

Zwischen Himmel und Erde : Betrachtung zu Chagalls Selbstbildnis mit der Wanduhr

Autor(en): **Frei, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Judaica : Beiträge zum Verstehen des Judentums**

Band (Jahr): **8 (1952)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-961397>

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.

ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE

BETRACHTUNG ZU CHAGALLS SELBSTBILDNIS MIT DER WANDUHR

VON WALTER FREI, Luzern

Einsam, aber nicht allein — traumhaft, aber nicht verträumt — spannt Marc Chagall sein Werk durch die irdische Wirklichkeit werktäglichen Geschehens nach der himmlischen Wahrheit sabbatlichen Daseins. Aus dem Ghetto von Witebsk stammend — Enkel eines Rabbi — mag ihm dies heilige Harren als Erbe chassidischen Weges¹ lebendig die Seele erfüllen und sein ganzes Schaffen verklären im gläubigen Ja zu einem geliebten Leben zwischen den Zeiten. Die so bestimmte Richtung seiner menschlichen Geschichte scheint denn auch Bekenntnis geworden im «Selbstbildnis mit der Wanduhr» aus dem Jahre 1946.

Es kann schwerlich überraschen, daß der alternde Künstler nach dem Tod der geliebten Braut seiner Jugend die Gedanken und Gefühle seines Herzens in diesem Zeichen zusammenfaßt. «Der Sturz des Engels» war es, der die Uhr der Zeit aus der Ewigkeit gerissen; und dennoch hat der Fall das Band von jener Welt her nicht zerrissen: darin unterscheidet sich ja der biblische Glaube von aller Religion, daß er um die Einheit der Welten in ihrem Schöpfer weiß. Ihr begegnet der Mensch, wenn er einget durch das «Friedhoftor» und vor dem Bilde steht, das heißt «der Tod».

¹ Der Chassidismus ist eine mystische Strömung des östlichen Judentums, die dem Menschen das Ziel seines Daseins in der erlösenden Gottesherrlichkeit zeigt. Da diese auch im niedersten Geschöpfe einwohnt, besteht der chassidische Weg in der Gottesnähe eines im höhern Sinne lebensbejahenden und lebensfreudigen Alltags. Es scheint mir, daß die Kenntnis der chassidischen Erzählungen zu einem geistigen Erfassen von Chagalls Werk bedeutungsvoll ist. Eine Gesamtausgabe besorgte Martin Buber in der Manesse Bibliothek der Weltliteratur.

Hat dies schon die Schau des Zwanzigjährigen mit visionärer Kraft erfüllt, so gewann solches Wissen doch erst jetzt jene Wirklichkeit für sein Leben, die auf den Hinscheid des Liebsten zu einer drangvollen Sehnsucht geworden. Mit ausgestreckten Armen strebt die Uhr als Symbol der Zeitlichkeit zum Ewigen hin gleich einem Engel, der sich erhebt, nur schwach noch und vordergründig verbunden mit dieser Erden durch das schwere Braun einer weltnahen Sicht, die die Dinge erlebt, wie sie sind, und darum gerade in solchem Nehmen um ihren wahren Gehalt in letztem Ernste weiß.

Solcher Glaube geht in jene Tiefe, die die Dinge des Lebens zwar in voller Freiheit und Bejahung braucht — und sie doch stets kennt als bloßen Hintergrund zu dem, was das Eigentliche des Daseins ausmacht. Wird von da aus erst im Vollsinn die Tatsache von Chagalls überströmend reicher Bildersprache verständlich, so lehrt diese Offenheit nach oben in unserem Bilde erst recht begreifen, warum sogar die Blumen eines doch wohl hochzeitlichen Straußes sich nur mehr im Rücken des Künstlers blaß aus grauem Grund heben.

Die blaue Stunde der Einkehr durchströmt nun alles, Blick und Haltung und selbst die sichtbar gewordenen Gedanken: im Bilde des Gekreuzigten und in dem roten Kopfe, der sich zwischen dies und das demütig gesenkte Haupt des Malers drängt, eröffnet sich eine seltsame stumme Zwiesprache, die mit Hiob (9, 2—3) zu sprechen scheint: «In Wahrheit, ich weiß, wie es um mich steht: Wie sollte der Sterbliche vor dem Herrn gerecht sein? Wenn er mit ihm ins Gericht gehen wollte, so könnte er sich nicht stellen, weil er unter Tausenden nicht auf eines seiner Worte zu antworten vermöchte».

Offenbar weist in diese Richtung der rätselvolle Tierkopf, der in unbestimmter Gestaltung schwankt zwischen dem eines Pferdes und dem eines Ziegenbockes. Legt die erste Vermutung ein Bild wie «la chevauchée» nahe, so ist auf der andern Seite doch mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß bereits in frühern Selbstbildnissen dem Bock eine bedeutende Stellung eignet: so, wenn Chagall in «Ich und das Dorf» fragend diesem Tiere in die Augen blickt oder im «Selbstbildnis mit sieben Fingern» an einem Bilde arbeitet, das einen roten Ziegenbock darstellt. Es ist indessen das Besondere

am «Selbstbildnis mit der Wanduhr», daß das Tier nicht mehr als Gegenstand west, sondern gleichsam dem Maler als zweites Ich einverleibt erscheint. Wäre das Pferd nach psychoanalytischer Symbolik auf den Ausdruck erotischer Lustgefühle zu deuten, so weist uns das bisher Gesagte wohl eher in eine Schicht des Menschenverständnisses, das weit über das Unterbewußte hinaus in einer Sphäre gründet, da der Mensch sich das Wort über sein Selbst gesagt sein läßt von dem her, der in Jesaja (1, 18) spricht: «Wenn eure Sünde gleich blutrot ist, soll sie doch schneeweiß werden». Sünde! das ist in der Tat das zweite Ich jedes Menschen, und bald da, bald dort wird er über ihr der paulinischen Wahrheit inne (Röm. 7, 19): «Das Gute, das ich will, das tue ich nicht, sondern das Böse, das ich nicht will, das tue ich». Und weil sich mit ihr in besonderer Weise ein Gläubiger beschäftigt, dem, wie gerade Chagall, das Wort Gottes wirklich Licht und Leben bedeutet, so lassen uns diese Erwägungen nun den roten Tierkopf mit dem alttestamentlichen Sündenbock von Leviticus 16 in Beziehung bringen, der — es ist wohl mehr als Zufall — in allegorisch mystischer Auslegung bei Rabbi Menachem Mendel von Witebsk² erscheint. Es ist das Geheimnis dieses Bockes, daß er die Sünden Israels trägt und darum als Sündopfer zum Dämon Asasal in die Wüste getrieben wird. So löst sich denn auf dem Bilde dieses Symbol vom Menschen ab; gewiß: er ist der Sünder! Aber dennoch vergißt Gott sein nicht: er ist die Gnade, die ihn in eben dieser qualvollen Erkenntnis reinwäscht, indem sie vom Menschen wegnimmt, was immer wieder zwischen ihn und Gott tritt.

Es kann uns nicht verborgen bleiben, daß auf solche Weise ein Zwiespalt an diesem Symbole haften bleibt, und so nehmen wir es als dessen äußeres Zeichen, wenn das Tier in geheimnisvoller Unbestimmtheit geblieben ist: es ist, als ob es die menschliche Sünde darstellte, dadurch, daß es sich blutrot zwischen den Menschen und Gott drängt — und es ist, als trüge es diese Schuld doch auch von ihm fort, indem es sich als Sündenbock vor dem Bilde des Gekreuzigten neigt.

² Man vergleiche in Bubers Erzählungen der Chassidim die Geschichte «Für Asasal», auf Seite 297.

Gerade darin offenbart sich ein Geheimnis, das nicht einfach bloß das Geheimnis Chagalls oder das Geheimnis seines künstlerischen Schaffens ist — sondern das Geheimnis Gottes mit Israel. Es muß unabdingbar *die Frage* unseres Bildes sein, warum hier «ein wahrer Israelite ohne Falsch» (Joh. 1,47) dazu kommt, in so unmißverständlicher Weise vor den zu treten, den Israel als seinen Messias verworfen hat. . . Sollte Chagall, der sich seit 1930 in eindringlichen Bildern mit der Illustration des Alten Testaments beschäftigt hat, auf Grund seiner Lektüre in gläubigem Hören zur Überzeugung gekommen sein, daß Jesus tatsächlich der von den Propheten verheißene Christus ist? Oder ist er für ihn — ähnlich wie für Martin Bubers Chassidismus — doch nur der größte unter den Propheten? — Jedenfalls erscheint seit dem Anfang der Vierziger-Jahre das Bild des Gekreuzigten in Chagalls Werk; und wir nehmen es als Hinweis auf die Tiefe der Auseinandersetzung, daß eines der ersten von diesen Gemälden den andeutenden Titel «l'obsession» trägt.

Auf der «Kreuzigung in Gelb» wird Jesus zweifellos ganz als Jude geschaut: er trägt die Tefillin, die Gebetriemen, mit dem Worte Davids aus II. Sam. 7, 23: «Wer ist wie dein Volk Israel, ein einzig Volk auf Erden!» auf der Stirne. Aber unterhalb der aufgeschlagenen Schriftrolle zu seiner Seite bläst ein grüner Engel Schofar, bläst das neue Jahr ein, bläst — wenn wir christlich sprechen dürften — den neuen Aeon ein. . . Und die Juden der Zerstreuung ziehen zu ihm hin.

Aber auf dem Bilde, an dem Chagall in unserem Selbstporträt arbeitet, liegen die Dinge erheblich anders: «Christus vor blauem Himmel» heißt nun das Thema. Das Kreuz hält ganz und gar die Mitte, und zu seinen Füßen harrt eine Trinität von Kerzen der Entzündung. Eine Gestalt in bräutlichem Weiß küßt den Gekreuzigten. Ist es Chagalls verstorbene Gattin? Weiß Chagall um den Trost dessen, der nach seinem Abscheiden bei Christus sein darf? — Wir können das nur ahnend fragen, aber die Antwort ist das Geheimnis des liebenden Künstlers.

Zu Christi Häupten schwebt ein Hahn, und dies neue Symbol weist uns zu bestimmten Gedanken. Der Hahn scheint im Werke Chagalls Zeichen des Opfers zu sein. Auf allen hochzeitlichen Bil-

dern mit ihrem unverkennbaren Zug zu einer menschlich diesseitigen «Brautmystik» ist er da: hier reitet das Paar auf ihm durch die Nacht, dort verschleiert es sich in seinem Schweife, aber immer steht es zu ihm in Beziehung. Es ist, als ob er das Opfer darstellte, das zwei Menschen ihrer höheren Einheit in der Liebe bringen. Aber menschliche Liebe — das weiß auch der Jude — ist nur *Abbild* der Liebe Gottes, aber *Abbild* der Liebe *Gottes*. Und so muß es doch sprechend sein, daß der Hahn auf dem Bilde des Jesus Christus steht: er ist die persongewordene Liebe Gottes!

Anerkennt das jedoch auch Chagall? — Ja, wenn das rote Tier Symbol seiner Sünden — nein, wenn es der alttestamentliche Sündenbock ist. Ja, wenn Chagall die im menschgewordenen Gott am Kreuz geschehene Rechtfertigung des Sünders in eben dem Sinne versteht, wie es der Fall wäre, wenn die Sünde sich rot zwischen ihm und Gott stellte, der sie in seinem Blute weiß macht durch den Glauben — nein, wenn noch der Sündenbock zwischen ihm und dem steht, der als der wahre Sündenbock unsere Schuld ein für alle Mal getilgt hat... Ein Jude bleibt ein Jude, bis er die Verkündigung des Paulus bejahen darf — dann aber, dann wird das alte Gesetz im neuen Bunde aufgehoben. Will Chagall das andeuten auf seinem jungen Lavis, betitelt «Moses mit den Gesetzestafeln und dem Künstler», auf dem der alttestamentliche Bundesmittler Chagall den Rücken wendet?

Ein Urteil steht uns nicht zu, ja: letztlich steht es überhaupt keinem Menschen zu. Gott allein weiß, was der Mensch auf seine Frage antwortet. Denn die Christusfrage ist ja gerade nicht unsere Frage an ihn, sondern seine Frage an uns, und es ist darum auch *sein* Werk, wenn der Mensch, sich an Christus entscheidend, bekennen darf: «Mein Herr und mein Gott!» (Joh. 20, 28).

In diesem Wissen um das Mysterium versuchen wir das Rätsel noch einmal vertiefend zu beleuchten. Wir gehen dabei, nachdem die Dinge des Bildes uns voller Ahnungen an jene Grenze der Existenz gebracht; da der Mensch von sich aus nichts mehr vermag und nur mehr harret auf das Handeln Gottes, — wir gehen dabei von einer scheinbar rein äußerlichen und zufälligen Tatsache aus: Chagall hat eine Menge Bilder verschenkt und verkauft. Andere hat er bei sich behalten, weil sie offenbar Persönlichstes erzählen:

Bilder seiner Geliebten, seiner Familie, seiner nächsten Umgebung, Bilder des Todes auch — aber nicht (von jüngsten Schöpfungen abgesehen) Bilder des Glaubens. Ist indes nicht gerade das ein Zeichen dafür, daß er sich auch innerlich von ihnen distanziert? Auf diese Frage dürfen wir bei Chagalls menschlicher Tiefe und Aufrichtigkeit mit klarem Nein antworten: wenn diese Bilder ihm wirklich entfremdet wären, dann könnten sie wesentlich nicht mehr da sein und sie könnten es namentlich nicht in freier Öffentlichkeit. Daß dem aber gerade so und nicht anders ist, das zeigt zumindest ein letztes Erfassen von dem, worum es in der biblischen Offenbarung beider Testamente geht: nicht um den Einzelnen, wiewohl in seinem Verhältnis zu Gott jeder als Einzelner vor seinem Herrn steht, nicht um den Einzelnen, sondern um das Gottesvolk, dort des alten, hier des neuen Bundes. Glaube führt immer, muß wesentlich führen zur Gemeinde. Die Gemeinde aber lebt von der Verkündigung des Wortes Gottes. Und Verkündigung mögen mithin auch Chagalls Christusbilder sein. Gerade er, der ja nicht bloß ein Jude ist (oder dürfen wir am Ende schreiben: war?), sondern immer auch ein Russe, mag von den Ikonen ostkirchlicher Kunst her lebendig im Gedächtnis haben, daß für den orthodoxen Christen das Abbild dessen, der in der Predigt und im Sakramente gegenwärtig wird, eben als Ikone den Dargestellten vergegenwärtigt; und nicht umsonst erzählen die Frommen des Ostens, daß das Bild der heiligen Dreifaltigkeit von Andrej Rublew schon manchen Betrachter zu Christum geführt.

So gewiß Chagall nicht Rublew ist, und so gewiß wir ein Urteil über seinen Stand zu dem im Christus Jesus sich offenbarenden Gotte nicht fällen dürfen: Verkündigung sind seine Bilder! Nicht nur in den Bibelillustrationen, auch in seinen Kreuzesdarstellungen ruft er, bei allem Kampf des eigenen Herzens, zur Entscheidung. Ist denn nicht jede Verkündigung, nicht nur, aber doch wesentlich auch Zeugnis davon, wie der Mensch das an ihn ergangene Wort von Oben im Herzen bewegt? Kunst ist, darin der Verkündigung ähnlich, nicht nur ein Geben des Künstlers, sondern je und je auch wieder ein Empfangen des Betrachters, und der tut Chagall wahrlich unrecht, der ihn bloß mit leichthin gekräuseltm Herzen genießerisch übergeht. Seine Werke verlangen stürmisch

einen Mitvollzug dessen, was sie sagen. Und wenn dieses Eindringen bis zum Grunde jenes Geheimnisses stößt, mit dem jeder vor Gott allein steht, dann wird unabwendbar sich diese Sprache des eigenen Innern zu dem gesellen, was wirklich dasteht; und, indem wir betrachten, werden wir betrachtet, indem wir fragen, werden wir gefragt: und Antwort ist dem verheißen, der da betet und sucht.

PROF. HEINRICH GRAETZ

DER ERSTE SCHREIBER JÜDISCHER HISTORIE AUF GRUND EINER NATIONALEN GESCHICHTSTHEORIE

(anlässlich seines 60. Todestages)

von Dr. S. SCHEPS, Genf

In Heinrich Graetz (1817—1891) ersteht der erste wahrhaft große jüdische Historiker der Neuzeit, der auf Grund einer nationalen Geschichtskonzeption den Bau der jüdischen Geschichte mit architektonischer Meisterschaft errichtet.

Das tiefere Eindringen in die jüdische Geschichte ließ Graetz unter den übereinandergelagerten Schichten der religiösen Systeme das kraftvoll pulsierende Volksleben fühlen. Sein bedeutendstes Werk, «Die Geschichte der Juden von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart» (bis 1848), entstand auf Grund des Materials, welches im Laufe von zwei Generationen mit großem Fleiß durch die ersten wissenschaftlichen Pioniere gesammelt worden war.

Seine Arbeit war nicht so sehr die eines Sammlers von Material, als die eines lebensvollen schöpferischen Gestalters der Historie. Er schuf damit das historische Epos der Juden.

Seine Darstellung ist die Geschichte des Ringens des Volkes um seine Selbständigkeit. Dieser Kampf wechsele je nach den Zeitumständen und vollziehe sich entweder in staatlichen oder geistig-religiösen Formen. Beeinflußt durch die herrschende Hegelsche