

MARC CHAGALL

Zu den herausragenden Werken der Sammlung Im Obersteg gehören vier Gemälde Chagalls, ein *Selbstbildnis* und drei Darstellungen alter Juden, die drei so genannten «grossen Rabbiner».¹ Die Forschung ist sich darüber einig, dass es sich dabei um vier der bedeutendsten Werke handelt, die Chagall zu Beginn seiner zweiten russischen Periode (1914–1922) in Witebsk schuf, als er wegen Ausbruch des Ersten Weltkrieges nicht mehr, wie ursprünglich geplant, nach kurzem Aufenthalt in seiner Heimat wieder nach Paris zurückkehren konnte.² Wie die gleichzeitig entstandenen, realistisch-liebevoll gemalten Darstellungen aus seiner alltäglichen Umgebung, die das Leben der Familienmitglieder, der Nachbarn und schliesslich der zahlreichen, immer wieder an die Türe klopfenden jüdischen Bettler zeigen, verstand er sie als «Dokumente» seiner «einzigartigen» und zugleich «langweiligen, unglückseligen Heimatstadt» Witebsk mit ihrem jüdischen Leben, in dem er aufgewachsen war.³ Nach dem Pariser Aufenthalt waren Chagall die Stadt und das Leben ihrer Bewohner zwar noch immer vertraut, aber gleichzeitig in ihrer provinziellen Enge auch fremd geworden. Genauso wie er selbst seiner Verwandtschaft und Umgebung fremd geworden war, da sie mit seiner Kunst aber auch gar nichts anfangen konnte.⁴

Diesen Zwiespalt der Empfindungen lassen die vier Gemälde aus Witebsk erkennen: Formal sind das *Selbstbildnis* und die Darstellungen alter Juden in der Sammlung Im Obersteg dem neuen Realismus in Witebsk verpflichtet, zugleich zeigen sie aber auch noch Anklänge an die kubistischen Konstruktionen und die kühne antinaturalistische Farbgebung der ersten Pariser Zeit (1910–14), als sich Chagall mit der zeitgenössischen Moderne, mit Henri Matisse, Pablo Picasso und Robert Delaunay, auseinandersetzte. Auch inhaltlich knüpfen die Bildnisse alter Juden an zuvor geschaffene Werke mit jüdischer Thematik wie *Die Prise*, 1912 (Sammlung Lange, Krefeld), *Alter Jude*, 1912 (Sammlung Haubrich, Museum Ludwig Köln), oder *Jude im Gebet*, 1911 (The Israel Museum Jerusalem), an, erreichen jedoch eine neue Monumentalität und Intensität. Während die Darstellung des Rabbiners in der Sammlung Lange, der sein Talmudstudium im «Stiebel» unterbricht, um eine Prise zu schnupfen, noch ein wirkliches Innenraum- und Genrebild ist, wie es bereits Chagalls Lehrer Jehuda Pen mit seinem Gemälde *Morgendliche Talmudstunde* geschaffen hatte,⁵ dominieren das *Selbstbildnis* der Sammlung Im Obersteg und die Porträts alter Juden den nahezu entgrenzten Bildraum derart, dass sie dem Betrachter fast lebensgross und damit gleichberechtigt gegenüber treten; sie schildern einen existenziellen Zustand. Es sind Dokumente der «condition humaine» des Künstlers selbst wie auch der Bewohner des ostjüdischen Shtetls, und zwar in dem Moment, als durch den Ersten Weltkrieg und die Revolution die Zerstörung ostjüdischen Lebens



begann, dessen Vernichtung die deutschen Okkupationstruppen im Zweiten Weltkrieg vollendeten.

Chagall ist nicht der Einzige gewesen, der angesichts des drohenden Untergangs die ostjüdische Lebenswelt zu dokumentieren begann. Zwischen 1912 und 1914 unternahm der russische Schriftsteller und Kulturhistoriker An-Ski mehrere ethnographische Expeditionen, bei denen namhafte Künstler wie Nathan Altman, Issachar Baer Ryback und El Lissitzky jüdische Kulturzeugnisse, etwa Grabsteine oder Innendekorationen von Synagogen, aufzeichneten.⁶ Gleichzeitig mit Chagall stellten auch die im Felde stehenden deutsch-jüdischen Künstler Hermann Struck und Jakob Steinhardt jene armseligen Shtetlbewohner dar, die trotz Hunger und Elend an ihrem jüdischen Leben und an seiner Jahrtausende alten Spiritualität mit aller Zähigkeit festhielten, und setzten so deren hartem, immer wieder von Pogromen überschatteten Alltag mit dem Zeichenstift ein Denkmal.⁷ All diese kurz vor dem Untergang des osteuropäischen Judentums geschaffenen Werke trugen wesentlich zur Renaissance jüdischer Kultur in Europa bei, die besonders während der Weimarer Republik in Berlin enthusiastisch rezipiert wurde und die Künstler berühmt werden liess.

Chagalls Gemälde – insbesondere die Darstellungen alter Juden – waren jedoch schon berühmt, bevor sie in den Westen gelangten. Bereits vor der Oktoberrevolution 1917 waren sie mehrfach auf Ausstellungen in St. Petersburg und Moskau gezeigt und publiziert worden, allen voran *Der Jude in Hellrot*, 1914 (Abb. 4, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg), sowie *Der Jude in Schwarz-Weiss*, 1914 (seit 1936 Sammlung Karl Im Obersteg).⁸ Auf Grund dieser Werke galt Chagall als der bedeutendste jüdische Maler der Moderne, dessen Arbeiten in Moskau und St. Petersburg gesammelt und gefeiert wurden. Zu den frühen russischen Sammlern gehörte der Mäzen und Freund Chagalls Kagan-Chabchay. Er erwarb dessen Gemälde bereits in Russland in den Jahren 1915–17, unter anderem auch, weil er ursprünglich plante, ein Museum jüdischer Kunst einzurichten.⁹ Chagalls Werke sollten darin einen Schwerpunkt bilden. Der Fortgang der Revolution machte diese Pläne zunichte; die Sammlung gelangte zu seinem Bruder Alexandre Kagan-Chabchay nach Paris, wo sie ab den zwanziger und dreissiger Jahren sukzessive verkauft wurde.

Karl Im Obersteg erwarb das *Selbstbildnis* und die Darstellungen alter Juden 1936 in Paris direkt bei Alexandre Kagan-Chabchay beziehungsweise dem Künstler zusammen mit den heute nicht mehr in der Sammlung befindlichen Gemälden *Festtag*, 1914, und *Über Witebsk*, 1914; dabei wurde das Gemälde *Der Jude in Grün*, 1914, gegen die bereits 1927 erworbene *Hochzeit*, 1910, eingetauscht.¹⁰ Mit den Bildnissen alter Juden besass Karl Im Obersteg nicht nur herausragende Werke aus Chagalls zweiter russischer Periode, sondern auch für diesen Künstler besonders charakteristische Arbeiten mit jüdischer Thematik, die seine eigentliche Anerkennung begründeten. Diese hat sich bis heute unverändert erhalten; die Gemälde gelten, wiewohl mehr unter formalen, kompositorischen Aspekten beurteilt denn inhaltlich analysiert, als Meisterwerke Chagalls, mit denen er künstlerisch Weltruhm erlangte.

SELBSTBILDNIS

Nicht zufällig hat Chagall 1914, unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Witebsk, eine Reihe von Selbstbildnissen geschaffen, in denen harte und direkte Selbstbefragung (*Selbstbildnis mit weissem Kragen*, Philadelphia Museum of Art, Louis E. Stern Collection) mit Maskerade wechselt, etwa wenn er sich im Clownsgewand an der Staffelei malt (*Selbstbildnis*, ehemals im Besitz Ilya Ehrenburgs, heute Sammlung G. W. Kosinzewa, St. Petersburg).¹¹ In diese Serie gehört als rätselhaftestes das *Selbstbildnis*, 1914, aus der Sammlung Im Obersteg, das beide Perspektiven miteinander verschränkt. Der Maler betreibt ähnlich wie Rembrandt in seinen Selbstbildnissen ein Spiel mit sich selbst, dabei stellt er sich so dicht vor den Spiegel, dass der Ausschnitt nur Kopf und Schultern zeigt und in den Augen Reflexe statt der Pupillen aufleuchten. Dadurch entsteht der Eindruck, das Bildnis des Künstlers mustere den Betrachter, ohne dass es diesem möglich ist, sein Gegenüber zu ergründen. Chagall erscheint mit den maskenhaft an ein Clownsgesicht erinnernden Zügen als rätselhafter Visionär und zugleich als Eulenspiegel,¹² der dem Betrachter einen imaginären Spiegel vorhält.

Die kühl gedämpfte, antinaturalistische Farbigkeit des *Selbstbildnisses*, bei der Blau, Grün, Weiss und das Rotbraun der Haare Kontraste bilden, die durch Schwarz kontruiert und schattiert werden, ist eine Reminiszenz seiner Pariser Zeit. Sie lässt das Bildnis abstrakt wirken und trägt damit zur Maskenhaftigkeit bei, unterstützt durch prismenähnliche Brüche und Reflexe in der Farbfläche, die den Eindruck der Spiegelung verstärken.

Wenig später hat der Künstler der Macht des Spiegels als eines objektiven, aber undurchdringlichen Mediums, dem der Betrachter ausgeliefert bleibt, in dem Bild *Der Spiegel*, 1915 (Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg), ein Denkmal gesetzt, jenem dunklen hohen Spiegel im Elternhaus, den Chagall in seiner Kindheit als Ort der toten Seelen so sehr fürchtete.¹³ Hier wird die kontrastscharfe, aber kühle Farbigkeit aus dem ein Jahr zuvor entstandenen *Selbstbildnis* reflektiert. Der Maler verweist als Künstler auf sich selbst, was seiner persönlichen Situation nach der Rückkehr nach Witebsk entspricht.

DIE BILDNISSE ALTER JUDEN

Der Zwiespalt, den der Künstler angesichts seiner eigenen existenziellen Ungewissheit zwischen fremd und vertraut in seiner Umgebung verspürt, teilt sich auch durch die Bildnisse der alten Juden mit. Seine tatsächlichen Begegnungen, wie etwa mit dem *Zeitungsverkäufer* in Witebsk (Abb. 1) oder mit den wandernden Bettlern, hat Chagall zunächst in Zeichnungen, Gouachen und Ölstudien, vor allem aber in seinen Notizen festgehalten. Neben dem komischen, oft von anekdotischen Momenten geprägten Eindruck klingt gleichzeitig Entsetzen und Mitleid mit ihrer armseligen Erscheinung durch, so zum Beispiel in dem gezeichneten Porträt des alten Zeitungsträgers, 1914 (Abb. 2).¹⁴ Den in den grossen Ölbildern Dargestellten fehlt jedoch alles Genrehaft-Anekdotische der Erinnerungen und Skizzen; Chagall geht hier, wie er es selbst einmal in einem Gespräch mit Jacques



1 Marc Chagall, *Der Zeitungsverkäufer*, 1914, Öl auf Leinwand, 97 x 78,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Geschenk Ida Chagall



2 Marc Chagall, *Der Zeitungsverkäufer*, 1914, Bleistift auf Papier, 45,3 x 35,5 cm, ehemals in der Sammlung des Künstlers in St-Paul-de-Vence

Lassaigne in Bezug auf den *Juden in Grün* formuliert hat, «von einem konkreten geistigen Anfangsschock aus, von einer präzisen Sache also», und schreitet fort «zu irgendetwas Abstrakterem».¹⁵ Seine alten Juden sind nicht nur Bettler, sondern zugleich Propheten von Gottes Wort, ihre Spiritualität und Gelehrsamkeit hebt sie weit über ihr armseliges, elendes Bettlerdasein hinaus. Sie werden damit zu Sinnbildern der Existenz des jüdischen Volkes, das von ständiger Verfolgung und Heimatlosigkeit bedroht ist und dennoch an seiner Lehre festhält.

Die vielleicht eindrücklichste Metapher dieser ewig ungewissen Existenz, für die das Jiddische den Ausdruck «Luftmensch» kennt, ist Chagall 1914 mit der Darstellung *Über Witebsk*, 1914 (Abb. 3), gelungen, die einen dieser «Luftmenschen», einen wandernden Bettler oder auch «Dorfgeher», über dem Stadtbild von Witebsk zeigt. «Luftmenschen», die so schwer an ihrer irdischen Existenz tragen, sind auch die von Chagall gemalten alten Juden in der Sammlung Im Obersteg. Zugleich sind sie, wie sich zeigen lässt, Spiegelbilder von Chagalls Künstlerpersönlichkeit.

Wegen der mehrfach miteinander verschränkten Deutungsebenen ist die Betitelung dieser Gemälde schwierig; auch der Künstler wechselt in seinem Brief an Karl Im Obersteg über das Gemälde *Der Jude in Schwarz-Weiss* mehrfach dessen Bezeichnung und nennt ihn entweder *Rabbiner* oder *Rabbiner im Gebet*, während der Sammler Karl Im Obersteg und der Verkäufer Alexandre Kagan-Chabchay sich auf beschreibende Titel einigten, unter denen die Bilder heute in der Literatur geführt werden.¹⁶ Dass für Chagall selbst die exakte Betitelung keine grosse Bedeutung hatte, geht aus einem Brief an Alexandre Benois von 1914 hervor, in dem er ihm einige gerade vollendete Gemälde, darunter *Der betende Jude*, 1914, und *Der Greis*, 1914, zur Ausstellung in St. Petersburg anbietet, ihm aber die Titelwahl ausdrücklich anheim stellt.¹⁷

Mit der Darstellung *Der Jude in Rot*, 1914, verbindet sich die Assoziation des ewig wandernden, uralten Juden Ahasver, Sinnbild des heimatlosen Volkes Israel seit dem hohen Mittelalter. Der Mann mit dem Bettelsack gewinnt als Metapher für das verfolgte Volk Israel in der zeitgenössischen jiddischen Literatur so grosse Bedeutung, dass der Autor Mendele Mocher Sefarim den Ausspruch prägen konnte: «kol Isroel – eijn torbe» (hebr., ganz Israel – ein Bettelsack).¹⁸ Chagall hat also hier eine literarische Figur dargestellt, die bereits um die Jahrhundertwende Gegenstand zahlreicher Novellen und Erzählungen geworden war.¹⁹ Dabei hat er das Motiv, wie Ziva Amishai-Maisels nachweisen konnte, dem Genrebild mit dem Titel *Der Schammes* (hebr., Synagogendiener) seines Lehrers Jehuda Pen entlehnt, das eindrücklich die bittere Armut, aber auch Treuherzigkeit und Gotteszuvorsicht dieses für das ostjüdische Shtetl charakteristischen «Luftmenschen» schildert.²⁰ Der Name Jehuda Pens erscheint jedoch nicht auf dem weissen Vorhang links, auf dem Chagall in hebräischen, lateinischen und russischen Buchstaben Namen von zehn berühmten Malern der abendländischen Kunst, von Cimabue bis zu Paul Cézanne, notiert hat.²¹ Der Maler sieht den Alten mit Krückstock, dessen Antlitz und Bart so wettergegerbt sind wie der Sack über seinem linken Arm, nicht als Genremotiv, auch wenn seine Herkunft



3 Marc Chagall, *Über Witebsk*, 1914, Öl auf Karton auf Leinwand, 70 x 91 cm, The Art Gallery of Ontario, Toronto, Ayala und Sam Zacks Collection

aus dem ostjüdischen Shtetl durch das alte russische Haus mit gepflastertem Hof und schwach erleuchteten Fenstern gerade noch in der Dunkelheit erkennbar bleibt. Der Farbviereck aus purpurrotem Grund, nachtblauer Dunkelheit, schwarzem Kaftan und lichtweissem Vorhang suggeriert eine Existenz jenseits des Alltäglichen, ein Dasein, das von anderen Werten geleitet wird als materiellen Bedürfnissen und das nur die Kunst mit den ihr eigenen Mitteln erfassen kann. Als derjenige, der diese an der Oberfläche nicht sichtbare Geistigkeit durch seine Kunst darzustellen vermag, reiht sich Chagall selbstbewusst in die Tradition der abendländischen Malerei ein und beansprucht für sich und den Gegenstand seiner Kunst die gebührende Anerkennung. Seine Mittel sind die der Verfremdung durch eine Farbigekeit, die seelische Grundstimmungen angibt, und eine bühnenartige Maskerade, wie dies der weisse Vorhang andeutet.

Der wandernde alte Bettler mit seinem maskenhaften Gesicht lässt sich mit der 1920 entstandenen Skizze zur Kostümierung des Schauspielers Joszef Michoels in einer Rolle in Scholem Alejchems Bühnenstück *Mazel Tov* vergleichen, worin er einen wandernden Betteljuden spielte.²² Auch hier hat Chagall dem Schauspieler eine maskenhafte Verfremdung vorgegeben, die ähnlich wie im griechischen Schauspiel den Charakter erst recht sichtbar werden liess. Diese Verfremdung war Chagalls künstlerisches Programm, denn er wollte «weg vom Realismus und Naturalismus mit seinen falschen angeklebten Bärten».²³ Bereits aus Witebsk kannte er die Stücke Scholem Alejchems und litt darunter, dass sie lediglich als naturalistisch-derbe Farcen gespielt wurden.²⁴ Im Jahre 1916, bei seinen ersten Versuchen als Theatermaler, maskierte er die Schauspieler, indem er ihnen die Gesichter rot und die Hände grün anmalte.²⁵ Die ersten Ansätze zu dieser Art der Verfremdung finden sich bereits in der Darstellung *Der Jude in Rot*, dessen rechte Hand rötlich ist, während die Linke weiss bleibt.²⁶

Auch bei dem Gemälde *Der Jude in Grün* (oder *Der Sluzker Maggid*) hat Chagall auf das Mittel der Verfremdung durch Farbe zurückgegriffen, ebenso bei dem gleichzeitig gemalten Gegenstück *Der Jude in Hellrot*, 1914 (Abb. 4), das den gleichen alten Juden als Modell zeigt. Vor dem Betrachter sitzt müde und zusammengesunken der Sluzker Maggid, ein alter Wanderprediger in geflicktem Kaftan, in der Haltung des alten Juden von Rembrandt (Musée du Louvre, Paris), der Chagall neben der berühmten Darstellung Jozef Israëls', *Spross eines alten Stammes*, 1889 (Rijksmuseum, Amsterdam), offensichtlich als Vorbild diente.²⁷ Er ist einer der «grünen Juden», die Chagall bei seiner Rückkehr in seine Heimat unter den «höckrigen und heringshaften» Bürgern angetroffen hat und in seinen Erinnerungen beschrieb, aber er ist möglicherweise auch deswegen grün, weil Chagall den Eindruck hatte, es fiel vielleicht «ein Schatten meines Herzens auf ihn».²⁸

Die Farbe Grün scheint Ausdruck eines alten, müde gewordenen, auf der Schattenseite des Lebens stehenden Menschen zu sein und lässt sich mit der literarischen Metapher des grünen Grossvaters, des Waldes, in Schalom Aschs Novelle *Der Dorf-Zaddik* vergleichen, genauso wie das Wortspiel von Jehuda Leib Perez mit Adam = adom (hebr., rot) als Farbe des Blutes (hebr. dam) in der Erzählung *Der Porusch* für das Leben steht, das der



4 Marc Chagall, *Der Jude in Hellrot*, 1914, Öl auf Leinwand, 100 x 80,6 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg





Bibeltext im *Juden in Hellrot* dem jüdischen Volk verheisst.²⁹ Chagall war mit der farbigen, bilder- und metaphernreichen Sprache sowohl Schalom Aschs wie auch dessen jiddischer Schriftstellerkollegen Jehuda Leib Perez und Scholem Alejchem vertraut, weshalb man davon ausgehen kann, dass ihm die damals in ihrer Blüte stehende jiddische Literatur wesentliche Anregungen für seine Bildsprache vermittelt hat.³⁰

Mit dem Grün als Ausdruck der Müdigkeit, wie sie Chagall aus der Erinnerung an den Sluzker Maggid schildert, kontrastieren das Gelb des Bartes und seiner Rechten sowie das Motiv des rechten, geöffneten Auges des *Juden in Grün*; sie deuten auf eine innere Regsamkeit, über die der sorgfältig kopierte hebräische Text Aufschluss gibt. Chagall hat das Bild auf Jiddisch mit *Der Sluzker Maggid* (maggid, hebr., Erzähler) betitelt. Der Text beginnt rechts unten mit dem jiddischen Titel, daran schliesst sich ein hebräischer Segensspruch an, der die Auserwähltheit des jüdischen Volkes, seine Bindung an den einzigen Gott und die Lehre der Thora hervorhebt.³¹ Auf der linken Bildseite fährt der Text auf dem Kopf stehend mit zwei Zitaten aus dem 4. Buch Mose, Kap. 30:1–4 und Kap. 32:40 fort. Diese Zitate fordern zum einen die Einhaltung der gegenüber Gott geleisteten Eide und berichten zum anderen von der Verteilung des Transjordanlandes an die Zehn Stämme Israels. Der Text endet mit dem Schlusswort des täglich gesprochenen Kaddisch-Gebetes, das auch viele andere jüdische Gebete aufnehmen: «Der da Frieden stiftet in seinen Himmelshöhen, er wird auch Frieden bereiten uns und ganz Israel [...]»³²

Wie Ziva Amishai-Maisels dargelegt hat, lassen sich über diese Texte verschiedene Sinnebenen des Bildes entschlüsseln.³³ Zum einen vermittelt der Segensspruch über die Auserwähltheit des jüdischen Volkes und das unbedingte Festhalten an der Thora die Atmosphäre, in welcher der Sluzker Maggid lebte und wirkte. Das Zitat aus dem 4. Buch Mose gehört zu demjenigen Thoraabschnitt, der traditionellerweise im Juli, um die Zeit von Chagalls Geburtstag (7. Juli), vorgetragen wird, und es könnte ausserdem inhaltlich auf die unmittelbar bevorstehende Hochzeit mit Bella verweisen. Die Verteilung des Transjordanlandes bezieht Amishai-Maisels auf Chagalls neuen Lebensort Paris, der ausserhalb des traditionellen ostjüdischen Shtetls lag. Die Schlusszeile mit dem Friedenswunsch schliesslich steht in Zusammenhang mit der Hoffnung auf ein Ende des Krieges, dessen Ausbruch Chagall in Witebsk gerade miterlebt hatte.

Diese vielen Deutungen werden von einer einzigen Figur getragen, dem übermüdeten Sluzker Maggid, der die Gebets- und Bibeltexte noch im Halbschlaf vor sich hin zu murmeln scheint. Aber er ist nicht nur der arme alte Wanderprediger, sondern zugleich auch ehrwürdiger Nachkomme von Chagalls eigenem Vorfahren, Chaim HaLevi Segal von Sluzk, der die herrliche Holzsynagoge von Mohilev Ende des 18. Jahrhunderts mit seinen wie Geschichten erdachten Bildern ausgemalt hatte und auf den sich Chagall bei der Ausmalung des Jüdischen Kammertheaters in Moskau immer wieder berief.³⁴ So wie der Sluzker Maggid seine Existenz durch das Erzählen religiöser Geschichten und Predigten verdient, verdient sich Chagall wie auch schon sein Vorfahre sein Leben als Maler von Geschichten, der Maggid ist gewissermassen des Künstlers Spiegelbild.³⁵



Der Jude in Schwarz-Weiss (oder *Der Rabbiner im Gebet*) zeigt nach Chagalls Bericht einen alten Bettler, dem er, nachdem er ihn ins Haus gebeten hatte, seines Vaters Gebetsmantel umlegte, um ihn zu malen.³⁶ Die Zeichen der Armut, die in den vorausgegangenen Darstellungen so deutlich zu erkennen waren, sei es an Lumpensack oder geflickten Kleidern, fehlen hier jedoch. Der Betrachter sieht einen alten, würdevollen Juden mit grauem Bart, der den Gebetsmantel, den Tallith, um die Schultern und die beiden Gebetsriemen, die Tefillin, um den Kopf und den linken Arm gelegt hat. Die Tefillin werden ausschliesslich beim Verrichten des Morgengebets angelegt, dessen zentraler Bestandteil das Glaubensbekenntnis ist, das Schemah: «Höre, Israel, der Ewige, unser Gott, der Ewige ist einzig!»³⁷, das der Rabbiner in diesem Moment auszusprechen scheint. Unmittelbar darauf folgt im Morgengebet der Bibelabschnitt über das Gebot, Schaufäden zu tragen (4. Buch Mose, Kap. 15:37), die *Der Jude in Schwarz-Weiss* zum Zeichen, dass er das Gebot befolgt, mit der Rechten hält.

Chagall hat in diesem Bild den Glauben an den Einen und Einzigen, unsichtbaren, aber allgegenwärtigen Gott zum Ausdruck gebracht, der die Essenz des Judentums ausmacht. Die unsichtbare Gegenwart wird vermittelt durch die bis zum Extrem getriebene Unfarbigkeit, die sich auf den Kontrast von Schwarz-Weiss und die Fleischtöne des Gesichtes, des Armes mit dem einen Gebetsriemen und der rechten Hand beschränkt, die die Schaufäden des Gebetsmantels hält. Die Anordnung der Farbflächen scheint sich dabei aus den Gebetsutensilien, dem Streifenmuster und den Falten des Tallith sowie der vorgegebenen Schnürung der Tefillin zu entwickeln und von den konkreten, durch das Objekt vorgeschriebenen Mustern und Farben in die freie, vom Künstler gestaltete Komposition überzugehen, die den Raum der Figur ausmacht – analog zum Glauben, der von der geschriebenen Lehre ausgeht und den Lebensraum des frommen Rabbiners bestimmt.

Gleichzeitig hat das Gemälde auch einen sehr persönlichen Bezug zu Chagalls eigenem Leben, da derjenige Thoraabschnitt, den er zu seiner Bar-Mizwa-Feier (Fest der religiösen Mündigkeit) vorgetragen hat, offenbar gerade aus jenem Text bestand, der die Pflicht der Gottesliebe und des beständigen Erinnerns des Glaubensbekenntnisses mittels besonderer Zeichen einschärft (5. Buch Mose, Kap. 6:6–9). In der Praxis wird das Gebot der Erinnerungszeichen durch das tägliche Anlegen der Tefillin zum Morgengebet befolgt, deren Bedeutung ihm sein Lehrer vermittelt zu haben scheint, wie er in *Mein Leben* berichtet.³⁸ Der fromme Rabbiner ist also vermutlich wiederum ein Spiegelbild von Chagall selbst.

In der Serie der alten Juden erscheint *Der Jude in Schwarz-Weiss* als das konzeptionell kühnste Gemälde, da hier Farbe auf den elementaren Gegensatz Schwarz-Weiss reduziert ist, der zur Metapher für die Bildlosigkeit jüdischen Glaubens wird, während die anderen Darstellungen noch von den Kontrasten weniger Komplementärfarben leben. Auch auf die in den anderen Darstellungen eingesetzten und zum Verständnis notwendigen religiösen Texte wird hier verzichtet; der Text des Schemah wird dem kundigen Betrachter allein durch die dargestellten Tefillin in Erinnerung gerufen. Der Schriftgedanke beherrscht also auch dieses Bild, ist jedoch nur als gemalte Metapher präsent: durch den Schwarz-Weiss-Kontrast und die Ikonographie.

Mit diesem dem Motiv nach schlichten, formal und inhaltlich jedoch äusserst komplexen *Juden in Schwarz-Weiss* ist Chagall gerade dadurch, dass er über das von den Kubisten angeregte Einsetzen von Schrift als Gestaltungselement hinaus gelangte, eine der eindrücklichsten Darstellungen der spezifischen Glaubenstreue des Judentums gelungen. Wegen dieser formalen und inhaltlichen Vollendung scheint das Gemälde für ihn selbst eine so grosse Bedeutung gehabt zu haben, dass er es zweimal wiederholte.³⁹ Diese Wiederholungen wurden, anders als die 1914 auf Karton gemalte Erstfassung, wohl zu Beginn der zweiten Pariser Zeit (1923–1940) auf Leinwand gemalt, als Chagall Zugang zu dem in der Sammlung Kagan-Chabchay befindlichen Gemälde gehabt zu haben scheint. Ein Photo aus seiner Pariser Atelierwohnung in der Avenue d'Orléans von um 1924 zeigt eine der Fassungen des *Rabbiners* (Abb. 5).⁴⁰

Der Jude in Schwarz-Weiss ist jedoch nicht das einzige Bild, das Chagall zu Beginn der zwanziger Jahre wiederholt hat. Dazu gehören auch einige derjenigen Gemälde aus der ersten Pariser Zeit (1910–14), die Chagall 1914 Herwarth Walden in Berlin zum Verkauf in dessen Galerie «Der Sturm» überlassen hatte, als er nach Witebsk zurückkehrte. Als er deren Erlös bei seiner Ankunft 1922 in Berlin verlangte, war dieser durch die Inflation so entwertet, dass er sich davon gerade einmal eine Schachtel Zigaretten kaufen konnte.⁴¹ Dafür war er als Maler russisch-jüdischer Gemälde im Westen berühmt und gefragt. Aus der Not heraus und wohl auch um die Nachfrage nach seinen spezifischen Sujets zu befriedigen, machte er sich ans Wiederholen einiger seiner früheren Werke. Dazu gehören unter anderem *Die Prise* (erste Fassung 1912, Sammlung Lange, Krefeld, zweite Fassung 1923–26, Kunstmuseum Basel), *Ich und das Dorf* (erste Fassung 1912, Museum of Modern Art, New York, Lillie P. Bliss Bequest, zweite Fassung 1923–26, Philadelphia Museum of Art, Sammlung Rodolphe Meyer de Schauensee), *Der Fuhrmann* (erste Fassung 1911–12, Kunstmuseum Basel, zweite Fassung 1923–24, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) und *Über Witebsk* (mehrere frühe Fassungen um 1914/15, eine davon in der Art Gallery of Ontario, Toronto, Ayala und Sam Zacks Collection, eine spätere Fassung um 1920 im Museum of Modern Art, New York, Lillie P. Bliss Bequest).

Das Kopieren seiner älteren Arbeiten fällt zugleich in eine persönliche und künstlerische Umbruchzeit Chagalls. 1922 hat er Russland für immer verlassen und mit ihm die Welt des Ostjudentums, das Shtetl, in dem er aufgewachsen war und dessen Gestalten und Geschichten den Nährboden für seine einzigartige Kunst bildeten. In seinem ersten radiereten Zyklus *Mein Leben*, den Chagall 1922–23 noch in Berlin im Auftrag Paul Cassirers geschaffen hat, setzt er seiner einstigen Heimat ein Denkmal, und darin begegnen einem nochmals all die Figuren aus seinen früheren Bildern: die alten Juden, wandernden Bettler und weisen Rabbiner mit Tefillin.⁴² Auch in seinen zukünftigen grossen Kompositionen werden diese Figuren immer wieder zitiert, oftmals in verfremdeter Form etwa als Gaukler, deren Existenz er den Frommen als verwandt empfand,⁴³ aber nie wieder hat er diesen Menschen Einzelbilder gewidmet, in denen die tragische Grösse ihrer Existenz in diesem Ernst und dieser künstlerischen Vollendung zum Ausdruck kam.



5 Marc Chagall und seine Familie in ihrer Pariser Wohnung, 110 av. d'Orléans, um 1924; im Hintergrund eine Version des *Juden in Schwarz-Weiss*

1 Zu den Bildern Chagalls in der Sammlung Im Obersteg vgl. Michael Baumgartner / Hans Christoph von Tavel, *Die Sammlung Karl und Jürg Im Obersteg*, Bern 1995, Kat. 85–88. Zur Benennung «grosse Rabbiner» vgl. Lionello Venturi, *Marc Chagall*, Bern 1956, S. 46.

2 Franz Meyer, *Marc Chagall*, München ²1968, S. 222–224; Venturi 1956 (wie Anm. 1); Werner Haftmann, *Marc Chagall*, Köln 1971, S. 92; Ziva Amishai-Maisels, «Chagall's Jewish In-Jokes», in: *Journal of Jewish Art* 5 (1978), S. 89–93; Alexander Kamenski, *Marc Chagall – Période russe et soviétique 1907–1922*, Paris 1988, S. 217–219; Alexander Kamenski, «Chagalls Frühwerk in der Sowjetunion», in: Christoph Vitali (Hrsg.), *Marc Chagall – Die russischen Jahre 1906–1922*, Ausst.kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 1991, S. 48; Sandor Kuthy / Meret Meyer (Hrsg.), *Marc Chagall 1907–1917*, Ausst. kat. Kunstmuseum Bern 1995–96, S. 164–165, Kat. 179, 180.

3 Marc Chagall, *Mein Leben*, Stuttgart 1959, S. 117–119.

4 Ebd., S. 17; vgl. dazu auch Ruth Apter-Gabriel, «Chagall in Russia», in: dies. (Hrsg.), *Marc Chagall – Dreams and Drama. Early Russian Works and Murals for the Jewish Theatre*, Ausst.kat. The Israel Museum Jerusalem 1993, S. 13.

5 Ziva Amishai-Maisels, «Chagall and the Jewish Revival – Center or Periphery?», in: Ruth Apter-Gabriel (Hrsg.), *Tradition and Revolution – The Jewish Renaissance in Russian Avant-Garde Art 1912–1928*, Ausst.kat. The Israel Museum Jerusalem ²1988, S. 78 und Abb. 40.

6 Objekte dieser Expeditionen wurden im Westen erstmals 1992–93 gezeigt. Vgl. *Leben im russischen Shtetl: auf den Spuren von An-Ski. Jüdische Sammlungen des Staatlichen Ethnographischen Museums in Sankt Petersburg*, Ausst.kat. Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde, Köln; Jüdisches Museum Frankfurt a. M. in Zusammenarbeit mit dem Joods Historisch Museum Amsterdam 1993.

7 Vgl. Hermann Struck, *In Russisch-Polen – ein Kriegstagebuch*, Berlin 1915, worin der Künstler seine Zeichnungen aus dem Krieg in Lithographien umgesetzt hat.

8 Vgl. Apter-Gabriel 1993 (wie Anm. 4), S. 14; Abraham Efross und Jakob Tugendhold veröffentlichten das Gemälde *Der Jude in Hellrot* als Meisterwerk in ihrer gemeinsamen Publikation *Die Kunst Marc Chagalls*, die zunächst auf Russisch und dann 1921 in Potsdam in deutscher Übersetzung erschien. *Der Jude in Schwarz-Weiss (Rabbiner im Gebet)* wird von Boris Aronson und Issachar Baer Ryback in ihrer Veröffentlichung «Di Veges fun der Yiddischer Malerei», in: *Oifgang*, Kiev Kulturliche 1919, als charakteristisches Beispiel für Chagalls Kunst angesehen, das seinen Titel «Jüdischer Künstler» rechtfertigen würde. Vgl. Avram Kampf, «In Quest of the Jewish Style in the Era of the Russian Revolution», in: *Journal of Jewish Art* 5 (1978), S. 63, sowie Monica Bohm-Duchen, «La quête d'un art juif dans la Russie révolutionnaire», in: Jean Michel Foray (Hrsg.), *Chagall – connu et inconnu*, Paris 2003, S. 66. Das Gemälde *Der Jude in Schwarz-Weiss* wurde unter dem Titel *Betender Jude* im Westen erstmals 1925 im Kölner Kunstverein ausgestellt.

9 Dies bestätigt ein Brief Kagan-Chabchays aus Paris an Karl Im Obersteg vom 1. November 1936, vgl. dazu auch Marc Chagalls Angaben in Chagall 1959 (wie Anm. 3), S. 129, und Meret Meyer, «Biography», in: Roland Doschka (Hrsg.), *Marc Chagall – Origins and Paths*, München 1998, S. 208.

10 Zum Tausch der *Hochzeit* gegen *Der Jude in Grün* aus dem Besitz des Künstlers 1936 vgl. die Korrespondenz im Archiv der Sammlung Im Obersteg. Besonders die Briefe vom 23. Oktober 1935, 10. und 21. November 1935, 24. und 25. März 1936. Das Gemälde *Festtag* befindet sich heute in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, das Bild *Über Witebsk* in der Art Gallery of Ontario, Toronto, Ayala und Sam Zacks Collection, *Die Hochzeit* im Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, in Paris; siehe Abb. 13, 14 und 17, S. 32 und 33, im vorliegenden Katalog.

11 Vgl. die Bildanalysen von Franz Meyer, in: Meyer ²1968 (wie Anm. 2), S. 221–222, Michael Baumgartner, in: Baumgartner/von Tavel 1995 (wie Anm. 1), S. 138, Kamenski 1988 (wie Anm. 2), S. 167 und 170–171, sowie Aleksandra Schatzki, «Marc Chagall – Combining the Intimate and the Cosmic», in: Susan Tumarkin-Goodman (Hrsg.), *Marc Chagall – Early Works from Russian Collections*, Ausst.kat. The Jewish Museum New York 2001, S. 76–77.

12 Meyer ²1968 (wie Anm. 2) mit Bildkatalog Nr. 157–163; Kamenski 1988 (wie Anm. 2), S. 170–171.

13 Chagall 1959 (wie Anm. 3), S. 29.

14 Meyer ²1968 (wie Anm. 2), Bildkatalog Nr. 195–197, 200–203: Aquarelle und Zeichnungen von wandernden Bettlern und Bettlerinnen, darunter dem Sluzker Maggid, den er als Modell für zwei Ölgemälde verwendete; Chagall 1959 (wie Anm. 3), S. 118, berichtet über die Begegnung mit dem Sluzker Maggid, der Modell stand für *Der Jude in Grün* der Sammlung Im Obersteg und *Der Jude in Hellrot* des Staatlichen Russischen Museums, St. Petersburg, S. 119 ebd. über denjenigen Bettler, der ihm Modell für *Der Jude mit Buch* stand. Zur Vorzeichnung vgl. *Marc Chagall – Œuvres sur papier*, Ausst.kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1984, Kat. 40.

15 Zit. nach Haftmann 1971 (wie Anm. 2).

16 Chagall spricht in seinen Briefen an Karl Im Obersteg und an Alexandre Kagan-Chabchay im November 1936 von «Rabbiner» oder «betendem Rabbiner» sowie von «Le Rabbin en Prière» und vom «grünen Juden». Karl Im Obersteg bezeichnet in einem Brief vom 26. Oktober 1936 die Gemälde wie folgt: «Le Rabbin en noir et blanc» (*Der Jude in Schwarz-Weiss*); «Le Rabbin, rouge et bleu» (*Der Jude in Rot*); «Alter Jude» (*Der Jude in Grün*). Diese Bezeichnungen wurden von Kagan-Chabchay im Antwortbrief von 1936 wiederholt und werden heute in der Literatur in der französischen Version wie auch in Übersetzungen verwendet.

17 In einem um 1914 verfassten Brief an Alexandre Benois wegen einer möglichen Ausstellung seiner Bilder führt Chagall unter Nr. 3 «Der betende Jude, (Öl) 1914» und unter Nr. 4 «Der Greis (Öl) 1914» an, wobei es sich bei Nr. 3 vermutlich um *Der Jude in Schwarz-Weiss* und bei

Nr. 4 vielleicht um *Der Jude in Grün* aus der Sammlung Im Obersteg handelt. In diesem Brief bemerkt er ausdrücklich, dass die Titelbezeichnung im Ermessen des Ausstellers liege. Originalbrief im Staatlichen Russischen Museum, St. Petersburg, publiziert in deutscher Übersetzung in: Frankfurt a. M. 1991 (wie Anm. 2), S. 147–148.

18 Benjamin Harshav, «The Role of Language in Modern Art: On Text and Subtexts in Chagall's Paintings», in: *Modernism, modernity* 1 (1994), Nr. 2, The Johns Hopkins University Press Baltimore, S. 60–61. Die Verf. dankt Nathalie Hazan-Brunet, Conservateur am Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris, dafür, dass sie ihr den Text zur Verfügung gestellt hat.

19 Scholem Alejchem hat mit seiner grossen Erzählung *Tewje der Milchmann* und Jehuda Leib Peretz mit Novellen wie *Der Dorfgeher* denjenigen ostjüdischen Menschen ein Denkmal gesetzt, die ihren Lebensunterhalt mit allen möglichen Gelegenheitsarbeiten verdienen mussten, wobei der Übergang zum Betteln oft fliessend war.

20 Amishai-Maisels ²1988 (wie Anm. 5), S. 81. Das Gemälde *Der Schammes* von Jehuda Pen entstand um 1900 und befand sich im Weisrussischen Museum in Minsk. (Vgl. Grigorij Kasovsky, *Artists from Witebsk. Yehuda Pen and his Pupils*, Moskau o. J., Katalogteil o. S.)

21 Zu den Namen vgl. Michael Baumgartner in: Baumgartner/von Tavel 1995 (wie Anm. 1), S. 141, Kat. 87; der Name Luca Signorellis oder Pollaiuolos, der in der Publikation Karl Withs (*Marc Chagall*, Berlin 1923) noch schwach erkennbar ist, wurde danach übermalt. Das bedeutet, dass dieses Bild, bevor es 1936 aus der Sammlung Kagan-Chabchay in die Sammlung Im Obersteg gelangte, vom Künstler selbst nochmals überarbeitet worden ist.

22 Vgl. Meyer ²1968 (wie Anm. 2), Bildkatalog Nr. 309, und alte Photos von dem nach Anweisung Chagalls geschminkten Michoels in der Rolle des Reb Hersch in *Mazel Tov* (ehemals Besitz des Künstlers), in: Frankfurt a. M. 1991 (wie Anm. 2), S. 84–85.

23 Chagall berichtete über seine Bestrebungen als Theatermaler in *Di jidische Velt*, 1928 (vgl. dazu Anm. 34).

24 Meyer ²1968 (wie Anm. 2), S. 292, Anm. 9.

25 Avram Kampf, «Art and Stage Design: The Jewish Theatres of Moscow in the Early Twenties», in: Apter-Gabriel ²1988 (wie Anm. 5), S. 140, Anm. 5.

26 Die Darstellung der Linken als jeweils weisse Hand könnte mit der Vorstellung von der linken als der unreinen Hand zusammenhängen. Nach biblischer Vorstellung war weisse Haut ein Zeichen von Aussatz. Vgl. 2. Buch Mose, Kap. 13: «Gesetz über die Feststellung von Aussatz».

27 Amishai-Maisels ²1988 (wie Anm. 5), S. 82, Abb. Nr. 47.

28 Zit. nach Haftmann 1971 (wie Anm. 2).

29 Schalom Asch, *Der Dorf-Zaddik*, in: Alexander Eliasberg (Bearb.), *Ostjüdische Erzähler*, Weimar 1917, S. 170; Jehuda Leib Perez, *Der Porusch*, in: ebd., S. 70. Vgl. zur Deutung der Farbigkeit des *Juden in Hellrot* und des *Juden in Grün* auch Michail German, *Marc Chagall –*

Das Land meiner Seele: Russland, Königswinter 1996, S. 114–115.

30 Vgl. Harshav 1994 (wie Anm. 18), S. 63–66.

31 Amishai-Maisels 1978 (wie Anm. 2), S. 90, mit vollständiger Transkription der dargestellten Texte. Die von Franz Meyer ²1968 (wie Anm. 2), S. 222, und Michael Baumgartner (wie Anm. 1), S. 140, angegebene Textstelle aus dem 1. Buch Mose steht nicht im Bild *Der Jude in Grün*, sondern bei seinem Gegenstück *Der Jude in Hellrot* (Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg), wo sie ausserdem durch drei weitere Zitate aus dem 1. Buch Mose ergänzt wird. Die sorgfältige Komposition der Zitate lässt annehmen, dass Chagall im Gegensatz zu seinem eigenen Diktum, dass diese Texte mehr durch ihre Atmosphäre als durch wörtliche Aussage wirken würden (vgl. Meyer ²1968 [wie Anm. 2], S. 222–223), die Bibelstellen sehr bewusst ausgewählt hat, so dass sie die Bildinterpretation wesentlich mittragen. Vgl. zur Interpretation von *Der Jude in Hellrot* Amishai-Maisels 1978 (wie Anm. 2), S. 92–93.

32 *Siddûr sefat emet*, übers. von Selig Bamberger, Basel 1972, S. 49, passim.

33 Amishai-Maisels 1978 (wie Anm. 2), S. 90–91.

34 Chagall erinnerte sich an seinen Vorfahren, als er 1920–22 das Jüdische Kammertheater ausmalte. Vgl. den schriftlichen Bericht Chagalls in: *Di jidische Velt*, 1928, Nr. 2, S. 276–282, abgedruckt in der deutschen Transkription bei Kamenski 1991 (wie Anm. 2), S. 358–360; dort ruft Chagall seinen Vorfahren direkt an: «Inspiriere mich bärtiger Grossvater mit einigen Tropfen Jüdischer Wahrheit.»

35 Vgl. zur Identifikation auch Amishai-Maisels ²1988 (wie Anm. 5), Text S. 81, Anm. 65.

36 Chagall 1959 (wie Anm. 3), S. 119.

37 *Siddûr sefat emet*, 1972 (wie Anm. 32), S. 7.

38 Chagall 1959 (wie Anm. 3), S. 44.

39 Die beiden späteren Fassungen befinden sich heute im Institute of Fine Arts in Chicago und in der Galleria d'Arte Moderna in Venedig. Ihre Existenz, die Karl Im Obersteg beim Erwerb der Erstfassung nicht mitgeteilt wurde, hat den Sammler begreiflicherweise irritiert, zumal die späteren Wiederholungen so getreu sind, dass man von Kopien bzw. Repliken sprechen kann. Vgl. dazu den Briefwechsel von Karl Im Obersteg mit Alexandre Kagan-Chabchay 1936 und später mit James Johnson Sweeney und Jean Cassou im Archiv der Sammlung Im Obersteg.

40 Das häufig abgebildete Photo findet sich auch bei Susan Compton, *Marc Chagall: Mein Leben – Mein Traum, Berlin und Paris 1922–1940*, München 1990, S. 261 (Dokumentation).

41 Annette Weber, «Chagall und Deutschland», in: *Kunst und Politik* 3 (2001), S. 48–51.

42 Eberhard W. Kornfeld, *Marc Chagall – Verzeichnis der Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte*, Bern 1957, (Blatt Nr. 3 *Die Grossväter*, Blatt Nr. 13 *Erinnerung* aus dem radierten Zyklus *Mein Leben*) S. 14 und 34.

43 Meyer ²1968 (wie Anm. 2), S. 237.