



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

6. Die wunderbare Welt Marc Chagalls

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

6. Die wunderbare Welt Marc Chagalls

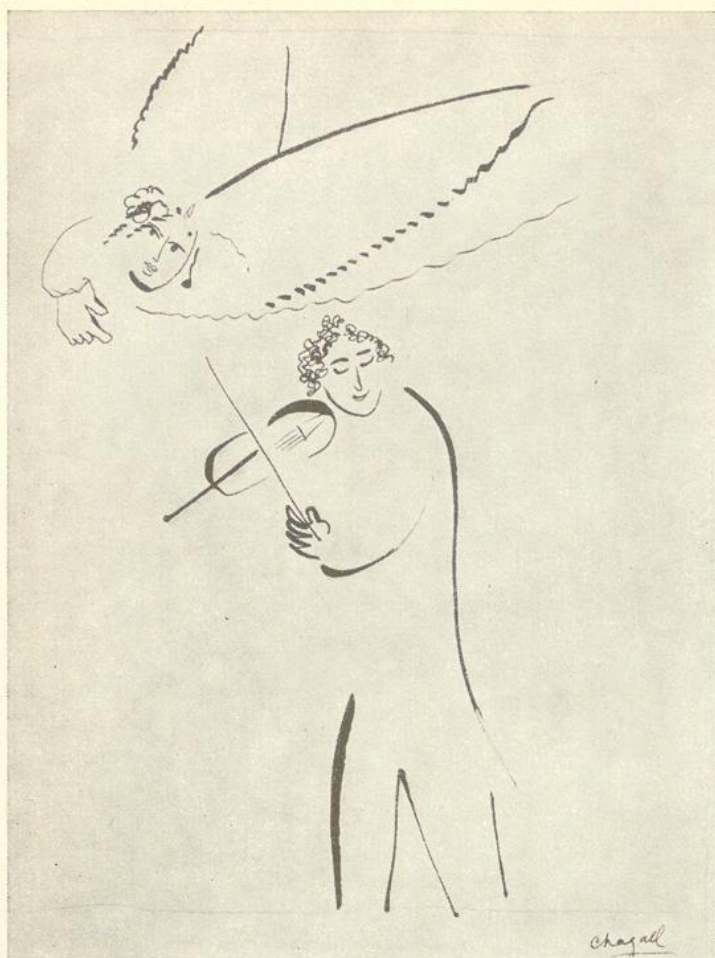
Die ursprüngliche Lust am Fabulieren, d. h. am Ausschalten vernunftgemäßer Zusammenhänge und Naturgesetze, beherrschte die Malerei *Marc Chagalls* (geb. 1889) von dem Augenblick an, da er, aus der Schule des vortrefflichen Bakst in Petersburg kommend, seine ersten selbständigen Bilder malte (um 1908). Das Thema war ihm mit seiner Herkunft aus der hebräischen Umwelt gegeben: Kindheitserinnerungen, Ghettoerlebnisse und Chassidismus legten den Grund zu seinen Traumphantasien. Als er später in Paris mit dem Kubismus in Berührung trat, mit Begeisterung seine Form ergriff und seinen Bildern damit eine festere Haltung geben konnte, blieb doch das Grundsätzliche seiner Kunst erhalten, ja sie trieb nun erst ihre feinsten Blüten; und da er 1914 nach Witebsk in Russisch-Litauen heimkehrte, fiel diese westliche Errungenschaft wieder von ihm ab, so daß seine späteren Malereien zu der ursprünglichen Naivität zurückkehrten. Er behielt sie auch bei, als er abermals nach Paris kam und, von der deutschen Okkupation bedrängt, 1941 nach den USA emigrierte.

Der Chassidismus, aus dem die Grundlage seiner Traumwelt stammte, war die Art des jüdischen Pantheismus, voller Vorstellungen einer beständigen Gemeinschaft des Menschen mit Gott, der prophetische Eigenschaften, ja die Gabe, Wunder zu tun, dem Gläubigen verleihen sollte. Er war eine mystische Reaktion auf den Rationalismus der talmudischen Gelehrten, die recht geschaffen schien für einen Künstler mit dem überschwenglichen Gefühl für das Märchenhafte. Von dort stammte die herzliche Fröhlichkeit und Buntheit seiner Schöpfungen. Der chassidische Mystizismus überwand in ihm die stets drohende Lebensangst des östlichen Ghettos; er verwandelte ihm die Wirklichkeit in ein Wunderland voller zauberhafter Möglichkeiten. Was diesen farbentrunknen Visionen gegenüber allen bisherigen Phantasmagorien der westlichen Malerei ihre einzigartige Bedeutung verlieh, war die Erhebung über bloße Phantastik durch eine handfeste Form. Eine so glaubhafte Vermischung von Unwahrscheinlichkeit im ganzen und Konkretisierung des Details war bisher noch kaum erlebt worden. Man kann wohl behaupten, daß schon in jener Zeit vor dem ersten Weltkrieg, um das bedeutungsschwere Jahr 1910, in Chagalls Werken der Surrealismus seine erste Andeutung erhalten hat. Doch ist Name Schall und Rauch vor der Intensität einer rabiaten Überwirklichkeit, die mit den verschiedensten Strömungen der Epoche Berührung hatte und gleichwohl für sich dastand; Ausdruckskunst, Kubismus und Surrealismus fanden gleichmäßig in den Bildern Chagalls ihre Synthese.

Vor allem waren es die Zaubereien seiner Palette, die den Blick auf seine Bilder zogen. Ihm war der Instinkt für die psychische Wirkungskraft der Farbe eingeboren, dabei die Vorliebe für heftige Kontraste und ausgedehnte Flächen einer Farbe. Ihre Charaktere wurden mit



Marc Chagall, Blumenstrauch der Liebenden, Ölgemälde, 1930



Marc Chagall,
Der Musiker,
Federzeichnung,
im Besitz des Künstlers

unaussprechlicher Leichtigkeit untereinander ausgetauscht. Universal war sein System, unwirkliche Lokalfarben für die Gegenstände zu erfinden, das Ungewöhnliche bis zum Grotesken zu steigern, feste Körper durchsichtig erscheinen zu lassen. Nichts lag für ihn außer dem Bereich der Möglichkeit. Mit kindlicher Lust schwelgte er in der Buntheit orientalischer Fabeleien; immer blieb dabei die souveräne Bewußtheit des ordnenden Künstlers, dem eine sichere Bildgestalt vor Augen stand.

Solche Farben kamen freilich auch nur Märchenschilderungen zu, deren Verworrenheit von einer überlegenen Organisationskraft beherrscht wurde. Menschen und Tiere standen auf dem Kopf, zerteilten sich und flogen durch die Luft. Die Richtigkeit aller Verhältnisse wurde ausgeschaltet: neben zwerghaften Häusern standen Riesen; eine Wanduhr überragte kirch-turmgroß einen winzigen Stubenhocker, als Symbol der allmächtigen Zeit. Der Embryo eines Fohlens wurde sichtbar im Bauch einer Stute, ein Geiger musizierte auf dem Dach, eine Katze bekam das kindliche Gesicht eines Knaben, in zwei ungeheuren Kurven standen sich das Profil des Malers und ein Rinderhaupt gegenüber, und durch ihre Körperlichkeit hin-

durch sah man in das Treiben eines russischen Dorfes hinein. Über allen Extravaganzen aber waltete, zumal in der kubistischen Festigung seiner Pariser Zeit, ein Realismus im einzelnen, der keinen Zweifel an ihrer Leibhaftigkeit aufkommen ließ.

Über der Irrealität seiner Gesichte stand humane Gesinnung, der zarteste Lyrismus eines empfindsamen Herzens. Wie intensiv er seine Heimat und ihr Ghetto liebte, erfuhr man aus der Stärke des Gefühls, mit dem die armseligen Holzhäuschen aus Liosno und die dumpfe Gebundenheit ihrer Bewohner begnadet wurden. Seine Dorfgeiger und kreisenden Frauen, seine Sabbath feiernden Juden und betrunkenen Bauern waren lebendige Geschöpfe, dem Herzen Gottes so nah wie ihr Maler selber. Und wenn sich eine Freude an Ironie bemerkbar machte, wie in dem sonderbaren Bildtitel „Rußland, den Eseln und den anderen“, so war der Inhalt des Gemäldes selber von der Sanftmut einer liebenden Seele eingegeben. Da gab es eine auf dem Dach stehende Kuh, an der bereits Kalb und Kindchen saugten, und sie erwartete geduldig auch noch die Bäuerin, die mit dem Melkeimer durch die Luft herbeieilte. Doch schien diese höheren Ideen nachzuhängen, ihr Kopf flog selbständig voraus und den Sternen entgegen.

Die Unbedingtheit im Anschaulichen seiner Märchen verbindet sich überall mit der Unauflöslichkeit metaphysischer Rätsel; der Überschwang dichterischer Gefühle vernichtet jeden ursächlichen Zusammenhang. Die Voraussetzung dieser Kunst ist dieselbe, unter der wir uns dem Zauber der Volksmärchen gegenüber sehen und gläubig die Hände falten vor dem Unglaublichen. Nirgends in Chagalls Werk zeigt sich Verzweiflung aus der Pogromsphäre der russischen Welt, nicht einmal in den grotesken Umständen eines Begräbnisses im armseligen Dorf. Auch in seinem Schaffen wirkte sich die geistige Überlegenheit des Juden allen Schicksalsschlägen gegenüber aus, die wir ebenso in ihrer Literatur von Heine bis zur Gegenwart entdecken. Ernst und Groteske, Zärtlichkeit und lyrische Anmut gehen ineinander über. Der chassidische Magismus überwindet das Grauen und umgibt den dumpfen Alltag des östlichen Menschen mit Wundern und Märchenglanz.

Die unauflöbliche Verflechtung von Irrationalität und Wirklichkeit in Chagalls Darstellungen weist ebenso rückwärtig auf seine Herkunft wie auf seine Zugehörigkeit zu malerischen und kubistischen Elementen von 1910, und endlich auch auf eine Zukunft, die Surrealismus heißt und später unabhängig von seiner Einwirkung eingetreten ist. In welchem Zusammenhang soll so ein selbstherrliches Phänomen gehören? Es bleibt nur übrig, es zwischen den Zeiten als prophetische Ahnung zu deuten, um seinen interessantesten und eigenwilligsten Seiten gerecht zu werden, als ersten Kündler der „Überwirklichkeit“. Das einmalige Wunder einer Existenz wie Chagall bleibt bestehen, an dessen kindlichen Übertreibungen wir nicht weniger Freude empfinden als an der Delikatesse und sinnlichen Kraft seiner Farben.