in den Strassen las ich am Eingang der Restaurants die Speisekarten wie Gedichte — die Menus des Tages und den Preis eines jeden Gerichts (S. 96).

Zur Aufenthaltsgenehmigung schreibt Wolitz (1987):

Die Gesetze erlaubten nur jüdischen Händlern der Ersten Zunft, gewissen Rabbinern und ausgewählten jüdischen Prostituierten und Diener, ausserhalb der fünfzehn offiziellen Wohngebiete (Niederlassungsbezirke) zu leben. Sie alle brauchten Bewilligungen, und die kosteten viel. Um Aufenthaltsgenehmigungen ausserhalb der Bezirke zu bekommen, brauchten die Juden Geschick, "Beziehungen", Geduld und Geschenke (S. 41; siehe Vitali, 1991c, S. 26).

Chagall wurde eines Tages sogar von den Behörden erfasst, "als er, von Witebsk kommend, ohne gültigen Passagierschein die Stadt betreten wollte, [und wurde] für fast zwei Wochen ins Gefängnis gesteckt, zusammen mit Dieben und sogar einem Mörder" (Meyer, 1961, S. 50).

^a Siehe dazu Chagall (1925/1931, S. 88). In *Mein Leben* erfahren wir, dass Chagall etwa im Jahre 1920 immer noch stotterte und von Angst geplagt war (Chagall, 1925/1931, S. 155)! Er schrieb auch von sich, dass er zu dieser Zeit "immer unruhig [war] und von der kleinsten Sache verstört" wurde (S. 161). Auch als Erwachsener kam diese Verstörtheit in der Form von Wutausbrüchen zum Vorschein, die "legendär" waren. Haggard (1986) schreibt dazu:

In seiner Autobiographie erinnert er sich an einen Zimmerkameraden in Petersburg, einen Bildhauer, der seinen Ton klopfte und wie wild bearbeitete. Bis Marc zuletzt, weil ihn die Arbeitswut des Bildhauers ärgerte, eine Lampe nach ihm warf. Einem anderen Gerücht zufolge soll er der Pariser Kunsthändlerin Katja Granoff eine Statue gegen den (zum Glück) gut gepolsterten Busen geschleudert haben, als sie eine Meinungsverschiedenheit über einen Vertrag austrugen (S. 81-82; siehe dazu Harshav, 1992, S. 22).

Bis in die 20er Jahre erinnerte sich Chagall (1925/1931), dass ein Schulkamerad beim Betrachten seines Penis' gesagt hatte: "Seht mal, was der für

Nach in der Hauptsache unerfreulichen Erfahrungen in St. Petersburg wohnte und arbeitete Chagall wieder in Witebsk, wo er zwar eindruckliche Bilder wie "Die Geburt", "Der Tod" und "Die Hochzeit" zustande brachte, aber wo er das Gefühl hatte, er werde "bald Rost oder Schimmel ansetzen, wenn er länger" dort bliebe. Später schrieb er über dieses Gefühl wie folgt:

Ich schlenderte durch die Strassen, ich suchte und betete:
"Gott, der du dich in den Wolken verbirgst, oder hinter dem Hause des Schusters, gib, dass sich meine Seele offenbare, die bedrückte Seele eines stotternden Jungen, zeige mir meinen Weg. Ich möchte nicht wie alle anderen sein, eine neue Welt will ich sehen" (S. 94).

Eine Überzeugung liess ihn auch nicht los, dass ihm "nichts anderes übrigblieb, als Künstler zu werden", schreibt er, eine Feststellung, die ihm zugleich Zufriedenheit verlieh. Denn bei dieser Tätigkeit würde er echt mündig, dachte er. Er schrieb dazu: "Und wenn ich erst einmal Künstler bin, ... werde ich bestimmt auch ein Mann" (S. 66). War für ihn

einen kleinen hat!" Ja, nichts "bedrückte ... [Marc] so sehr wie diese Scherze des rothaarigen Kerls. Immer dasselbe" (S. 33).

Im Zusammenhang mit seiner Schilderung von Chagalls Leben in Witebsk, bevor Chagall 1906/1907 nach St. Petersburg zog, schreibt Bucci (1970), dass der junge Maler "einen Sprachfehler, ein beharrliches Stottern" hatte (S. 8). Einzelheiten darüber erfahren wir nicht; allerdings erwähnt Bucci, dass Chagall sich später von dieser Störung befreien konnte (*ebenda*).

Haggard (1986) schreibt in der Zeit ihres Zusammenseins (1945-1952) musste Marc stottern, wenn etwas ihn "bewegte oder aufregte" (S. 27). Erwähnte er Picasso, musste er oft stottern: "Ich summe um Picasso herum wie ein Moskito", sagte er. "Ich steche ihn einmal, zweimal — und, zack, zerquetscht er mich" (S. 28). Chagall selbst verstand sein Stottern als Folgeerscheinung des Überfalls von einem tollwütigen Hund, der ihn in der Kindheit gebissen hatte (S. 27-28; siehe auch S. 42 sowie Meyer, 1961, S. 24).

das Wesentliche "die Kunst, die Malerei", so würde er bei dieser Tätigkeit eine Malerei schaffen, "die ganz anders ist, als alle Welt sie macht" (S. 65).

Kurz: Chagall hat uns durch seine Lebensführung gezeigt, was es heissen kann, nicht nur Mut zum Sein, sondern Mut zum So-Sein, auch wenn die Arbeit an der Herausbildung dieses So-Seins anstösst. Aber auch seine Berufung malend bejahen, ging es gut eine Weile, bevor Marc sich eine faire Chance geben konnte, dass er es als Maler schaffen würde. Seine Skepsis diesbezüglich zeigte er im früher erwähnten Brief an Benois, in dem er unter anderem schrieb: "Die gemachten Erfahrungen haben mich warum auch immer so erschreckt, dass ich trotz des gegenteiligen Versprechens (Brief von M. W. Dobuschinski) überzeugt bin, dass bei mir immer alles schief läuft" (Chagall, 1911, S. 147). Anscheinend erst als Marc in La Ruche ab 1911/1912 lebte und arbeitete,^a scheint er deutlich an Manneskräften gewonnen zu haben. Er hatte, wie er schrieb 1921/1922, sein Ghetto hinter sich gelassen und wohnte in Gemeinschaft mit anderen Malern aus ganz verschiedenen Ländern in dieser Metropole Paris. In Paris, wo er an dem einen Tag den Kopf eines Herings und am andern Tag den Schwanz ass, "in Frankreich, in Europa" wurde Marc Chagall "ein Mann" (Chagall, 1915/1931, S. 102, 105).^b

^a Meyer (1961, S. 143).

^b In den darauf folgenden Jahren benahm sich Chagall immer wieder sehr "mannhaft", wobei seine Prägung des Mann-Seins nicht eine volle Bejahung der gegebenen Existenz bedeutet, nicht eine durchgehende "Daseinsergebenheit" (Efross, 1918, S. 76). So war Marc, wie er schrieb, "weder bei Mamas noch bei Papas Tod dabei", denn er "hätte es nicht mit ansehen können". Zu dieser Zeit

(1921) spürte er "zu sehr das Leben", das nach vorwärts drängte, und dieses Leben brauchte noch "die letzte Illusion". Die "Wahrheit", die lautete, Witebsk ohne Mutter und Vater, vermied er direkt zu konfrontieren, "mit eigenen Augen [zu] sehen".

So verständlich die soeben geschilderte Lösung tönt, war Marc Chagall nicht damit zufrieden. Die Begegnung mit der toten Mutter und dem toten Vater wäre ihm "vielleicht ... nützlich gewesen". Er schrieb dazu:

Mit meinen Augen hätte ich die Sterbemiene meiner Eltern sehen müssen, das Gesicht meiner Mutter, ihr schneeweisses Totenanzlitz.

Sie hat mich so geliebt. Wo war ich? Warum bin ich nicht gekommen? Das ist nicht gut.

Und das Gesicht meines Vaters, das vom Schicksal und von den Autorädern zermalmt wurde. Schlimm, dass ich nicht dagewesen bin. Wäre ich gekommen, hätte er sich so gefreut. Aber er wird nie wieder auferstehen (Chagall, 1925/1931, S. 145).

Wenn wir in *Chagall. Bilder-Träume-Theater 1908-1920* (Jüdisches Museum der Stadt Wien, 1994, S. 166) lesen, dass Marc nach dem Unfalltod seines Vaters anfang, seine Autobiographie *Mein Leben* zu schreiben, "die er in russischer Sprache" abfasste, so ist die Vermutung naheliegend, dass er sich nun als Oberhaupt der Chagall Familie dazu herausgefordert erlebte, doch die "Wahrheit" ans Licht zu bringen, die er bisher mit eigenen Augen nicht sehen wollte. Also stand eine vollständige Standortbestimmung an, ein Rückblick auf seinen Werdegang, die Ablegung einer Rechenschaft über sein bisheriges Tun und Lassen sowie über sein Erleben und sinngebende Tätigkeit, natürlich mit einem Blick nach vorn, denn jeder Mensch, der noch am Leben ist, blickt nach vorn auf seine eigene, einmalige Art und Weise. Natürlich mag Marc Chagall besonders intensiv an der Autobiographie gearbeitet haben nach dem Tod seines Vaters wegen Schuldgefühlen dem Alten gegenüber und mit der Absicht, sein Versagen als Sohn in den Augen des Vaters und der Mutter wiedergutzumachen. Die Deutung ist nicht völlig absurd, nur gibt sie mir persönlich nichts. [Forestier, 1990, S. 64, schreibt, dass Chagall 1915 anfang, seine Autobiographie *Mein Leben* niederzuschreiben.]

Ich finde hingegen von Bedeutung in *Mein Leben* die Bereitschaft, die Chagall an den Tag legte, vom Nicht-Schmeichelhaften preiszugeben, was wiederum für mich als Indiz gelten könnte, dass er in seinem Mann-Sein nach und nach den unerfreulichen "Wahrheiten", die zu ihm gehörten, nachging. Er berichtete z. B. "beschämend", dass er seine Tochter "erst am vierten Tag" nach ihrer Geburt besuchte, weil er enttäuscht war, dass Bella keinen Sohn geboren hatte (Chagall, 1925/1931, S. 146). Und als das Kind Ida zu weinen anfang und dieses Weinen in ein lautes Schreien übergang, konnte Marc, der Vater, sich nicht beherrschen und warf die Tochter "wütend auf ihr Bett": "Sei still!" befahl er (S. 147). Idas schrilles Schreien war ihm unerträglich, fürchterlich.

Nun, Chagall realisierte beim Schreiben der Autobiographie, dass er in dieser Angelegenheit völlig daneben lag. Aus seiner Sicht war er suspekt als Vater: "Mit einem Wort, ich bin kein Vater." Und aus der Sicht der Mitmenschen dachte er: "Man wird sagen, ich sei ein Ungeheuer." Eine Konsequenz davon schien ihm klar: "Ich verliere die Achtung der Leute" (S. 148; siehe dazu Haggard, 1986, S. 38). Bei der Geburt seines Sohnes David dauerte es zwei Monate, bis Marc das Kind zu Gesicht bekam, er soll aber nach Haggard eine Zeitlang ein "liebvoller Vater" gewesen sein (S. 96; siehe S. 95, 97-100).

Anfang 1921 erfuhr Marc Chagall, dass ein Versuch seinerseits, das Jüdische Theater zu erneuern, nicht sonderlich beim Publikum ankam. Für ihn lag die Verknennung des Werts seiner Arbeit beim Publikum. Er selbst war von der hohen Qualität des Werks überzeugt und zeigte sich gerne bereit, seinen Stolz in die eine oder andere Interaktion einzubringen. Hielten die kritischen Stimmen seine Haltung für anmassend, "unbescheiden", so war er bereit, ihre "Verachtung" einzustecken (S. 157).

Weitere Auskünfte über die Entstehung und Ersterscheinungsdaten der Autobiographie *Mein Leben* von Marc Chagall können wir bei Meyer (1957, S. VI; 1961, S. 313, 318), Alexander (1978b, S. 208-209), Kékkö (1980, S. 97), Robert Rosenblum (1985, S. 263), Compton (1990, S. 13), Blessing (1992, S. xv) und Harshav (1992, S. 19, 59) lesen.

Ich lese auch hie und da in der Literatur über Chagall, dass eventuell Kandinskys Schrift *Rückblick*, die zuerst 1913 auf deutsch erschien und später 1918 auf russisch veröffentlicht wurde, Chagall angeregt haben soll, mit seiner Autobiographie ernst zu machen (Siehe Wassily Kandinsky, 1980, S. 27-50; Compton, 1992, S. 2). Übrigens schrieb Kandinsky 1919 wieder über sich selbst (S. 60-62).

Quellen

- Alexander, Sidney (1978a), *Marc Chagall. An Intimate Biography*. New York: Paragon House, 1989.
- _____ (1978b), *Marc Chagall. Eine Biographie*, aus dem Englischen übersetzt von Kurt Schwob. München: Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., 1988.
- Amishai-Maisels, Ziva (1978), Chagall's Jewish In-Jokes. *Journal of Jewish Art, Vol. V*, S. 76-93.
- _____ (1982), The Jewish Jesus. *Journal of Jewish Art, Vol. IX*, S. 85-104.
- _____ (1987), Chagall and the Jewish Revival: Center or Periphery? In: Apter-Gabriel (1987, S. 71-100).
- _____ (1994), Chagalls Wandgemälde für das Staatliche Jüdische Kammertheater, aus dem Englischen übersetzt von Martin Schatke unter Berücksichtigung der Übersetzung von Anne Ruth Frank-Strauss. In: Jüdisches Museum der Stadt Wien (1994, S. 22-56). Zuerst leicht gekürzt in der Frank-Strauss-Übersetzung in Vitali (1991a, S. 107-127). Danach in englischer Sprache korrigiert und ergänzt in Apter-Gabriel (1993, S. 21-39).
- Apollinaire, Guillaume (1989?), Rotsoge. In: *Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918*, aus dem Französischen übersetzt von G. Henniger, J. Hübner und L. Klünner und herausgegeben von Hajo Düchting. Köln: DuMont Buchverlag, 1989.
- Apter-Gabriel, Ruth, Hrsg. (1987), *Tradition and Revolution. The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912-1928*. Jerusalem: The Israel Museum, 1988.
- _____, Hrsg. (1993), *Chagall: Dreams and Drama. Early Russian Works and Murals for the Jewish Theatre*. Jerusalem: The Israel Museum.
- Aronson, Boris (1924), Contemporary Jewish Graphics. In: Apter-Gabriel (1987a, S. 235-238).
- Blessing, Jennifer (1992), Introduction. In: Guggenheim Museum (1992, S. xii-xv).

- Bowlit, John E. (1987), From the Pale of Settlement to the Reconstruction of the World. In: Apter-Gabriel (1987, S. 43-60).
- Bucci, Mario (1970), *Marc Chagall*, aus dem Italienischen übersetzt und bearbeitet von Elisabeth Vananti und herausgegeben von H. L. Jaffé und A. Busignani. Luzern, Freudenstadt und Wien: Kunstkreis Luzern, 1972.
- Capelle, Wilhelm (1968), *Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte*, übersetzt aus dem Griechischen von Wilhelm Capelle. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Cendrars, Blaise (1913a), I. Portrait. *Gedichte II*, übersetzt aus dem Französischen von Jürgen Schroeder und herausgegeben von ????. Zürich: Verlag AG "Die Arche", S. 23, 25.
- _____ (1913b), II. Atelier, aus dem Französischen übersetzt von Jürgen Schroeder. *Ebd.*, S. 25, 27.
- _____ (1913c), La Ruche, aus dem Französischen übersetzt von Rudolf Blümmer. In: Erben (1957, S. 39).
- Chagall, Marc (1911), Brief vom 1. März an Alexander N. Benois, aus dem Russischen übersetzt von Andreas Christoph Schmidt. In: Vitali (1991a, S. 146-147).
- _____ (1921), Brief vom 14. September an Jehuda Pen, aus dem Russischen übersetzt von Tina Delavre. In: *Ebd.*, S. 61.
- _____ (1925/1931), *Mein Leben*, aus dem Französischen übersetzt von Lothar Klünner [Einzelheiten über die 1925 Ausgabe, die in jiddischer Sprache erschien, kenne ich nicht]. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1959.
- _____ (1928), Meine Arbeit am Theater für Jüdische Kunst. In: Kamenski (1988, S. 358-360).
- _____ (1937), My Old Home (Autobiographical Poem). In: Guggenheim Museum (1992, S. 186-188).
- _____ (1943), The Artist. Speech at Conference Held at Holyoke College. In: *The Works of the Mind*, edited by R. B. Heywood. Chicago: University of Chicago Press, 1947, S. 30(?)-.?

- _____ (1946), *My Land*, aus dem Russischen und Jiddischen übersetzt von Benjamin Harshav. In: Guggenheim Museum (1992, S. 186).
- Compton, Susan (1985), *Chagall*. London: Academy of Arts und Weidenfeld and Nicolson.
- _____ (1990), *Marc Chagall. Mein Leben — Mein Traum. Berlin und Paris 1922-1940*, aus dem Englischen übersetzt von Wolfgang Himmelberg. München: Prestel-Verlag, 1995.
- Dumayet, Pierre (1991), Marc Chagall. *ARTE* am Freitag, den 19.5.1995. Paris: ADAGP.
- Ebner-Eschenbach, Marie von (1988), *Aphorismen. Erzählungen. Theater*, herausgegeben von Roman Rocek. Graz und Wien: Böhlau Verlag.
- Editions Hasan, Hrsg. (1988), *Ida am Fenster. Postkarte Nummer 2104*. Paris: Editions Hazan.
- Efross, Abram (1918), Chagall. In: Efross und Tugendhold (1921, S. 39-76).
- _____ (1928), *Die Künstler des Granowsky-Theaters*, aus dem Russischen übersetzt von Andreas Christoph Schmidt. In: Vitali (1991a, S. 90-91).
- _____ und Tugendhold, Jakow (1918), *Die Kunst Marc Chagalls*, aus dem Russischen übersetzt von Frida Ichak-Rubiner. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1921.
- Ehrenburg, Ilja (1990), *Menschen Jahre Leben. Memoiren, Band IV*, aus dem Russischen übersetzt von Brigitta Schröder. Berlin: Verlag Volk und Welt.
- Elrod, Norman (1960/2001), Beitrag zur Entwicklungspsychologie im Rahmen der schizophrenen Situation. In: Elrod (2002, S. 691-701).
- _____ (2001), Antwort auf die Kollegen Schindler, Schwöbel, Häfner und Müller. In: Elrod (2002, S. 713-755).
- _____, Hrsg. (2002), *Psychotherapie der Schizophrenie. Rückblick auf eine 50-jährige Arbeit als Psychoanalytiker und Supervisor in psychiatrischen Institutionen*. Zürich: Althea Verlag.
- Erben, Walter (1957), *Marc Chagall*. München: Prestel-Verlag.

- Erikson, Erik (1959), The Problem of Ego Identity. In: Pollock (1993, S. 265-303).
- Forestier, Sylvie (1990), *Marc Chagall. Widerstand. Auferstehung. Befreiung*, aus dem Französischen übersetzt von Heigrid Betz. Stuttgart und Zürich: Belser Verlag, 1991.
- Friedman, Mira (1978), Icon Painting and Russian Popular Art as Sources of Some Works by Chagall. *Journal of Jewish Art, Vol. V*, S. 94-107.
- Gitermann, Valentin (1949), *Geschichte Russlands, III. Band*. Zürich: Büchergilde Gutenberg.
- Guggenheim Museum, Hrsg. (1992), *Marc Chagall and the Jewish Theater*. New York: The Guggenheim Museum.
- Guttman, Samuel A., Parrish, Stephen M. und Jones, Randall L. (1984), *The Concordance to The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume III*. New York: International Universities Press.
- Häfner, Heinz (1960), Kommentar zum Vortrag von Norman Elrod. In: Elrod (2002, S. 707-709).
- Haftmann, Werner (1972), *Marc Chagall*. Köln: DuMont Buchverlag, 1988.
- Haggard, Virginia (1986), *Sieben Jahre der Fülle. Leben mit Chagall*, aus dem Englischen übersetzt von Marion Balkenhol. Zürich: Diana Verlag, 1987.
- Harshav, Benjamin (1992), Chagall: Postmodernism and Fictional Worlds in Painting. In: Guggenheim Museum (1992, S. 15-63).
- Jüdisches Museum der Stadt Wien, Hrsg. (1994), *Chagall. Bilder-Träume-Theater 1908-1920*. Wien: Verlag Christian Brandstätter.
- Kamenski, Alexander (1988), *Chagall. Die russischen Jahre 1907-1922*, aus dem Französischen übersetzt von Bettina Witsch-Aldor. Stuttgart: Klett-Cotta, 1989.
- _____ (1991), Chagalls Frühwerk in der Sowjetunion, aus dem Französischen übersetzt von Inge Heger. In: Vitali (1991a, S. 40-48).

- Kamensky, Aleksandr (1988), *Chagall. The Russian Years 1907-1922*, aus dem Französischen ins Englische übersetzt von Catherine Phillips. New York: Rizzoli, 1989.
- Kampf, Avram (1978), In Quest of the Jewish Style in the Era of the Russian Revolution. *Journal of Jewish Art, Vol. V*, S. 48-75.
- Kandinsky, Wassily (1980), *Die Gesammelten Schriften, Band I*, herausgegeben von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch. Bern: Benteli Verlag.
- Kasowski, Grigori (1991), Chagall und das jüdische Kunstprogramm, aus dem Russischen übersetzt von Tina Delavre. In: Vitali (1991a, S. 53-59).
- Kékkö, Marika (1980), *Marc Chagall im Kunsthaus Zürich*. Zürich: Kunsthaus Zürich, 1989.
- Krens, Thomas (1992), Preface and Acknowledgments. In: Guggenheim Museum (1992, S. ix).
- Letourneur-Latty, Laurence (1994), Les processus de la création artistique chez Chagall et Wagner. Recherche sur le rôle de l'angoisse dans la création, *thèse de doctorat de Psychologie*, Paris V.
- Lynton, Norbert (1985), Chagall "Over the Roofs of the World". In: Compton (1985, S. 20-29).
- Marshall, Jonathan (1956), A Visit With Chagall. *Arts*, Vol. 30, No. 7, April, S. 11.
- _____ (1957), *Marc Chagall. Das graphische Werk*. Zürich: Büchergilde Gutenberg.
- Müller, Christian (1960), Kommentar zum Vortrag von Norman Elrod. In: Elrod (2002, S. 711).
- Rakitin, Wassili (1994), "Mich werdet Ihr nicht finden. Das kann ich ja selbst nicht. Ich habe mein Leben verlassen, bin fortgegangen ..." Kommentar zur "Russischen Biographie" Chagalls, aus dem Russischen übersetzt von Barbara Conrad. In: Jüdisches Museum der Stadt Wien (1994, S. 12-20).
- Rennert, Günther (1967), "Zauberflöte" mit Chagall. In: Rischbieter (1968, S. 67).

- Rix, Daphna (1979), Literal and Exegetic Interpretations in Chagall's "Song of Songs". *Journal of Jewish Art, Vol. VI*, S. 118-126.
- Ryback, Issachar B. und Aronson, Boris (1919), Paths of Jewish Painting. In: Apter-Gabriel (1987, S. 229).
- Schatskich, Alexandra (1991a), Wann und wo ist Marc Chagall geboren? Aus dem Russischen übersetzt von Olga Marmontowa. In: Vitali (1991a, S. 21-22).
- _____ (1991c), Marc Chagall und das Theater, aus dem Russischen übersetzt von Tina Delavre. *Ebd.*, S. 74-87.
- Schindler, Raoul (1960), Kommentar zum Vortrag von Norman Elrod. In: Elrod (2002, S. 703).
- Schwöbel, Georg (1960), Kommentar zum Vortrag von Norman Elrod. In: Elrod (2002, S. 705).
- Shakespeare, William (1604), Hamlet, Prince of Denmark. *The Complete Works of William Shakespeare*, herausgegeben von W. J. Craig. London, New York und Toronto: Oxford University Press, 1947, S. 870-907.
- Simrock, Karl, Hrsg. (1988), *Die deutschen Sprichwörter*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Sweeney, James Johnson (1944), Art Chronicle I. An Interview With Marc Chagall. *Partisan Review*, Winter, S. 88-89.
- Tugendhold, Jakow (1916), Der Künstler Marc Chagall. In: Efross und Tugendhold (1921, S. 11-37).
- Veitsman, Gregory (1992), Afterword, aus dem Russischen übersetzt von Judith Vowles. In: Guggenheim Museum (1992, S. 205-207).
- Vitali, Christoph, Hrsg. (1991a), *Marc Chagall. Die russischen Jahre 1906-1922*. Frankfurt am Main: Kunstgesellschaft Frankfurt.
- _____ (1991b), Zur Ausstellung, *Ebd.*, S. 9-20.
- _____ (1991c), Biographie. *Ebd.*, S. 23-39.
- _____ (1991d), Einführung zu Chagalls Briefe im russischen Museum in Leningrad. *Ebd.*, S. 146.
- Walther, Ingo F. und Metzger, Rainer (1993), *Marc Chagall 1887-1985. Malerei als Poesie*. Köln: Benedickt Taschen Verlag.

- Werner, Alfred (1957), Chagall in the Anglo-Saxon World. *Jewish Book Annual: 1957-1958, Volume 15*. New York: Jewish Book Council of America sponsored by National Jewish Welfare Board.
- Whitman, Walt (1891-1892), *Grashalme*, aus dem Englischen übersetzt von Johannes Schlaf. Stuttgart: Philipp Reclam, jr.
- Wolitz, Seth L. (1987), The Jewish National Art Renaissance in Russia. In: Apter-Gabriel (1987, S. 21-42).
- Zeiler, Joachim (1987), Marc Chagall — Ansätze zu einer Psychobiographie. *Psyche*, S. 1123-1148.