

JUTTA HELD

Chagall, *Die Revolution*

Als Chagall 1922 nach Berlin, kurz darauf nach Paris zog, wo er schon 1910 bis 1914 studiert hatte, verließ er sein Land freiwillig, nicht als politisch Verfolgter und nicht, weil er die Revolution abgelehnt hätte. Er suchte aber für seine künstlerische Arbeit freiere Verhältnisse, entschieden auch materiell günstigere Bedingungen, und vielleicht fühlte er sich auch – nach seinen Erfahrungen in Witebsk – den sich abzeichnenden kulturpolitischen Auseinandersetzungen nicht gewachsen. Trotz dieser freien Entscheidung, und obwohl er stets betonte, wieviel er Frankreich, der französischen Kunst und Kultur verdankte, äußerte er noch 1973, als er als alter Mann noch einmal Moskau wiedersah, er habe sich wie ein entwurzelter Baum gefühlt, der in der Luft hängt, seit er Rußland verließ.

Als Jude im zaristischen Rußland war er noch an Gesetze gebunden gewesen, die der jüdischen Bevölkerung, jedenfalls ihren unteren Schichten, aus denen Chagall stammte, verboten oder doch erschwerten, ihre Siedlungsgebiete zu verlassen. Daß Chagall sein Leben lang Menschen, Tiere und Gegenstände sich in die Lüfte erheben ließ, daß er den Kopf eines Menschen seinem Körper vorausschickte oder umgekehrt, ist sicher auch als Reaktion auf die Beengtheit der Verhältnisse im elementar räumlichen Sinne zu verstehen, auf die Immobilität, zu der er in seiner Jugend verurteilt war und der er früh schon, in seiner Malerei, symbolische Grenzüberschreitungen entgensetzte.

Die andere Seite aber war Chagalls intensive Bindung an die russische Heimat, vor allem an Witebsk, wo er geboren war, an die jüdischen Traditionen und Riten, die den Alltag strukturieren und ihm einen metaphysischen Sinn gaben, der seine Ärmlichkeit überglänzte. Chagall war nicht religiös an das Judentum gebunden, aber es bedeutete für ihn den lebendigen, unauflös-

lichen Zusammenhalt, der ihn mit seiner Familie und der jüdischen Gemeinschaft verband.

Mit der Entfernung aus diesen Traditionen hat sich der Realitätsgehalt von Chagalls Kunst mit den Jahren merklich verflüchtigt. Doch wenn er Signale aus der alten Heimat wahrnahm, aktualisierte er das Repertoire seiner Bilder und erfand neue Bildtypen, in denen er die konkreten Ereignisse verarbeitete. In seinen Gedichten, die er in den frühen dreißiger Jahren schrieb, werden immer wieder seine Stadt und sein Volk angerufen. *M'as-tu oublié, ma ville / J'entends tes eaux dans mon corps / Assis sur tes bancs j'espérais / ton appel*. Weder Frankreich noch die USA, seine Exilländer, haben seiner Kunst vergleichbare Impulse gegeben und ähnlich konkrete Spuren in seinen Gemälden hinterlassen. So reagierte Chagall 1938 mit seiner *Weißten Kreuzigung* auf die Judenverfolgungen. Der Zweite Weltkrieg, vor allem der deutsche Überfall auf die Sowjetunion, beschäftigte ihn in einer ganzen Reihe von Zeichnungen, Graphiken und Gemälden weit über das Kriegsende hinaus. Aber bereits zuvor fühlte sich Chagall veranlaßt, erneut und in einer aktuellen Perspektive die russische Geschichte zu reflektieren, nicht nur die immer wieder in seinen Bildern geweckte Erinnerung an die Witebsker Alltagsgeschichte, die *longue durée* geschichtlicher Erfahrungen, sondern den großen Aufbruch aus dieser archaischen Welt, die Oktoberrevolution. Das war 1937, zwanzig Jahre nachher, zur Zeit der Weltausstellung in Paris, wo neben dem deutschen und spanischen vor allem der sowjetische Pavillon Aufmerksamkeit erregte. Chagall, der am Trocadéro wohnte, ganz in der Nähe des Geländes, wo die Ausstellung stattfand, hat ihn mit Sicherheit besucht. In demselben Jahr malte er sein Bild *Die Revolution*. Mit dem großen Format und der dreiteiligen Komposition, die so straff gegliedert ist wie selten ein Bild von Chagall, formuliert er bereits einen besonderen Anspruch.

Die Oktoberrevolution konnte 1937 ihren zwanzigsten Jahrestag begehen, zu dem in Paris eine Reihe von Feiern stattfand.

den. 1918, als die Revolution ein Jahr alt war, hatte Chagall in Witebsk die Festdekorationen entworfen und die Künstler, Schildermaler und Anstreicher mobilisiert, sich an der Ausschmückung der Stadt zu beteiligen und mit den Bildern, Fahnen und bunten Farben die eigenen Erwartungen und Hoffnungen kundzutun. Mehr noch als mit diesen kollektiv gestalteten Dekorationen hatte Chagall mit seinem Aufbau einer Kunstschule in Witebsk, in die er die Arbeiter- und Bauernkinder holte und auf dem Marktplatz mit ihnen gemeinsam malte, die Kulturrevolution mitgetragen, die die Fähigkeiten eines jeden wecken und fördern wollte, so daß Rußland binnen kurzem eine Kulturnation ohnegleichen sein würde. So war das Ziel, das Chagall enthusiastisch verkündete, und vieles davon ist ja in der Tat realisiert worden.

1937, aus der Distanz, hat Chagall ein Bild der Revolution gemalt, wie es ihm damals, als er selbst beteiligt war, in dieser Programmatik nicht möglich gewesen war. In der 1937 ausgeführten Form ist dieses Revolutionsbild nicht erhalten. Chagall hat es später, vermutlich 1943 und in den fünfziger Jahren, in drei Teile zerschnitten und diese Teile erheblich überarbeitet und damit auch konzeptionell verändert. Die Komposition von 1937 und ihre Genese ist nur aus mehreren Vorzeichnungen und vor allem einer Ölskizze rekonstruierbar. Nur diese Version von 1937 soll uns hier beschäftigen (Farbtafel).

Im linken Bildteil drängt die Masse des Volkes voran, Bauern drohen mit ihren Gewehren und schwingen rote Fahnen. Der rechte Bildteil zeigt hingegen eine Welt des Friedens und des Glücks. Auf dem Dach eines Bauernhauses lagert ein Liebespaar, eine rote Fahne breitet sich vor der Sonne aus, und ein Bläser spielt im Fluge. Oben sitzt der Maler an seiner Staffelei, zwanglos treten Bauern hinzu und sitzen in kleinen Gruppen mit ihren Tieren zusammen, Musiker spielen ihre Instrumente. Am oberen Rand hat Chagall den Übergang zwischen beiden Bildseiten inszeniert: Vor dem Hintergrund roter Fahnen zieht ein Hirte, die Flöte blasend, mit seinen Tieren auf die Gruppen

mit dem Maler und den Musikern zu. Der aufständische Bauer verwandelt sich in die alte Figur des arkadischen Friedens und utopischen Glücks.

Vergleichsweise wenige Figuren und Gegenstände besetzen den Mittelteil des Bildes, ein verschneites Feld, das wie eine Bühne gegenüber dem Raum der Massen erhöht ist. Grabsteine und ein getöteter Bauer sind in diesem Vorfeld des revolutionären Volkes zu sehen. Weiter oben steht eine Lampe im Schnee, ein Esel, das Lasttier, ruht auf einem Stuhl aus, vor sich einen Bottich mit Milch. Das Zentrum des Bildes nimmt ein Küchentisch ein, an dem ein Rabbi sitzt, der nachdenklich den Kopf in seine Hand stützt und in dem Arm die Thora hält. Am anderen Ende des Tisches vollführt Lenin einen Handstand. Nur auf einen Arm gestützt, während die Linke auf das Bild des Glücks im rechten Bildteil hinweist, führt er den kunstvollen Balanceakt aus.

Das militante Volk im linken Bildteil stellt in Chagalls Œuvre ein neues Motiv dar. Während der Revolutionsjahre in Rußland hatte Chagall nur die kulturelle revolutionäre Bewegung thematisiert, nicht aber den bewaffneten Kampf. Schon bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges hatte er weitgehend darauf verzichtet, auf die Kriegshandlungen einzugehen, höchstens zeigte er einzelne oder im Trupp marschierende Soldaten, die er ironisierte und in deutlicher Distanz von den populären Gestalten seiner Bilder hielt. Im übrigen stellte er ausschließlich die Verwundeten dar. Erst in den dreißiger Jahren sieht er die Revolution als bewaffneten Kampf. Unter den Illustrationen zu den Gedichten von Lessin-Abraham Walt, an denen Chagall 1931 bis 1938 arbeitete, ist ein Blatt der Revolution gewidmet, die er als Demonstrationzug darstellt. Mit den Fahnen, den geballten Fäusten, den erregt emporgestreckten Armen erscheinen vereinzelt auch Waffen. Ein riesiger Arm, der nicht eindeutig einem der Demonstranten zuzuordnen ist, hält neben der rechten Fahne ein Gewehr empor, das die Hand ähnlich umklammert wie Picassos Krieger seine Waffe auf den Entwürfen für Guernica.

Im folgenden Jahr, 1938, taucht das kampfbereite Volk noch einmal auf seiner *Weißten Kreuzigung* auf. Die Grabsteine, der getötete Bauer, der auf das Schneefeld gestürzt ist – Motive, die Chagall in seiner *Kreuzigung* wiederholt –, sind bereits im Revolutionsbild Indiz, daß Chagall an einen blutigen Kampf gedacht hat.

Im rechten Bildteil hat Chagall die Erinnerung an seine eigene kulturrevolutionäre Arbeit in Witebsk und Moskau wiederbelebt. Das Motiv des Malers, vor dessen Staffelei sich die Musiker, die Zuschauer und Tiere drängen, in seinem Rücken die Akrobaten, läßt an Chagalls Praxis denken, mitten auf dem Witebsker Marktplatz zu malen und seine Schüler zu unterrichten. Die Vereinigung der Künste war eins der Themen seiner Wandbilder von 1919/20 für das Jüdische Theater in Moskau gewesen. *Einführung in das Jüdische Theater* wurde es genannt. Hier steht ein Geiger im Zentrum, dessen Kopf sich über seinen Körper erhebt. Ein Bläser, ein alter Zitherspieler, dessen Bein nachhinkt, eine Ziege und ein Tänzer, der seine Beine elastisch biegt, sind ringsum gruppiert. Der Maler mit seiner Palette wird von seinem Freund, Abraham Efros, im Arm getragen und dem tanzenden Regisseur, Granowsky, präsentiert. Die astrale Motivik bildet Zentrum und Hintergrund der Komposition. Die kristallin gebrochenen Bögen, die Kreissegmente und strahlenförmigen Bahnen, die auf den Bildern der russischen Künstler in diesen Jahren immer wieder die Leitlinien der Komposition bestimmen, sind als Symbole des revolutionären Universalismus verstanden worden. Chagall hatte sich schon in Paris unter dem Einfluß von Delaunay die künstlerischen Voraussetzungen für diese ekstatischen Abstraktionen erarbeitet. Die Suprematisten und Konstruktivisten, denen sich Chagall zeitweise annäherte, hatten mit den abstrakten Lineamenten die Vorstellung einer Universalsprache und -kultur verbunden, mit der sie meinten, die motivische Enge der gegenstandsgebundenen Malerei, die hemmenden Bindungen der Kunst an veraltete Traditionen, überwinden zu können. Die Hoffnung auf Wiederge-

burt und Erweckung, eine überschwengliche Aufbruchstimmung, hatte auch Chagall in vielen Bildern aus den Jahren der Revolution durch die kristallin gegeneinander versetzten Farbbahnen ästhetisch vermittelt. In seinem *Friedhofstor* von 1917 scheinen sie den Himmel in Aufruhr zu versetzen, den Erdboden zu durchdringen und den Grabsteinen ihr Gewicht zu nehmen. Die prophetischen Worte auf dem Portal: »Siehe ich will eure Gräber auf tun und hole euch, mein Volk, aus euren Gräbern ...«, werden durch diese Dynamik aktualisiert. Chagall hat die abstrakte, astrale Symbolik und den ekstatischen Universalismus der Revolutionsmaler aber auch mit Ironie gesehen, so in seiner Gouache von 1917, *Der Maler auf dem Weg zum Mond*, oder noch offensichtlicher in seinem Künstlerbild von 1919, auf dem der Maler seiner Staffelei ungewöhnlich fern steht und den Blick auf die konkrete Welt, den Chagall selbst nie ganz aufgab, verloren hat.

Erst durch die Revolution hatten die jüdischen Intellektuellen die Möglichkeit gewonnen, aktiv die Kulturpolitik ihres Landes mitzugestalten, und es war kein Wunder, daß sie sich mit schöpferischem Elan für die Revolution einsetzten. Die ethnischen Kulturen und Identitäten wurden in der Frühphase der Revolution nicht unterdrückt oder negiert, sondern im Gegenteil ermutigt, ihre Partikularität mit einer revolutionären, universalistischen Perspektive zu verknüpfen. Chagall versuchte, diese Chance in seiner Arbeit am Jüdischen Theater zu nutzen. Er gab die alten jüdischen Traditionen, die Bilder und Motive seiner Witebsker Heimat, nicht auf, wie es die Suprematisten rigoros verlangten. Vielmehr wollte er sie in die neue revolutionäre Bewegung mit einbeziehen und eine Verbindung zwischen den populären, lebendigen Lebensformen und den neuen politischen und sozialen Strukturen finden und damit der alten Kultur eine Zukunft geben.

Diesen Gegensatz zwischen der Modernität der westlichen Bildsprache und dem traditionellen Habitus der volkstümlichen Typen, an dem er festhält, hat Chagall auch in dem zentralen

Motiv seines Revolutionsbildes, dem Rabbi mit der Thora und dem akrobatischen Lenin, thematisiert. Es ist ein Widerspruch, der ein Movens seiner künstlerischen Arbeit wurde, seit er Witebsk zum ersten Mal verließ. Schon in einer Zeichnung der ersten Pariser Zeit hatte er eine vergleichbare Antithese entworfen. Der Handstandskünstler ist hier ein junger Turner, begleitet von einem Mädchen, beide in Sportkleidung. Rechts, aus der Distanz, beobachten alte Juden und zwei Frauen das moderne Paar und kommentieren mißbilligend seine Künste. In dieser frühen Zeichnung sind die beiden Gruppen antagonistisch gesehen, und Chagalls Sympathie ist deutlich bei den jungen Sportlern. Aber erst in den Jahren der Revolution dominieren sie auf seinen Bildern, und Chagall setzt sie nun nicht länger dem Einspruch der alten Juden aus. Sie verdrängen weitgehend auch seine Figuren der populären, jüdischen und russischen Tradition, die ebenfalls befähigt waren, die Schwerkraft zu überwinden, ja durch die Luft zu gehen und über die Häuser hinwegzustolpern wie der alte Jude mit seinem Sack. Doch mit diesen armseligen Gestalten seiner frühen Bilder hatte Chagall wohl die jüdische Metapher des »Luftmenschen« aufgegriffen, der keinen Boden unter den Füßen hat und im ökonomischen wie im sozialen Sinne in der Luft hängt. In den Revolutionsjahren sind es nicht diese schicksalsergebenen Träumer, sondern energische, moderne, meist junge Menschen, die sich über die Realität erheben und sie im Flug überwinden, dank ihrer eigenen Kraft. So wirbelt Chagall seine Bella durch die Luft, und so schultert sie ihn und stemmt sie ihn empor, das sportliche Bein selbstbewußt vorgesetzt. Selten heben diese tatenfrohen Menschen gänzlich vom Boden ab, doch der eigene Impuls treibt sie zu enormen Bewegungen und akrobatischen Leistungen an. *Vorwärts* heißt Chagalls Entwurf für die Witebsker Revolutionsfeiern von 1918, auf dem ein junger Revolutionär mit einem Riesenschritt über das alte Dorf hinwegstürmt. Doch auch dem Dorf macht Chagall Beine, und es verläßt seinen alten Standort, auch hier kraft der menschlichen Dynamik und Potenz. *Die Bewegung* nennt Cha-

gall die Zeichnung eines akrobatisch rotierenden jungen Mannes, der nur aus den kreisenden Gliedmaßen besteht, die der Kopf dirigiert und zusammenhält. Die Akrobaten, die Chagall in seinem Wandbild im Jüdischen Theater zu den Repräsentanten der Künste zählt, gehören mit zu diesen dynamischen, die eigenen Kräfte ausspielenden Revolutionären, die dem Volke vorführen, wie es in Bewegung kommt. Revolution bedeutete vor allem für Chagall, die Menschen in Bewegung zu versetzen. In seinen Lebenserinnerungen, die er um 1922 abschloß, heißt es: »Wir hängen in der Luft, unsere Krankheit ist unsere Sucht nach Stabilität ...« Die Metapher, mit der er später seine entwurzelte Existenz als Emigrant beschreiben wird (s. o.), dient ihm hier noch dazu, die revolutionäre Schwungkraft und Ekstase, die sich der eigenen Schwerkraft widersetzt, positiv zu benennen.

Diesen dynamischen Figuren der Revolutionszeit, die akrobatische Bewegungen und Balanceakte vorführen, hat Chagall seinen Lenin von 1937 angeglichen. Allerdings beherrscht er nicht mehr allein das Feld. Der alte Rabbi am anderen Ende des Tisches, der grübelnd und passiv bleibt, weder selbst in Bewegung gerät noch den dynamischen Sportler kritisiert, wie es die alten Juden auf der frühen Zeichnung taten, hat das gleiche Gewicht und moralische Recht wie Lenin, der Akrobat.

Zur gleichen Zeit, als Chagall sein Leninbild konzipierte, war im sowjetischen Pavillon der Weltausstellung in Paris Jofans Entwurf zum Sowjetpalais zu sehen, der 1933 mit dem Ersten Preis in einem groß angelegten, internationalen Architekturwettbewerb ausgezeichnet worden war. Der vertikale, zentralisierte Aufbau und die Bekrönung durch eine Skulptur geben diesem Entwurf den Charakter eines riesigen Denkmals. Lenin, der in eine unbestimmte Ferne weist, ist den Volksmassen, die sich in dem Sowjetpalais versammeln sollten, weit entrückt. Die Zentralisierung und Hierarchisierung der Bauteile, die dieses Modell von früheren Entwürfen zum Sowjetpalais unterscheidet, sind von Max Raphael, der in den dreißiger Jahren ebenfalls als Emigrant in Paris lebte, scharf kritisiert worden. Die Monu-

mentalität des Projektes, die Heroisierung Lenins waren ihm Indiz dafür, daß die treibende Kraft der Massen unterdrückt worden war und der gegenwärtige Stand der revolutionären Entwicklung, die im Fluß bleiben müsse, petrifiziert werde.

Mit seinem Leninbild scheint mir Chagall eine ähnliche Kritik zu artikulieren wie Max Raphael. Der labile Stand des Lenin, der all seine Kräfte fordert, den er im nächsten Moment wird ändern müssen, seine verkehrte Position, der Küchentisch statt eines Denkmalsockels, den er mit einem Rabbi teilt, das sind Züge, die den Prinzipien des Jofanschen Entwurfs widersprechen. Während Jofans Modell die Massen ideologisch ausschaltet, wie Raphael kritisch dargelegt hat, verleugnet Chagall weder den Aufstand des Volkes noch die Freuden der bunten Menge. Lenin bestärkt sie mit seiner Geste, ihre Künste und Fähigkeiten zu entfalten. Sein Führungsanspruch wird durch den Rabbi eingeschränkt, der in gleicher Größe neben ihm sitzt und in seiner nachdenklichen, inaktiven Haltung eine Gegenfigur zum agilen Lenin ist.

So viele Anklänge es in diesem Bild an Chagalls Kunst der Revolutionsjahre in Rußland gibt, so greift der Maler doch nicht die konstruktivistischen, abstrakten Leitlinien wieder auf, die damals seine Kompositionen beherrschten wie die der meisten Revolutionsmaler. Das mit ihnen formulierte Modernisierungskonzept relativiert er jetzt. Die Konflikte mit Malevitch in Witebsk hat Chagall nie vergessen, und es mag sein, daß ihn sein Besuch des Sowjetpalais, an dem ein Schüler von Malewitsch mitgearbeitet hatte, in seiner Ablehnung bestärkte. Vielleicht sah er durch die großen Programme zur Industrialisierung der Sowjetunion, die mit soviel Härte, ja Brutalität durchgeführt wurden, die Möglichkeiten der freien Entfaltung aller individuellen Fähigkeiten gefährdet, um die es ihm in seiner kulturellen revolutionären Arbeit gegangen war. Sie begannen schon zur Zeit, als Chagall noch in Moskau lebte, die Autonomie der ethnischen Kulturen in Frage zu stellen, die ihnen zunächst gerade durch die Revolution bestätigt worden war.

Anders als um 1920 ordnet Chagall hier nicht mehr die Elemente der alten Kultur einem Raster des Fortschritts ein. Korrigiert Chagall damit partiell auch seine eigenen früheren Konzeptionen, so trägt er doch vor allem seine Kritik an dem offiziellen, heroisierenden und monumentalisierenden Bild der Revolution vor, das der sowjetische Pavillon vermittelte, an dem Willen zur Zentralisierung der Macht und Autorität, an dem rigorosen Prozeß der Modernisierung, dem die Eigeninitiativen, die Künste des Volkes und die Vielfalt kultureller Traditionen, die einander korrigieren und Grenzen setzen, geopfert wurden.

Mit diesem Bild reagiert Chagall aber auch auf die französische Politik. Mit der russischen Fahne, die Lenin zwischen seinen Beinen hält, der sich rechts die roten Fahnen der Revolution anschließen, könnte er die französische Trikolore (bei der die farbigen Streifen jedoch anders angeordnet sind) mit assoziiert haben, als Hommage an die revolutionäre Geschichte, die von Frankreich ihren Ausgang nahm. Jedenfalls greift Chagall mit diesem Bild, das die ihm wichtigen Aspekte der russischen Revolution hervorhebt, in die politischen Diskussionen ein, die in diesen Jahren in Frankreich über Revolution und Krieg und die Chancen einer Friedenspolitik geführt wurden.

Die westlichen Demokratien, auch das Volksfrontbündnis in Frankreich, wollten einen sich ausweitenden europäischen Krieg vermeiden. Sie hielten sich deshalb mit einer effektiven Unterstützung der spanischen Republik zurück, und sie tolerierten lange Zeit die faschistischen Aggressionen, von denen sie hofften, daß sie sich im wesentlichen gegen die Sowjetunion wenden würden. Die Weltausstellung hatte nicht zuletzt zum Ziel, für diese Friedenspolitik zu werben, ja sie ist als *Fête de la paix* bezeichnet worden. Im Inneren des Friedenspavillons wurden zunächst die Verheerungen durch die Kriege gezeigt, nicht zuletzt durch den Krieg in Spanien, der, so die Argumentation, vor allem durch die europäischen Interventionen entfacht worden sei. Antithetisch dazu wurden die Friedensbemühungen gezeigt, die durch die Arbeiter, Bauern, Intellektuellen, die

Frauen und durch die vielen Friedensorganisationen getragen wurden, an erster Stelle durch den Völkerbund, der als mächtiger Garant des Friedens hingestellt wurde. Die Weltausstellung, die dem Handel und Gewerbe galt, setzte insgesamt auf den friedlichen Austausch zwischen den Völkern, ohne zu fragen, ob nicht ein Zusammenhang zwischen den Kriegen außerhalb und an den Rändern Europas und dem Ausbau von Industrie und Handel im Zentrum des Kontinentes bestand.

Gerade die bildenden Künstler waren in diese Konzeption eingebunden worden. Der amerikanischen Kulturpolitik unter Roosevelt vergleichbar, dem berühmten WPA-Programm, waren den Künstlern im großen Stile Projekte zur Ausstattung der Pavillons übertragen worden, die ihren sozialen und ideologischen Forderungen nach kollektiver und sozial verantwortlicher Arbeit entgegenkamen. Gleichzeitig fanden die ersten offiziellen Ausstellungen der modernen Kunst im Petit Palais und im Jeu de Paume statt, und das Musée d'art moderne, das erste der Avantgarde gewidmete in Paris, wurde gebaut. Der Ruf nach staatlicher Unterstützung, die Diskussionen über Realismus und die soziale Verantwortung der Künstler, die ihn begleiteten, signalisieren die kritische Situation der Mehrzahl der Künstler, seit der Kunsthandel aufgrund der Weltwirtschaftskrise empfindliche Einbußen erlitten hatte und die individuelle Künstlerförderung noch unsicherer wurde. So wurde Chagall sein Vertrag mit Bernheim-Jeune gekündigt. Auch linke Künstler, die in der staatlichen Kulturpolitik ein Stück sozialistischer Planwirtschaft verwirklicht sahen, unterstützten aus Überzeugung die Regierungsprojekte.

Chagall aber war an den Arbeiten für die Pavillons der Weltausstellung nicht beteiligt. Er hat in seinem Revolutionsbild auch nicht die pazifistische ideologische Konstruktion übernommen, die im *Pavillon de la paix* vorgegeben wurde. Der rechte Bildteil seiner *Revolution*, der Maler und die Musiker, die Liebenden auf dem Dach und der Bettler mit seinem Sack, läßt keinen Hinweis auf die Einbindung der Künste in die Gewerbe

und in die Entwicklung der Technik erkennen, die in und mit den großen, dekorativen Gemälden für die Weltausstellung demonstriert wurde. Chagall hält an der Autonomie der Künste fest, und er war offensichtlich nicht versucht, die großen Staatsaufträge, die die Künstler in Frankreich erhielten, mit den enthusiastischen und noch weitgehend selbst verantworteten Initiativen während der ersten Jahre der russischen Revolution gleichzusetzen.

Chagalls Vorstellung entsprach es nicht, die Künste und ethnischen Kulturen politischen Konzeptionen, auch nicht der Revolution zu subsumieren. Das war wohl auch mit seiner häufig geäußerten Ablehnung alles »Literarischen« in der Kunst gemeint, worunter er einen vorgegebenen Sinnhorizont verstand. Wohl aber konnten die Künste seines Erachtens einen selbständigen Beitrag zur Revolution leisten und im Bewußtsein der Menschen einen revolutionären Prozeß in Gang setzen, der ihre Identitäten veränderte. Jedenfalls war dies seine Position zur Zeit der Oktoberrevolution gewesen.

Das Verhältnis zwischen Kunst und Revolution zu bestimmen, war für die Künstler und Intellektuellen in Paris bereits seit den zwanziger Jahren ein wichtiges Moment ihrer Selbstdefinition. Auf dem Schriftstellerkongreß von 1935, auf dem die Mehrheit der Literaten zu einer Politisierung der Kunst im Sinne der Volksfront tendierte, gehörte Jean Cassou zu den wenigen Rednern, die auf der selbständigen Rolle der Künste insistierten. Damit vertrat dieser frühe Biograph Chagalls eine ähnliche Position, wie sie der Maler ästhetisch formuliert hat.

Mit dem linken Bildteil seiner *Revolution* divergiert Chagall noch entschiedener von der politischen Linie der Volksfrontregierung, die in den dreißiger Jahren breite künstlerische Unterstützung fand. Er stellt nicht die schrecklichen Kriegsfolgen dar, sondern – ungewohnt in seinem Œuvre – den bewaffneten Aufstand des Volkes. Nicht den Gleichschritt formierter Truppen mit ihren Offizieren zeigt Chagall hier, mit denen er kritisch den Ersten Weltkrieg charakterisiert hatte, sondern den spontanen,

tumultuarischen Impuls des Volkes, das die Revolution in Gang bringt oder verteidigt. Lenins Balanceakt ist zwischen dem Kampf und den Künsten des Volkes plaziert, beide Seiten bedingen einander und ergeben das vollständige Bild der Revolution.

Die Bereitschaft zur kriegerischen Verteidigung, durch die sich die *Revolution* von Chagalls früheren revolutionären Bildern unterscheidet, wird Chagall angesichts der unentschiedenen französischen Politik gegen den Faschismus betont haben. Er hatte nicht nur Kontakt zu Flüchtlingen aus Spanien, z. B. zu dem Dichter Rafael Alberti, sondern er verfolgte vor allem auch den aggressiven faschistischen Antisemitismus mit Aufmerksamkeit und Sorge. Schon bei seinem Aufenthalt in Berlin 1930, dann bei seiner Reise nach Wilna, wo er 1935 an der Einweihung eines jüdischen Kulturzentrums teilnahm, hatte er die faschistische Bedrohung der Juden wahrgenommen. 1938, im Jahr der Reichskristallnacht, malte er die *Weißer Kreuzigung* mit der brennenden, von deutschen Nationalsozialisten geplünderten und geschändeten Synagoge, dem zerstörten Dorf und den flüchtenden und klagenden Juden. Auch hier ist oben links das bewaffnete Volk mit roten Fahnen zu sehen, das herbeieilt, um die Aggressoren zu vertreiben. Aber es ist nun ein kleiner Haufen, seine Waffen sind unzureichend, und es bricht zu spät auf.

1940 stellte Chagall das Revolutionsbild in einer Ausstellung in der Galerie Mai aus, die Yvonne Zervos organisiert hatte. Heimlich, in einem Hinterzimmer wurde es gezeigt, während Chagall selbst schon vor den anrückenden Deutschen auf der Flucht war. Hatte das Bild bei den Feierlichkeiten der Weltausstellung keinen Platz gefunden, so wurde es nun als ein Signal der sich formierenden Résistance akzeptiert. Diese war darauf angewiesen, wieder allein auf die Kraft und Initiative der einzelnen Individuen zu setzen, in denen für Chagall das eigentliche Movens der Revolution lag.

Chagalls *Revolution*, in der er Moderne und Tradition, Fortschritt und Beharren, Bewegung und meditative Versunkenheit,

den blutigen Kampf und die Utopie von Liebe, Menschlichkeit und Kunst zusammen sieht, war wohl nur einem Emigranten möglich, der, wie Chagall 1937 schrieb, in jedem Land ein Fremder, ein *étranger*, war, in Frankreich wie in Rußland. Er lebte mit geteilten Loyalitäten und neigte daher zu Synthesen statt zur Einseitigkeit und Isolierung von Positionen.



Marc Chagall: *Die Revolution*, 1937