

Marc Chagalls Fensterblicke aus Sils-Maria

Autor(en): **Carbone, Mirella**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-398964>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Marc Chagalls Fensterblicke aus Sils-Maria

Mirella Carbone

Obwohl er kein Liebhaber der Berge war, besuchte der schon ältere Marc Chagall (1887–1985) zwischen 1960 und 1973 mehrere Male Sils im Oberengadin. Unter den zahlreichen Gemälden, die während dieser Aufenthalte entstanden, befinden sich etliche Fensterbilder.

Das Fenstermotiv spielt aber nicht nur bei den Silser Werken Chagalls eine zentrale Rolle, sondern überhaupt im Œuvre des Künstlers: In vielen seiner Interieurdarstellungen, Personenporträts und Stilleben sind Fenster zu sehen, und Landschaften werden sehr oft durch ein Fenster betrachtet. Diese Besonderheit in Chagalls Werk wird im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele aus verschiedenen Schaffensphasen illustriert, bevor die Spätwerke aus Sils näher betrachtet werden. Dabei ist auch zu fragen, welche Stellung Chagalls Fensterbilder innerhalb der europäischen Maltradition einnehmen, in der das Fenster ein überaus wichtiges Motiv darstellt. Seit der Renaissance ist es oft sogar Metapher für das Gemälde selbst, das den Blick auf die Welt freigibt und Tiefenräumlichkeit suggeriert. Der erste, der den Gegenstand eines Gemäldes ausdrücklich durch den imaginierten Rahmen eines Fensters begrenzte, war der Humanist Leon Battista Alberti (1404–1472):

«Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Grösse; von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster, durch das ich betrachte, was gemalt werden soll.»¹

Im *Trattato della Pittura* (gedruckt posthum 1651) erklärt Leonardo da Vinci (1452–1519) die Perspektive in der Malerei mit Hilfe des Vergleichs von Gemälde und Fenster: Wenn der Künstler, so da Vinci, perspektivisch malt, muss er so tun, als würde er alles, was er sieht, durch ein Glasfenster sehen. Auf die Glasfläche muss er alles projizieren, was sich hinter der Fläche befindet. Dass Alberti und da Vinci das gemalte Bild mit einem Fensterblick vergleichen konnten, hängt mit der tiefenräumlichen Illusion zusammen, mit dem Paradoxon einer flachen Tiefe, das seit der Renaissance die abendländische Malerei beherrschen sollte.

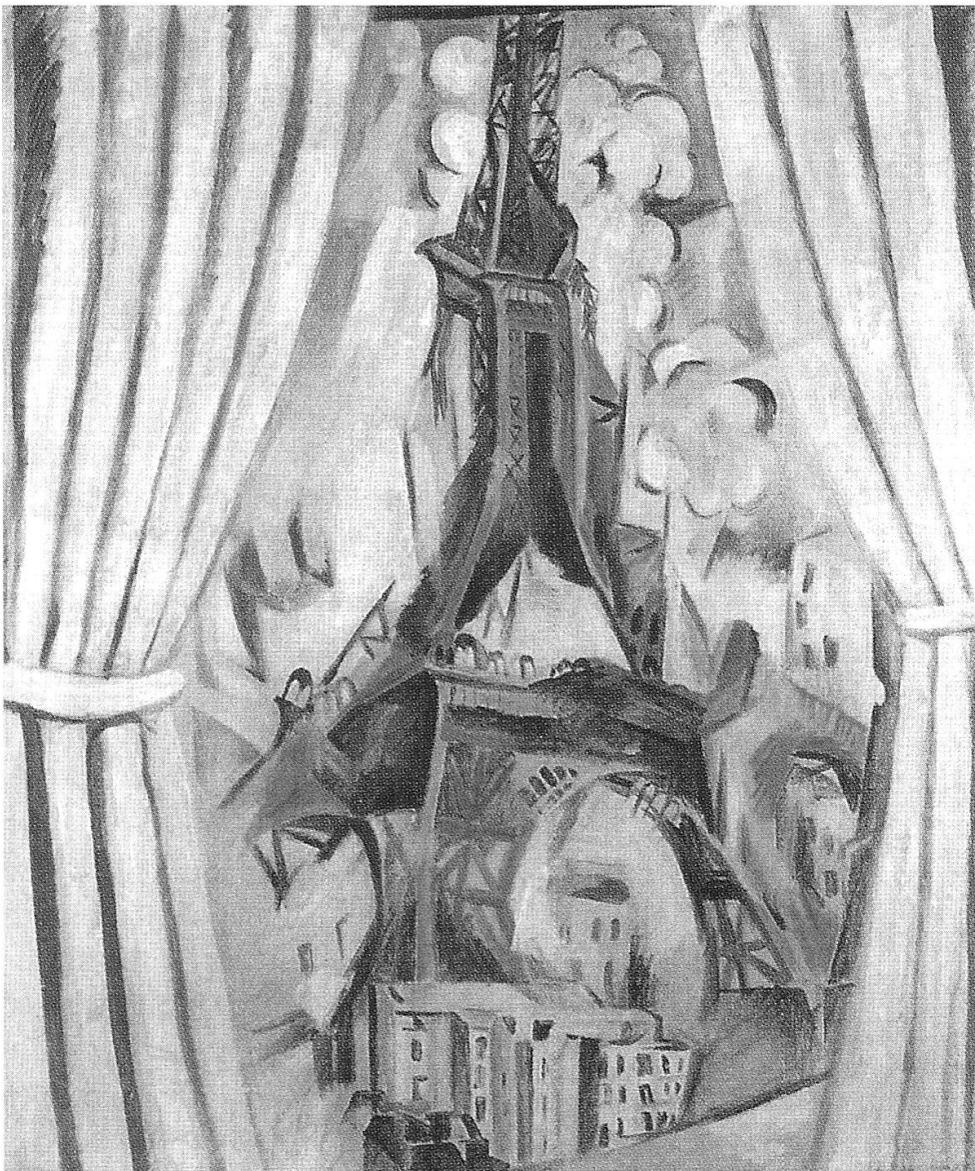


Umberto Boccioni, *Die Strasse dringt ins Haus*, 1911.

Das Fenstermotiv, das zuerst in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine gewisse Verbreitung gefunden hatte, gewann in der deutschen Romantik, im deutschen Proto-Impressionismus und im Biedermeier immer mehr an Bedeutung. Das Fenster fungiert nun häufig als Schwelle zwischen der privaten Sphäre und der Öffentlichkeit. Der Mensch am Fenster ist Beobachter, aber nicht Mitakteur des Geschehens in der Welt. Die Figur des Beobachters gehört einem modernen Menschenbild an, die Fensterschau zu einer bürgerlichen Lebensweise. Deshalb ist das Motiv in der aristokratisch-höfischen oder in der religiösen Malerei eher selten zu finden.

Der Blick aus dem Interieur in die Landschaft versinnbildlicht in der Malerei der Romantik auch die Entfremdung des bürgerlichen Menschen von der Natur, den Verlust der ursprünglichen Verbindung zu ihr. In den 70er- und 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts übernahmen die französischen Impressionisten das Fenstermotiv und aktualisierten es, indem sie es mit einem dezidiert urbanen Thema in Verbindung setzten: Das Fenster öffnet sich nun auf das pulsierende Leben der modernen Grosstadt hin. Nach

der Jahrhundertwende griffen dann die Avantgardisten diese Tradition auf und revidierten sie grundlegend: Vor allem wurden die seit der Renaissance gültigen Gesetze der Perspektive und der Proportionen sowie die illusionistische Tiefe radikal in Frage gestellt. Die Moderne verband also das überlieferte Fenstermotiv mit ihrem anti-illusionistischen Anspruch. In diesem Zusammenhang sind speziell zwei Künstler zu erwähnen, mit denen sich der junge Chagall eingehend auseinandersetzte: der italienische Futurist Umberto Boccioni (1882–1916) und Robert Delaunay (1885–1941), Hauptvertreter des orphischen Kubismus. In Boccionis Bild *La strada entra nella casa* (*Die Strasse dringt ins Haus*, 1911) wird das Eindringen der optischen, aber auch akustischen Sinnesindrücke ins Bewusstsein der Betrachterin auf dem Balkon durch kubistische Fragmentierung und Facettierung der von ihr angeschauten Szene – eine Massendemonstration – plastisch darge-



Robert Delaunay, *La Tour aux rideaux*, 1910/11.

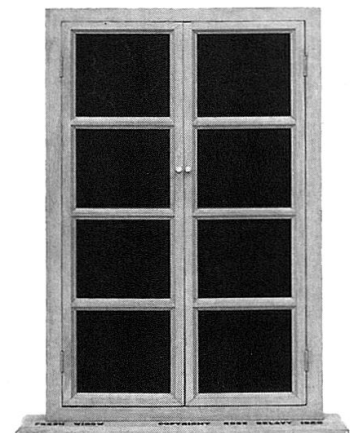
stellt, aber auch dadurch, dass der Maler die Grenze zwischen Aussen- und Innenbereich, öffentlicher und privater Sphäre annulliert: Einige der Demonstranten sind nämlich diesseits der Balkonbrüstung und des Frauenrückens zu sehen. Boccionis Bild thematisiert die neue, überwältigende «simultane» Sinneserfahrung des modernen Menschen, das sinnliche Erlebnis der Grossstadt.

Robert Delaunay, mit dem Chagall seit 1911 befreundet gewesen ist, schuf fast gleichzeitig mit Boccioni eine Serie von Fensterbildern, die den Blick auf den Eiffelturm darstellen. Bei dem Gemälde *La Tour aux rideaux* (*Durchblick auf den Eiffelturm*, 1910/11) erzielte Delaunay mit der Methode des analytischen Kubismus eine Dekonstruktion des Pariser Wahrzeichens. Was bleibt ist ein Gewebe von stereometrischen Einzelformen, eine fragmentarische Ansammlung von Teilansichten des Turms. Die realistisch wiedergegebenen, plastisch wirkenden Gardinen schaffen einen wirkungsvollen Gegensatz zum Ausblick. Damit machte Delaunay die Dialektik zwischen Tradition und Innovation zum Bildthema. In den späteren Werken dieser Gruppe entwickelte er dann seine «orphistische»² Sonderform des Kubismus, die nicht nur die Formen, sondern auch die Licht- und Farbeindrücke auf der Grundlage des Farbprismas zerlegen wollte.

1920 schuf Marcel Duchamp (1887–1968) sein *Fresh Widow*, das die traditionelle Gleichsetzung von malerischem Werk und Fenster noch radikaler zu durchbrechen versuchte. Das Gemälde kann kein offenes Fenster zur Welt sein, denn was Glas sein sollte, ist schwarzes Leder, das weder eine Durchsicht ermöglicht, noch Licht hereinkommen lässt. Dieser Provokation sind viele weitere gefolgt. Trotz der Dekonstruktionen und Verfremdungen des Fenstermotivs in der Moderne bleibt aber im Imaginären des Betrachters die von der kunsthistorischen Tradition geprägte Verbindung zwischen Gemälde und Fenster bis heute sehr stark wirksam.

Marc Chagall ist am 7. Juli 1887 als Moïche Segal³ in Witebsk auf die Welt gekommen, einer kleinen Provinzstadt im heutigen Weissrussland, die damals zu zwei Dritteln von Juden bewohnt war. Zu den ersten Produkten seiner bildkünstlerischen Tätigkeit gehören zahlreiche Zeichnungen und Gemälde, in denen der junge Maler in realistischer Manier die Familienmitglieder zu Hause darstellt. Das Fenster fehlt fast nie auf diesen Bildern. Speziell das romantische Motiv der lesenden Frau am Fenster wird von Chagall immer wieder aufgegriffen und variiert. Beim Werk *Lisa am Fenster* von 1914 fällt die Lust am Ornamentalen auf – man achte

Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1921.





Marc Chagall, *Lisa am Fenster*, 1914.



Marc Chagall, *Paris durch das Fenster gesehen*, 1913.

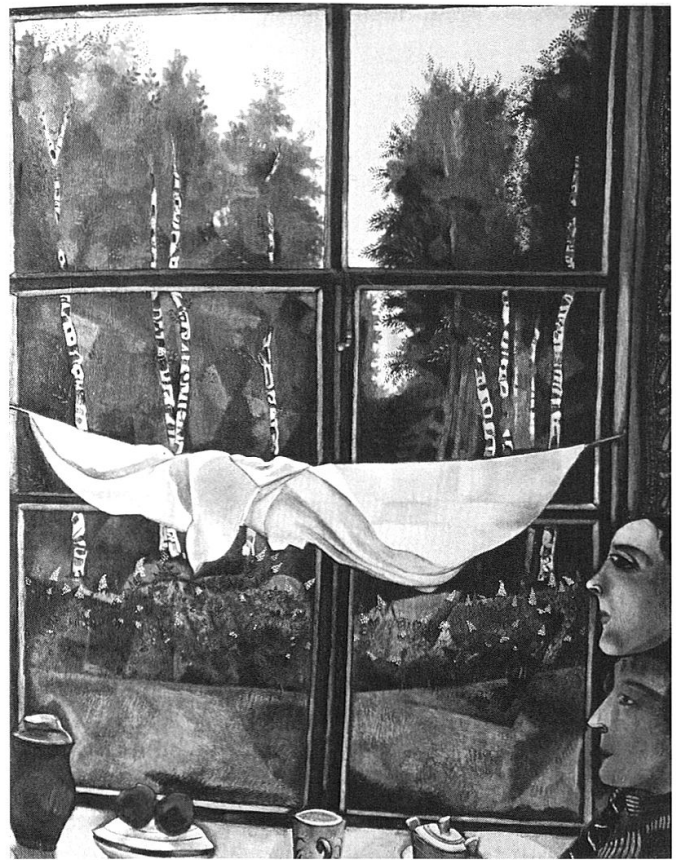
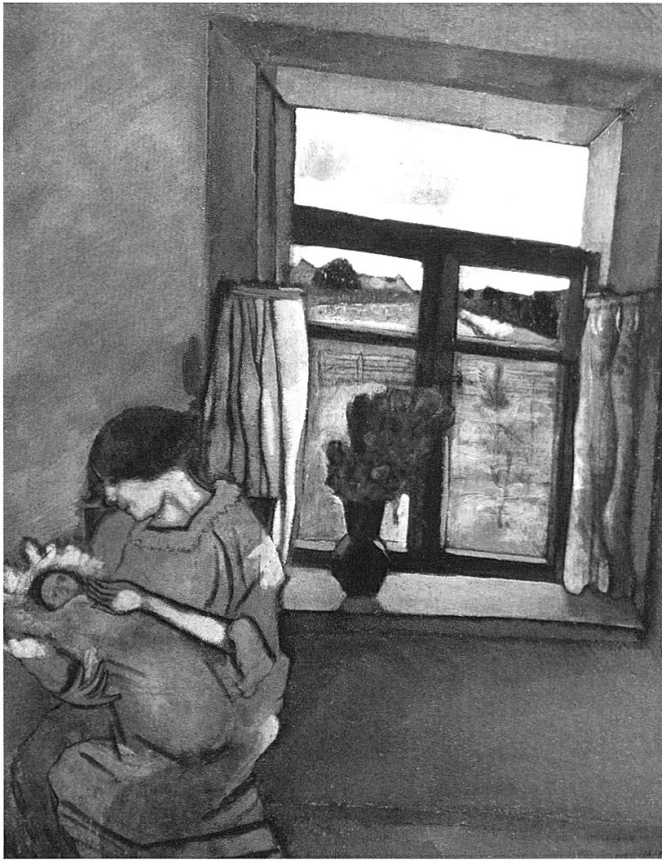
auf die wunderbar «gewobene» Bluse des Mädchens – aber vor allem die ausgesprochen traditionelle Behandlung des Motivs. Hier ist das Fenster noch, wie in der Romantik, markante Schwelle zwischen bürgerlicher Privatheit und Aussenwelt. Dieser Rückgriff auf die Überlieferung erstaunt, wenn man bedenkt, dass Chagall im Spätsommer 1910⁴ die Heimat verlassen hatte, um in Paris seinen Weg als Künstler zu suchen, und dort einen regen Austausch mit Vertretern der europäischen Avantgarden gepflegt hatte. Das 1913, also ein Jahr vor *Lisa am Fenster* entstandene Gemälde *Paris durch das Fenster gesehen* synthetisiert einige der Anregungen, die Chagall in Paris erhielt. Der Künstler übersetzte sie aber in eine eigene, sehr persönliche Formensprache. Das Motiv des weiten Fensterblicks auf die Stadt mit dem Eiffelturm, aber vor allem die prismenhafte Aufteilung des Raumes in farbigen Flächen erinnern an Delaunay.⁵ Auch der Kubismus hat hier Spuren hinterlassen. Allerdings gehören mehrere Elemente dieser Komposition – das Tier mit menschlichem Kopf, die beiden schwebenden schwarzen «Spaziergänger», der Blumenstrauß im Vordergrund – zu Chagalls eigentümlichem Bildkosmos. Schon in dieser frühen Phase ist der Künstler also in der Lage, die

verschiedensten Ausseneinflüsse – Kubismus, Futurismus, Surrealismus usw. – aufzunehmen, dabei aber die formal-syntaktischen Neuerungen mit ganz persönlichen, emotional-poetischen Inhalten zu füllen. In der janusköpfigen Gestalt sehen die Interpreten den Maler selbst in seiner Unentschlossenheit zwischen der russischen Heimat und Paris, das er sein «zweites Witebsk»⁶ nannte.

Die Sehnsucht nach dem «ersten» Witebsk trieb Chagall im Juni 1914 nach Russland zurück. Es hätte nur ein kurzer Besuch sein sollen, aber der Ausbruch des ersten Weltkriegs machte ihm einen Strich durch die Rechnung. Der Krieg und dann die Revolution



Marc Chagall, *Blick durch das Fenster, Witebsk*, 1914.



Rechts: Marc Chagall, *Bella und Ida am Fenster*, 1916.

Links: Marc Chagall, *Blick aus dem Fenster in Zaolcha*, 1915.

hielten Chagall acht Jahre in der Heimat fest, erst 1923 verliess er sie endgültig. In der ersten Zeit nach seiner Rückkehr in die Heimatstadt wählte der Künstler zum Sujet seiner Bilder sehr häufig Eltern und Geschwister (vgl. *Lisa am Fenster*) oder er malte Fensterblicke auf die nähere Umgebung, wie zum Beispiel *Blick durch das Fenster, Witebsk* von 1914. Diese Gemälde wirken sehr naturalistisch, vor allem wenn sie mit den Pariser Werken verglichen werden. Es ist, als möchte Chagall wieder von seiner Familie und seiner Heimat Besitz nehmen und hätte das Gefühl, dass ihm dies nur in einer traditionellen Malweise möglich sei. Ein auch nur cursorischer Blick auf seine künstlerische Produktion zeigt indes, dass das gelegentliche Zurückgreifen auf die Überlieferung, in bestimmten Phasen oder bei bestimmten Themen, Chagalls gesamtes Schaffen charakterisiert.

Das schöpferische Potenzial des Fensterbildes beruht vor allem auf seiner dualistischen Struktur: In der Polarität von privater und öffentlicher Sphäre, Intimität und Aussenwelt, Interieurschilderung und Landschaftsdarstellung liegt ein Hauptreiz dieses Motivs. Ein gutes Beispiel dafür bietet Chagalls Ölgemälde *Bella und Ida am Fenster* von 1916. Die intime Atmosphäre der Szene wird hier paradoxerweise durch die Präsenz des Fensters verstärkt, das durch die relativ tiefe Leibung und die dunklen Ver-

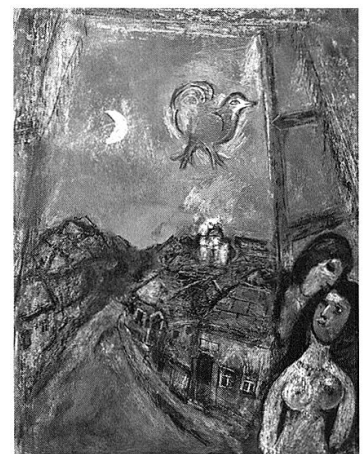
strebungen eine klare Grenze zur Aussenwelt markiert. Unterstrichen wird diese Intimität zusätzlich durch die Haltung der Mutter, die dem Fenster den Rücken kehrt und den Blick auf das Kind richtet. Andererseits schaffen die gemeinsamen Braun- und vor allem Grüntöne auf ihrem Kleid und in der Landschaft eine Verbindung zwischen Aussen- und Innenbereich. Eine ähnliche Funktion hat auch das starke Tageslicht, das auf das Fensterbrett und auf das Inkarnat der jungen Mutter fällt.

Bella und Ida am Fenster ist nur eines der zahlreichen Werke Chagalls, in denen das Fenster als Chiffre für Intimität fungiert, als Schutz vor dem Eindringen der Welt. Ein weiteres Beispiel stellt das Gemälde *Blick aus dem Fenster in Zaolcha* dar. Dieses frühe Meisterwerk, das fast der Gruppe des figurenlosen Fensterbildes mit Stillleben zugerechnet werden könnte und surrealistische⁸ Elemente beinhaltet, entstand im Sommer 1915, während Chagalls' Hochzeitsreise in Zaolcha, einem kleinen Ort bei Witebsk.

Das Fenster füllt fast die ganze Bildfläche. Im Malerischen spürt man eine kristalline Härte und Klarheit, die sich in der Faltung des leichten Vorhanges und in der Gestaltung der Baumstämme artikuliert. Ein kaltes Licht fällt in den Innenraum. Rechts unten, ziemlich am Rande, entdeckt der Betrachter die Köpfe der Liebenden, in fast klaustrophobischer Enge dargestellt. Die Zusammengehörigkeit und innige Zweisamkeit der beiden wird hier nicht gestisch-expressiv ausgedrückt, etwa durch eine Umarmung oder einen Kuss, sondern sehr originell durch die Platzierung der Köpfe übereinander. In einem viel späteren Werk, *Abend am Fenster* von 1950, schaffen die Haltung der Figuren, die pastellfarbene Palette und der Farbauftrag eine ganz andere Stimmung: Zwar beansprucht auch hier die Aussensphäre fast die gesamte Bildfläche; nur am rechten Bildrand markieren der Fensterrahmen und die Gardine die Sphäre der Intimität. Die Verbundenheit der Liebenden wird hier traditionell gestisch durch die Umarmung gekennzeichnet. Das umschlungene Paar fügt sich kompositorisch wunderbar in den Fensterflügel, es wird von ihm geradezu umrahmt. Im Unterschied zum früheren Bild stellt hier nicht Natur, sondern eine Dorfkulisse die Aussenwelt dar.

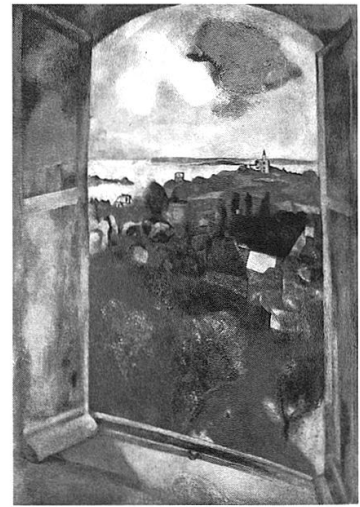
Das Fenster grenzt bei Chagall aber nicht nur den Schutzraum der Liebe ein, sondern auch den Schaffens- und Zufluchtsort des Künstlers. Die so zahlreichen Fensterblicke in seinem Werk sagen viel über Chagalls Arbeitsweise aus und, grundsätzlicher, über sein Verhältnis zur Landschaft. Er war kein Freilichtmaler, nur selten malte er die Natur aus unmittelbarer Nähe. Wenn der Akt des Malens an sich schon eine Distanzierung von der dargestellten

Marc Chagall, *Der Abend am Fenster*, 1950.



Wirklichkeit bedeutet, so vergrössert bei Chagall der häufige Blick durch das Fenster diese Distanz noch zusätzlich. Der Künstler steht nicht in direktem Kontakt mit seinen Sujets. Er bemächtigt sich zwar der Aussenwelt, indem er sie auf der Leinwand neu schafft, aber er setzt sich ihr nicht aus. Der Preis dafür ist, dass er nicht ganz zu ihr gehört. Die Vermutung liegt nahe, dass diese distanzierende Haltung gegenüber der Natur auch mit Chagalls Herkunft zusammenhängt, mit dem kulturell-religiösen Erbe des Ostjudentums. Fremd und auch bedrohlich wie die öffentliche Autorität des jeweiligen Gastlandes war dem Ostjuden sehr oft auch dessen Landschaft. Da ihm die landwirtschaftliche Tätigkeit meistens untersagt wurde, da er ausserdem oft gezwungen wurde, im Ghetto zu leben, konnte er keine starke Beziehung zur Natur entwickeln.

Nachdem Chagall von 1914 bis 1923 im Heimatland gelebt hatte, kehrte er im September dieses Jahres mit seiner Familie über Berlin nach Paris zurück: «Meine Kunst brauchte Paris, wie ein Baum Wasser braucht. Ich hatte keinen anderen Grund, meine Heimat zu verlassen.»⁹



Marc Chagall, *Das Fenster auf der Insel Brehàt*, 1924.



Marc Chagall, *Frau mit Blumenstrauß*, 1944.

Von Paris aus unternahm der Maler in den darauffolgenden Jahren mit Bella und Ida häufig Reisen: Chagall entdeckte die französische Landschaft, das Meer, vor allem ein Licht, das er in dieser Stärke nicht gekannt hatte.

Während des Aufenthalts von Juni 1924 in der nördlichen Bretagne, auf der Ile de Brèhat, entstanden beeindruckende Fensterbilder, wie zum Beispiel *Das Fenster auf der Insel Bréhat*. Hier fehlt die schauende Figur, der Ausblick ist bildbestimmend, so dass man von einer «gerahmten Landschaft» sprechen kann. Die Natur ist in weichen Konturen gemalt, mit kleinen, impressionistisch anmutenden Farbtupfen versehen, die für Chagalls Malerei dieser Zeit charakteristisch sind. Die geraden Linien des Fensterrahmens bilden einen markanten Kontrast zu den Wellenbewegungen der Landschaft, während sich Weiss und Blau des Himmels auf dem Fensterglas brechen.

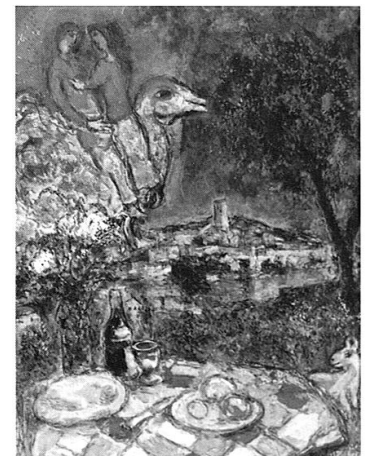
In diesen Erörterungen wurde das Fenster bis jetzt hauptsächlich als Grenze zwischen Innen und Aussen bezeichnet, als Schwelle und Schutz des Ichs vor der Welt. Vor der Macht des Lichtes kann diese Begrenzung allerdings ihre Wirkung verlieren. Überhaupt besteht die besondere Faszination von Chagalls Fensterbildern darin, dass in ihnen die Raumöffnungen sowohl Be- als auch Entgrenzung bedeuten können. In Werken wie *Frau mit Blumenstrauss* von 1944 gehen die Raumsphären ineinander über, kommunizieren miteinander, und zwar auf zwei Ebenen:

- 1) auf einer physischen Ebene, durch das Einbrechen des Lichtes in die intime Sphäre des Ichs und durch das osmotische Durchdringen der Farben zwischen Aussen und Innen;
- 2) auf einer imaginativen Ebene, durch das Eindringen des Traumes (oder Alptraumes), des Märchens, des Mythos, der visionären Phantasie in den Bereich der Wirklichkeit, des Alltäglichen, der Logik.

Ein schönes Beispiel hierfür bietet das Gemälde *Der Tisch vor dem Dorf* aus dem Jahre 1968. Vom geschlossenen Innenraum ist hier nur der gedeckte Tisch übrig geblieben. Der realistischen Darstellung dieses Tisches und des Ortes Saint-Paul¹⁰ im Hintergrund widersprechen zwei völlig fremdartige Elemente: das kleine gelbe Tier in der rechten unteren Bildecke und die freischwebende rote Gruppe oben links, mit dem Liebespaar rittlings auf dem Hahn. Farblich allerdings verraten diese fantastischen Elemente im Rot und Gelb ihre Nähe zum realistischen Bereich, zu dem der gedeckte Tisch gehört.

Das Fenster kann also gleichzeitig Öffnung zur neuen Landschaft sein und Schutz vor ihr; es ist Trennung aber auch Übergang vom

Marc Chagall, *Der Tisch vor dem Dorf*, 1968.



Alltag in die Wirklichkeit des Traums, des Imaginären und des Phantastischen. Der Fensterblick ist darüber hinaus für Chagall immer wieder auch Blick in die Vergangenheit, ins Reich der Erinnerung an die Kindheit und an die Heimat.

Witebsk, die kleine Provinzstadt in Weissrussland, blieb auch in Frankreich Gegenwart, der Ort aller inneren Ereignisse. Egal, wo er sich befand: Chagall hat immer wieder die dörfliche Szenerie seiner Heimat gemalt, mit den kleinen, eingeschossigen, zusammengedrängten Häusern – die meisten davon noch in Holz –, den ländlichen Tieren, den Kirchtürmen usw. Dazu äussert sich der Künstler: «Ich habe meine Gegenstände aus Russland mitgebracht; Frankreich hat sein Licht darauf geworfen.»¹¹

Eine Bestätigung hierfür bietet das Werk *Selbstporträt mit sieben Fingern* aus dem Jahr 1913: Der Blick aus dem Fenster links informiert den Betrachter darüber, dass sich Chagall in Paris befindet. Ein zweites, «imaginäres» Fenster, eine Art Comicblase, verrät aber, dass er beim Malen in Gedanken an einem andern Ort weilt, nämlich in seiner Heimat, die er auch gerade malt. Das Bild im Bild heisst: *Russland, den Esel und den Anderen*, es entstand 1911. Die Sehnsucht nach der Heimat blieb eine Konstante, und Witebsk war für Chagall sein Leben lang eine wichtige Quelle der Inspiration aus der Erinnerung. Im Gespräch mit Franz Meyer, seinem grossen Biographen und Interpreten, erklärte der Künstler: «Mir scheint, dass ich fern von der Heimat ihr näher war, näher als viele andere, die dort lebten.»¹²

Allerdings ist in dieser Nähe gleichzeitig eine unüberbrückbare Distanz zu spüren. Vielleicht ist es auch die Distanz des jüdischen Malers, der gegen das Darstellungsverbot aufbegehren muss und sich dadurch von der Gemeinde isoliert. Diese Vermutung würde eine zusätzliche Erklärung für die Tatsache liefern, dass viele Darstellungen der russischen Heimat Fensterbilder sind. Auch dort, wo keine Fensterflügel oder -rahmen zu sehen sind, wie im Gemälde *Über Witebsk* von 1914, verrät die Perspektive von oben, dass sich der Künstler nicht auf der Strasse befindet, auf Augenhöhe mit seinen Sujets. Er bleibt auf Distanz.

Auch in Bezug auf die in Sils entstandenen Bilder spielt die Erinnerung an die Heimat eine wichtige Rolle. Marc Chagall entdeckte die Alpen nicht erst in den 60er-Jahren, während seiner Engadiner Aufenthalte, sondern gut 30 Jahre früher: Die erste Begegnung mit der Bergnatur erfolgte im November 1927 in Savoyen, zuerst in Chamonix, dann in benachbarten Dörfern. Es entstanden einige Gouachen, darunter Fensterbilder, auf denen die verschneiten Berge nur als ferne Kulisse für die dem Künstler vertrauten Ge-



Marc Chagall, *Selbstporträt mit sieben Fingern*, 1913/14.

genstände dienten, etwa eine Häusergruppe oder eine Dorfkirche. Das überaus intensive Licht des Gebirges, das die Konturen scharf umreisst und die Farben besonders stark erstrahlen lässt, begeisterte Chagall damals über alle Massen und könnte, 30 Jahre später, auch ein Grund für seine wiederholten Aufenthalte in Sils gewesen sein.

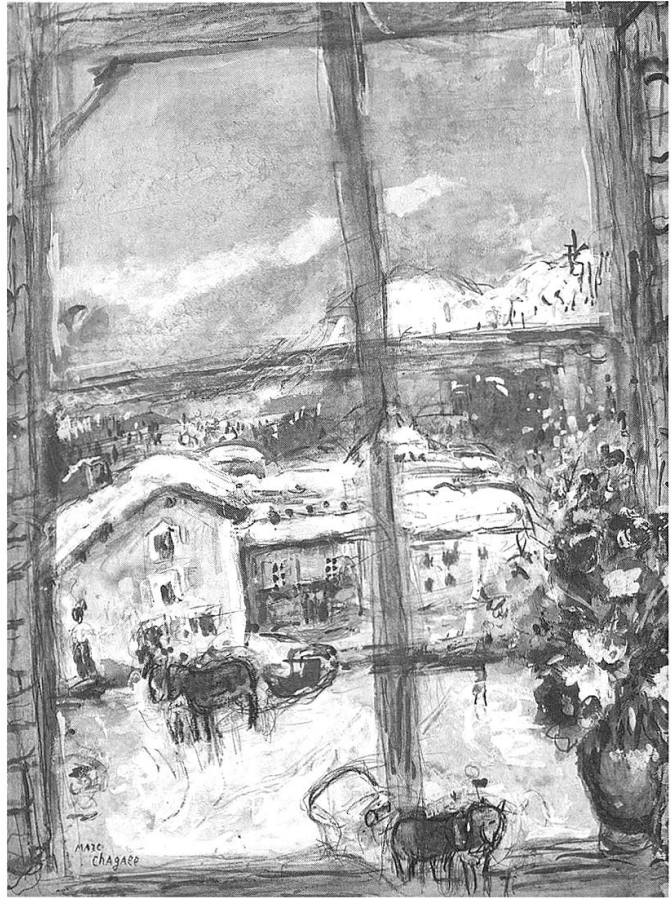
Der kleine Ferienort muss den damals 73-jährigen Maler schon bei der ersten Begegnung im Winter 1960 stark inspiriert haben, wahrscheinlich wegen seiner Ähnlichkeit mit dem heimatlichen Städtchen. Franz Meyer spricht von einer «Werkgruppe von Sils-Maria»¹³, die während dieses einwöchigen Aufenthalts (vom 24. Februar bis zum 2. März) entstanden sein soll. Der Maler und seine zweite Frau Valentine (Vava)¹⁴ wohnten damals in der Pensiun Privata (heute Hotel Privata).

Wie viele Bilder Chagall tatsächlich in Sils gemalt hat, bei diesem und bei späteren Besuchen, ist sehr schwer zu sagen. Meyer bemerkte in der Einleitung zu seiner Chagall-Monographie: «Das Gesamtoeuvre ist riesenhaft, weit herum verstreut und schwer zu überschauen.»¹⁵

Der Biograph schrieb diesen Satz 1960, Chagall lebte und arbeitete aber noch weitere 25 Jahre! Während dieses Vierteljahrhunderts sind vier zusätzliche Fahrten nach Sils dokumentiert: Nach einem zweiten, zweiwöchigen Aufenthalt in der Pensiun Privata im Winter 1961, logierte der Künstler einmal in der Pensiun Chastè



Marc Chagall, *Über Witebsk*, 1914.



(im Winter 1968) und zwei Mal im Hotel Waldhaus, in den Sommern 1966 und 1973. Bei diesem letzten Engadiner Aufenthalt war der Künstler 86 Jahre alt, dennoch arbeitete er unermüdlich in einem zu diesem Zweck eigens gemieteten Zimmer. Ab 1975 wurde ihm von seinem Arzt das Reisen in die Höhe verboten.

Auch bei den Silser Landschaften spielt, wie bei jenen aus Savoyen, die alpine Natur eine nur sekundäre Rolle. Hauptmotiv ist fast immer das winterliche Bergdorf, das durch das Fenster des Hotelzimmers betrachtet wird.

In *Fensterbild mit Tulpenstrauß* von 1960 fügt Chagall in der für ihn typischen Art Realismus und Fantastisches, Wirklichkeit und Traum zusammen. Das Fenster fungiert hier als Grenze zwischen diesen beiden Bereichen. Die winterliche Dorfansicht ist treu wiedergegeben: Der Betrachter befindet sich im ersten Stock der Pension Privata und schaut auf den Silser Dorfplatz. Links ist ein Teil des Gemeindehauses zu sehen, rechts davon das Restaurant Chesa Marchetta und der heutige Kiosk. Das Interieur steht im Kontrast zum kalten, winterlichen Draussen: Sichtbar ist zwar nur ein Teil des Fensterbretts mit der Blumenvase darauf, aber das warme Rot der Tulpen und das leuchtende Gelb des exotischen Vogels schaffen eine freudige, ja südlich-warme Atmosphäre, die die

Links: Marc Chagall, *Fensterbild mit Tulpenstrauß*, 1960.

Rechts: Marc Chagall, *Das Fenster von Sils-Maria*, 1961.

Aufhebung der Logik zu begünstigen scheint. Die Gesetze der Proportion und Schwerkraft sind im Innenraum ausser Kraft gesetzt: Der gelbe Vogel schwebt in unnatürlicher Haltung in der oberen linken Bildecke und scheint sich selber darüber zu wundern, während eine winzige Frau, mit Farbpalette in der Hand, auf dem Fensterbrett sitzt, den Rücken an der Vase angelehnt.

In Chagalls Werk kann das Fenster aber, wie gesagt, sowohl Be- als auch Entgrenzung bedeuten, was Trennung ist, kann auch verbinden. Dass die Raumschwelle gar nicht so schwer zu überschreiten ist, wie dieses Bild suggeriert, beweist die ein Jahr später entstandene Gouache *Fenster in Sils-Maria*. Das Fenster nimmt hier fast die gesamte Bildfläche ein. Dadurch, dass der Fensterrahmen, wie auch im vorherigen Bild, nicht ganz bildparallel gemalt ist, gewinnt die Komposition an Lebendigkeit und Dynamik. Die Dorfszenerie ist noch detailgetreuer wiedergegeben als im ersten Bild: Links ist die Chesa Marchetta zu sehen, dann der Kiosk und rechts das Haus Matossi. Im Hintergrund sind der Piz Surlej und der Piz Arlas zu erkennen. Umso erstaunlicher ist die Selbstverständlichkeit, mit der Chagall inmitten von so viel Realismus das Fantastische einführt: Ungeachtet des geschlossenen Fensters ziehen die geschmückten blauen Pferde ihre Schlitten ins Hotelzimmer herein. Ob hier auch eine ferne Erinnerung an Boccionis *Die Strasse dringt ins Haus* eine Rolle gespielt hat? Dieses



Marc Chagall, *Feier im Dorf*, 1929.

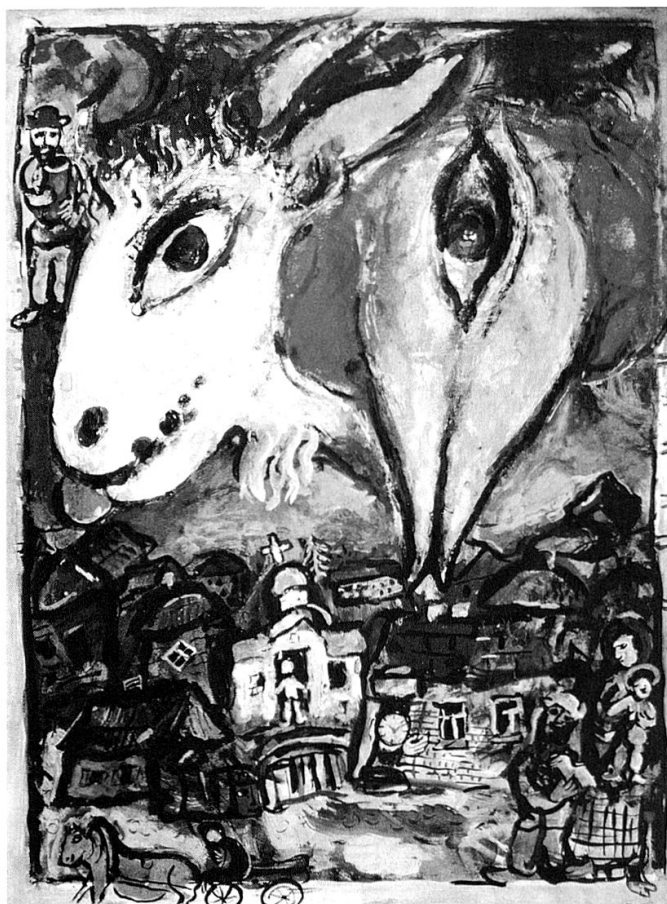


Bild ruft aber vor allem zwei weitere Werke Chagalls ins Gedächtnis, in denen sich der in Frankreich lebende Künstler die ferne Heimat im Bild vergegenwärtigt und in denen sich das Fenster jeweils auf eine narrative Szene öffnet: In *Feier im Dorf* von 1929 bewegt sich ein Dreigespann vom Zimmer hinaus und hinunter zum weiten Platz, auf dem die Feier stattfindet, während eine Kuh auf der linken Fenstersprosse ruht und ein Paar vor der rechten Sprosse vergnügt tanzt. Am Platzrand erblickt man die typischen Holzkonstruktionen, die Witebsks Stadtbild in Chagalls Kindheit noch prägten. Das zweite Werk, das Ähnlichkeiten mit *Fenster in Sils-Maria* aufweist, trägt den Titel *Die Flucht. Hahn und Ziegenbock über dem Dorf* und ist 1960, also ein Jahr vor dem Silser Bild, entstanden. Der aufgemalte Bildrand lässt diese Darstellung ebenfalls zu einem Fensterbild werden: Diese Schwelle wird von einem Pferdewagen überschritten, der dadurch dem Geschehen im Bild zu entfliehen versucht. Die beiden im Titel erwähnten Tiere, Hahn und Ziegenbock, deren überdimensionierte Köpfe die chaotisch zusammengedrängten Häuser überragen, fehlen selten in Chagalls Darstellungen seines Heimatortes, da sie in seinen Erinnerungen an die Kindheit allgegenwärtig waren. Hier allerdings verkörpern sie offensichtlich die über dem

Links: Marc Chagall, *Die Flucht. Hahn und Ziegenbock über dem Dorf*, 1960.

Rechts: Marc Chagall, *La fuite à Sils*, 1960.

Dorf drohende Gefahr. Das Werk gehört zu den vielen Versuchen des Künstlers, das Trauma der Judenverfolgung und des Holocaust bildnerisch, und dadurch emotional, zu verarbeiten.

Im selben Jahr 1960 hat Chagall sogar vor der Kulisse des idyllischen Ferienortes Sils eine Flucht inszeniert: In der Gouache *La fuite à Sils* wirkt der Kontrast zwischen der fröhlichen Farbpalette und der beklemmenden Thematik sehr stark. Auch diese Szene wird von einem riesigen roten Hahn beherrscht.

Bewusst habe ich in dieser Untersuchung von Chagalls Fensterbildern weitgehend darauf verzichtet, die einzelnen Elemente in den besprochenen Werken symbolisch zu interpretieren. Denn Chagalls Lektüre der christlichen und jüdischen Bildformeln ist eine sehr persönliche und freie¹⁶: Menschen, Tiere, Gegenstände



Marc Chagall, *Die Liebenden mit rotem Hahn*, 1950er-Jahre.



Marc Chagall, *Frau am Fenster in Sils-Maria*, 1970.

sowie Farben und Formen in seinen Bildern gewinnen je nach Zusammenhang unterschiedliche Bedeutungen. Der rote Hahn zum Beispiel, der in den beiden zuletzt erwähnten Gouachen ein Sinnbild des Verhängnisses zu sein scheint, kann in anderen Werken, etwa in *Die Liebenden mit rotem Hahn* aus den 50er-Jahren, als Chiffre für die sexuelle Sphäre interpretiert werden.

Zum Schluss soll ein für Chagall eher untypisches Silser Fensterbild vorgestellt werden, das wahrscheinlich während seines letz-

ten Aufenthaltes, also im Sommer 1973, entstanden ist: *Frau am Fenster in Sils-Maria*. Die für diese Bildgruppe aussergewöhnliche Aussicht mit dem Wald und den Bergflanken lässt darauf schliessen, dass das Bild im Hotel Waldhaus¹⁷ gemalt wurde. Die Natur ist impressionistisch wiedergegeben. Wie in dem Silser Fensterbild mit Tulpenstrauss trennt das sehr hohe Fenster auch hier zwei farblich wie atmosphärisch unterschiedliche Sphären: Im Aussenbereich dominieren kalte Farben – Weiss, Blau, Grün –, im Zimmer dagegen Rot, Gelb und Braun. Eine Blumen- oder Obstkomposition vor dem Fenster sowie das Sommerkleid der Frau wecken Assoziationen an den Süden und stellen einen Gegensatz zu der zwar sommerlichen, aber doch eher kühlen Atmosphäre der Bergnatur dar. Aber auch in diesem Fall ist die Trennung zwischen den zwei Bereichen nicht streng, denn das starke Licht dringt als blaue Farbe ins Zimmer und verleiht sowohl dem Fensterrahmen, als auch der Frauengestalt blaue Konturen. Farben und Muster ihres Kleides entsprechen jenen des Vorhangs und bilden eine Symmetrie zu diesem, so dass die Komposition sehr ausgewogen und harmonisch wirkt.

Wer weiss, was diese Frauenfigur, und damit auch ihr Schöpfer, denkt und fühlt, während sie die majestätische Bergnatur betrachtet. Für einmal – aus welchem Grund auch immer – schaltete sich bei der Arbeit an einem Silser Fensterbild weder die Erinnerung an die Heimat ein, die das Fremde zum Vertrauten umzudichten vermochte, noch die visionäre Phantasie, die immer wieder imstande war, eine Brücke zwischen Maler und Aussenwelt zu schlagen. Es ist schön, sich vorzustellen, dass diese direkte Auseinandersetzung mit der fremden Umgebung Chagall an diesem Tag dazu animiert haben könnte, seine Frau Valentine mit dem für ihn absolut ungewöhnlichen Vorschlag eines Spazierganges zu überraschen!¹⁸

Die Germanistin Mirella Carbone ist Co-Leiterin des Kulturbüro Sils/KUBUS (Oberengadiner Zweigstelle des Instituts für Kulturforschung Graubünden ikg).

Adresse der Autorin: Dr. Mirella Carbone, Chesa Fora, 7514 Sils i. E./Segl

Endnoten

- 1** *De Pictura* (1435). Zitiert nach: Alberti, Leon Battista: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Italienisch-Deutsch. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- 2** Die Bezeichnung Orphismus wurde im Jahre 1912 für die Bilder Robert Delaunays vom Schriftsteller Guillaume Apollinaire geprägt. Apollinaire sah im Orphismus eine Überwindung des Kubismus und pries die Malerei von Delaunay als «poetische und musikalische» Sprache. Das Wort Orphismus wird vom mythischen Sänger und Leierspieler Orpheus abgeleitet.
- 3** Chagalls Vater – ein einfacher Arbeiter bei einem Fischhändler – änderte den Namen in Chagal, das zweite «l» fügte später der Maler hinzu, um die Aussprache im Französischen zu vereinfachen.
- 4** Chagalls Kunstausbildung begann 1906 mit einem zweimonatigen Besuch der Kunstschule des Malers Jehuda Pen in Witebsk. Im Winter 1907 fuhr der angehende Künstler nach St. Petersburg, wo er zuerst eine Schildermalerlehre anging und in einem Fotogeschäft arbeitete. Später, von privaten Gönnern unterstützt, besuchte er mehrere Kunstschulen, zuletzt die liberale Swansewa-Schule. Der dortige Lehrer, Léon Bakst, war gegenüber modernen künstlerischen Ausdrucksweisen aufgeschlossen und förderte seinen Schüler. Dank eines privaten Stipendiums durfte Chagall 1910 nach Paris, wo er die Akademien «La Palette» und «La Grande Chaumière» besuchte.
- 5** 1911 siedelte Chagall in das legendäre Pariser Atelierhaus «La Ruche», wo er mit vielen Avantgarde-Künstlern, unter anderem Delaunay, in Kontakt kam.
- 6** Zitiert nach: Meyer, Franz. – *Marc Chagall. Leben und Werk*. – Köln: M. DuMont Schauberg, 1961, S. 206.
- 7** Chagall lernte Bella Rosenfeld 1909 in Witebsk kennen. Ein Jahr nach der Hochzeit, 1916, kam die Tochter Ida auf die Welt.
- 8** André Breton hat Chagall sehr bewundert und den Surrealisten zugerechnet, obwohl der Maler zeitlebens zu dieser wie auch zu jeder anderen Bewegung oder Schule Distanz hielt. Für Breton kam Chagall das Verdienst zu, das veraltete raum-zeitliche Denken in der Malerei überwunden zu haben. Dank ihm hätten das Alogische, das Phantastische, der Traum wieder Zugang in die Malerei gefunden. Vgl. Breton, André: – *Der Surrealismus und die Malerei*. – Berlin: Propyläen, 1967. S. 69.
- 9** Zitiert nach: Baal-Teshuva, Jacob. – *Marc Chagall. 1887–1985*. – Köln: Taschen, 2008. S. 32.
- 10** Ab 1950, nach der Rückkehr aus dem amerikanischen Exil (1941–1948), fand der Künstler an der Côte d’Azur, in Saint-Paul-de-Vence, eine neue Heimat. Hier lebte er bis zu seinem Tod 1985.
- 11** Meyer, Franz. – *Marc Chagall. Leben und Werk*. Wie Anm. 6, S. 100.
- 12** *Ibid.*, S. 24.
- 13** *Ibid.*, S. 592.
- 14** Valentine Brodsky stammte aus einer jüdisch-russischer Familie, war 25 Jahre jünger als Chagall und führte in London ein erfolgreiches Modegeschäft. Er heiratete sie 1952. 1944 war seine erste Frau Bella an einer Virusinfektion erkrankt und innerhalb von wenigen Tagen gestorben.
- 15** Meyer, Franz. – *Marc Chagall. Leben und Werk*. Wie Anm. 6, S. 9.
- 16** In dem autobiographischen Text «Mein Leben» erklärte der Künstler: «Wenn man in meinem Bild ein Symbol entdeckt, so habe ich das nicht gewollt. Es ist ein Ergebnis, das ich nicht gesucht habe. Es ist etwas, was sich hinterher findet und was man nach seinem Geschmack deuten kann.» (Zitiert nach: Baal-Teshuva, Jacob. – *Marc Chagall. 1887–1985*. Wie Anm. 9, S. 162)
- 17** Das Hotel befindet sich auf einer Anhöhe über Sils-Maria und ist von Wald umgeben
- 18** Sowohl der Direktor des Hotels Waldhaus, Felix Dietrich, als auch Ladina Kobler-Giovanoli, die Anfang der 60er-Jahre ihrer Tante Annigna Bezzola in der Pension Privata half, wissen zu berichten, dass Marc Chagall den grössten Teil des Tages beim Malen im Zimmer verbrachte. So musste die junge Ladina auf Befehl ihrer Tante der Frau des Malers beim Spazieren Gesellschaft leisten.