

Ingrid Riedel

Marc Chagalls
Grüner Christus

Ein ganzheitliches Gottesbild
Wiederentdeckung der weiblichen Aspekte Gottes
Tiefenpsychologische Interpretation
der Fraumünster-Fenster in Zürich

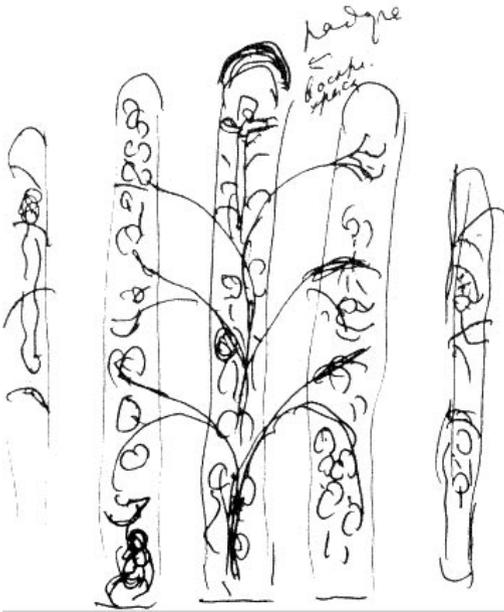
opus magnum 2007
Alle Rechte vorbehalten

Erstmals erschienen im Walter-Verlag Olten und Freiburg im Breisgau 1985
Die Vorlagen stellte der Orell Füssli Verlag, Zürich, zur Verfügung aufgrund seiner
Publikation: Irmgard Vogelsanger-de Röche, Die Chagall-Fenster in Zürich, Zürich
1971.

Inhalt

Die Komposition der Fenster	3
Das Baum-Motiv bei Marc Chagall	9
Exkurs: Die tiefenpsychologische Deutung des Baumsymbols bei C. G. Jung	18
Die Farbkomposition als Ganzes	24
Das rote Prophetenfenster	27
Das blaue Jakobsfenster	36
Das blaue Gesetzesfenster	48
Das gelbe Zions- oder Ewigkeitsfenster	59
Das grüne Christus-Fenster	67
Anmerkungen	84

Die Komposition der Fenster



Hinweis: Eine farbige Darstellung der Fenster findet sich unter:

www.salzmaenner.ch/projekte/2003/2003-04-05-chagall/index.html und in Panormasicht unter:

www.swisspanoramas.ch/kirchen/zuerich/zuerich/fraumenster/133.html

Wenn man den Chor der Fraumünster-Kirche in Zürich betritt und die fünf Chagall-Fenster in den ungewöhnlich schmalen, hohen spätromanischen Fensternischen wahrnimmt, dann springt zunächst die ungemein klare Verteilung der Farben ins Auge.

Jedes der Fenster ist auf einen der vier farblichen Grundakkorde gestimmt: auf Rot und auf (dunkles) Blau die beiden linken Seitenfenster; auf Gelb und auf (helles) Blau die beiden rechten; das auch von seinen Maßen her überragende Mittelfenster auf Grün.

Dies ist eine innerhalb der religiösen Ikonographie durchaus unübliche Anordnung: es gibt meines Wissens keinen christlichen Altar, in dessen Mitteltafel das Grün dominierte. Gilt es doch vor allem als Farbe der Natur, die wie in der Theologie so auch in der christlichen Ikonographie eine untergeordnete, bestenfalls eine dienende Rolle spielte. Neben den Primär-Farben Rot, Blau und Gelb gilt es auch in den Farbordnungen und -gewichtungen der Maler und Farbtheoretiker als Farbe zweiter Ordnung, als Mischfarbe. Grün bildet also in der Fünfheit dieser Farbfenster – die sich schon durch die Größenverhältnisse als Vierheit mit herausgehobenem Zentrum (Vier plus Eins) erweisen

– die Mitte. Schon diese erste Beobachtung weist einer Interpretation dieser Bilder, wie sie hier versucht werden soll, die Richtung.

Es wird in ihr vor allem darum gehen müssen, die eigenwillige theologische Gesamtschau, die in dem Zyklus der fünf Bilder formal und inhaltlich enthalten ist, als vom Unbewussten her gestaltete Ergänzung und Kompensation der traditionellen Theologie zu untersuchen und zu erweisen. Das Mittelfenster beispielsweise, in der Farbe der natürlichen Vegetation gestaltet, bringt schon allein mit diesem Farbklang und seiner Symbolik, aber auch in der ihm entsprechenden Thematik bisher unterbewertete Komponenten zu zentraler Bedeutung: das Motiv des Lebensbaumes mit der in ihm enthaltenen Maria und dem aus ihm aufsteigenden, in den Kosmos auffahrenden grünen Christus. Die Natur und das Weibliche, Tier und Pflanze und ein neu verstandener, kosmisch integrierter Christus erhalten bei Chagall einen gegenüber aller Überlieferung neuen Stellenwert.

Die vier übrigen Fenster enthalten weitere, vom dominierenden religiösen Bewusstsein wenig beachtete Motive kompensatorischen Inhalts -wie Träume und Visionen. Das soll nun durch tiefenpsychologische Einzelinterpretation der vorkommenden Bildsymbole entwickelt und belegt werden, vor allem auch an der Symbolik der von Chagall gewählten Farben, ihrer Vierheit und ihrer Anordnung innerhalb der fünf Fenster.

Chagalls ursprüngliche Idee für die Gestaltung der fünf überhohen schmalen Chorfenster war das Bild eines Baumes. Die erste Skizze liegt uns noch vor (Anm. 1): ein Lebensbaum steigt im Zentrum, dem hohen Mittelfenster, auf und breitet seine Äste in drei Paaren auch über die angrenzenden Fenster. Ursprünglich sollten die Äste in Mosaik-Technik auch das zwischen den Fenstern liegende Mauerwerk überdecken: der ganze Chorraum sollte ein einziges Bild des aufsteigenden Wachstums im Symbol des Baumes werden (Anm. 2). In Russisch, seiner Muttersprache, hat der damals 80-jährige Chagall schon in der ersten Skizze die Bildidee erläutert: Als »Regenbogen« bezeichnet er den obersten Bogen über dem Mittelbild, der als Wölbung bis in die Endfassung geblieben ist; und als »Auferstehung Christi« kennzeichnet er die aus dem Baum aufsteigende skizzenhafte Figur.

Ein Lebensbaum also oder auch eine »Wurzel Jesse« (vgl. Jesaja 11,10), die in der Auferstehung des Gekreuzigten gipfelt: das war und blieb die komplexe erste Bildidee. Die Nebenfiguren im äußeren linken Fenster, vielleicht Elija und anschließend die liegende Gestalt des Jakob, sind hier auf der Skizze noch kaum zu erkennen: um so deutlicher aber der Bildkern, die Gestalt des Baumes. Für das zentrale Fenster lagen schon Skizzen dieser Thematik vor – Maria im Baum; der Gekreuzigte (Anm. 3) –, als zum Beispiel die Thematik der beiden anderen Ostfenster noch unbestimmt war. Es waren Bilder mit verschiedenen Christus-Gestalten, Frauen, Engeln, Propheten und immer wieder dem Baum. In Erinnerung an einen ersten kindhaften Gekreuzigten, den Chagall vor Jahren gemalt hatte, fällt auch in diesen Blättern ein solcher Kind-Christus auf, der eine fünffache Gloriole um sich hat, aber kein Kreuz im Rücken. Statt des Kreuzes fungieren die Kompositionslinien des Bildes.

Ein anderes Blatt zeigt hügelan steigende Frauengestalten, als Zielpunkt statt eines Kreuzes wieder ein Baum, der in den verschiedenen Figuren enthalten ist, daneben einen überschlanken Christus (Anm. 4) schließlich auch im Fraumünster. Baum und Kreuz scheinen hier austauschbar zu sein, wobei Chagall für diese Komposition den Baum bevorzugt. Der Zusammenhang von Baum und Kreuz ist symbolgeschichtlich alt. Schon die patristischen Autoren haben diesen Gedanken ausgebaut: nach Origenes ist Christus zugleich ein Baum; als Baum auch Leiter in den Himmel; als Baum aber auch Erhebung und Berg. Baum und Kreuz stehen für ihn als Zentrum der Erde und tragen den Himmel. Genau diese alten theologischen Gedanken gestaltet Chagall in seinem grünen Fenster nach, wobei er auch die Leiter, die Jakobsleiter im linken Nachbarfenster, den Berg im Sinne der »Stadt auf dem Berge«, Jerusalem, im rechten Seitenfenster ausgestaltet hat. Alle drei Motive wären hier also eine Symboleinheit im Zeichen des Baumes. Das grüne Fenster drückt aus, dass symbolisch der alte kosmische Baum mit dem Bild des Kreuzes und des Lebensbaumes zusammen gesehen werden kann. Schon die mittelalterlichen Autoren sehen den Baum vor allem weiblich, mütterlich, sehen ihn also als versöhnendes, schützendes Zeichen: der Kreuzes-Baum als Lebensbaum; Kreuz

als Todes-Baum, der in der Auferstehung Christi zum Lebensbaum wird. So spricht schon Chryso-Stornos vom Kreuz als dem »österlichen Heilsbaum«, der zugleich eine Jakobs-Leiter mit auf- und absteigenden Engeln darstellt (Anm. 5).

Wenn Chagall auch die Idee eines übergreifenden Astwerks als Mosaik wieder aufgab, so ist die Bildidee des Baumes doch geblieben.

Als inhaltliches Motiv erscheint er im Mittelfenster; auch das Grün des Mittelfensters ist die dem Baum natürliche und adäquate Farbe. Zugleich aber ist er als motivierende Bildkraft im gesamten endgültigen Bildaufbau spürbar, das Baum-Motiv durchpulst gewissermaßen die Kompositionsstrukturen. Durchweg sind die Fenster wie mit einem Astwerk von aufsteigenden Ranken gestaltet. Vogelsanger zeigt darüber hinaus, dass Chagall die Komposition jedes der Fenster um eine rankenartig schwingende Bildachse aufbaut: für ihn zugleich die Lösung des formalen Kompositionsproblems, das ein extremes Hochformat stellt, in dem er zum Beispiel die sonst gern gewählte Komposition um eine Diagonalachse nicht realisieren konnte (Anm. 6).

Auch inhaltlich sind bei jedem der Fenster Motive oder Motivverbindungen gewählt, die das Aufwachsende und Aufsteigende betonen: am sinnfälligsten wohl im Motiv der Himmelsleiter im blauen Jakobs-Fenster, dem linken Nachbarfenster des grünen; oder auch in dem – wieder über einen Baum – auffahrenden Wagen des Elija im roten Fenster zur äußersten Linken der Komposition. Die beiden rechten Seitenfenster sind nicht weniger vom Motiv des Aufsteigenden durchdrungen: da wächst in dem gelben Zionsfenster über dem Harfe spielenden David und dem zarten Buschwerk die Stadt Jerusalem selbst empor, von Turm zu Turm, von Hügel zu Hügel; in dem lichtblauen Gesetzes-Fenster schließlich steigt über dem mit dem Engel wie zu einem Wesen verwachsenen Jesaja die Vision vom Friedensreich auf, das Friedenskind mit den Tieren.

Vielleicht kann man hier wie auch bei den anderen Fenstern ebenso gut von einer herabsteigenden Bewegung sprechen. Absteigen wie Aufsteigen gehören gleichermaßen zum Bild und zum Lebensrhythmus des Baumes: vermittelt er doch die Kräfte des Himmels der Erde und fuhr die Kräfte der Erde dem Himmel entgegen.

Das Motiv des Baumes lässt sich formal auch weiterhin in dem Gesetz der organischen Verflechtung der Formen und der Farben zwischen den einzelnen und schließlich allen fünf Fenstern beobachten. Ganz eindeutig wahrnehmbar ist es bei den Farben: keines der Fenster ist trotz des jeweils dominierenden Grundklanges einer Farbe nur auf diesen gestimmt, sondern enthält die benachbarten und gerade auch die komplementären mit; eine Aquarellskizze Chagalls gab für die fünf Fenster von links nach rechts folgende Farbenskala an: Rot, Blau (mit Grün), Grün (mit Blau), Gelb-Orange, Hellgrau (oben nach Blau, unten nach Grün variiert) (Anm. 7). Schließlich fertigte Chagall sogar eine Collage aus bunten Stoffen, um die Akzente der ineinander gelegten Farben klar kalkulieren zu können (Anm. 8).

In der vollendeten Arbeit fällt vor allem die feine Verflechtung der Komplementär-Farben miteinander auf: wie unerhört sprechend und strahlend sind die Farbakzente des Gold-Gelb im Tiefblau des Jakob-Fensters! Auf der Hüfte Jakobs, wo die Verwundung als Zeichen des erkämpften Segens liegt, leuchtet die Farbe am stärksten auf. Oder wie kräftig spricht das Blau innerhalb des roten Prophetenfensters als Umhüllung des trauernden Jeremia oder als Farbe des dunklen Vogels über ihm!

Das grüne Christusfenster schließlich wäre nicht das komplexe Ganze, das es ist, ohne das rote Feld (komplementär zum grünen Grundton), aus dem der Lebensbaum wächst, ohne die blauen Kristalle, die den Übergang der vegetativen zur kristallin-kosmischen Zone kennzeichnen; ohne die roten Blut- und die gelben Lichtzonen in der Christusgestalt.

Die komplementäre Ergänzung der Farben aller Fenster untereinander wird uns in ihrer tiefenpsychologischen Relevanz noch beschäftigen: dass ihr eine klare Intention zur Gestaltung einer differenzierten Ganzheit zugrunde liegt, lässt sich erweisen.

Auch ikonographisch-inhaltlich tauchen eine Menge von Baum- und Wachstums-Motiven in den einzelnen Bildern auf. Neben den gegenständlich erkennbaren Bäumen im Christus-Fenster, im Propheten- und Zions-Fenster ist es vor allem das für Chagalls Glasfenster charakteristische Hintergrundgeflecht in Schwarzlotzeichnung, das

er durchgängig vegetativ gestaltet, in Pflanzen-, Zweig- und Blattflechten, in die er gelegentlich Vögel einfügt, die wieder den Baumcharakter der ganzen Komposition betonen. Das Baumsymbol in seinem Bedeutungsreichtum wird also von der gesamten Komposition der Fraumünster-Fenster umkreist. Zu der anfangs beschriebenen Skizze schreibt Vogelsanger: »Schon in dieser keimhaften Skizze manifestiert sich das Gefühl des Aufwachsens aus uralten Gründen, des lebendigen Wachstums und eines unaufhaltsamen Aufsteigens ins Obere, das Gefühl jenes freudigen Aufsteigens, in dem Bachelard einen Grundzug von Chagalls Kunst erkannt hat: <Le destin d'élevation>, die Bestimmung des Menschengeschlechts, ja aller Kreatur zum Aufstieg, zur Erhebung.« (Anm. 9)

Vielleicht könnte man statt Aufstieg im Sinne des Baumsymbols noch zutreffender sagen: Bestimmung jedes menschlichen „Wesens zum Wachstum, zur Individuation. Es spricht also, wie wir gesehen haben, alles dafür, die Komposition der fünf Fraumünster-Fenster vom Baum-Motiv her zu interpretieren. Vogelsanger zeigt überdies auf, wie sich über die Farbkomposition hinaus auch die Linien der gesamten Komposition dem Mittelfenster zuordnen: gleichsam zu einer Baumgestalt. Die Hauptlinien der fünf Fenster, die je einen Schwerpunkt in der Tiefe und in der Höhe haben, farblich, linear und inhaltlich, münden alle in dem grünen Christus-Fenster wie in einer (Baum-) Krone: diese Krone wiederum läßt wie in Ästen und Zweigen, in acht Hauptästen gleichsam, nach allen Seiten hin aus.

Auch die farbliche Komposition ruht auf der verbindenden, die anderen enthaltenden oder kontrapunktisch kompensierenden Naturfarbe Grün. Sie vermag die drei Primär-Farben zu einer natürlichen »baumhaften« Ruhe, einem Ausgleich untereinander zu bringen, vermag sie zu tragen, obgleich sie schwächer zu sein scheint als diese (weibliches Prinzip).

Das Baum-Motiv bei Marc Chagall

Um das Baum-Symbol näher zu verstehen, wollen wir zunächst seine Verwendung bei Chagall selbst untersuchen, um diese dann in den größeren Zusammenhang der allgemeinen Baum-Symbolik zu stellen, wie sie unter anderem auch C.G.Jung in seinem Aufsatz »Der philosophische Baum« beschrieben hat.

Für Chagall gehört der Baum vor allem mit der Frau, mit dem weiblichen Prinzip zusammen. So steht er zum Beispiel an drei markanten Stellen seines Werkes an zentraler Stelle. Die Frau ist hier jeweils ganz vom Baum umschlossen:

1. bei »Eva und die Schlange« in den Fenstern von Metz,
2. bei »Maria im Baum« im Fraumünster, dem Gegenbild der Metzger Eva,
3. bei der »Ruhenden Frau im Baum«, die zu dem Zyklus um das Hohe Lied in Nizza gehört.

In allen drei Bildern erscheint die Frau wie die lebendige Seele des Baumes; der Baum wie ihre lebendige Hülle, ihr Kleid, ihre Behausung. Doch erscheint hier das Weibliche auf drei verschiedenen Stufen im Baum:

1. als Eva, als Urweib in der Situation der Versuchung durch die Schlange (gleichsam bei der Entdeckung der Sexualität),
2. als Geliebte des Hohen Liedes (in der Fülle der reifen Liebe),
3. als Mutter, ja als die Gottes-Mutter Maria mit dem Kind, als die neue Eva (die geistliche Mutter gleichsam auf der Stufe der mystischen Liebe, die die natürliche voraussetzt und integriert).

Bunt, licht, gelb und hellgrün, voll von Früchten ist der Paradieses-Baum; rot, voll von Blüten ist der Liebesbaum; sattgrün, in vollem Sommerlaub stehend, Schutz und Schatten spendend ist der Mutter-

Baum: im Fraumünster ist er zugleich ein spiritueller Baum, Baum des Heiligen Geistes, als dessen Farbe ebenfalls Grün gilt.

Noch vor allem biblischen Bezug, der erst das spätere Werk Chagalls – von den Radierungen zur Bibel von 1931 an – durchdringt, steht das Baum-Motiv bei Chagall als Symbol für das natürliche, das naturnahe Leben (der Mutter Natur). Zum Beispiel in dem bekannten Bild »Ich und das Dorf«, von 1911/12, einem traumhaft-visionären Erinnerungsbild, in den frühen Pariser Jahren in Erinnerung an das heimatliche Witebsk gemalt: das grüne große Profil eines männlichen Kopfes, Chagalls selbst, Auge in Auge mit einer weißen Kuh, beide staunend ineinander versunken: in der grünen Hand, nun zwischen den Mündern von Mensch und Kuh blühend, ein Blüten-Bäumlein, das den inneren Zusammenhang von Mensch, Tier, heimatlichem Dorf und Mondgestirn beglaubigt. Chagall erinnert sich an »Die Kuh in unserem Hof, mit ihrer Milch so weiß wie Schnee, die Kuh, die mit uns sprach« (Anm. 10) – die Kuh, mit der ihn das Blüten-Bäumchen verbindet, ist zweifellos selbst ein Symbol des Weiblichen, der großen mütterlichen Natur. Hier wird das Zweiglein, das Bäumchen, zum Verbindungslied zwischen Mensch und Natur.

Auch in dem ähnlich gestimmten Erinnerungsbild »Der Geiger«, von 1912 bis 1915, steht »ein Märchenbaum, blühend und von Vögeln bevölkert« (Anm. 11), ein blauer Baum als poetisches Emblem. Eindeutig gehört das Baum-Motiv bei Chagall ursprünglich mit seiner Heimatsphäre zusammen, mit der Traum und Erinnerung ihn ständig verbinden. Über die Heimat natürlich immer auch mit der Mutter, die ihm Zuhause schlechthin verkörpert.

Aber auch der alte Mann hat für Chagall mit dem Baum zu tun. Sehr deutlich zeigt das seine Gouache von 1937: »Der große Baum«. War ihm das Thema in den frühen Pariser Jahren »Anlass zu einem explosiven Ausbruch der Farbe, die das Aufwachsen des Baumes in ihr eigenes aufloderndes Wachstum übertrug, so wird er jetzt in seinem von Gelb durchleuchteten Grün zur Sammelstelle eines durchsonnten Farblichts und inhaltlich zum Zeichen einer schirmenden Natur« (Anm. 12). Zentral in der Bildmitte steht der Baum mit seiner mächtigen sattgrünen Krone, auf der Lichtreflexe schimmern, mit dem star-

ken dunkelbraunen Stamm, der sich in zwei Hauptäste gabelt. Das ist nicht mehr der verträumte Märchen- und Erinnerungsbaum aus Chagalls Jugend; es ist der reale Baum der »Mitte des Lebens«, des 50-jährigen Chagall. Vor dem Baum sitzt die Gestalt eines älteren Mannes mit Stock auf einem Stuhl, von ferne an Chaplin erinnernd. Links im roten Häuschen erscheint die immer zugehörige Frau. Es gehört in diese Lebensphase Chagalls, in der ihm mit dem Chassidismus auch die in diesem erhaltene tiefsinnige Clownerie erneut nahe kam: die Phase, die sein mystisches Alterswerk einleitet. »Der große Baum« ist Chagalls einziges Bild, das den Baum direkt zum Thema hat.

Die Lithographie »Der junge Mann« von 1923 fasst die Bedeutung des Baum-Motivs als Zeichen der Familienzugehörigkeit und zugleich des Generationen überbrückenden Lebens schön zusammen. Bald nach seiner Rückkehr nach Paris kehrt Chagall auch hier in seine Erinnerungsbilder zurück. Der junge verträumte Mann steht für den Maler selbst, der auf zwei alte Leute auf einer Bank zurückschaut, in denen wir die Eltern des Malers erkennen können (Anm. 13). »Junger Mann« und »Altes Paar« sind je von einem Baum begleitet und jeweils vom Mond, dem vollen und dem abnehmenden, beschirmt. Baum- und Mondsymbolik sind verwandt. Der junge Mann hat auf dieser Zeichnung den Baum vor sich; das alte Paar hat ihn im Rücken: das Leben vor oder hinter sich zu haben, das zeigt die Stellung des Baumes im Bild anschaulich an. Auch hier ist zwischen den Blick des Jünglings und den der Alten der Baum gesetzt, wie bei »Ich und das Dorf« zwischen den Blick des Mannes und den der Kuh. Heimat und Liebe gehören für Chagall zusammen: beides verbindet sich in seinen kaum zählbaren Bildern, in denen Baum und Liebespaar, Blumenstrauß und Liebespaar nahe beieinander, sogar ineinander, enthalten sind.

In diesen Themenkreis gehören zum Beispiel so frühe Bilder wie »Fenster in Zoalcha« von 1915 (Anm. 14), wo Bella und Chagall aus dem intimen Innenraum durchs Fenster in die Gruppe von Birken schauen, oder so späte wie »Le Baon de Saint-Jeannet« von 1969. Hier steht auf der linken Seite des Bildes, seine Fläche ganz durchwachsend, der riesige, weiß wie Mondlicht blühende Blumenbaum in der nächtli-

chen Landschaft von Vence, die für Chagall im Alter noch einmal Heimat geworden ist.

Die Symbolik, die Chagall dem Heimat- und Liebesbaum verleiht, weist unmittelbar hinüber ins Religiöse: die Braut in den späten Bildern zum Hohen Lied ruht nicht anders als Bella und Vava in den früheren Bildern, eher noch ekstatischer als diese »im blühenden Baum«, der auf allen Bildern dieses Zyklus in tiefes Rot getaucht ist. Auf einem von ihnen dehnt sich dieser Baum wie ein riesiges Blumenbeet von der rechten zur linken Bildseite hinüber, über das ganze Blatt hin (Anm. 15). Der Kopf des Bräutigams und ein Eselskopf – auch Pan ist gegenwärtig – werden ebenfalls im Blütenmeer dieses Baumwipfels sichtbar. Ekstatisch ist die irdische Liebe im Zeichen dieses roten Lebensbaums, der sich über die heilige Stadt ausspannt und den Himmel überwölbt, ins religiöse Symbol der mystischen Liebe erhöht.

Eine Fülle von Bäumen ist den Bildern des Zyklus zum Hohen Lied in Nizza beigegeben. Das eben genannte zum Beispiel enthält in der rechten oberen Ecke den geflügelten David mit einem umgekehrten, seine männliche Gestalt nachzeichnenden Zedernbaum; die linke untere Ecke zeigt entsprechend einen weiblichen Fruchtbaum mit Kuh: so steht der Baum bei Chagall nicht eindeutig nur unter weiblichem Vorzeichen, sondern vielmehr unter dem Zeichen des Paares, der Vereinigung von Männlichem und Weiblichem. Im Zeichen des Baumes erhebt sich bei Chagall die irdische Liebe zur himmlischen, zur mystischen: und bleibt doch ganz menschliche Liebe. Sämtliche Bilder des Hohen-Lied-Zyklus sind vom leidenschaftlichen Klang der Farbe Purpurrot getragen.

Damit sind wir hinübergeschritten zur Bedeutung des Baumes innerhalb der biblischen Bilder Chagalls: hier müssen wir unterscheiden zwischen den Bäumen, die die biblische Tradition als solche mitbringt und die Chagall nur durch seine besondere Bildsprache interpretiert, und denen, die seine schöpferische Phantasie als solche frei ins Bild setzt und mit denen er die biblische Tradition eigenwillig und kompensatorisch interpretiert.

Zu den Bäumen im biblischen Traditionsbestand selbst gehört der Paradieses-Baum mit Eva und der Schlange (die archetypische Gestalt

des Lebens-, des Liebes- und Heimatbaumes); hierher gehört aber auch – völlig neu in Chagalls bisheriger Thematik – der brennende Dornbusch als Offenbarungs-Baum. Auch die Wurzel Jesse (Jes 11,10) gehört im erweiterten Sinn noch zum biblischen Baum-Bestand. Es bleibt nun interessant genug, wie Chagall eben diese Bäume gestaltet.

Besonders eindrucksvoll aber belegen die frei beigegebenen Bäume in seinen biblischen Kompositionen sein Verständnis des Baum-Symbols. Wenn er zum Beispiel links im Bildraum hinter Isaaks Opferung einen Baum aufwachsen lässt, ein Opfer-Lamm am Stamm, eine Frau mit gerungenen Händen neben sich und darüber gleich zwei Engel: dann ist zwar das Böcklein, das sich im Gebüsch verfangen hat, vom Text genannt, nicht aber der Baum.

Der Baum als das Lebensprinzip, als das weibliche Prinzip, gebietet dem Opfer des Sohnes Einhalt in dieser dunklen alttestamentlichen Geschichte. Auch liegt hier bei Chagall der Sohn auf Hölzern, auf Stämmen: liegt wie später Christus auf dem Kreuzes-Stamm. Noch als Todeslager hat das Holz etwas von der erweckenden, rettenden Kraft des Lebens-Baumes an sich. Stärker noch ist die Eigenwilligkeit Chagalls, wenn er in den Nizza-Bildern links hinter der Szene von Jakobs Kampf mit dem Engel einen Baum aufwachsen lässt, zu dem der Engel mit seinen blättergleich gestalteten, grünen Flügeln sichtbar in naher Korrelation steht.

Auch die Komposition vom Jakobstraum in Nizza ist am linken und rechten Bildrand jeweils von Bäumen eingefasst: ein Stilmittel, das in den Bildern der »message biblique« häufig vorkommt. Schon jetzt lässt sich sagen, dass die Szenen der Patriarchen-Geschichte hier vom Baum-Prinzip begleitet werden als dem weiblichen, versöhnenden Lebens- und Eros-Prinzip, das der Vernichtung des ungehorsamen Gottesvolkes und seinem zürnenden Vater-Gott immer wieder Einhalt gebietet. In Metz finden wir hinter dem Kopf des träumenden Jakob ein junges Bäumchen aufwachsen.

Wie gestaltet nun Chagall die beiden wichtigsten in der Bibel genannten Bäume selbst: den Paradieses-Baum zum einen und den brennenden Dornbusch als Offenbarungsbaum zum anderen? Beide

Motive hat Chagall im Züricher grünen Fenster zusammengefasst: deshalb müssen sie uns besonders interessieren.

Der Paradieses-Baum vereint in der Darstellung von Nizza Adam und Eva in der rechten Bildhälfte, während sie in der linken noch durch eine Wolke getrennt waren. Hier bilden sie als aneinander gelehntes Paar gleichsam den Doppelstamm eines Blumenbaumes, dessen Krone aus vier riesigen Sträußen zusammengesetzt ist: aus zwei roten, einem blauen und einem violetten. In der oberen Krone des Baumes sitzt zugleich ein lächelnder Engel, der seinen Leib mit zweien seiner Flügel bedeckt.

Bei der Vertreibung aus dem Paradies steht in der Hälfte, aus der die Menschen vertrieben werden, traumhaft schön ein flammender lichtgelber Baum oder Busch mit roten Rosen darin. Über dem Baumbusch schwebt rein und weiß ein leerer Kreis, eine Figur, die bei Chagall oft die Anwesenheit des transzendenten, bildlosen Gottes meint – seine Gegenwart (Schechina) ruht unberührbar weiter über diesem strahlenden Baum – dem Baum des Lebens, er hat das Weiß des ausweisenden Engels –, während in der rechten Bildhälfte Adam und Eva abgewandt gehen, begleitet von einem feuerroten Hahn.

Im unteren rechten Bildrand aber sitzt unter Bäumen und Büschen eine grüne Mutter mit ihrem Kind, über dessen Genitalien sie abermals einen blühenden Zweig hält: ein Bild der »felix culpa« (glücklichen Schuld). Hoch oben in dem gleichen Baum, unter dem sie sitzt, reckt sich die Schlange. Das ganze Bild ist in dunkles Grün getaucht und enthält über den Paradieses-Baum hinaus eine Fülle von Bäumen. Die stärkste Entsprechung zum Paradieses-Baum bildet wohl der auf dem Kopf stehende blühende Baum in der rechten Bildhälfte. Doch man darf dieses Umgekehrte nicht überinterpretieren – es stehen noch mehr Bäume und auch ein Tier in diesem Bild auf dem Kopf –, es ist vielmehr ein Zeichen für Chagalls Weltsicht, in der Oben auch Unten, Unten auch Oben sein kann; Himmel auch Erde und umgekehrt; in dem sogar Böses auch gut ist in einem übergeordneten kosmischen Spiel Gottes.

Ein besonders interessantes Motiv, auch im Blick auf die Fraumünster-Fenster, ist der brennende Dornbusch, der bei Chagall häu-

fig als Baum, gleichsam als Offenbarungsbaum gestaltet ist: eindeutig als Baum mit blauem, geflochtenem Stamm erscheint das Motiv in den Fenstern von Metz. Mystischer noch ist die Darstellung dieses »Offenbarungs-Baumes« in der »message biblique« von Nizza. Wieder steht ein blauer Busch vor uns: aber dieser Busch, breit aufgefächert nach oben, steht wirklich in Flammen – er öffnet sich in Flammen wie in feurigen Blüten. Und über ihm schwebt die Aureole, diesmal in allen Spektralfarben des Regenbogens aufleuchtend: rechts in den reinen Farben Rot, Blau, Gelb; links in den Mischfarben Orange und Violett. Die Mitte aber füllt das Grün des Engels, der die Gegenwart Gottes verkörpert: mit ausgebreiteten Schwingen und ausgereckten Armen wendet er sich Mose zu, der schwebend wie ein Träumer -wie der träumende Jakob im Fraumünster – rechts neben dem Busch ruht. Hier ist er in das milde mondlichtartige Weiß gehüllt, das oft bei Chagall die Engel selber an sich haben. Steht er hier doch in der Tradition der Schamanen, als ergriffener, selbst von der Erde enthobener Mittler zwischen Himmlischem und Irdischem. Ein bewegter Austausch zwischen Himmel und Erde, zwischen Bewusstem und Unbewusstem ist auf diesem Bild im Gange: von links oben fliegen Engel und Vögel in das Bild ein (sie gehören bei Chagall nahe zusammen: auch in der Tradition sind Engel und Seelenvögel einander verwandt). Von links unten hingegen springt ein Fisch empor, Bote aus dem Unbewussten. Weitere Bäume vervollständigen das Bild.

Die Gestaltung des Offenbarungsbushes interessiert uns hier im Blick auf die Interpretation der Züricher Fenster. Zweifellos haben wir auch hier einen kosmischen Baum vor uns, der bis in den Raum des Regenbogens oder auch des Saturn-Rings emporreicht. Seine zentrale Stellung im Bild weist in die Tradition des Weltenbaumes. In Zürich haben wir in den Rahmen des überhohen Mittelfensters alle Bedeutungselemente dieses Offenbarungsbaumes einkomponiert, jedoch weit auseinander gezogen und mit neuen Motiven – Maria mit dem Kind, dem auffahrenden Christus – angereichert, deren Interpretation uns noch beschäftigen muss. Es ist aber zunächst gerade wichtig, dass wir das Thema und die bildnerische Figur des brennenden Busches als den tragenden Rahmen erkennen. Auch von daher fällt ein neues

Licht auf die Interpretation. Im Züricher Mittelfenster ist die untere Hälfte vom Baum erfüllt, der (durch eine rote Zone mehr organischer und eine blaue mehr kristalliner Formen hindurch) in den kosmischen Bereich des Mondes vorstößt; ein Baum, der sich aber weiter aufgipfelt zum Kreuzesstamm – es ist eine einzige Achse, die das Bild durchzieht –, wo wir nun um Christus die Aureole der Gegenwart Gottes wieder finden, die in Metz und in Nizza um den brennenden Offenbarungsbaum schwebte. Hier ist der Christus grün inmitten der Aureole wie in Nizza der Engel; wie er dort breitet er seine Arme aus, hier am kaum mehr wahrnehmbaren Querbalken des Kreuzes, der zum Baum gehört. Auch dieser Christus drückt nicht nur Auffahren und Aufschweben aus, sondern auch Herabkommen wie jener Engel.

Anders als in Nizza umschwebt ihn hier nicht die vielfarbige Aureole, sondern eine transparent-grüne, in die zwar Splitter von Blau, Gelb und Rot eingelassen sind, aber doch nur, um an diese Farben zu erinnern als an solche, die bewusst aus dieser Aureole ausgespart sind; die sie in ihrer Regenbogenform durchaus – wir erinnern an Chagalls erste Skizze mit der Bemerkung »Regenbogen« – erwarten lässt.

Wie hat Chagall seine Regenbogenidee, die den Gekreuzigten nach der ersten Bildidee wie eine Aureole umgeben sollte, verwirklicht? Ganz ähnlich, so dürfen wir vermuten, wie er seine Baumidee für die fünf Züricher Fenster überhaupt realisierte: indem er sie auffächerte und die symbolische und formale Idee Baum, die Höhenwachstum, Verflechtung und Durchdringung des Astwerks einschließt, auf alle fünf Fenster verteilte, während der konkrete Baum nur das Mittelfenster füllte.

So hat Chagall auch das Farbspektrum des Regenbogens, der Aureole, das er in Nizza so eindringlich darstellt, hier auf die umgebenden vier Fenster aufgeteilt: das Farbspektrum aller Fenster zusammen ergibt hier die Aureole um den Offenbarungsbaum, die sonst zum Kreis zusammengefasst ist. Im Vergleich mit den Farbaureolen anderer Offenbarungsbäume Chagalls ergibt sich ein recht zwingender Hinweis, dass die Fensterfünfheit als ein Ganzes, als ein »Farb-Baum« aufzufassen ist, der allerdings hier bewusst in seine einzelnen Farbzonen aufgefächert ist, wohl um einen Wachstums- und Differenzierungsprozess sichtbar zu machen.

Bedeutete die Aureole das Selbst im Ruhezustand, so als aufgefächerter Farb-Baum das Selbst in seiner Dynamik, im Wandlungsprozess (wobei ich mit C. G. Jung das »Selbst« als die Ganzheit verstehe, die jedem menschlichen Wesen zugeordnet und übergeordnet ist als das Gottesbild letztlich, das sich im Menschen spiegelt).

Der Regenbogen bedeutet Chagall auch sonst viel. Ausführlich stellt er in verschiedenen Zyklen die biblischen Szenen vom Regenbogen als Versöhnungszeichen Gottes nach der Sintflut dar. Das Spektrum, das im Regenbogen aufleuchtet, bedeutet Chagall aber noch mehr als nur Versöhnungszeichen: es ist das Offenbarungszeichen, in dem das ungeschaffene weiße Licht (Paradiesesbaum) seine Brechungen, die Farben, aus sich entlässt (Anm. 16). In den Farben tut sich der gestaltlose Gott den Menschen kund. Deshalb leuchtet das Farbspektrum über dem brennenden Dornbusch, aus dem heraus sich Gott offenbart. Mit der Entstehung der Farben beginnt für Chagall jede Differenzierung, die Schöpfung wie die Offenbarung.

Das Farbspektrum leuchtet am Anfang der Schöpfung: einen Spektralfarbwirbel hat Chagall geschaffen, mit dem er in der »message biblique« in Nizza die Schöpfung des Menschen in ihrer Komplexität darzustellen vermag. Der vierflügelige Engel, die Jakobsleiter, David und Jeremia, die ausziehenden Frauen mit ihren Kindern, Mose und – größer als alles andere – der Gekreuzigte sind in diesen spektralfarbenen Schöpfungswirbel einbezogen: fast alle Figuren des Züricher Farbfensters also. Was hier in einem Kreis versammelt ist, wird in Zürich in den fünf Fenstern aufgefächert.

Diese Auffächerung geschieht nach den Themen, die in der Paradiesesgeschichte zusammengehören. Fassen wir zusammen, so sehen wir: Das grüne Fenster von Zürich hat unmittelbar Züge des »Paradiesesbaumes«. Die früher betrachteten Motive des Heimat-, Mutter- und Liebesbaumes gehören zur Phänomenologie des Paradiesesbaumes hinzu. Wie früher in der Paradiesesszene von Nizza ist die Figur des Baumes mit der Aureole umgeben.

Als solcher gehört er in die alte Tradition des Weltenbaumes, der Weltachse, über die die Vermittlung zwischen Himmel und Erde geschieht. Zugleich hat das grüne Fenster die Symbolik des »Offenba-

rungsbaumes«: des brennenden Dornbuschs, der die Aureole auch in dem Sinne trägt, dass im Zeichen ihres Feuers die Bindung an das Paradies, den »Paradiesesbaum«, überwachsen wird.

Exkurs: Die tiefenpsychologische Deutung des Baumsymbols bei C. G. Jung

Was besagt es nun im Sinne tiefenpsychologischer Interpretation, dass Chagall das Baummotiv – mit einem grün-goldenen Gekreuzigten im Zentrum – zum Grundsymbol seiner Fraumünster-Komposition wählt?

In dem Aufsatz »Der philosophische Baum« (Anm. 17) zeigt Jung, dass auch das alchemistische Wandlungswerk – in dem es vordergründig um die Wandlung unedler Metalle zu Gold ging – häufig im Symbol des Baumes dargestellt und verstanden wurde. Das alchemistische Opus stellt nach Jungs Überzeugung aber nichts anderes als den Wachstums- und Individuationsprozess in der Psyche des Ausführenden dar, der, solange keine tiefenpsychologische Erkenntniskritik bestand, auch in der Projektion auf chemische Prozesse erfahren werden konnte. Chagalls Opus, an dem er sich selbst findet und lebenslang wandelt, ist das Malen, ist der Umgang mit seinen Farben. Nun liegt die Frage nahe: sollte nicht auch Chagalls Komposition um das Symbol des Baumes, sein »Farbbaum«, wie wir ihn nannten, Niederschlag eines solchen im künstlerischen Medium gestalteten Individuationsprozesses sein? Ein Individuationsprozess, der allerdings – wie jede in die Tiefe der Archetypen des kollektiven Unbewussten führende Entwicklung des einzelnen – auch Konsequenzen für die Entwicklung des kollektiven Bewusstseins hat, wie es auch bei Jungs eigenem Individuationsprozess sich zeigt.

Jung träumte Träume – wie den vom grün-goldenen Christus, den wir bedenken werden (Anm. 18) –, die alle angehen. So gestaltet Chagall Bilder aus den Quellen des kollektiven Unbewussten heraus, die alle betreffen, die an der Entwicklung unseres religiösen Bewusstseins

beteiligt sind. So wirkt er mit seinem Farb-Baum an einem neuen Gottesbild und einem ihm entsprechenden neuen Menschen-Bild.

Nach alter rabbinischer Tradition – die über den Chassidismus sehr wohl zu Chagall gelangt sein kann – bedeutet der Baum zugleich den Menschen:

»Der Baum ist sozusagen eine Wandlungsform des Menschen« (Anm. 19). Jung trägt der allgemeinen Baumsymbolik eine Fülle von Beobachtungen anhand des alchemistischen Symbolmaterials zu, die uns auch Chagalls Werk noch vielschichtiger zu erläutern versprechen.

Die spontane Erfahrung des Baumsymbols beim alchemistischen Opus ist nicht zuletzt ein Ergebnis der Imagination: der Adept sieht Äste und Zweige in der Retorte aufwachsen, in der die chemischen Substanzen sich wandeln. Es wird ihm geraten, dieses Wachstum als das Wachsen eines philosophischen Baumes zu kontemplieren, das heißt, diesen Prozess durch seine Imagination zu unterstützen (Anm. 20).

Hierbei kommt es gleichsam zu Wachstumsqualen der Materie, und diesem Wandlungsprozess entspricht auch ein Farbwandel: von der Nigredo (Schwärze) über den »Pfauenschwanz« irisierender Farbenvielfalt über die Albedo (Weiße oder Weißung) zur Rubedo oder Citrinitas (Rötung oder Goldfarbe) (Anm. 21). Hierin spiegelt sich ein Wandlungs- und Läuterungsprozess der Seele.

Ein Text des Dorneus, den Jung äußerst bemerkenswert findet, erklärt beispielsweise den Baum »als eine metaphorische Form der Arkansubstanz, welche als lebendes Wesen nach eigenen Gesetzen entsteht, wächst, blüht und Frucht bringt wie eine Pflanze« (Anm. 22).

Bei Dorneus sind bezeichnenderweise auch Weltenbaum und homo maximus (kosmischer Mensch) als Träger des Göttlichen im Menschen synonym. Archetypen des homo maximus, wie Christus, werden in ihrer jeweiligen Tradition mit dem Baumsymbol identifiziert.

Nebenbei machten die Alchemisten zwar einige chemische Entdeckungen: was sie aber eigentlich fanden, was sie – so meint Jung – am ausgiebigsten faszinierte, »war nichts weniger als die Symbolik des Individuationsprozesses« (Anm. 23) als jenes Prozesses, dem unter anderem auch die christliche Symbolbildung zugrunde liegt.

Der philosophische Baum bzw. der philosophische Stein war für den Alchemisten, auf diesem Hintergrund verstanden, also »nichts weniger als ein religiöses Urerlebnis, das er, als guter Christ, mit seinem Glauben auseinanderzusetzen und zu vereinbaren hat« (Anm. 24). Galt ihm Christus als *filius microcosmi*, als Sohn und Erlöser der Menschen weit, so war ihm der philosophische Baum oder Stein der *filius macrocosmi* (»Sohn« und Lebensgeist des Kosmos), also auf die Erlösung auch des gesamten außermenschlichen Kosmos, der Natur, bezogen.

Wie beide zusammenzubringen wären, bildete das große philosophisch-theologische Thema der Alchemie. Stark wurde von Anfang an empfunden, dass es Bereiche gab – den Bereich der Natur, des Dunklen, des Weiblichen, des Innerpsychischen, Unbewussten –, die von dem Erlöser Christus noch nicht erreicht worden waren. Gerade in diesen Bereichen suchten sie weiter nach dem *filius macrocosmi*, dem verloren gegangenen *lumen naturae* (Licht der Natur), nach dem *Spiritus vegetativus* (Lebensgeist).

Sie fanden ihn in Mercurius, dem Grünen, dem *spiritus* (Geist) des Baumes, aber auch des Wassers, des Feuers und der Erde (philosophischer Stein) (Anm. 25).

Als Weltenbaum ist der Baum seit alters auch Ort der Weisheit und der Erkenntnis. Die alchemistischen Illustrationen, die das Opus als Ganzes durch den Baum und dessen Teile und Einzelabschnitte als Blätter darstellen, erinnern zugleich an die indische Vorstellung von der Erlösung durch die in den Veden als Baumblätter vermittelte Weisheit sowie an den Sephirothbaum der Kabbala (Anm. 26), dessen Blätter ebenfalls zugleich Blätter des Heiligen Buches sind. Der Wachstumsprozess, der im Baumsymbol immer angesprochen ist, erweitert sich in der östlichen und westlichen Psychologie des Baumsymbols zu einem Erkenntnis- und Erleuchtungsvorgang.

Ein Sonderfall des Baumes der Erkenntnis ist der Paradiesesbaum mit der ihm zugehörigen Schlange. Die Schlange ist hier recht eigentlich ein Katalysator des Erkenntnisprozesses und als solche wieder als mercurische Schlange identifizierbar, als *Spiritus vegetativus* (Lebensgeist), der von den Wurzeln in die Zweige aufsteigt (Anm. 27). Die Schlange erscheint schon in ältester Symbolik als Baumnumen, oft in

der weiblichen Gestalt der Melusine, die gerade von den Alchemisten wieder aufgegriffen wird. Melusine ist für sie der weibliche Aspekt des Mercurius (Anm. 28). »Der draco mercurialis ist jene geheimnisvolle Substanz, die sich im Baume verwandelt und damit dessen Leben ausmacht« (Anm. 29).

Mit der Integration des Dunklen geht es nicht zuletzt auch um die des Weiblichen in den religiös relevanten Bereich. Darum geht es letztlich immer, wenn das Baumsymbol an Bedeutung gewinnt: gerade auch als Stätte der Wandlung und Erneuerung, wie die Alchemisten ihn verstehen (Anm. 30), kommt dem Baum weiblich-mütterliche Funktion zu. Mit dem weiblichen Baumnumen Melusine – das oft in den spontanen Zeichnungen moderner Menschen auftaucht, die Jung in dem genannten Aufsatz (Anm. 31) abbildet – wird ebenfalls die weibliche Natur des Baumes, aber darüber hinaus eben die weibliche Natur jenes Erkenntnisprozesses angezeigt, um den es im philosophischen Baum geht: die Weisheit der Natur, die sapientia. Im Buche Henoch ist der Baum der Erkenntnis zugleich der der Weisheit: ein weiblicher Baum.

Nach dem Alchemisten Aristoteles ist es Melusine, die mit der Lanze die Seite Christi durchstach. Weiblicher Geist also, der dem männlichen Prinzip gegenübertritt, es gleichsam verwundet, aber es damit zugleich in einen Wandlungstod hinüberleitet. Wieder stehen wir vor der Spannung, in die alchemistische Symbolik zur christlichen tritt. Der alchemistischen Symbolik geht es gerade um Integration des Dunklen, das in der christlichen Tradition ausgeschlossen blieb. So fordert Aristoteles, der Alchemist, direkt zur Zuwendung zum Dunklen auf: »Sammle die Früchte, weil die Frucht des Baumes uns zum Dunklen und durch dasselbe verführt hat.« (Anm. 32)

Das Kosten vom Baum der Erkenntnis im Kontakt mit der Schlange führt auch im übertragenen Sinn des alchemistischen und des Individuationsprozesses zur Begegnung mit dem Leiden und mit dem Tod. Diesen Tatbestand betont Jung: » ... die erste Begegnung mit dem Selbst (kann) alle jene negativen Eigenschaften aufweisen, welche für den unvorbereiteten Zusammenstoß mit dem Unbewussten fast in der Regel charakteristisch sind.« (Anm. 33) Ebenso wissen die alchemistischen Texte, zum Beispiel die Aurora, davon, dass die Adepten heiße

Tränen über ihren Stein vergießen, sofern er noch in Unedles eingeschlossen ist. Doch gerade dieses bringt den Prozess in Gang, »infolgedessen verliert er, benetzt von den Tränen, seine Schwärze und wird hell wie eine Perle« (Anm. 34).

Gerade über das Motiv der alchemistischen Qual wird der philosophische Baum auch in Verbindung mit dem Kreuz Christi gebracht. Auch bei den Alchemisten kennt und betont man die alte Legende, dass das Kreuzesholz vom Paradiesesbaum abstamme, und versteht sie im eigenen esoterischen Sinn. Die Quaternität der polaren Richtungen und Kräfte, die vereinigt werden müssen, liegt wie dem Symbol des Baumes erst recht dem des Kreuzes zugrunde“.

Die tiefenpsychologische Bedeutung dieser Symbolik fasst Jung so zusammen: »In der spontanen Symbolik des Unbewussten bezieht sich das Kreuz als Vierheit auf das Selbst, also auf die Ganzheit des Menschen. Dieses Kreuzzeichen ist also ein Hinweis auf den heilsamen Weg der Ganzheit bzw. der Ganzmachung.« (Anm. 36) Baum und Kreuz enthalten zugleich die Symbolik der Auferstehung (Anm. 37). So ist das dem Symbol des philosophischen Baumes analoge Symbol des Steines als Auferstehungsleib beschrieben, der sowohl geistig wie körperlich sein soll und von solcher Subtilität, dass er alles durchdringen kann.

Jungs eigener Beitrag zur Baumsymbolik beruht also vor allem auf der Entdeckung und Einbeziehung der Symbolik des »philosophischen Baumes« der Gnostiker und Alchemisten und ihrer tiefenpsychologischen Deutung als Beispiel für den Individuationsprozess und darüber hinaus für die Kompensation kollektiver Religiosität. Das Baumsymbol versteht er wie die anderen alchemistischen Symbole, in denen das Selbst aufscheint, als Ausdruck religiöser Erfahrung, die schon von den Alchemisten in Beziehung mit der überlieferten Religiosität gebracht werden mussten, wobei es zu spannungsreichen Verbindungen kam. Jung weist aber vor allem nach, dass es sich bei dieser Problemstellung keineswegs nur um eine historische handelt, sondern um eine, in die er selbst sowie zahlreiche moderne Menschen, deren spontane Baumzeichnungen er im ersten Teil seines Aufsatzes abbildet, zutiefst verwickelt sind.

Jungs eigene Betroffenheit von dieser Frage reicht weit zurück, gewiss aber bis zu jener Vision aus dem Jahre 1939 von einem grün-goldenen Christus, die ihn auf eine Ungelöstheit innerhalb seines eigenen Verständnisses christlicher Tradition hinwies: »Eines Tages erwachte ich und sah in helles Licht getaucht den Kruzifixus am Fußende des Bettes. Er erschien nicht ganz in Lebensgröße, war aber sehr deutlich, und ich sah, dass sein Leib aus grünlichem Golde bestand. Es war ein herrlicher Anblick, doch ich erschrak über das Geschaute.« (Anm. 38) Jung erläutert seinen Traum selbst: »Die Vision schien mir nahe zu legen, dass ich bei meinem Nachdenken (über Christus) etwas übersehen hatte, und das war die Analogie Christi zum aurum non vulgi (dem nicht gewöhnlichen Golde) und der <viriditas> (der Grüne) der Alchemisten. Als ich verstand, dass das Bild auf diese zentralen alchemistischen Symbole hinwies ... , war ich getröstet. Das grüne Gold ist die lebendige Qualität, die die Alchemisten nicht nur im Menschen sahen, sondern auch in der anorganischen Natur. Es ist Ausdruck für einen Lebensgeist ... , den in der ganzen „Welt lebendigen Anthropos. Bis in die anorganische Materie ist dieser Geist ausgegossen, er liegt auch im Metall und im Stein.« (Anm. 39)

In Jungs Vision ist also der Kruzifixus mit dem Gold-Grün des Mercurius verbunden: Christus erscheint in der Farbe des Mercurius. Mercurius als Inbegriff der *complexio oppositorum* (Vereinigung der Gegensätze) tritt als dunkle verborgene Wesenheit, der Natur und dem Weiblichen zugehörig, dem lichten, offenbaren, bewussten Christus-Symbol zur Seite, von dem jene dunklen Aspekte bisher abgetrennt geblieben waren. »Es scheint somit heute ein Anliegen des kollektiven Unbewussten zu sein, den Mercurius-Aspekt an die Christus-Gestalt anzufügen, gleichsam um den Geist des Unbewussten mit dem des Bewusstseins zu vereinigen, nicht aber um die Christus-Gestalt zu eliminieren.« (Anm. 40) Jung gibt uns mit seinem Aufsatz den hermeneutischen Schlüssel zur weiteren Interpretation der fünf Fenster an die Hand.

Die Farbkomposition als Ganzes

Im Spätwerk Chagalls zeigt sich immer deutlicher eine Entwicklung zur reinen Farbe. Zugleich ist Chagalls reine Farbe eine »organische« Farbe. Das heißt, er gestaltet sie wie ein lebendiges Wesen, wie eine Pflanze, lässt sie sich verdicken und verdünnen, verzweigen und ausbreiten, lässt die Säfte in ihr strömen und sich stauen.

Schon in Metz hatte Chagall die Fensterdreiheit im nördlichen Chorumgang und im nördlichen Querschiff auf den Farb-Dreiklang Rot – Blau – Gelb gestimmt. Aus architektonischen Gründen kommt er hier nicht so stark zum Ausdruck. (Anm. 41)

Der Gedanke zur Schaffung solcher Farbakkorde aus einzelnen Fenstern, die je auf einen farblichen Hauptklang gestimmt sind, ließ Chagall seitdem nicht mehr los. Brachte eine solche Komposition doch eine Eigensprache jeder Hauptfarbe und auch deren Zusammenspiel ausdrucksvoll zur Wirkung.

Zu einer großartigen Ausgestaltung dieser Idee des Farbakkords kam es durch die besonderen architektonischen Voraussetzungen des Fraumünster-Chors in Zürich. Hier ist eine Fünffheit von Fensternischen in etwas unterschiedlicher Höhe vorgegeben: zwei größere Fenster an den Seitenmauern (Nord und Süd) von etwa gleicher Höhe: das Prophetenfenster (9,78 m auf 0,95 m), das Chagall auf tiefes Rot stimmt; daneben das Gesetzesfenster (9,77 m auf 0,96 m), dem Chagall ein helles Blau zugrundelegt; an der Ostwand zwei etwa gleich große niedrige Fenster rechts und links: das Jakobsfenster (9,25 m auf 0,98 m), das Chagall in tiefes Blau taucht; das Zionsfenster (9,25 m auf 1,00 m), dem Chagall die Farbe Gelb gibt; in der Mitte der Ostwand, deutlich alle vier weiteren um 2,00 m überragend und auch spürbar breiter, das Christusfenster (11,22 m auf 1,30 m). Es ist das grüne.

Diese Vorgaben an räumlichem Rahmen für die Fenster ergab sowohl die klare Gestaltung einer farblichen Individualität für jedes einzelne als auch besondere Möglichkeiten für das farbliche Zusammenspiel der verschiedenen Kontraste, wie Itten sie beschrieben hat (Anm. 42). Indem das Mittelfenster eine überragende Größe und Breite auf-

weist, ergibt sich die Notwendigkeit, den Quantitätskontrast anzuwenden, der besagt, das es von einer sanften Farbe mit geringerer Leuchtkraft wie Grün eine größere Fläche braucht, um sie mit einer heftigeren Farbe von großer Leuchtkraft wie Rot oder Gelb »aufzuwiegen«. Erst durch Anwendung des Quantitätskontrastes entsteht für das Auge – und die mit seinen optischen Eindrücken gekoppelte und mitschwingende Psyche – die Evidenz, Farbkontraste seien adäquat miteinander verbunden, eine echte Gegensatzvereinigung sei geschehen.

Anders noch als bei dem partnerschaftlichen Zusammenspiel der selbständig bleibenden Farbpersönlichkeiten in Grün und in Rot steht es mit der gegenseitigen Zuordnung der drei Fenster an der Ostmauer selbst: räumlich gleich groß stehen sich das zweite Paar von Komplementärfarben, Blau und Gelb, gegenüber – die beiden Farben halten sich auch an Strahlkraft die Waage –, in ihrer Mitte aber bildet das Fenster in Grün eine echte conjunctio der komplementären Partner Blau und Gelb: denn aus der Gegensatzvereinigung von Blau und Gelb ist die Mischfarbe Grün entstanden, die in sich sanfter ist und deshalb mehr Farbfläche braucht als jeder der einzelnen Farbpartner Blau und Gelb für sich allein.

Die Farbzuordnung der fünf Fenster ist nicht einfach harmonisch, sondern weist Asymmetrien auf, die das Ganze erst recht differenzieren. Ein leichter Überhang der Farbe Blau fällt in dieser Komposition auf. Sie ist auf zwei Fenstern vertreten, allerdings in sehr verschiedenen Nuancen: die überaus tiefblaue Qualität des Jakobsfensters, auf Kobalt und Ultramarin gestimmt, daneben das wasserhelle preußisch-blaue Gesetzesfenster, das in Chagalls Entwurf ursprünglich eher grau-blau gedacht war. Der Überhang an Blau ist in Chagalls Werk überhaupt zu beobachten: schon in Metz, vor allem aber bei den Jerusalem-Fenstern. Das UNO-Fenster in New York wie auch die drei Fenster in Nizza sind ausschließlich blau. Hier in Zürich ist nur ein relativ leichtes Blauübergewicht zu verzeichnen.

Auch dieses ist von dem zentralen Grünfenster aufgefangen und ausgeglichen. Es zeigt aber doch, dass Chagalls Wesen und seine innere Welt zu der Farbe Blau eine besondere Beziehung haben. Den geringsten Raum nimmt übrigens Gelb innerhalb der Fensterkomposition ein:

Immerhin vermag es als leuchtkräftigste Farbe den beiden komplementären Blaufenstern die Waage zu halten. Im folgenden soll versucht werden, die einzelnen Farben und die von ihnen getragenen Fensterindividualitäten symbolisch und tiefenpsychologisch zu interpretieren.

Das rote Prophetenfenster

Ich möchte mit den beiden Fenstern links des grünen beginnen: dem roten Prophetenfenster und dem blauen Jakobsfenster. Sie tragen die dunklen Farbtöne, die, als der linken Kompositionshälfte zugehörig, auf die dem Unbewussten und dem Weiblichen näheren Teile des Ganzen verweisen. Grundfarbe des Bildes ist ein tiefes, feuriges Rot, von unten her aufflammend, nach Gelb hin sich mehrfach aufhellend, bis eine Ballung dunkelsten kostbaren Rubin-Rots erfolgt, als Träger und Ruhepol einer blauen Gestalt, die in schwerer Trauer verharret; darüber eine Art »Schöpfungswirbel« in allen Farben des Spektrums: Rot, Blau, Gelb, Grün – ergänzt noch durch Violett.

Zunächst zur Grundfarbe Rot: sie löst als Grundgefühl Wärme, Hitze, Vitalität, Aggression und, davon abgeleitet, Inspiration und Begeisterung aus. Nach Pfisters Farbpyramidentest (Anm. 43) rührt Rot die affektive Ansprechbarkeit, die Möglichkeit impulsiven Reagierens an.

Diese Farbe hat ihre Symbolbedeutung vom Erlebnis des Feuers und wohl auch des Blutes her übertragen bekommen: vom Feuer kommt das wärmende, belebende, begeisternde Element in ihr. Die Feuerzungen an Pfingsten waren Flammen der Begeisterung, der Inspiration in spirituellem Sinne. Der brennende Dornbusch war Offenbarungsfeuer. Die Feuersäule bei Nacht als das Zeichen für das Weggeleit Gottes für Israel gehört in den gleichen Zusammenhang. Mit feurigen Kohlen wurden Jesajas Lippen gereinigt; im Feuer wurde er geläutert – wie die Alchemisten ihren Stein und ihren Baum im Feuer unter Qualen läutern. Die Rubedo (Rötung) zeigt dort die unmittelbar bevorstehende Vollendung des Werkes an.

Auch andere Religionen kennen die Feuer-Symbolik: Simon Magus brennt beispielsweise in »überhimmlischem Feuer«. Auch Zarathustra und Mithras sind dem Feuer verbunden. Die Feuer-Symbolik gehört zur Sonnen-Symbolik: der feurige Wagen des Elija, der zum Himmel fährt, hat seine Parallele im feurigen Wagen des Helios, des Sonnengottes. Primär zur Feuer-Symbolik zählt die Liebes-Symbolik: im Hohen

Lied wird die Liebe eine »Flamme des Herrn« genannt – und Chagall taucht, wie wir hörten, alle seine Bilder zum Hohen Lied in diese Farbe. Von der irdischen bis zur mystischen Liebe reicht die Symbolik der Farbe Rot. Vom Erlebnis des Blutes abgeleitet, wie es bei Kämpfen, bei Opferungen verströmte, ist die einerseits aggressive Komponente der Rot-Symbolik. Mars ist rot; auch Mercurius in seinem männlichen Aspekt. Andererseits ist vom Blut die Opferbedeutung des Rot abgeleitet. Jede dieser Komponenten drückt sich in einer eigenen Farbnuance aus: ist die kämpferische Komponente meist durch ein aggressives Hellrot gekennzeichnet, so die Opfer-Komponente durch das verhaltenen Dunkelrot vergossenen Blutes, dessen Kostbarkeit auch im Rubin-Rot zum Ausdruck kommen kann. Der für sein Volk leidende Jeremia in unserem Bild ruht auf einer rubinroten Farbzone: die Rubedo des philosophischen Steines im alchemistischen Wandlungsprozess, der »Blut schwitzt« wie ein leidender Mensch, gehört zur Opfer- und Läuterungssymbolik des Rot. Eine dritte und letzte, vielleicht die ursprünglichste Komponente des Rot, ist die der einfachen blutvollen Vitalität, des Willens zum Leben und zum Schaffen, wie es sich in der Rot-Zone um den Schöpfer-Gott in der obersten Region des Bildes ausdrückt (Anm. 44).

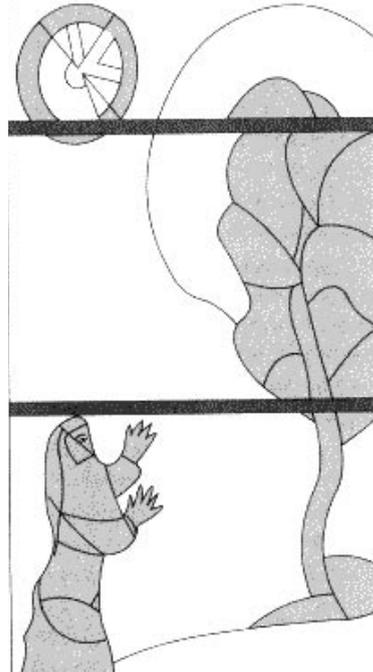
Lesen wir das Fenster von unten nach oben, wie man die mittelalterlichen Fenster zu lesen pflegte: in der Tiefe des Bildes begegnen wir einem relativ klein wiedergegebenen Mann, der einem vergleichsweise großen Busch oder Baum gegenübersteht, in heftigster Gestik und Bewegung seiner Hände: es könnte sich um das bei Chagall bekannte Motiv »Mose vor dem brennenden Dornbusch« (2 Mose 3) handeln, auch wenn andere hier Elischa, den Gefährten des Elija, vermuten (Anm. 45). Elischa spielt sonst bei Chagall keine Rolle. Die Wichtigkeit des Dornbuschmotivs bei Chagall legt es näher, den brennenden Busch auch hier zu vermuten, zumal die Dynamik des Feuers das ganze Bild bestimmt und hier also kein nebensächliches Beiwerk sein kann: von der feurigen Aureole um diesen Busch nimmt zugleich das Rad-Motiv seinen Ausgang, das das durchlaufende Kompositions-Prinzip des Bildes darstellt und von dem gleichsam die übrigen Figuren nach oben getragen werden.

Mit diesem Busch hat es eine bemerkenswerte Bewandnis: in ihm treffen sich Feuer und Wasser zugleich. Rechts vom Stamm ist eine blaue wässrige Zone, die den Stamm emporsteigt und offensichtlich die rechte Hälfte des roten Baumes violett färbt – ihn also in die Farbe des Leidens und der schöpferischen Unruhe taucht (Anm. 46). Solch ein Baum, in dem Feuer und Wasser, die entgegengesetzten Elemente, zugleich eine Rolle spielen, trafen wir bei der Symbolik des »philosophischen Baumes« der Alchemisten, und es war hier die Rolle des Mercurius, Feuer und Wasser zugleich darzustellen. Falls in diesem Bild also die Mercurius-Symbolik, wie wir sie im grünen Christus-Fenster fanden, wiederkehren sollte, gehörte auch das feurige Rad zu seiner Symbolik.

Zum Verständnis der Strukturzeichnungen: Die folgenden Zeichnungen heben die behandelten Strukturen hervor. Grundfiguren und -Symbole sind getönt, spezielle zusätzliche Strukturen stärker umrandet. Auf diese Weise sind die im Text gegebenen Hinweise optisch gut erkennbar.

Jakob Böhme nennt Mercurius das »Feuer-Rad der Essenz« (Anm. 47). Dass Mercurius als Spiritus vegetativus (Lebensgeist) dieser um das Baum-Motiv gestalteten Komposition auch in diesem Fenster seine besondere Inkarnation hat, zeigt uns ein Blick auf den auffahrenden Elija (2 Könige 2). Zunächst fällt auf, dass Elija in Analogie zum grünen Christus im Mittelfenster dargestellt ist: wie dieser fährt er mit lang gestrecktem Körper und aufgehobenen Armen in einer Aureole empor.

Hat Christus das Baum-Symbol und die Pflanzen-, Tier- und Gesteinswelt um sich, so Elija den brennenden Busch und die drei Pferde, deren sanf-



ter Ausdruck und der besondere Lichtschein auf ihren Köpfen Chagalls Liebe zum Tier zum Ausdruck bringt, neben einer persönlichen Veranlagung auch ein Erbe des Chassidismus überhaupt. Zugleich ist rein bildnerisch-formal die Figur des Elija mit der Aureole eine Äquivalenz zu dem Baum unten im Bild und zu dem »Baum-Christus« mit Aureole im Mittelfenster.

Formale Äquivalenzen in einem Bild stellen etwas ähnliches dar wie sprachliche Äquivalenzen, zum Beispiel die Reime im Gedicht: sie deuten auf sichere Sinn-Zusammenhänge hin. Jung weist nach (Anm. 48), dass in Legenden und volkstümlichen Überlieferungen Elija – wie im islamischen Raum Chidr – eine in vielen Zügen dem Mercurius vergleichbare Gestalt ist und gelegentlich – wenn auch nicht überall – mit diesem gleichgesetzt wurde (oder z.B. auch mit Idris, der dem Hermes-Thot entspricht). Mercurius hat einen Feueraspekt: als solcher kann er rot sein wie Elija. In ihm wird der Leidensaspekt der Wandlung – »durch Feuer geläutert« – im Gegensatz zum organischen Wachstumsprozess des grünen Mercurius zum Ausdruck gebracht. Rot verkörpert den männlich-aktiven, Grün den weiblich-passiven Aspekt des Mercurius. (Elija – Chidr wiederum haben auch selbst den Grün-Aspekt: in den Elija-Höhlen am Berge Karmel wird zugleich Chidr als »Der große Grüne« verehrt.)

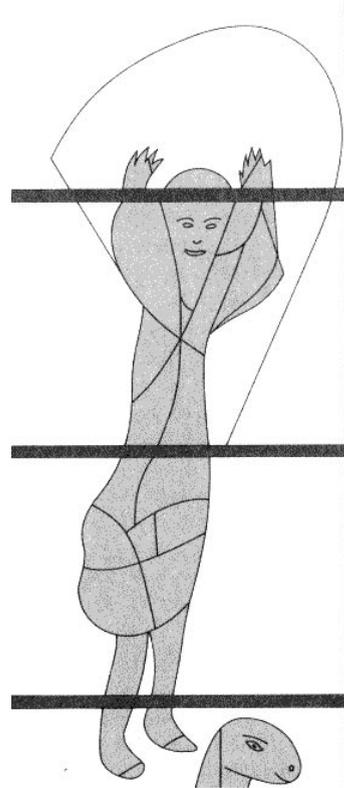
Schon bei seiner Geburt hat Elija nach den Legenden wie der Mercurius zwei Seelen (Mercurius duplex), er wird als behaart geschildert, eingehüllt in feurige Hüllen, und Flammen sollen ihn ernährt haben. Nach einer anderen Legende ist sein Leib vom Baum des Lebens herabgekommen. Sollte der Baum am Ausgangsort unseres Bildes ein Baum dieser Art sein? Elija ist nach Jung als eine moralisch dunklere Gestalt als Christus anzusehen. Auch das hat er mit Mercurius gemein, dass er wie dieser berufen ist, das Dunkle zu integrieren. Wie Mose soll er einmal einen Menschen erschlagen haben, gelegentlich als Schalk und Trickster auftreten; so verwandelt er sich sogar einmal in eine Hetäre, um den frommen Rabbi Meir aus großer Gefahr zu retten.

Nach seiner Auffahrt mit dem feurigen Wagen soll er unter den Engeln weilen, von gleicher Natur wie die Engel sein. Im so genannten Pierke Elieser wird er als »Inkarnation der ewigen Seelensubstanz«

(Anm. 49) gesehen. Seine Beziehung zur Auferstehungshoffnung ist damit unübersehbar. Ist er doch einer von den nur vier Menschen, von denen in der Bibel überliefert wird, dass sie mit ihrem natürlichen Körper Auferstehung erlangt hätten. Elija steht da neben Henoah, Christus und Maria. Seitdem schwebt er wie ein Adler über der Erde -der große dunkle Vogel über Jeremia könnte mit dieser Überlieferung zu tun haben – und wacht über den Seelen. Manche Legende wollte sogar wissen, dass er es ist, der die Toten erwecken wird.

Seine Himmelfahrt mit dem feurigen Wagen legte nahe, ihn auch mit dem Sonnengott Helios, von dem man den Namen »Elias« ableitete, zu identifizieren. Unter dem Namen Helyas Artista ist er in die alchemistische Literatur eingegangen, als der, »zu dessen Zeit alles Verborgene offenbar werden wird«. Ganz ähnliches sagt die Alchemie von Mercurius, dem kommenden geheimnisvollen Gott. Elija wird von Jung wie von Mercurius als »Symbol des Selbst« beschrieben: »Er verkörpert den Typus des Gott-Menschen, ist aber menschlicher als Christus, da er in der Erbsünde gezeugt und geboren wurde, und er ist universeller, indem er auch heidnisch-prähistorische Gottheiten wie Baal, El-Eliom, Mithras, Mercurius und die Personifikation Allahs in Chidr in sich aufgenommen hat.« (Anm. 50)

So geht Elija gerne als unbekannter Fremdling unter Menschen umher und gibt sich erst, nachdem er sie heimlich auf die Probe gestellt hat, zu erkennen. So gehört er zum Typus des kommenden, noch unbekanntes Gottes. Schon zu Lebzeiten Christi war Elija im Volk ungeheuer populär, man erwartete ihn als den kommenden Endpropheten,



bei der Wiederkehr des Elija sollten alle Dinge heil und neu werden (Mt 17,11). So verstehen die Umstehenden den letzten Ruf des

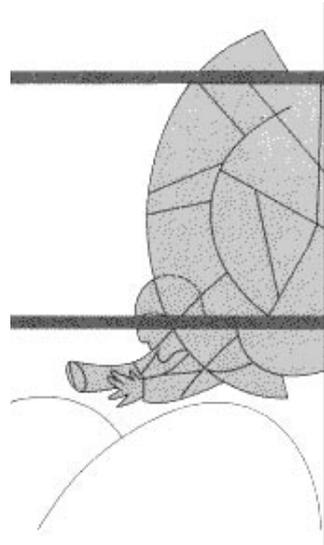
Jesus am Kreuz »Eli, Eli, lema sabachtani« als ein Herbeirufen des Elija.

Aber auch im chassidischen Judentum, dem Chagall entstammt, war die Gestalt des Elija sehr zentral. Chagall schildert in »Mein Leben«, wie er in der Nacht des Passah-Festes, in der die Tür des Hauses für die mögliche Ankunft des Elija offen blieb, spät noch nach dem feurigen Wagen am Himmel ausspähte. Er hielt seine Ankunft in jeder Stunde für möglich: »Mein Vater hebt sein Glas und sagt, ich solle die Tür öffnen. Zu so später Stunde die Tür öffnen, die Tür nach draußen, um den Propheten hereinzulassen? Eine Garbe von weißen Sternen, silbern auf dem blausamtenen Grunde des Himmels, dringt mir in die Augen, ins Herz. Doch wo ist Elija und sein weißer Wagen? Vielleicht steht er noch im Hof und wird gleich in Gestalt eines schwächlichen Alten, eines gebeugten Bettlers, ins Haus treten mit einem Sack auf dem Rücken und einem Stock in der Hand? <Hier bin ich. Wo ist mein Glas Wein?>« (Anm. 51).

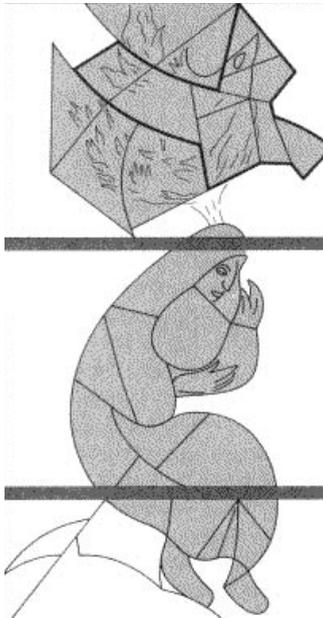
Bemerkenswert ist auch Chagalls Schilderung seines Vaters: »Papa ist ganz in Weiß. Einmal im Jahr, am großen Versöhnungsfest, kam er mir vor wie der Prophet Elija«. (Anm. 52)

Elija mit seinem feurigen Wagen ist für Chagall eine wesentliche erlösende Gestalt – er hat übrigens parallel dazu in Nizza den Helios-Wagen im Tierkreis gestaltet: keine getrennten Welten lagen für ihn zwischen Elija und Helios. Oberhalb des Elija im roten Fenster (der übrigens nicht nur auffährt, sondern ebenso gut vorüberfährt oder herabkommt, der »begegnet«, wie die Christus-Gestalt im Mittelfenster auch) setzt sich das dynamische Kompositions-Prinzip des feurigen Rades fort, indem ein Engel mit Shofar (Widderhorn) im Rad von oben herab Elija entgegenkommt. Der Shofar blasende Engel, der die Wandlung und Vollendung aller Dinge ansagt, kommt im Jerusalem-Fenster wieder, dort statt aus der Radscheibe aus einer Mondscheibe hervorkommend (s. S. 83) – ein Parallel-Motiv, hier wie dort Drehung, Wandlung verkündend. Der Engel mit Shofar ist eine vielfach in Chagalls Werk auftauchende Gestalt, fast schon eine Chiffre.

Das Rad-Motiv schließt auch den Gestaltumriss, den gebogenen Rücken des zusammengekauerten Jeremia – eine Figur, spätestens seit Metz in ihrer Trauergebärde unverkennbar ausgeprägt (Anm. 53) – in den Wandlungsrhythmus, der durch Feuer läutert, mit ein. Das visionäre Blau seiner schwermütigen Kontemplation korrespondiert mit der Farbe des benachbarten Jakobs-Fensters ebenso wie der dunkelblaue Vogel über ihm: sei es nun Eli ja selbst in Adler-Gestalt oder sonst einer der Boten des Schöpfer-Gottes aus der Zone über ihm. In diesem Vogel ist die Dynamik des Ringens mit Gott, das Jeremia auszeichnet,



in seiner Doppelbewegung sehr schön ausgedrückt: einerseits scheint der Vogel, wie er von den Bleilot-Rippen gebildet wird, als ein blauer Bote des Unheils und der Trauer sich über Jeremia herabzusenken. In diesem Vogel ist aber andererseits mit leichter Hand in Schwarzlot ein

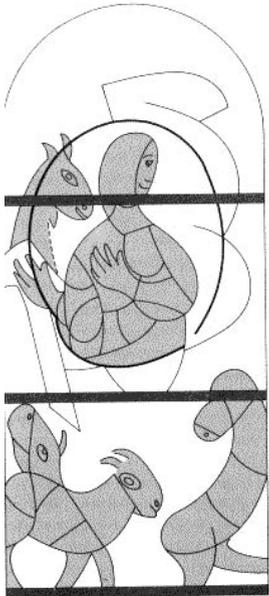


weiterer Vogel eingezeichnet, der grün und leicht emporfliegt, in der entgegengesetzten Richtung also, ein Bote der Hoffnung und Erwartung. Wie ein aufnahmebereites Gefäß – für Dunkles wie auch für Verheißungen – wirkt die runde Gestalt des Jeremia.

In dem Schöpfergott der obersten Zone mündet die Rad-Dynamik des ganzen Bildes ein: überwölbt von einem Bogen vitalen Rotes, auch das Profil in ein rotes Farbfeld getaucht, schaffen Gottes Hände – selbst in die feurige Rotation der schöpferischen Kräfte einbezogen, sie immer neu auslösend -Tiere, wie Chagall sie liebt, den Bock, das Lamm, die Ziege, Tiere, bei

denen sich die Züge des einen mit denen des anderen mischen, vor allem aber sind es Tiere, die zu Opfertieren werden, gerade am Passah-Fest. Sie aber sind für Chagall »Geschöpfe unmittelbar aus der Hand Gottes«. Die Tiere sind ihrem Schöpfer näher geblieben als der Mensch, selbst noch der Wurm »erfüllt seine Aufgabe und verdirbt nichts«, wie es in einer der »Erzählungen der Chassidim« (Anm. 54) heißt.

Vor allem aber schaffen die Hände Gottes hierzu gleich die Farben, von denen Chagalls eigenes Schöpfertum lebt. Die Erschaffung der Farben steht auch für das Buch Sohar, die wichtigste Quelle der Kabbala, am Anfang der Schöpfung: »Eine dunkle Flamme entsprang im allerverborgenen Bereich, aus dem Bereich des Unendlichen wie ein Nebel, der sich im Gestaltlosen bildet ... Erst als jene Flamme Maß und Ausdehnung annahm, brachte sie leuchtende Farben hervor ... « (Anm. 55)



Im Sohar ist keine Rede von einem Nichts vor Anfang der Schöpfung: an seine Stelle ist die Aura von Licht getreten, die das Unendliche anfangslos und unerschaffen umgibt (Anm. 56). Alle zentralen Farben des Farb-Baumes dieser fünf Fenster sind hier in einer Kreisform, die an die Aureole über dem Schöpfungs- und Offenbarungsbaum erinnert, ausgebreitet: Rot, Blau, Grün, Gelb, und alle vier noch erweitert um die Verbindungsfarbe zwischen Rot und Blau, Violett, die Farbe der schöpferischen Wandlung und Unruhe, wie farbpsychologische Tests und die religiöse, die Passions-Symbolik beispielsweise, übereinstimmend erweisen. Auch Braun, die Erdfarbe, spielt hier in der obersten

Zone, in der Region um Gottes Hände, eine unmittelbare Rolle, Erde ist durch das Schöpferische hinaufgehoben in den Himmel. Sie verleiht diesem schaffenden Gott zugleich ein mütterliches Element.

An der Spitze der drei höchsten Fenster findet sich übrigens durchweg eine Mandorla, ein Ganzheitszeichen also, wennauch in verschiedenen Modalitäten: hier also ist der Schöpfungsaspekt, der Aspekt des

Werdenden, besonders betont. Diese Mandorla ist bereits von ihrer runden Form her ein Symbol, die auf Weibliches hinweist: nun wird sie von Chagall vielfach gebraucht, um die Gegenwart Gottes, die Schechina, wie sie zum Beispiel über dem brennenden Busch ruht, darzustellen.

Für das talmudische orthodoxe Judentum ist die Schechina, wörtlich »Einwohnung«, nämlich Gottes in der Welt, keine von Gott unterscheidbare Hypostase, sondern sie bedeutet »Gott selbst in seiner Allgegenwart in der Welt und in Israel insbesondere«; sie bedeutet »Gottes Präsenz, sein Antlitz« (Anm. 57).

Für das unorthodoxe kabbalistische Judentum aber, von dem der ostjüdische Chassidismus ein Zweig ist (Anm. 58), bedeutet die Schechina eine eigene Potentialität, die »weibliche Gewalt in Gott«. Nach dem Buche Bahir ist die Schechina das weibliche Element in Gott und als solches verselbständigt. Auch der Ursprung der menschlichen Seele liegt nach kabbalistischer Überzeugung in der Sphäre des Weiblichen in Gott.

Dem Exil der Seele von ihrem Ursprung entspricht nach kabbalistischem Mythos das Exil der Schechina, die Exilierung des Weiblichen aus Gott. Gerschom Scholem führt dazu aus: »Und so wie für das religiöse Gefühl der alten Kabbalisten das Exil der Schechina ein Symbol unserer eigenen Verschuldung ist, muss es der Sinn der religiösen Handlung sein, solches Exil wieder aufzuheben. Die Wiedervereinigung Gottes mit seiner Schechina ist die Erlösung. In ihr werden, wieder ganz mythisch gesehen, das Männliche und Weibliche zu ihrer ursprünglichen Einheit zurückgeführt. Unter der Herrschaft der Kabbala sollte jede religiöse Tat von der Formel begleitet werden: <Um der Einigung Gottes und seiner Schechina willen.>« (Anm. 59)

Wenn wir nun mitbedenken, dass nach diesem Mythos die Schechina bei ihrer Exilierung in die Welt in unzählige Lichtfunken zersprang, begreifen wir, dass auch das Aufsuchen und Auffinden solcher Lichtfunken in der Welt – wie es Chagall auf seine Weise durch Malen tut – der Wiedervereinigung des Menschen mit seinem Ursprung, aber zugleich der Heimholung der verstoßenen weiblichen Seite in Gott dient.

Das blaue Jakobsfenster

Chagalls Blau wäre ein besonderes Kapitel wert. Sein nur ihm eigenes Blau ist jenes tiefe, auf Kobalt und Ultramarin gestimmte, das von den frühen traumhaften Erinnerungsbildern bis zu den späten Visionen seiner Fenster reicht: es nimmt, wie wir eben angedeutet haben, in seinem Spätwerk eher noch größeren Raum ein als im früheren. Blau löst spontan die Stimmung von Weite, aber auch von Tiefe, Vertiefung und Kontemplation aus. Nach Pfister weist es auf die »innere Steuerung und Regulation, auch durch Einsicht, Wille und Vernunft,« hin (Anm. 60).

Die häufigsten Assoziationen zu ihm sind Wasser, Meer, Himmel; blaue Blumen wie Enzian, Kornblume, Vergissmeinnicht. Wie der Baum seine symbolische Bedeutung aus der Übertragung seiner natürlichen Qualitäten gewonnen hat, aus den Erfahrungen, die Menschenergenerationen mit dem Baum gemacht haben, so gewinnt auch jede Farbe ihre Symbolbedeutung wie ihre psychologische Erlebnisqualität aus den Erfahrungen, die die Menschheit mit ihr gemacht hat. So ist zuerst die Erfahrung innerhalb der Natur zu beachten. Blau wird in der Natur vor allem in zwei Bereichen erfahren: angesichts des Himmels und des Wassers, des Meeres oder der Seen. Beide Bereiche vermitteln ein besonderes Erlebnis der Weite, der Ferne; dazu der Höhe bzw. der Tiefe. Sowohl an der Höhe des Himmels wie an der Tiefe des Meeres erlebt der betrachtende Mensch etwas, das ihn übersteigt; eine Größenordnung, eine Dimension, die ihn transzendiert.

So ist Blau in unserer religiösen Tradition – aber auch in vielen anderen – zur Farbe der Transzendenz geworden, und sie kennzeichnet die Symbole, die in diese Farbe gefasst werden, als transzendente: sei es das Gewand Christi, der Marienmantel, oder sei es auch das Zentrum eines fernöstlichen Mandala. Das Himmelsgewölbe, unter dem wir uns bergen, bietet zugleich Schutz: kein einleuchtenderes Gleichnis ist dafür denkbar als der blaue Gottesmantel oder die blaue Schutzmantel-Madonna. Neben der Transzendenz der Höhe gibt es die Transzendenz der Tiefe: die Geheimnisse und Schätze des Meeres sind gemeint,

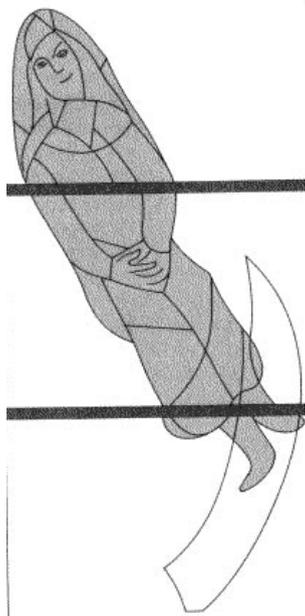
im übertragenen Sinne die der verborgenen Tiefe der Psyche, des Unbewussten. Fische und Wasserwesen wissen um sie: tragen sie ans Licht, schenken sie dem, der achtsam und ehrfürchtig mit ihnen umgeht. Boten des Himmels hingegen sind die Vögel, die schon in ihrer Gestalt vieles mit der Vorstellung der Himmelsboten, der Engel, gemeinsam haben. Auch der freie Flug der schöpferischen Fantasie kann sich in den Vögeln verbildlichen. Ungebundenheit, Freiheit – »ins Blaue fahren« – drückt diese Farbe in vielen Nuancen aus. Auch die blaue Blume ist in besonderer Weise eine Blume des Wunderbaren, des schwer Auffindbaren, das im Verborgenen blüht. Die »blaue Blume« der Romantik ist unverkennbar ein Selbst-Symbol. Auch zu »Treu und Glauben« hat die Farbe Blau eine Beziehung: im Volksmund gilt Blau als die Farbe der Treue, zu den blauen Blumen gehört zum Beispiel auch das »Vergissmeinnicht«.

Auf besondere Weise mit der Transzendenz, mit Gott verbundene Menschen tragen in der christlichen Ikonographie blaue Gewänder. Der Goldgrund mittelalterlicher Bilder – Symbol des Ewigkeitslichtes (Anm. 61), in dem die biblischen Szenen spielen – wird bei Giotto's Franziskus-Legenden durch den Blau-Grund abgelöst, der letztlich das gleiche bedeutet: die Sphäre von Transzendenz, die diese Szene umgibt. Blau hat eine besondere Beziehung zur Metallfarbe Silber und allem, was diese symbolisiert: beispielsweise dem Mond.

Nicht alle alten Völker kannten Blau: Noch in der Bibel ist das Wort für Blau nicht eindeutig und tendiert mehr zum heutigen Purpurbau, das aus der Purpurschnecke gewonnen wurde (Anm. 62).

Die Alchemie operiert – auch das ein Beweis für ihre sehr weit zurückgreifende Herkunft – wie die ältesten Völker nur mit den Farben Schwarz, Weiß, Rot und Gelb. Die Farbskala Chagalls hingegen ist modern und verdankt sich in ihren Farbfindungen für religiöses Geschehen mehr als der Alchemie der Tradition der östlichen Ikonen, in denen Blau die Hauptrolle spielt. Wir dürfen also Chagalls Kontakt mit der alchemistischen Tradition im Blick auf seine Farbskala nicht überinterpretieren.

Gerade Chagalls Blau ist seine ureigene Schöpfung, Ausdruck seines Wesens. Blau wird von Introvertierten bevorzugt, von Menschen,



die ihre Schau, den Blick in die eigene Tiefe, dem Traum und der Vision verdanken, Menschen mit Kontakt zum Transzendenten im weitesten Sinne. Bei Chagall geht es dabei vor allem um Kontakt zur »inneren« Transzendenz (Anm. 63).

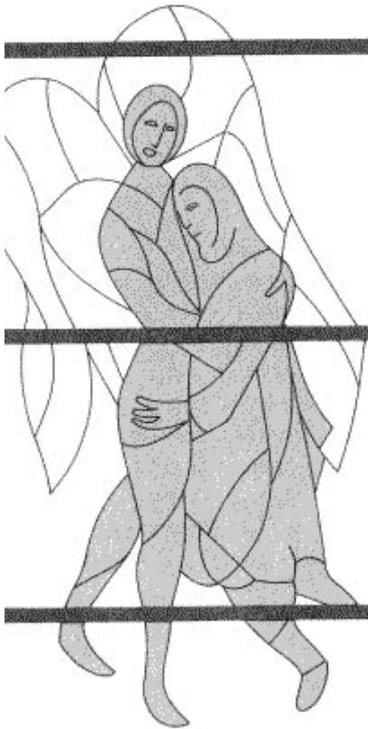
Ich möchte nun wieder auf dem Hintergrund dieses Blau die Komposition des Fensters von unten nach oben zu lesen versuchen. Im unteren Bildteil steht oder vielmehr schwebt der träumende Jakob (I Mose 28) auf einer lichten Sichel in dunklem Blau: für seine Gestalt ist das tiefste und intensivste Blau gewählt, das in dieser Fensterkomposition überhaupt vorkommt, Kobalt in Verbindung mit Ultramarin. Jakob ist eine Gestalt, die in Chagalls tiefster Seele ihren Ort hat: mit ihr identifiziert er sich, von ihr handeln

zahlreiche seiner Bilder und – noch persönlicher – seine Gedichte und Gebete. Nicht die ganze Jakobsgeschichte interessiert ihn gleichermaßen; sondern es sind vor allem zwei Jakobsmotive, die ihn zu unermüdlicher Gestaltung inspirieren.

Das erste ist der träumende Jakob, dem sich durch die Himmelsleiter der transzendente Bereich öffnet, auf dem nun die Engel auf- und nieder steigen: der also im Traum den Zugang zum Transzendenten findet. Ein Bild von Chagall selbst, dem sich – zum Beispiel in der bittersten Armut seiner Petersburger Malstudentenexistenz – durch Träume ein Zugang zu den Engeln (der transzendenten Funktion der eigenen Psyche) erschließt: »Und Träume suchten mich heim: ein viereckiges Zimmer, leer. In einer Ecke ein Bett und ich darin. Es wird dunkel. Plötzlich öffnet sich die Zimmerdecke, und ein geflügeltes Wesen schwebt hernieder mit Glanz und Gepränge und erfüllt das Zimmer mit wogendem Dunst. Es rauschen die schleifenden Flügel. Ein Engel!, denke ich. Ich kann die Augen nicht öffnen, es ist zu hell, zu gleißend. Nachdem er alles durchschweift hat, steigt er empor und entschwindet

durch den Spalt in der Decke, nimmt alles Licht und Himmelblau mit sich fort. Dunkel ist es wieder, ich erwache. Mein Bild (Erscheinung) gibt diesen Traum wieder.« (Anm. 64)

Blaise Cendrars, der Freund seiner frühen Pariser Jahre, erkennt intuitiv, wie sehr das Wesen Chagalls einer Existenz auf Jakobs Himmelsleiter entspricht. 1912 schreibt er das berühmt gewordene Gedicht, das mit den Zeilen endet: »Chagall, Chagall, Auf den Leitern des Lichts.« (Anm. 65)



Das zweite der Jakobs motive, das Chagall nicht loslässt, ist Jakobs Kampf mit dem Engel (1 Mose 32). Auch dieses ist für ihn wohl zugleich ein Bild für das Geheimnis seiner schöpferischen Existenz: ein einziges Ringen um den Kontakt mit der transzendenten Funktion seiner Psyche. Es gibt Darstellungen des Jakobs-Kampfes bei Chagall, die mehr die Phase des Ringens um den Engel – so zum Beispiel in Nizza, wo Jakob den Engel geradezu anspringt –, und solche, die die Phase des glücklichen Angenommenseins durch den Engel spiegeln. Hier ist eine hingeebene Ruhe an der Brust des Engels, die Begegnung zweier Liebender, geschildert – entsprechend ist das Werk, das aus solcher Beziehung zu seinem Engel rührt, das Fenster des Fraumünsters, von besonderer reifer, befriedeter Ausdruckskraft und ruhiger Ausgewogenheit.

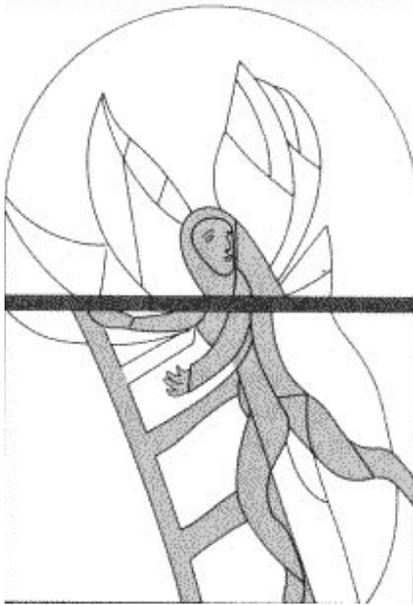
Doch um das zu verdeutlichen, will ich das Fenster im einzelnen interpretieren. Was im roten Fenster das Radprinzip ist, das das Auge des Betrachters wie die Figuren nach oben trägt, das ist in diesem blauen Fenster das Leiter-Prinzip, auf dem der Blick des Beschauers mit den Figuren in die Höhe des Bildes empor- und auch wieder her-

nieder steigt: auch dies ist kein starres, sondern ein sehr dynamisches Prinzip. Die Leiter ist wie federnd durch den Bildrahmen gelegt, von links nach rechts und wieder zurückpendelnd, es ergibt sich eine Kompositionslinie, die sich lianen-, zweig- oder auch schlangenartig nach oben schwingt. Zwischen dem träumenden Jakob und dem ihm zugehörigen Leiter-Motiv mit dem Engel ist hier, charakteristisch, die Szene vom Jakobs-Kampf eingeschoben: es besteht also für den Träumer Jakob, mit dem Chagall sich identifiziert, immer erst eine Schwelle der Begegnung und Versöhnung mit seinem schöpferischen Genius, ehe sich ihm der Himmel, die schöpferisch-geistige Dimension, erschließt, die die Verbindung zwischen dem Dunklen des Unbewussten, der seelischen Tiefe und dem Bewusstsein, zu dem auch die Gestaltungsfähigkeit gehört, herstellen kann. Vor allem in Chagalls Gedichten und Gebeten haben wir bewegende Zeugnisse, die zeigen, wie er sich selbst »Auf der Jakobsleiter« erlebt:

Die Welt, in der ich lebe, ist verschlossen,
Das Licht versinkt,
Die Nacht bahnt sich den Weg,
Wo verstecke ich meine Farben?
Meine Tränen, wo gieße ich sie hin?
Die letzte Freude – mein letzter Blick nähert sich dem Land
meiner Brüder,
Ich steige hinauf und hinunter zu ihnen.
Mein Traum auf der Jakobsleiter, schau, wie ich mein Kreuz
schleppe.
Das lange schon müde Bild sinkt, weint zwischen Himmel und
Erde.
Alle meine Bilder sind verstreut auf dem Friedhof.
Es steigt ein Duft auf von erloschenen Kerzen.
Überall eilen tote Musiker herbei, sie sagen die Gebete der Toten.
(Anm. 66)

Wie in ältester Baumsymbolik stellt diese Himmelsleiter auch die Verbindung zu den Seelen der Verstorbenen her. Hier kehrt er bei sei-

nen Brüdern ein, es geht um seine jüdische Identität. Im Jakobsfenster nun sind beide, der träumende wie der ringend-ruhende Jakob mit seinem Engel, im unteren Drittel des Bildes eng aufeinander und zugleich auf die sich öffnende Höhe des Himmels bezogen – im Fenster nimmt die Leiter mit den drei Engeln fast zwei Drittel des Bildes ein. Ein überwältigender Eindruck hohen Aufsteigens wird hier vermittelt. Das ganze Fenster ist in das schon beschriebene Chagall- Blau getaucht – das ihm eine besondere Transparenz und den Ausdruck einer aus Traumtiefen aufsteigenden Transzendenz verleiht.



Das Blau weist nun sehr verschiedene Nuancen auf, die bedeutungsvoll sind: die tiefste und dichteste Ultramarin-Zone bildet sich um den Körper Jakobs; er liegt wie gebettet in Ultramarin, ist wie aus diesem Edelstein gestaltet. Er ist geborgen und eingelassen in die Transzendenz. Seine locker gefalteten Hände ruhen im Schoß. Die Augen dieses Träumenden sind nicht geschlossen, sondern geöffnet zur inneren Schau. Der Blick geht nach innen. Die gelöste Haltung, mit der er in diesem Blau zu schweben scheint, drückt unnachahmlich aus, dass er sich von diesem Blau

getragen fühlt. Auch die Umrise des Jakob-Engel-Paares sind in dieser Seelenfarbe Chagalls gehalten – die Körper der beiden allerdings fast zu Weiß aufgehellt und von dem besonderen Silbergelb umstrahlt, dessen Bedeutung uns noch beschäftigen wird.

Der Ansatz der Leiter im Rücken des untersten Engels ist noch einmal von einer Ultramarin- Zone umgeben; der Mittelteil der Leiter selbst ist in dieser Farbe gestaltet, und sie mündet in eine ebenso tiefblaue Zone im obersten Raum des Bildes, die zur Kreisform tendiert: eine überzeugende Form für die Erfahrung, dass die im Ultra-

marin enthaltenen Energien der Seelentiefe durch die transzendente Funktion, hier verkörpert durch die vier Engel des Bildes, in die Höhe des Bewusstseins und der Gestaltung getragen werden können: unterer Geist, Spiritus naturae, der dem oberen Geist durch die Engel zuge- tragen und beigefügt wird. Das Baummotiv, das wir als Strukturprin- zip der Gesamtkomposition erkannten, ist dem Jakobsfenster inhärent durch das Motiv der Himmelsleiter, die eine sehr ähnliche Symbolik als Brücke und Verbindungsglied zwischen Oben und Unten, Him- mel und Erde, Bewusstsein und Unbewusstem hat wie der Baum selbst: schon der Schamane besteigt einen leiterartigen Pfahl, um dem Him- mel näher zu kommen und heilende Kräfte für den Kranken herab- zuholen. Auch die Leiter ist von fliegenden Boten umschwebt wie der Baum im Mythos (Leiter und Baum gehören allerdings auch im Alltag, schon bei dem natürlichen Vorgang jeder Obsternte, zusammen).

Bei Chagall finden wir die Leiter oft in der Nähe des Kreuzes, weni- ger wohl als notwendiges Requisite der Kreuzesabnahme als in dem alten Sinne der Himmelsleiter, die als Mittlerin zwischen Himmel und Erde sehr nahe mit dem geglaubten Sinn des Christuskreuzes zusammen- hängt. Auch im blauen Fenster stellt sie eine sinnfällige Verbindung zum Christusfenster her. Wachstumssymbolik lässt sich sehr schön im Bild der hinaufsteigenden Leiter darstellen: auch hier geht es um einen psychischen Entwicklungsvorgang. Baum und Wachstumssym- bolik sind aber auch noch an vielfältigen anderen Stellen des Jakobs- fensters verborgen, vor allem durch die Wachstumsfarbe Grün, die an wichtigen Stellen des Bildes auftaucht: besonders dort, wo die gefal- ten Hände Jakobs in seinem Schoß ruhen – über Geschlechtszone und Solarplexus –: vergessen wir nicht, dass Jakob nach biblischem Zeug- nis (1 Mose 28,14) im Leitertraum die Verheißung von Nachkommen- schaft bekommen hat. Biologisches und – im übertragenen Sinne – schöpferisches seelisches Wachstum, neue junge Kräfte in Fülle werden ihm im Traum verheißen. Dies passt in die Symbolik des Baumes.

Weiterhin besteht eine starke klare Grünzone wie ein Schild hin- ter den Schultern des Engels, der Jakob empfängt: als Stütze eine Bal- lung von Wachstumskräften hinter ihm – auch dieses wurde die Funk- tion des Engels für Chagall, Genius seiner schöpferischen Kraft zu sein,

noch betonen. Die größte Ausdehnung erreicht Grün auf diesem Fenster schließlich in den Flügeln des lang gestreckten mittleren Engels auf der Leiter, die auch der Form nach wie gefiedertes Blattwerk gestaltet sind. Wie ein Band, das die Flügel trägt, legt sich das Grün auch noch um die Schulter des Engels. In jedem Fenster begegnet uns eine besonders lang gestreckte, die Vertikale betonende Gestalt: hier ist es der Engel. Die Farbe des Wachstums also charakterisiert seine Flugkraft: er ist ein Engel, der zum Lebensbaum gehört. Die Rottöne in diesem Bild haben mehr eine formale Funktion: das blaue Fenster mit seinem roten Nachbarfenster zu verflechten. Auch führen sie die Augen wie Stufen durch die Schwerpunkte des Bildes. Wie Edelsteine, in denen das Feuer der Emotion glüht, sind sie in das blaue Fenster eingelassen und bilden vor allem eine Standfläche, eine Aktionsbasis für die Figuren, die sonst wie schwerelos im Raum des Blau schwebten: das Rot verleiht ihnen eine gewisse Schwerkraft. Eine rote Fläche trägt das Jakob-Engel-Paar; von den roten Feldern heben sich die beiden unteren Engel auf der Leiter ab; nur dem obersten Engel gestaltet sich das Rot zu einem mächtigen, eigentümlichen Flügel, der nach hinten und unten weist, wie das Steuersegel eines Flugzeugs, wie die Schwanzfeder eines Vogels.

Ein eigentümlicher Engel ist das überhaupt, der hier absprungbereit auf der obersten Leiterstation steht: Der feurige Flügel lässt an einen Seraph denken, eines der feurigen Wesen, schon durch ihren Namen mit der Schlange verwandt: über sein feuriges Wesen kommt auch in diesem Engel wieder Mercurius nahe, der die Weisheit der Tiefe in die Höhe zu tragen vermag, der als Feuer und Wasser zugleich den Baum durchpulst, in ihm auf- und niedersteigt. Sein Wesen wird noch durch die feurige Art des obersten Flügelpaares unterstrichen, das sich vier- oder fünffarbig – gelb, rot, blau, weiß und ein Schimmer von Grün – nach Art der Aureolen auffächert. Farbenvielheit taucht in diesem Bild, das von unten nach oben zu lesen ist, wie im roten Nachbarfenster, in der Höhe des Bildes auf; bei den rechten Nachbarfenstern, die von oben nach unten zu lesen sind, in der Tiefe.

Sie erinnert an das Feuerrad, das dem roten Mercurius zugeschrieben wird, aber auch wieder an die so genannte »cauda pavonis«, den »Pfauschwanz«, eine Farbenvielheit, die während des alchemistischen

Prozesses als »Morgenröte« der Erkenntnis auf die Nigredo (Schwärze) der Materie folgt. Mit seinem flossenartigen, roten Rückenflügel – zugleich einen stumpfen, schwarzen Flügelteil über den Kopf gestülpt – vermittelt die springend bewegliche, quecksilberhafte Gestalt dieses Wesens eher die Vorstellung eines mercuriali-schen Naturgeistes als die einer alttestamentlichen Engelsfigur. Gerade als solche aber wäre sie – wie der Symbolzusammenhang erweist – geeignet, die Botschaften aus Traum und Unbewusstem, die Jakob widerfuhren, ins Bewusstsein emporzutragen: die ins Dunkel versunkene Sophia ins Licht zu tragen. Dieses Wesen gleicht in vieler Hinsicht dem geflügelten Boten Hermes, der dem Mercurius gleichzusetzen ist. Wenn wir nun das blaue Jakobsfenster noch einmal als Ganzes betrachten, fällt die besondere Rolle des Gelb ins Gewicht, die wir bisher noch nicht näher in den Blick gefasst haben: als Komplementärfarbe des dunklen Blau, gerade in deren blau-violetter Ultramarintönung, springt es mit außerordentlicher Leuchtkraft dem Betrachter entgegen, auch wenn es eine relativ kleine Farbzone innerhalb der umfassenden Blauräume umfasst. Hier tritt wieder der Qualitätskontrast in Funktion, der bewirkt, dass es relativ kleine Einheiten einer stark strahlenden Farbe mit großen Flächen einer dunkleren Farbe optisch aufnehmen können und sich dagegen durchsetzen.

Darüber hinaus beruht die Wirkung des Qualitätskontrastes gerade darauf, dass er beide Farben steigert, beide an Intensität und Leuchtkraft durch die Gegenwart der anderen gewinnen lässt. Hier findet nun eine Gegensatzbegegnung von besonderer Dramatik statt: Blau als die dunkelste Farbe des Spektrums trifft sich mit Gelb als der hellsten. Das hier verwendete Gelb ist außerdem auch materiell eine besondere Substanz, der in der Technik der Glasmalerei schon im Mittelalter große Bedeutung zukam. Silbergelb wurde seit etwa 1300 für ganz besondere Wirkungen angewandt, später wurde es zur beherrschenden Farbe der Glasmalerei überhaupt und stand als solche für das nach mittelalterlicher Lichttheologie durch die transparenten Fenster einfallende Ewigkeitslicht schlechthin (Anm. 67).

Die Farbe besteht aus Schwefelsilber, das sich beim Brennen zu metallischem Silber läutert: nach dem Brand reicht seine Tönung vom

lichtesten Gelb bis zu Dunkelorange. Auch als Schwefelsilber hat es am Geheimnis des Mercurius teil. Chagall verwendet es – abgesehen vom gelben Ewigkeitsfenster -in der bedeutsamen Behutsamkeit, in der es in den Anfängen der europäischen Glasmalerei benutzt wurde: nur dort, wo ausdrücklich das Durchschimmern jenseitiger Wirklichkeit durch die irdischen Körper dargestellt werden sollte. Der Verwendung des Silbergelb kommt auch dadurch spezifische Wichtigkeit zu, dass es als einzige Malfarbe neben dem so genannten Schwarzlot, mit dem die Umrise der Figuren gezeichnet wurden, durch Chagall eigenhändig auf die bereits gegossenen und verlöteten Fenster aus fertigen Gläsern aufgetragen wurde.

Der Auftrag des Silbergelb stellt sozusagen die Akzentuierung der Komposition »von letzter Hand« dar (Anm. 68). Entsprechend zentral für die Bedeutung und Interpretation des Bildes sind die Zonen von Silbergelb. Zunächst ist es die sichelartige Fläche, goldbraun glänzend, auf der der träumende Jakob seine schwebende Basis findet: ein Lichtboot gleichsam. Falls diese Farbe vor allem Licht, transzendenten Lichteinbruch, bedeutet, so ruht Jakob in der Tiefe des Blaus und in der Tiefe des Bildes auf einer Sichel solchen Lichts. In der Tiefe des Unbewussten also schimmert hier – auch als Basis jeder Traumerfahrung – das Erleuchtungslicht, in Gestalt des lumen naturae. Die Sichelform dieser Erlebnisbasis deutet ihre Beziehung zum Mond, dem weiblichen Gestirn, an.

Die stärkste und ausgedehnteste Zone von Silbergelb liegt jedoch, wie schon erwähnt, in diesem Bild über der Hüfte Jakobs und des Engels. Hier in dieser Begegnung, diesem Ringen, Hüfte an Hüfte, in dem auch Chagall selbst mit seinem schöpferischen Genius ringt, geschieht das Entscheidende: Erleuchtung, Befruchtung, Segen – auch wenn sich Jakob an der Übermacht des Engels die Hüfte verrenkt (1 Mose 32,26f.). Hier gewinnt er seinen ureigenen Namen: es geht um nichts anderes als um die Gewinnung der Identität, um Individuation.

Im Ringen mit dem größeren Menschen in sich selbst, der »Nummer Zwei«, wie Jung sein Selbst nennt (Anm. 69), im Gegensatz zu »Nummer Eins«, dem kleinen Ich, gewinnt Chagall seine schöpferische und künstlerische Entwicklungsmöglichkeit: die aufsteigenden drei

Engel, Verkörperung seiner transzendenten Funktion, stellen das ebenfalls dar. Die Dreiheit der Engel zeigt ihre Funktion als dynamische, bewegte, zeigt sie in Aktion. Übrigens sind auch die Engel an den zentralen Stellen ihres Körpers und an den Gliedern, die Fortbewegung, die ihr Handeln ermöglichen, von den Lichtfunken gezeichnet, die sie herauf- und herabzutragen scheinen. Hier spätestens vermutet man die Lehre von den Scintillae, neuplatonisches Erbe, das über die kabbalistische Mystik und den Chassidismus zu Chagall gelangt sein mag. Sie enthielt die Lehre von der Emanation des Göttlichen in die Welt und vom Aufleuchten der in die Welt verstreuten Funken, die aus der Herrlichkeit Gottes, der Schechina, entsprungen sind. Als sie in die Welt ausgegossen wurde, zersprangen die irdenen Gefäße, die sie auffangen und tragen sollten.

Bei Isaak Lurja heißt es: »Denn jene Gefäße, die, selbst aus niederen Arten ... bestehend, bestimmt waren, diese Lichtfluten der Scphirath ... aufzunehmen, und so als Gefäße und Instrumente der Schöpfung zu dienen, zerbrachen unter ihrem Auf-Järall.« (Anm. 70) Die Lichtfunken sanken in die Tiefe der Materie ein. IJJoch durch ein Mehr an Liebe können sie erlöst und der Oberen Welt zurückgegeben werden. Für Chagall, der in dieser Tradition steht, war der Einbruch übersinnlichen Geschehens ins Irdische immer zu erwarten. Von dieser Einstellung auch sein frühes Gedicht: »Gott, der du dich in den Wolken verbirgst oder hinter dem Hause des Schusters, gib, dass sich meine Seele offenbare, die bedrückte Seele eines stotternden Jungen, zeige mir meinen Weg. Ich möchte nicht wie alle anderen sein; eine neue Welt will ich sehen.« (Anm. 71)

Über den chassidischen Hintergrund von Chagalls Malerei schreibt Vogelsanger: »Die Gleichzeitigkeit des Heterogenen in Chagalls, Bildern, die Kraft, Zartheit und Freudigkeit der Farbe, ihr rhythmisches Fluten und ihre Chemie, die das Geheimnis der Wandlung ist, der bruchlose Übergang vom Natürlichen ins Übernatürliche kraft eines tiefen Wissens um die Geistdurchwaltetheit aller Stufen der Schöpfung, damit auch das Fehlen des absoluten Bösen in Chagalls Welt, das alles hat damit ebenso zu tun wie das dynamische Geschehen an seinen großen, lichten und engeldurchstrahlten Himmeln und wie die Ema-

nation einer Botschaft der Liebe aus seinem ganzen Werk.« (Anm. 72) Hinzu kommt bei Chagall die Begegnung mit der Welt der russischen Ikonen, in die die Lichttheologie der orthodoxen Kirchen eingegangen war: fanden sich doch in ihr ähnliche Vorstellungen über die »Lichtnatur Gottes und ihre Durchdringung der finsternen Materie« wie im Chassidismus. Sie waren als bestimmende Fermente seit dem großen synkretistischen Prozess der Spätantike lebendig, seit sie als Quintessenz des Neuplatonismus sowohl von den orientalischen Erlösungsreligionen wie auch von den griechischen Kirchenvätern aufgenommen und weitervermittelt worden waren.

Als Unterströmung, doch reiner bewahrt als im Hauptstrom des Christentums, wurden diese Gedanken in der kabbalistischen und der alchemistischen Mystik weitergetragen. So begegnen sie über die Alchemie der geistigen Welt Jungs, über die kabbalistische der schöpferischen Welt Chagalls: vergleicht man ihrer beider Anschauungen, so entsprechen sie einander in mehr, als es bei bloßem Zufall zu erwarten wäre. Zugleich handelt es sich wohl um archetypische Vorstellungsmuster, die nicht historisch vermittelt werden mussten, um an verschiedenen Punkten der Welt autochthon wieder aufzutauchen.

Der alchemistische Prozess meint nichts anderes als die Herausläuterung der Lichtqualität aus der Materie: die goldgleiche citrinitas galt als höchste Läuterungsstufe des Steines; der philosophische Baum trägt auf dieser Stufe goldgelbe Blüten. Sulfur übrigens, Bestandteil des Schwefelsilbers, hat ebenfalls mit Mercurius zu tun. Chagall geht es um einen Wandlungsprozess des Menschen und der ganzen Schöpfung durch innere Wandlung, durch ein überkonfessionelles »Mehr« an Weisheit und Liebe: das ist auch für ihn ein Prozess, der alle Stufen und Bedeutungen des Lichtes und der Farben durchläuft. Im blauen Fenster geht es um die Wiederentdeckung dieses lumen naturae (Licht der Natur) in der Tiefe des Träumens, des Unbewussten, und seiner stufenweisen Bewusstwerdung durch den Kampf mit dem Engel, Hüfte an Hüfte, und schließlich das Emporgetragen-Werden dieses Lichtes über die Himmelsleiter durch die mercurischen Engel mit den Laubflügeln und dem roten Schweif. Elevation und Erhebung ist nach Bachelard der durchgehende Zug Chagallscher Kunst. (Anm. 73)

Das blaue Gesetzesfenster

Ich komme nun zu den beiden rechten Seitenfenstern, vom grünen Mittelfenster aus betrachtet. Die Richtung Rechts gilt in der tiefenpsychologischen Bildinterpretation als die bewusstseinsnähere, die männlichere Seite. Es fällt sofort auf, dass die beiden rechten Fenster farblich wesentlich heller gehalten sind als die Fenster der linken Seite: hier ist das rein gelbe Jerusalemfenster, das Lichtzentrum der ganzen Komposition, nach Osten weisend und damit das Morgenlicht der Sonne auffangend und dem Innenraum vermittelnd.

Sehr hell im Vergleich zum Jakobsfenster ist aber auch das Blau des Gesetzesfensters im Süden des Chores, das das Mittagslicht der Sonne einzubringen hat. Im Abendlicht leuchten dafür die mehr intensiven Farben Rot und Ultramarin der linken Seitenfenster länger und wie von innen glühend, während die rechten mit dem Sonnenlicht verlöschen. Die Blaunuanze dieses Fensters – eher Kobalt und Preußisch-Blau – vermittelt mehr die Farbe der Himmelshöhe als die der Meerestiefe. In dieser Nuance zeigt sich mehr die Kühle des Blau im Gegensatz zum Rot, seine Zugehörigkeit zum väterlich-männlichen, zum geistigen Prinzip.

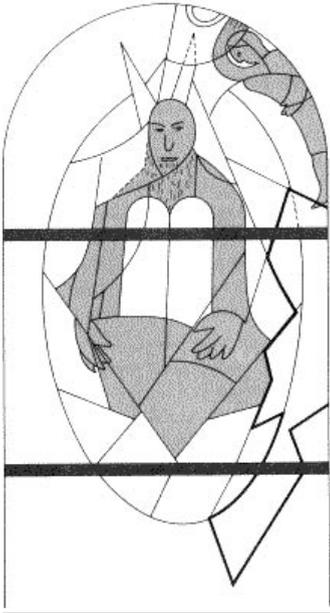
Dementsprechend legt die Komposition es auch nahe, diese Fenster von oben nach unten zu lesen: hier handelt es sich um »Offenbarung«, die, symbolisch verstanden, mehr von oben aus dem Bereich der männlichen Geistigkeit des Vater-Gottes einbricht. Doch darf man die bildnerische Logik nicht strapazieren. Es scheint sich bei näherem Zusehen um zwei Gegen-Bewegungen innerhalb des Fensters zu handeln, die sich im »Friedenskind« in der genauen Mitte des Bildes begegnen: die Bewegung von Mose mit den Gesetzestafeln über die »Menschen des Ungehorsams« als Abwärtsbewegung; und die Bewegung über Jesaja mit dem Engel und der über ihm aufsteigenden Friedensvision als Aufwärtsbewegung.

Wenn man es dennoch durchgehend von oben nach unten lesen will, bildet das Motiv des Friedenskindes eine Art Dreh- und Umschlagspunkt: hier wendet sich die Welt des Gesetzes, für die Mose steht, in

die der Gnade um, für die hier der Prophet Jesaja mit seiner eschatologischen Heilsverheißung steht. Eigentümlich hellt sich dieses Fenster von oben nach unten farblich auf. Beginnt es oben streng in Blau, so durchzieht doch schon eine grüne Ranke den oberen Teil des Bildes, führt dann, einzelne Rot-Schwellen bei dem Kreuzträger und dem Friedenskind durchsteigend, in eine breitere Rotbahn über, die, parallel zur Schlange, die große Kreisfigur durchläuft, bis sie im Engelsflügel bei Jesaja mündet: wo Engel und Jesaja einander begegnen, innig verbunden und fast zu einer Gestalt verwachsen.

Hier strahlt das volle Farbspektrum auf wie sonst in den Aureolen in der Höhe des Bildes. Hier ist die göttliche Energie, durch den Engel getragen, in der Tiefe beim Menschen angekommen und lässt ihn »aufglühen« : das Silbergelb, in dem auch die Spitze des Engelflügels leuchtet, durchfährt Jesaja bis in die Fußspitzen. Wie eine Lichtspur zieht der herabfahrende Engel einzelne ins Bild fallende Fünkchen hinter sich her – beim Kreuzträger, beim Friedenskind, auf den Leibern der Tiere, der Schlange und in dem großen Kreis. Sie alle sind erlösbar geworden, da der göttliche Lichtfunke auf sie gefallen ist, in ihnen aufglüht. Besondere Bedeutung hat das gewiss bei der Gestalt der Schlange, die seit der Paradiesesgeschichte von der biblischen Tradition als Trägerin des dunklen, gottabgewandten Prinzips betrachtet wird.

Die Schlange gehört zum Baum, gehört eigentlich zum grünen Mittelfenster; das Baum-Prinzip ist in diesem Fenster aber, wie wir schon andeuteten, auch auf strukturelle Weise gegenwärtig: die Komposition folgt einer rankenartigen Linie, die in der Höhe bekenntzeicherweise grün ist und die auch in der Tiefe wieder in der grünen Leibesmitte des Jesaja mündet. Ihre Grundform wird ausdrücklich wiederholt und unterstrichen durch die Gestalt jener überlangen und geschwungen herabhängenden Schlange – einer »Baum-Schlange«, so möchte man sie nennen. Mächtig, streng und weiß, in ungebrochenem Licht belassen erscheint das Antlitz des Mose sowie seine Hände mit den weißen Gesetzestafeln an der Spitze des Bildes. Auch er ist von einer Gloriele umgeben wie alle Gestalten bisher, die in der obersten Bildzone stehen: neben dem Schöpfergott links und dem Christus in der Mitte hier also Mose, die Hauptautorität jüdischen Glaubens, eine Patriarchenge-



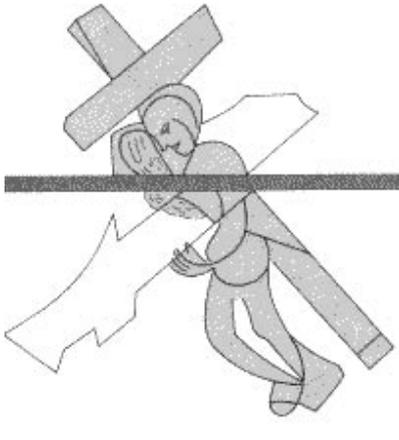
stalt mit blitzenden Hörnern des Geistes (Anm. 74).

Doch diese Gloriole ist im Unterschied zu der des Schöpfers und des Christus eiförmig, und abgesehen von den darüber hinauschießenden Geistesblitzen wird Mose ganz von ihr umschlossen: das Wirken seiner Hände sprengt nicht den Rahmen und bringt nicht das Ganze in Rotation, wie es der Schöpfer im roten Fenster tut; seine Füße durchschreiten nicht die Mandorla wie die des Christus, sondern sie sind in tiefem Blau verborgen wie sein ganzer unterer Leib. Mose erscheint hier gegenüber den anderen Gestalten in einer fast statischen Ruhe.

Der auffälligste Unterschied zum Schöpfer-Gott, aber auch zu Christus, besteht in der Farbgestaltung des Mose; findet sich in der Schöpfer-Aureole die Gesamtheit der Farben mit einem starken Quantum der Erdfarbe Braun, die den Schöpfer-Gott zugleich als erdverbundenes, auch mütterliches Wesen kennzeichnet, findet sich beim Christus neben zahlreichen Grünvarianten die starke Zone von Blutrot und Violett, vor allem aber auch von Silbergelb, so ruht dieser Mose in reinem Blau.

Eine rein geistig-patriarchale Religion, auf ehernen Tafeln fixiert, stellt sich hier dar – vielleicht eine Form orthodoxen Judentums, die auch Chagall kritisch wahrgenommen haben mag. Bemerkenswert ist nun aber dieses: die Mosegestalt, der Gesetzgeber, ist hier in der Form eines Eies, wie verpuppt, gestaltet. Sollte das ein Hinweis darauf sein, dass diese erstarrte Form der Religion neu bebrütet und ausgebrütet werden muss?

Für Chagall sind in dieser Komposition die Gegenkräfte kompensatorisch auf dem Plan: der erd- und materienaher Schöpfer, mann-weiblich, mit seiner ungeheuren Dynamik und Emotion, dem Rotfenster übergeordnet; der kosmische Christus im Grün-Gold des Mercurius



den Weltenbaum durchdringend ... Mose im Ei ist nur eine Komponente eines umfassenden neuen Gottesbildes, das alte Selbst ist schon in Wandlung begriffen.

Das drückt auch das weibliche Wesen aus, das über der linken Schulter des Mose aus dem blauen Raum in Erscheinung tritt – Weibliches wird ihm angenähert –; das drückt sich nicht weniger in dem grünen Lebensund Schlangenband aus, das, von Mose aus gesehen, links von der Mandorla beginnt

und, wie wir schon sahen, zum Strukturträger der ganzen Fensterkomposition wird. Die Frau, die zu Mose tritt, geht gleichsam weiter unten in eine grüne Schleppe, eben dieses Farbband, über. Das grüne Band trifft zuerst auf den Kreuzträger, der, gehetzt von den hinter ihm herdrängenden »Menschen des Ungehorsams«, das Leiden ausdrückt, das den dem Gesetz unterworfenen Menschen trifft: sei er nun Gesetzesbrecher oder Opfer.

Für Chagall ist der Kreuzträger immer der leidende Mensch schlechthin, als solcher aber auch gewiss eine Präfiguration Christi. Auch dieser Kreuzträger, in dessen Kreuzesstamm das grüne Farbband mündet, durch dessen Brust zugleich ein roter Farbbalken geht, stellt eine Wandlungsform der Liebe Gottes dar, eine *coniunctio oppositorum* (Gegensatzvereinigung).

Die Szene mit dem Kreuzträger ist sichtlich als Analogie zu dem Christusfenster gestaltet: die Menschengruppe, samt dem Reiter, die den Kreuzträger hier bedrängt, steht dort, wieder samt dem Reiter, jubelnd und freudig bei dem am Kreuz verwandelt auffahrenden – oder auch wiederkehrenden Christus. Der Kreuzträger hat übrigens ein Gesicht zweifacher Perspektive: das im Profil wirkt jung; das frontale jedoch zeigt einen uralten Mann mit Bart. Soll hier ausgedrückt werden, dass der leidende Kreuzträger einem uralten Archetypus ent-



spricht: auch und gerade wenn ein junger Mensch das individuelle Leidenschicksal trägt?

Doch das Motiv des Kreuzträgers enthält noch mehr. Er ist ja Ausdruck des Archetypus vom leidenden Gerechten, vom Gottesknecht, dessen Mythos Jesaja ebenso verkündet hat wie das Friedensreich. In seiner mystisch-kabbalistischen Form besagt dieser Archetypus: dass ein »Mehr an Liebe« dazugehört, unschuldiges, aber vor Gott bejahendes Leiden, um die in der Welt verlorenen göttlichen Funken zu erlösen. Unmittelbar auf dem Weg des Kreuzträgers, zu seinen Füßen, liegt hier solch ein Lichtfunke aus Silber-

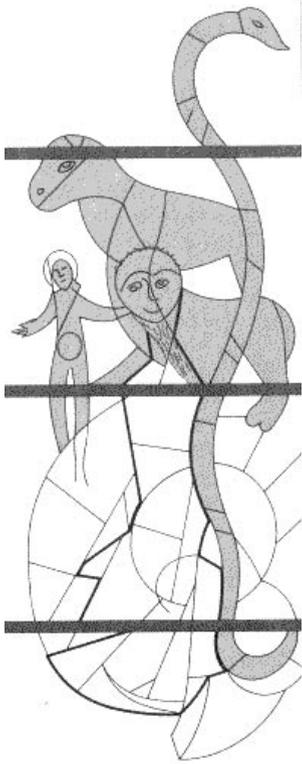
gelb. Der Zusammenhang mit dem chassidischen Mythos ist unübersehbar. Hans Martin Rotermund, der der Darstellung des Gekreuzigten bei Chagall eine gründliche Studie widmete, kommt neuerdings zu dem Ergebnis, dass nur der Gekreuzigte von Zürich den Rahmen der innerjüdisch zu interpretierenden Gestaltungen des leidenden Gottesknechts sprengt: im Grünen Christus findet er unübersehbar den Auferstandenen (Anm. 75).

Zentral in der Mitte des Bildes befindet sich nun, wie wir schon feststellten, das Friedenskind aus der Vision von Jesaja 11. Das Kind ist in die Längsachse des Bildes komponiert, und seine Brust zeigt genau die Hälfte des Bildes an. Dabei ist es wenig auffällig gestaltet, der Leib in einem Feld von hellem Blaugrün, Kopf und linker Arm in einer größeren Rotzone, einem Dreieck, in das kräftig Silbergelb einströmt: dieses Kind, das Friedenskind des Jesaja, das zum Archetypus des göttlichen Kindes überhaupt gehört, ist das unauffällig strukturelle Zentrum des Gesetzesfensters. Hier ist die erneuernde Kraft, auch für »Mose im Ei«. Das göttliche Kind bedeutet nichts weniger als die Geburt des neuen

Gottes, einen durchgreifenden Wandel des Gottesbildes: für das Christentum geschieht die Erfüllung der Verheißung von Jesaja 11 in der Geburt des Christkinds. Weil in Mose noch das erstarrte Alte, wenn auch schon verblappend, das Bild regiert, muss der Kindarchetypus aufgeboren werden, um die Waage zu halten: wie bei Senex und Puer, dem alten und dem jungen König im Märchen. Farblich drückt Chagall die Geburt des Neuen dadurch aus, dass er um den Körper des Kindes herum dem Blau des Grundes so viel Grün beimischt, dass Blaugrün entsteht. Schon farblich tendiert damit das Kind aus dem rein geistigen Mose-Blau des Fensters hinaus und auf das Grün des Christus-Fensters hin, wo noch einmal das göttliche Kind an der Brust der Maria im Baum liegt. Auch in der Jesaja-Vision als solcher hat das göttliche Kind mit der Natur zu tun: mit Löwe und Otter, die befriedet sind. Die Kluft zwischen Mensch und Natur ist geschlossen. Mit Kopf, Schultern und Armen tendiert das göttliche Kind zum roten Fenster und seiner schöpferischen Emotionalität hinüber.

Das Aufleuchten des Silbergelb schließlich kündigt an, dass in diesem Kind die Funken des göttlichen Lichtes in der Welt aufgefunden und erlöst werden können. Zentral in seiner Bedeutsamkeit scheint nun im Zeichen des göttlichen Kindes die Symbolkonjunktion der nächsten Bildzone: die große konzentrische Kreisform, von der mächtigen Schlange überhangen; in deren Nachbarschaft Löwe, Lamm und ein weiterer, mit Nimbus umgebener Knabe. Alle Wesen und auch dieser Knabe haben mehrfach Lichtfunken an ihren Körpern: das Lamm an der Kehle, der Stelle, an der die religiös begründete Schachtung vollzogen wurde; der Knabe an der Kniescheibe; vor allem aber in dem linken unteren

Segment des Rades flammt es golden auf. Dies alles hat also teil an der Lichtnatur Gottes, wartet auf Erlösung. Dem Löwen hat Chagall hier, wie öfters in seinem Werk, seine eigenen Züge verliehen, wie wir sie von einer frühen Zeichnung kennen (Anm. 76). Der Löwe ist zugleich Sinnbild des Stammes Juda, das Chagall in Jerusalem gestaltet hat (Anm. 77). Ist er es selbst mit seiner jüdischen Identität, die sich in diesem Löwen ausdrückt, er selbst in seinem seelisch-religiösen Schicksal, das von weither kommt? Zweifellos sind die Figuren



der Jesaja-Vision dem endzeitlichen Friedensreich entnommen, wo der Löwe neben dem Lämmlein spielen soll, wie der Knabe am Loch der Otter. Aber auch hier sind die mystischen Untertöne seiner Bildsymbolik unverkennbar: der Löwen-Menschenkopf kann außer mit dem Löwenleib auch mit dem Körper im langen Rotgewand verbunden werden, das sich durch das konzentrische Rad zieht.

Diese Gestalt, die dann einem Homomaximus-Wesen mit Löwenkopf gliche, stimmt mit der Darstellung des Aion in der gnostischen Mystik überein, dem kosmischen Menschen, der mit dem Löwenkopf gezeigt wird. Eine ähnliche Gestalt des homomaximus kennt auch die Kabbala: den Adam Kadmon. Er ist es, aus dessen Stirn nach dem Zerschlagen der irdenen Gefäße neue Lichter aufbauender Natur brachen, um die Schöpfung zu restituieren. In fünf Gestalten oder Konfigurationen, »Gesichter« Gottes, oder auch des Adam Kadmon selbst, genannt, bildet sich mit der Gestalt der Welt auch die Gestalt des Adam Kadmon, als des Ur-Menschen, neu (Anm. 78). Fünf »Gesichter« Gottes zeigen auch die fünf Fenster Chagalls. Sollten sie nicht teilhaben an jener Erneuerung des Gottes- und Menschenbildes, die konstelliert ist? Fünf ist die Zahl der Entwicklung, des Werdens. Aion ist zu vergleichen mit Chronos, dem Gott der Zeit und der Wandlung. Die ihm zugeordnete, von seinem Leib durchdrungene, große konzentrische Scheibe bzw. das Rad erinnert an das kosmische Weltenrad, dem Gott der Zeit zugeordnet, das in Drehung begriffen ist.

Rot durchdringt der Aion, der kosmische Mensch, das blaue Rad: eine Gegensatzvereinigung findet statt zwischen dem Prinzip des kühlen Geistes und dem der Emotion, der Begeisterung, der Ekstase. Die

Radform verweist schon als solche hinüber zum roten Fenster des Elija-Wagens: ist nicht auch Aion mit der Symbolik der Sonne und damit des Rhythmus von Tod und Wiedergeburt verbunden? Für die alte Autorität, Mose im Ei, schlägt die Stunde der Wandlung und der Wiedergeburt: im göttlichen Kind und im Aion, dem kosmischen Menschen. Der Löwe ist darüber hinaus das Zeichen der größten Sonnenhitze des Sommers: auch damit stünde die Farbe Rot in gutem Einklang.

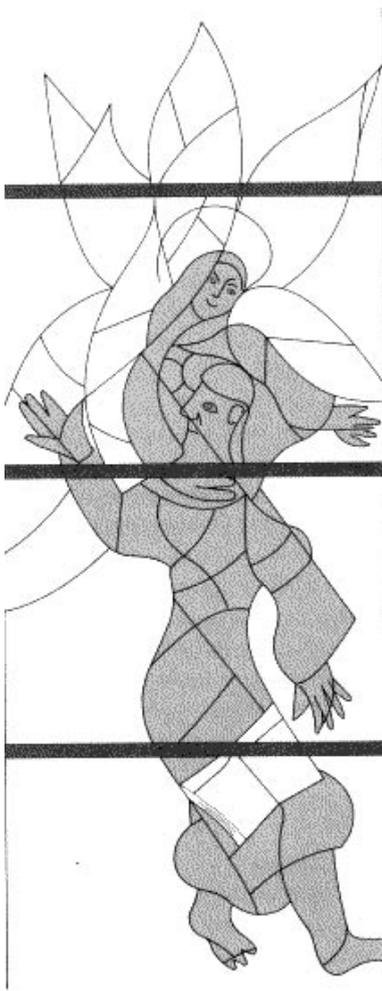
Ein Schmelzprozess kommt in Gang. Unmittelbar verbunden damit ist die Erlösung und Integration der Schlange: ihr ganzer Leib ist hier von göttlichen Lichtfunken überzogen; sie erscheint aufrecht, aufgerollt, wie die Äskulapschlange, die Schlange der Ärzte, auf den Arzneimitteln zu erscheinen pflegt: als Nachfahr der am Kreuz erhöhten Heilsschlange in Israel (4 Mose 21).

Sie entspricht auch der üblichen Aion-Darstellung. Die verborgene Weisheit der Natur, schon immer im Schlangensymbol verkörpert, leuchtet auf, kann erkannt, erlöst und integriert werden, wenn der kosmische Mensch, der Anthropos, der Aion oder der Adam Kadmon erscheint und die Lichtfunken hebt. Das Rad – Lebensrad – als solches ist schon ein Ganzheitssymbol. Noch bestätigt wird das durch die Vierheit der beigegebenen Wesen: Löwe Lamm, Schlange und Mensch, die in ihrer Vierheit ebenfalls eine Ganzheitszahl darstellen. Auch Mercurius, so erinnern wir uns, war der Quadratus, der Vierfache: er wie das ihm analoge Baumsymbol.

Um Gegensatzvereinigung, um zu einer neuen Qualität des Religiösen zu kommen, letztlich um einen Wandel des Gottesbildes, geht es hier wie in allen bisher betrachteten Fenstern.

Zu der Vereinigung zwischen himmlischem Boten und Mensch schließlich, zu einer ekstatischen Verschmelzung gleichsam, kommt es in der Schwerpunktzone der unteren Region des Bildes (Berufungsvision Jes 6): Jesajas Gesicht wird von dem einbrechenden Transzendenten mit seiner neuen Botschaft geradezu weggerissen von dem Buch, in das es wohl zuvor vertieft gewesen war; dem heiligen Buch zweifellos, auf dem ebenfalls die Lichtfunken ruhen.

Doch es geht um eine umstürzend neue Wendung, eine Wandlung der alten Botschaft des Mose, die wohl in diesem Buch verkörpert



ist: es geht um das eschatologische Reich, in dem alle bisher tödlichen Gegensätze miteinander vereint werden sollen. Innerpsychisch verstanden heißt das nichts anderes als Individuation, vollständig werden, es geht um den homo putissimus (vollständigen Menschen) über den homo purissimus (vollkommenen Menschen) (Anm. 79) – dessen Vertreter für die Juden Mose ist – hinaus. Die Farbenvielfalt, die hier aufglüht, ist bei Chagall das Zeichen der Ganzwerdung, das uns nun schon bekannt ist. Angesichts dieser alles umfassenden Begegnung zwischen Mensch und Engel erscheint der Mose-Aspekt als eindimensional, als monochrom, als einseitig. Chagall hat übrigens die Mose-Gestalt auch geliebt und sie in den Phasen ursprünglicher religiöser Begegnung auch in ihren ekstatischen Seiten darzustellen gewusst: in der öfters schon erwähnten Begegnung mit Gott im brennenden Dornbusch; als charismatischen Führer seines Volkes; in dem leidenschaftlichen Zorn, in dem

er die Tafeln zerschlägt wegen der Verführbarkeit seines Volkes durch fremde Götter. Besonders eindringliche Darstellungen des Mose finden sich in den Radierungen und in den Lithographien Chagalls zur Bibel (Anm. 80).

Als charismatische Gestalt war Mose Chagalls Wesen und seiner Auffassung von Religiosität als schöpferischer Erfahrung nahe. Mose als Gesetzesautorität, als Autorität eines fixierten Kanon, stand Chagall offenbar in der Phase seines Lebens, in der diese Bilder entstanden – in

seinem neunten Jahrzehnt –, reservierter gegenüber. In seinem persönlichen Individuationsprozess, aber auch in der kollektiven Religiosität muss er gespürt haben, dass eine Erneuerung, eine Erweiterung überlieferter Religiosität über den bisher gesetzten Rahmen hinaus nötig war: durch Einbeziehung der bisher abgespaltenen Bereiche.

Schon der junge Chagall hatte allerdings zwei Bilder gestaltet, die die Symbolik unseres Fensters vorwegnehmen. Da ist zunächst sein Selbstporträt (Anm. 81) mit den Zügen des Löwen, das wir schon erwähnten, und ein weiteres Bild, das er »Der alte Löwe« (Anm. 82) nennt. Es existiert auch eine Zeichnung »Hommage Apollinaire« (Anm. 83), in der die Kreisfigur, die die Mitte des Fensters ausmacht, schon vorkommt. Mit diesem wohl »esoterischsten Bildsymbol« (Anm. 84) umkreist Chagall das Thema des ersten Menschenpaares und seines Falles als einem »Fall in die Zeit«. Den Symbolzusammenhang zwischen Garten Eden, Schlange und Apfel fasst er abstrakt in dem großen Zusammenhang einer sich zum Kreis schließenden Spirale zusammen. Wo sich die einheitliche Gestalt in Mann und Frau auseinander faltet, beginnt die sich nach außen öffnende Spirale, die sich schließlich wieder zum Kreise schließt.

Die ganze Darstellung erinnert an das Ziffernblatt einer Turmuhr, welches »das in den Rhythmus der Zeit eingefügte Universum des Menschen sinnfällig macht« (Anm. 85). Schon hier wird es noch einmal von einem dahinterliegenden Unendlichkeitsraum umfassen, der eine ähnliche Funktion hat wie in unserem Fenster der umfassende Blau-Raum. Zeit, Schicksal, Geburt und Tod sind in diesem Bild von der Zeitenuhr eingefangen. Links lässt Chagall »in großem Bogen das nach oben ziehende Rot die Stunden schlagen: neun! – zehn! – elf! – und wo die Zwölf ertönen sollte, setzt er seinen Namen wie ein ganz fremdes Anagramm ein: einmal vollständig (Chagall), dann ohne Vokale (Chgll) daneben seinen Vornamen in lateinischen und hebräischen Buchstaben« (Anm. 86): er zeigt und erfährt sich als Rätsel, als Geheimnis.

Wo die Zwölf stehen sollte, steht in unserem Fenster an Stelle seines Namensrätsels diesmal sein Porträt als Löwenkopf: sollte das im Sinne Jungs die »Nummer Zwei« seiner Person, das Selbst-Symbol, sein? Seine frühe Zeichnung beweist durch Ziffernblatt und Namen,

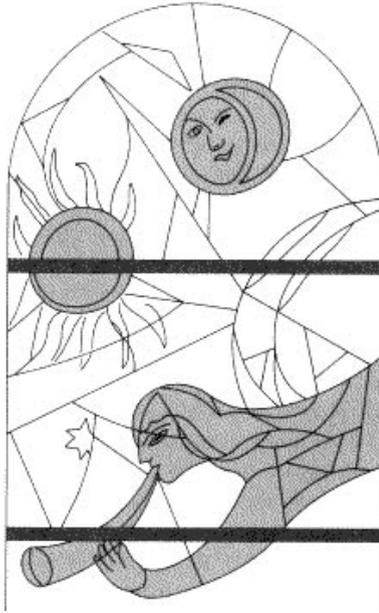
dass ein Kreissymbol wie das des Fensters wirklich ein Symbol der Weltenuhr sein kann. Auch Aion selber ist ein analoges Symbol zu der Weltenuhr: in Aion fallen Zeitlichkeit und Ewigkeit zusammen. Seine individuelle Zeitlichkeit (Uhr) ist verbunden mit der Weltzeit – Chagall steht im 83. Jahr, als er dieses Fenster schafft. Das göttliche Kind, das die Mitte des Gesetzesfensters ausmacht, gilt als Symbol für das Zusammenfallen von Ewigkeit und Zeitlichkeit.

Das gelbe Zions- oder Ewigkeitsfenster

Im Ewigkeitsfenster haben wir das hellste, das Lichtfenster schlechthin vor uns. In seiner Grundfarbe Silbergelb vereinigt es die Farbwerte von Gelb und Gold, seit dem Goldgrund der mittelalterlichen Buchmalereien und Mosaiken die Äquivalenz des Ewigkeitslichtes (Anm. 87). Silbergelb spielt hier in den Tönen vom hellsten Gelb bis zu Dunkelorange und Goldbraun.

Mit der Gefühlsqualität und dem Ausdruckswert der Farbe Gelb allein wird man dieses Fenster noch nicht interpretieren können, es muss die Symbolik des Gold hinzukommen. Trotzdem wollen wir bei Gelb (Anm. 88) beginnen. Gelb als solches spricht nach dem Farbpiramidentest von Pfister die »Lebhaftigkeit« an, eine auch gedankliche Erregbarkeit und Ansprechbarkeit; zugleich eine zielgerichtete Reaktionsweise. Die häufigsten Assoziationen zu Gelb sind Sonne, Licht, gelbe Blumen (Sonnenblumen), gelbe Früchte (Banane, Zitrone), gelbe Landschaften (Sand, Strand, Felder): Bilder der Wärme, der Reife, des Sommers durchweg. In der Alchemie ist die Citrinitas, parallel zur Rubedo (Rötung), die höchste Reinheitsstufe des umgeschmolzenen Metalls. Negative Valenzen haben allenfalls die grellen und grünstichigen Gelbtöne, die jedoch in unserem Bild kaum vorkommen. Die Orangevariante des Silbergelb spricht mehr für »gefühlshafte« Ansprechbarkeit: hier liegen die Gefühlszonen im Bild. Gelborange spielt schon stark nach Gold hinüber: zur Rubedo, dem rötlichen Goldglanz des philosophischen Steines oder den rot-gelben Blüten des philosophischen Baumes.

Gold selbst ist als Glanz des edelsten Metalls reiner Lichtwert jenseits der Farbigkeit. Im Mittelalter gilt es stets als Farbe der Transzendenz, als Lichtschimmer der göttlichen Gegenwart. So finden wir es als goldene Aureole um die Häupter der heiligen Gestalten: eine Ausstrahlung der Transzendenz andeutend, die um sie ist, die mit ihnen geht. Seit den byzantinischen Mosaiken finden wir es als Goldgrund hinter den dargestellten Szenen der »Heilsgeschichte« – von den Wunderheilungen Jesu bis zum Jüngsten Gericht. Die hochmittelalterliche Glas-



malerei kann aus technischen Gründen kein Gold verwenden: es gibt kein Goldglas. Ihr Äquivalent dafür ist das sogenannte Silbergelb geworden. Es wird im hohen Mittelalter zum Farbgrund der Fenster in Analogie zum Goldgrund der gleichzeitigen Buchmalereien mit verwandten Motiven. Ebenso verhält es sich bei den Mosaiken der Kirchen im Bereich der griechisch- und russischorthodoxen Kirche, die auch Chagall kennt. Als Äquivalenz zum Goldgrund aber ist der Silbergelbgrund auch unseres Fensters als ein Einbruch von Transzendenz, von Ewigkeitslicht, zu interpretieren,

das alle Dinge wandelt, in ein neues Licht rückt, wie es ein Adventslied beschreibt: Das ewig Licht geht da herein Gibt der Welt ein neuen Schein.

Die Komposition dieses Fensters ist bezeichnenderweise auch von oben und unten zugleich zu lesen und zu interpretieren: von der Himmelszone, einer Sonne-Mond-Konjunktion, aus fährt der endzeitliche Engel hernieder, der die Schofar (Widderhorn) bläst, was den Wandel aller Dinge anzeigt (in der Sonne-Mond-Konjunktion steht der Mond deutlich höher als die Sonne und trägt im Unterschied zu dieser ein Gesicht: der Mond dominiert, ist ausdrucksvoller, ansprechender geworden als die so lange alles beherrschende Sonne; weibliches Mond-Bewußtsein also wird in der psychischen Sonne-Mond-Konjunktion über das männliche Sonnenprinzip erhoben).

Mit dem Niederfahren des Engels bricht zugleich Ewigkeitslicht über die Hügel und die Türme Jerusalems herein; verwandelt die altgeheiligte Stadt Israels in das neue Jerusalem, in den Heilungsort aller Völker am Ende der Zeit. Seine Bäume werden heilkräftige Blätter tra-

gen, verheißt die Offenbarung des Johannes (Offb 22,2) (Anm. 89), denn Gott selbst wird das Licht in ihr sein.

Kann man diese Verheißungen besser ausdrücken, als indem man das ganze Fenster in Ewigkeitslicht taucht? Diesem herabkommenden und verwandelnden Licht steigt gleichsam von unten, von David, Jerusalems erstem König, her das irdische Jerusalem entgegen: in kristallinen Formen, die sich ineinander schieben wie verschiedene Gesteinsschichten, wie bei einem Erdbeben, in steilen Diagonalen, die es durchfahren wie Blitze – es wird geschehen wie ein Blitz, der vom Himmel fällt, sagt die Verheißung (Lk 10,18; 17,24) –, so begegnen sich hier das himmlische und das irdische Jerusalem, um einander zu durchdringen und umzuschmelzen.

Auch farblich findet hier eine Verschmelzung statt: so dringt der grüne Turm wie ein Phallus in die rote, von oben kommende Zone ein; über der roten Zone steigt ein neuer Phallusturm auf, nun in Silbergelb. Unterhalb der Turmzone treffen in analoger Weise grüne, baumumstandene Bergzonen mit roten, auch von Bäumen besetzten, zusammen. Wie ein Keil gipfelt sich die Rotzone hier auf und stößt der von oben kommenden Zone, die den grünen Turm umschließt, entgegen. Das Zusammentreffen zweier mit höchsten Energien geladener Bereiche ist hier dargestellt: beide haben ihre Energie sowohl von der formalen wie von der farblichen Komponente her; auch in der Rot-Grün-Polarität ist die Dynamik ausgedrückt, die frei wird, wenn das Grün, die Farbe der irdischen Vegetation, umfasst und emporgehoben wird von dem einbrechenden Ewigkeitslicht.

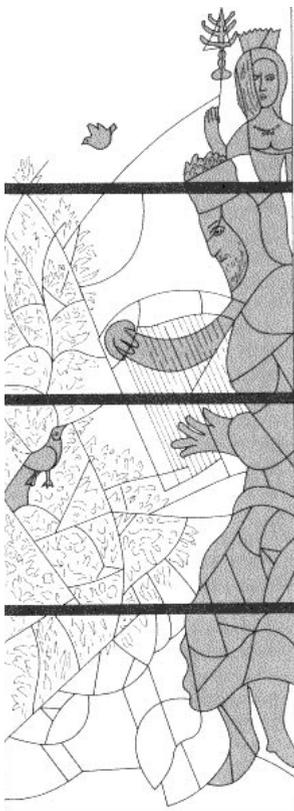
Wie oft bei Chagall findet hier eine »Umkehrung« der überlieferten Werte statt. Indem das Grün gerade in Phallusform erscheint, zeigt sich, dass es zu befruchten vermag: das Untere, das Irdische, ist nicht mehr nur das Passive, Erlösungsbedürftige, sondern es ist auch befruchtend für die obere Lichtwelt, ihm zu begegnen. Es gibt im Grunde bei der Verwandlung aller Dinge kein Oben und kein Unten mehr, sondern eine alles befruchtende Gegensatzvereinigung findet statt. Der Engel mit der Schofar, der von der Himmelshöhe hereinbricht, trägt selber Grünspuren auf seinem Leib, wie in den blauen Bildern die Engel zum Beispiel auch gelbe Lichtspuren tragen. Im blauen Jakobsfenster tra-

gen die Engel zugleich grüne Flügel. Es ist ein Austausch, eine Vereinigung des bisher in Oben und Unten geschiedenen Kosmos im Gange. Gerade das macht die Wandlung aller Dinge zu ihrer Ganzheit aus – und das ist für Chagall der Sinn der eschato-logischen Botschaft.

Auch in diesem Fenster, wie im Gesetzesfenster, kulminiert die Farbigkeit in der unteren Zone des Bildes: bei dem Harfe spielenden David. Sind sein Gesicht und seine Krone noch ganz hell gehalten, so beginnen die Farben um seine Brust, seine Arme und seinen unteren Körper lebendig zu spielen. Vor allem ist Blau, die Komplementärfarbe zu Gelb, in diesem Fenster nur hier in größerer Zone vertreten. Hier scheint sie in der wolkenhaften Leichtigkeit, in der sie die Harfe, den spielenden Arm, den Schoß und sogar die fast tanzenden Füße Davids umgibt, Ausdruck der schöpferischen Fantasie zu sein. Größere Tiefe gewinnt das Blau in den halbrunden Formen im Wurzelbereich des Baumes, der David gegenüber aufwächst. Hier wird das Radmotiv, das Strukturmotiv der beiden äußeren Fenster, wieder aufgenommen. Im gelben Fenster kehrt es vor allem als Halbkreis, als Hügel, Sonne- und Mondsegment im oberen Teil der Komposition wieder, auch im Armbogen des Engels und der geschwungenen Schofar, um in der Sonne-Mond-Konjunktion in der Höhe des Bildes auf Rundformen zu kommen. Auch in dieser Form, nicht nur inhaltlich, durchzieht das Wandlungsmotiv die ganze Komposition.

Doch es lohnt sich, noch bei David zu verweilen. Zu seinen Füßen, in der tiefsten Zone des Bildes, ist ein Feld von Gold-Orange, wie übrigens auch in der tiefsten Zone des Jakobs und des Christus-Fensters. In der Orange-Tönung finden wir den Bereich stärkster gefühlhafter Ansprechbarkeit (Anm. 90).

Hier zu Davids Füßen ruht, wie der Schatz im Acker, der rotgoldne Stein. Hier ist eine besondere Qualität von Licht in der Materie verborgen. In diesem gold-orangen Feld ist sowohl der Wurzelbereich des Baumes, der David gegenüber aufwächst, wie Davids selbst. Baum und David sind einander parallel gesetzt. Indem beide aus dem rot-goldenen Schatzbereich aufwachsen, ist ein Hinweis auf die Bezogenheit beider auf wesentliche Entwicklungen, auf Läuterung hin, gegeben. Nun ist die Gestalt des David, die zu Chagalls geliebten biblischen Gestalten



neben Jakob, Elija und Jeremia gehört, besonders geeignet, einen Menschen in ständiger Wandlung zu zeigen. Chagall stellt ihn in den Radierungen und Lithographien zur Bibel in allen Lebensphasen dar, vom Jüngling, der es mit Goliath aufnimmt, angefangen, über den Harfenspieler, der den schwermütigen König Saul besänftigt, den herrischen jungen König, der Batseba verführt, bis hin zu dem um den aufrührerischen Absalom trauernden Vater: zuletzt als Dichter der Psalmen. Besonders nahe ist David Chagall als der schöpferisch-künstlerische Mensch unter den biblischen Gestalten, als der Musiker und Dichter, aber auch als der Tänzer. Musik und religiöser Tanz sind Lebenselemente des ostjüdischen Chassidismus: auch Chagalls.

Die ständige stufenweise Wandlung Davids drückt Chagall in der farblichen Stufung seiner Gestalt auch hier aus: Blau mit Spuren von Silber-Gelb sind Davids Beine und der untere Saum seines Gewandes, es ist leichtes, verschwebendes Blau und mag die Wesensart des jungen David ausdrücken, sein Hirtendasein, sein Spiel mit der Steinschleuder, sein Spiel mit der Harfe. Von flammendem Rot wie das Elija-Fenster ist die Zone seines Schoßes: hier brennt Leidenschaft wie die zu Batseba. Batseba übrigens steht wie seine leibhaftige »Anima« – wie C. G. Jung das Bild des Weiblichen im Mann, seinen weiblichen Seelenteil, nennt – in diesem Bild über seiner Schulter, neben sich den heiligen Leuchter. Auch diese Frau, um deretwillen David in die Ehe seines Heerführers Uriah einbrach (2 Samuel 11), ist in die »Heilsgeschichte«, die zu Jesus führt, hineingenommen, wird als Mutter Salomos eine seiner Stamm-Mütter. Das goldene Ewigkeitslicht liegt über Davids Harfe spielenden Händen, vor allem aber über seinem stillen, in sich versunkenen Antlitz.

Eine der hellsten Zonen des Bildes überhaupt liegt um Davids Krone. Sie strahlt in weißem, ungebrochenem Licht. Eine Lichtbahn strömt von der Krone zu dem kleinen grünen Kristall im Baum, noch einmal die Analogie Baum-Mensch betonend und damit sogleich die Verbindung von hellstem Licht und Vegetationsfarbe. Auch der Blick des Königs und der kleine Vogel im Baum korrespondieren miteinander: durch den Vogel scheint der Baum mit David zu sprechen und David mit dem Vogel wie mit seiner Seele – die Seele wird in der Symbolik gern als Vogel dargestellt.

Eine Bemerkung noch zum weißen Licht: neben der Farbe ist natürlich auch in diesem Fenster an zahlreichen, auch zentralen Stellen, das reine, ungebrochene Licht beibehalten, wie es durch das Glas fällt. Im Zions-Fenster ist es neben Davids Krone vor allem in der rechten Bildzone neben dem sich wandelnden Jerusalem und in einer weiteren Krone unter der aufgehenden Sonne im oberen Drittel des Bildes. Sollte diese Krone ein Selbst-Symbol sein, wie auch die Offenbarung von der »Krone des Lebens« als höchste Möglichkeit des Menschen spricht (Offb 2,10)? Die Davids-Krone gilt als Prä-figuration der Krone des Endzeitkönigs, des Messias; aber sie gilt auch als Präfiguration der Krone eines jeden Menschen bei seiner Vollendung.

Die in Weiß belassenen Zonen sind oft, aber keineswegs immer, inhaltlich wichtige Zonen dieser Komposition: Mose, das Löwengesicht, das Friedenskind und die Schlange sind im Gesetzes-Fenster in Weiß belassen; dazu das Antlitz und die vier Flügel des Engels, der Jesaja umfängt. In Weiß erscheinen die Gesichter und die Leiber der Engel im Jakobs-Fenster.

Außer dem Gesicht des Jeremia und seiner Hände ist kaum eine weiße Zone im Propheten-Fenster. Im grünen Christus-Fenster schließlich sind es Profil und Oberkörper Christi, die Brust Mariens und des Christuskindes, die in durchschimmerndem Weiß belassen werden: bedeutsame Zentren des Bildes also. Wo etwas »unmittelbar zu Gott« gesehen werden soll, wo etwas für Gottes Licht besonders durchlässig ist, eignet sich als Darstellungsmittel das ungebrochene Licht.

Wir kommen nun zur Deutung einzelner Symbole, die in diesem Fenster eine Rolle spielen: die Sonne-Mond-Konjunktion in der obers-

ten Zone des Bildes und das Symbol der Stadt, das das Zentrum des Bildes ausmacht. In astrologischem Verständnis bedeutet eine Sonne-Mond-Konjunktion, dass die beiden Haupt-Lebenssymbole, Männliches und Weibliches, das Gebende und Empfangende, sich verbinden. »Diese Vereinigung betrifft auch vorwärts drängende und beschauliche Elemente, die sich verflechten« (Anm. 91): in diesem Fenster steht der Schofar-Engel zugleich mit dem still in sich versunkenen David. »Das Mondhafte vertritt ... die Vielgestaltigkeit einzelner Wendungen und Phasen, beseelt die täglichen kleinen Dinge gegenüber dem Sonnenhaften, dem ureigenen Wesensgehalt« (Anm. 92): vom kleinen Vogel bis zur kosmischen Wende ist alles in dieses Fenster einbezogen. Immer wieder soll vom zentralen Anliegen aus der Übergang, auch zum flüchtigen Lebensaugenblick, gefunden werden.

Das Zeichen der Sonne-Mond-Konjunktion stellt also auch dieses Fenster unter das große Thema der Gegensatzvereinigung. Das weibliche Prinzip im Mond, im Grün, in Vogel und Baum und nicht zuletzt in dem künstlerisch und religiös bewegten Manne ausgedrückt, soll endlich eingebracht werden und dem männlichen Prinzip, zu dem Sonne, Türme und die spitzen Kristallformen überhaupt gehören, zugeordnet, »angetraut« werden. Das Ganze hat auch eine individuelle psychologische Komponente: »Unmittelbares Zusammenstimmen von Herzensregung und Ausdruck, darum Echtheit der Haltung, wobei das Emotionale vom unternehmenden Wollen getragen wird.« (Anm. 93) Diese Aussagen träfen auch auf den Schöpfer dieses Werkes, Chagall, vor allem in dieser Phase seines Spätwerkes, zu.

Das Symbol der Stadt gehört – abgesehen von seiner Rolle in der biblischen Überlieferung – ebenfalls zu den Symbolen des Weiblichen. Jung schreibt in Aion: »Von dem Kreis- und Vierheitsmotiv leitet sich das Symbol des geometrisch gebildeten Kristalls und damit des wunderbaren Steines her. Von diesem führt die Analogiebildung auf Stadt, Berg, Kirche, Haus, Zimmer und Gefäß. Eine weitere Variante ist das Rad.« (Anm. 94) Stadt betont das Enthaltensein des Ich im größeren Umfang des Selbst, Rad dagegen die Rotation, welche auch als rituelle Circum-Ambulatio (im Kreise gehen) erscheint. Psychologisch bedeutet es die Konzentration auf die Beschäftigung mit einer Mitte, die als

Zentrum eines Kreises gedacht und als Punkt formuliert wird. In seiner Schrift »Symbole der Wandlung« betont Jung vor allem die weibliche Symbolik der Stadt: »Die Stadt ist ein mütterliches Symbol, ein Weib, das die Bewohner wie Kinder in sich hegt.« (Anm. 95) Die Mutter-Göttinnen Rhea und Kybele tragen Mauerkronen, die Einfriedungen der Städte. Das Alte Testament behandelt Städte, wie zum Beispiel Jerusalem, wie Frauen (Jesaja 41 f.). Im Galaterbrief heißt es: »Das Jerusalem droben ist eine freie, das ist unsere Mutter« (4,26). Die Christen sind in diesem Sinne »die Kinder der oberen Stadt, nicht Söhne der irdischen Stadt-Mutter« (Anm. 96). Attribute, die Jerusalem beigegeben werden, machen seine Mutter-Bedeutung für den gläubigen Juden, aber auch für den Christen unzweifelhaft. Im Stadt-Symbol wird also die irdische Mutter »überwachsen« zu einer Mutter-Imago: Jerusalem ist so nicht nur Symbol der Stadt, sondern der geordneten geistig-seelischen Welt einer Religion, die birgt.

Das grüne Christus-Fenster

Smaragdgrün und Lindengrün sind im Christus-Fenster untereinander verbunden und in verschiedenen Nuancen eingesetzt. In der Marien-Zone überwiegt Lindengrün, in der Christus-Zone Smaragdgrün. Dazwischengesetzt ist eine Zone von kobaltblauen Kristallen. Die gelbgrüne Variante lässt junges, lebendiges Wachstum assoziieren. Das Smaragdgrün bringt ein Element der Kühle und Klarheit in der Bedeutung des Wassers und der Luft hinzu. Häufigste Gefühlseindrücke bei Grün sind Zur-Ruhe-Kommen, Erholung, Rekreation und im übertragenen Sinn: Hoffnung. Die häufigsten Assoziationen bewegen sich um Baum, Wiese, Schatten, Frühling.

Die Hauptbedeutung des Grün leitet sich in unseren Breiten vom Erlebnis des Grünens im Frühling ab, der Wiedergeburt in der Natur nach dem winterlichen Tod; insofern ist die Farbe Grün immer mit einem Element der Hoffnung verbunden. So heißt es in einem Frühlingslied: »Nach grüner Färb mein Herz verlangt«. Damit ist auf die übertragene Bedeutung schon angespielt. Grün wird als Farbe des Wachstums, der Lebendigkeit überhaupt angesehen, gerade auch der den Tod überwindenden Lebendigkeit: so ist es als Farbe der Hoffnung auch die des Heiligen Geistes, als des Geistes der Hoffnung, geworden. Die spirituelle Variante des Grün ist häufig das stärker blauhaltige Smaragdgrün. In frühmittelalterlichen Buchmalereien gibt es Darstellungen des Auferstandenen bei der Begegnung mit den Frauen im Garten: hier ist sein ganzer Leib in Smaragdgrün getaucht. Im Kölner Hitda-Kodex ist die Verkündigung des Engels an Maria eingehüllt in eine malachit-grüne Woge, die mit dem Engel gemeinsam in den Raum flutet: Ausdruck des Heiligen Geistes, der Maria umfängt. Die Darstellungen des Gekreuzigten am grünen Stamm sind zahlreich. Dass gerade auch dem Mercurius, dem Spiritus vegetativus (Lebensgeist), die Grüne zugeschrieben wird, ist in diesem Zusammenhang bedeutsam.

Unabhängig von Assoziationen ruft das Grün rein optisch einen beruhigenden erholsamen Eindruck auf das Auge hervor. Aus diesem Grunde gibt man Schulheften oder auch Tafelflächen, die nicht ermü-

den sollen, gerne einen Grünton, ebenso wie den Wänden von Zimmern, in denen man zur Ruhe kommen will. Grün wird im Farbpyramiden-Test mit »Reizkumulation und Reizaufstauung, Fähigkeit der inneren Retention und Sensibilität« (Anm. 97) in Beziehung gesetzt. Es vermag die verschiedenen Impulse zu sammeln und unter ihnen zu vermitteln.

Ganz im Sinne dieser psychologischen Wirkung des Grün schreibt Irmgard Vogelsanger de Röche über die Funktion des Grün in Chagalls Komposition: »Es wird deutlich, dass dieses lichte Grün des Mittelfensters alles andere im Gleichgewicht hält: das verschieden gewichtige Blau und Gelb zu seinen Seiten und die starken leuchtenden Rot und Blau des Nord- und Südfensters; also die Farben, aus denen es selbst gemischt ist, und auch die komplementären Farben. Es hält sie, möchte man sagen, mit unsichtbaren starken Fäden fest im Gleichgewicht. Das Sanfteste ist das Stärkste – welch ein ungewöhnliches Bild der Welt.« (Anm. 98) Mit diesem in die Mitte gerückten Grün schafft Chagall seiner Komposition einen ruhenden Pol, ein stilles Zentrum der Rekreation, in Übereinstimmung mit den inneren Gesetzen unaufhaltsamen organischen Wachstums, das sich ohne Lärm vollzieht, aber, in seiner Behutsamkeit unüberwindlich, selbst Steine zu sprengen und den Tod zu überwachen vermag. Den Ausdruck dieser sanften und versöhnlichen Kraft rückt Chagall in die Mitte seiner großen Komposition der Gegensatzvereinigung, der Komplementarität“. (Abb. 99)

Betrachten wir den Aufbau des Bildes: es ist zu einer Gestalt des Emporwachsens gefügt, die in einem Aufschweben gipfelt. Vom Stamm des Lebensbaumes, der übrigens in Blau erscheint, wächst die Komposition durch die Baumkrone mit Maria und dem Kind über die Zonen roter organischer und blauer kristalliner Formen in den kosmischen Raum der Monde und Sonnen empor, in dem kühles Smaragdgrün überwiegt: ein lang gestreckter Kruzifixus, grün, mit golden schimmerndem Körper schwebt in diesem Raum, von einer riesigen Aureole umgeben, die sich über den Rahmen des Fensters hinaus imaginär erweitert. Menschen mit staunenden und freudigen Gebärden umgeben den Fuß des nur angedeuteten Kreuzes, das den Baumstamm nach oben fortsetzt. Wie schon anfangs gezeigt, können wir diese Kom-

position als eine einzige große Baum-Figur, gekrönt mit der Aureole, betrachten: als Baum der Gegenwart des Göttlichen, als Wachstums- und Wandlungsprozess *sub specie aeternitatis* (aus der Sicht der Ewigkeit). Er führt vom Wurzelgrund des Baumes über die Geborgenheit im Mütterlichen – beides Bereiche, in denen das Unbewusste dominiert – durch die Wandlungszonen, in denen Farben und Formen miteinander ringen, um sich auszukristallisieren bis zum Symbol des am Kreuz auffahrenden Christus, den ein Grün neuer Qualität, das Smaragdgrün des Heiligen Geistes, umgibt, das im Nimbus über seinem Haupt, vor allem aber in seinem unteren Körper in grünes Gold übergeht. Dieses grüne Gold, die Citrinitas, stimmt, wie schon gesagt, mit den höchsten Formen der gewandelten Materie bei den Alchemisten überein, der grün-goldene Christus enthält Züge des Mercurius (vgl. oben S. 31 f.).

Doch wollen wir die Komposition im einzelnen betrachten.

Der Lebensbaum erwächst aus einem rot-goldenen Kristall, der dreigliedert erscheint: wie im linken und rechten Seitenfenster ist hier eine Zone von Silbergelb in der untersten Basis des Bildes zu finden. Das Silbergelb deutet an, dass es sich gleichsam um »Mond-Erkenntnis« handelt, dass die Luminosität der Archetypen hier zur Erscheinung kommt: es handelt sich um deren eigene, zum Bewusstsein drängende Energie. Wenn wir die Spuren von Silbergelb schon bisher mit den Spuren der Schechina (»Einwohnung«) – chassidisch gesprochen – , mit Böhmes »Scintillae Lucis« (Lichtfunken) oder Eckharts »Seelenfünkchen« in Verbindung brachten, so haben wir hier eine besondere Konzentration dieses in der Tiefe verborgenen Lichtes, dieser Weisheit der Natur.

Zugleich erinnert dieser Lichtkristall im Wurzelbereich des Baumes an die alte archetypische Vorstellung vom »Baum als Schatzhüter«, auf die Jung in seinem Aufsatz »Der philosophische Baum« verweist und dessen zeitgenössische Varianten er in Patienten-Zeichnungen aufzeigt (Anm. 100). In den Abbildungen 14 bis 16 (Anm. 101) bringt Jung drei Patienten-Zeichnungen mit einem Baum, der auf einem geheimen Schatz wächst. Der Patient zeigt im Muster eines »Helden-Mythos«, wie sich der Held, von einem kleinen grünen und gekrönten Drachen

begleitet (der *serpens mercurialis* oder der *draco viridis*), den Schatz anzueignen versucht. Beim ersten Versuch des Helden umklammert der Baum den Schatz, und eine Flamme springt aus dem Blattwerk. Er gehört zur archetypischen Gattung des Feuerbaumes, wie ihn die Alchemisten kennen. Abbildung 16 zeigt einen in den Wurzeln des Baumes verborgenen Saphir. Als solcher erinnert er an das Grimm'sche Märchen, wo die im Wurzelwerk der Eiche verborgene Flasche den Geist Mercurius enthält. Jung sieht die gleiche Struktur im biblischen Gleichnis vom Schatz im Acker, von der kostbaren Perle und vom Senfkorn: »Nur bezieht sich die Alchemie nicht auf das Reich Gottes, sondern auf ... das bewundernswerte Geheimnis des Makrokosmos.« (Anm. 102)

Der philosophische Stein, an den der Goldkristall im Wurzelwerk unseres Baumes zugleich erinnert, gilt auch als Samen. Obschon die Alchemisten immer wieder das Sterben des Weizenkorns in der Erde betonen, ist der Stein trotz seiner Samen-Natur »unverweslich«. Er stellt, wie der Mensch, ein ewiges und zugleich immer sterbliches Wesen dar. Doch zeigt der Stein im Wurzelwerk den Lichtfunken, die Weisheit der Natur im Stadium der Verborgenheit, der Unbewusstheit. Der Schatz muss gehoben werden. Darauf weist auch das natürliche Entwicklungsgefälle innerhalb der Serie von Patienten-Zeichnungen hin, innerhalb derer ein Held versucht, den Schatz zu gewinnen. Es scheint allerdings, wie schon erwähnt, dem Archetypus des Unbewussten eine eigene Tendenz zur Bewusstwerdung innezuwohnen, ein energetisches Gefälle zum Offenbarwerden hin, das Jung als die »Luminosität der Archetypen« bezeichnet. Psychologisch verbildlicht also der Lichtschatz im Wurzelbereich des Baumes die potentielle Weisheit der Natur, die durch Belebung des Unbewussten und seiner Archetypen – Archetypen gehören für Jung zur Natur! – in Reichweite des Bewusstseins treten und von ihm, in einem dem »Helden-Mythos« analogen Prozess, integriert werden können.

Der bescheidene grüne Mann, der rechts vom Stamm nur halb ins Bild tritt, ikonographisch vielleicht Josef, könnte dies noch sehr bescheidene, aber bereitstehende Bewusstseinslicht andeuten.

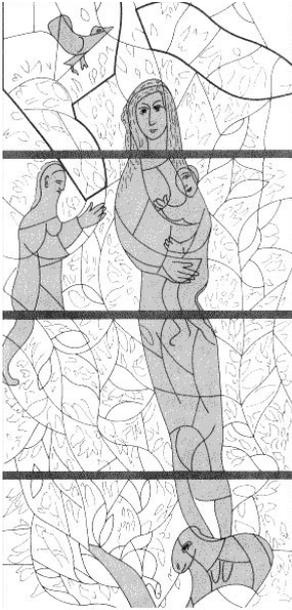


Ein alchemistisches Geheimnis birgt übrigens das schwefelhaltige Silber-Gelb selbst, mit dem das Gold-Licht der Scintillae in den Glasfenstern hergestellt wird, in sich: als schwefelhaltiges Silber gehört es symbolisch dem Mondbereich, ottn Unbewussten an; nach dem Brand ist es zu rein metallischem Silber reduziert, das aber im Glas in gold-gelben Tönen erscheint, ein Silber also, das zu Gold wird – eine Sonne-Mond-Konjunktion in sich, Mondlicht, das sich zu Sonnenlicht wandelt,

unbewusstes Lumen, das zu Lux wird. Der Katalysator ist Silber, als solches selber eine Erscheinungsform des Mercurius. Am schönsten ist die Mond-Erkenntnis, die dieses Licht in der Tiefe birgt, im Jakobs-Fenster zum Ausdruck gekommen, wo der träumende Jakob, wie wir sahen, auf einer silbergelben Sichel schwebt.

Die aufsteigende Tendenz dieser bewussteinsfähigen Energie aus dem Unbewussten wird nun weiter verdeutlicht durch den in die Astgabelung des Baumes emporgekletterten Lichtfunken: hier findet offenbar eine erste Differenzierung des Bewusstseins, eine Zwei-Teilung, eine Gabelung in rechts und links statt.

Der Stamm ist blau: was das Steigen des Wassers, der Säfte in ihm, ausdrücken könnte, aber auch, dass die Säfte der Erde hier eine Filtrierung zum Geistigen hin erfahren. Rechts und links vom Stamm sind wie Flügel zwei Felder in hellem Violett gehalten: wohl ebenfalls die erste Differenzierung in rechts und links, die Erkenntnis von gut und böse andeutend und mit der Leidens- und Wandlungsfarbe Violett zugleich die Qual, die diesen Prozess begleitet. In einer leichten Diagonale, in die Baumkrone gelehnt, als wollte sie den eben auseinander getretenen Gegensatz links und rechts wieder versöhnen – tritt Maria mit dem Kind in Erscheinung.



Eine schmale mädchenhafte Gestalt, den Marien der Gotik nachempfunden, die sich ebenfalls in die himmelangezogenen Baukörper einfügen mussten. Dem inneren Gesetz der Elevation, dem diese Komposition gehorcht, ist auch diese mütterliche Gestalt zugeordnet: dies ist keine festhaltende, umschließende Mutter, so sagt schon die Linienführung, sondern eine emportragende, über sich hinausweisende Mutter.

Diese lindgrüne Maria, – auch ihr Gesicht ist grün – trägt keine eigene Aureole: wenn unsere frühere Interpretation stimmt, trägt sie die Aureole des gemeinsamen Baumes mit Christus. Doch huldigt ihr links aus dem Baum ein weibliches Wesen, ikonographisch identifizierbar als Elisabeth (Anm. 103): ein weiblicher Anteil des seit dem Josef in der untersten Bildzone schon herangewachsenen Bewusstseins? Das Mütterliche dieser schmalen Mariengestalt drückt sich vor allem in der üppigen Brust aus, auf der deutlich wieder ein Lichtfunke liegt: das Kind greift freudig und innig nach dieser Brust, auch auf seinem Haar liegt ein heller Funke.

Das Kind übrigens ist blau gemalt – es gehört dem Geiste zu, der aus dem Stamm aufsteigt, dem Himmel entgegen – auch Marias Beine sind in Analogie zum Stamm blau –, doch jetzt noch geborgen bei der Großen Mutter Baum. Übrigens ist auch die grüßende Elisabeth-Gestalt, die das göttliche Kind in diesem Sohn erkennt, im Blau des Bewusstseins gehalten. Hier also geschieht im Kind eine Neugeburt des religiösen Bewusstseins: eine neue Komponente, eine neue Kraft wächst ihm zu.

Chagall hätte das Baum-Symbol nicht zum Struktur-Symbol der Komposition zu machen brauchen, wenn ihm nicht alles daran gelegen wäre, den Aufstieg der Psyche, ihre Entwicklung, in ein organisches Wachstum einzufügen: um Verwurzelung, um ganzheitliche Entfaltung geht es ihm, nicht um einseitiges Aufschießen zu einer unvermittelten

Himmelshöhe. Der Wurzelbereich, diese Geborgenheit im Urvertrauen bei der Großen Mutter, soll eingebracht werden in jede individuelle Entwicklung, aber auch in die Entwicklung unserer traditionellen Religion, deren Symbole Chagall bewusst, ehrfürchtig und mit intuitivem Symbolverständnis verwendet, auch wenn er als Jude weder der Maria noch dem Christus dogmatisch verpflichtet ist. Ihm sind die zentralen Symbole des Christentums mehr als nur konfessionelle: in der Maria mit dem göttlichen Kind, deren Antlitz er überindividuell zeichnet, ist ihm das große Weibliche der gesamten Menschheitstradition enthalten und tradiert.

Christus wird ihm über die russischen Ikonen nahe gekommen sein: er schreibt von seiner Betroffenheit durch diese Gestalt seit früher Jugend (Anm. 104). Alt und weit verbreitet ist allein schon die Symbolik der »Frau in der Baumkrone«. Da sie archetypisch ist, kehrt sie auch in den Zeichnungen gegenwärtiger Patienten, die Jung abbildet, wieder. Das jeweilige Noch-enthalten-Sein des Menschen im Baum oder sein Daraus-Hervortreten zeigt die jeweilige Selbständigkeit des Bewusstseins an. So zeigt Abbildung 21 in Jungs Beitrag »Der philosophische Baum« eine schlafende Gestalt im Baumstamm, Abbildung 22 eine zur Hälfte aus dem Stamm tretende (Anm. 105).

So gilt der Baum-Geborene nicht nur als Naturwesen, sondern als der autochthon entstandene Urmensch: »Die Dendritis (Baum-Nympe)«, schreibt Jung, »ist in diesem Fall eine Eva, die nicht aus der Seite Adams genommen wurde, sondern selbständig aus dem Baume ins Dasein getreten ist. Durch dieses Symbol wird evidenterweise nicht nur die Einseitigkeit und Unnatürlichkeit des Nur-Kulturmenschen, sondern im besonderen auch die durch den biblischen Mythos insinuierte sekundäre Entstehung der Eva kompensiert.« (Anm. 106)

Unsere Maria ist eine wache Gestalt, nicht aus Adams Rippe, sondern autochthon aus der Großen Mutter Natur entsprungen, weder mit Stamm noch mit Krone verwachsen, sondern in ihr schwebend, einbezogen in den großen Prozess der Auffahrt, der in der Aureole gipfelt. Da diese Mutter-Gottes nicht thront, sondern schwebt, wie wir feststellten, transzendiert sie zugleich sich selbst, ist Vermittlerin (Mediatrice) zwischen Himmel und Erde, in Übereinstimmung mit der Baum-Symbo-

lik. Zugleich erinnert sie an die Anima des Schamanen, die dieser im Wipfel des Baumes suchte und fand.

Am nächsten verwandt mit dieser Vorstellung ist Abbildung 23 bei Jung, wo der Baum selber menschliche Gestalt annimmt und mit seinen obersten Astarmen die Sonne trägt. Im Hintergrund ist hier, wie im Fenster oberhalb der Maria, eine Blutwelle sichtbar, »welche sich rhythmisch um das Eiland der Wandlung bewegt« (Anm. 107).

Jung bemerkt weiter: »Die Dendritis (Nymphe) trägt die Sonne und ist durchaus lichte Gestalt. Das Weltenband im Hintergrund ist rot und besteht aus lebendigem Blut, welches den Hain der Wandlung umfließt. Damit wird angedeutet, dass der Wandlungsprozess keine luftige Phantasie, sondern ein Vorgang ist, der bis ins Somatische hinabreicht oder sogar in diesem seinen Ursprung nimmt.« Die Verwurzelung und Konkretisierung aller Wandlungsvorgänge im Somatisch-Materiellen ist im Baum- und Muttersymbol immer mit enthalten und mit gemeint.

Über Maria befindet sich auch im Fenster eine ganze Zone solcher somatischer Formen, farblich durchblutet, von Hellrot bis zu dunklen Violett-Tönen hin.

Maria schwebt in einer leichten Diagonale zwischen dem einen Pol dieser Violett-Zone, dem ihr Haupt sich nähert, und dem anderen Pol, den ihre Füße berühren: dem Lamm, das, wie immer bei Chagall, an der Schlacht- und Schächtstelle des Halses mit einem Lichtfunken gekennzeichnet ist. Auch hier wird der Gedanke des Opfers, gerade auch des Tier-Opfers, angedeutet, das Chagall, wie er in »Mein Leben« berichtet, stark bewegte (Anm. 108). Innerhalb der biblischen Symbolik gilt das Opfer des Lammes als Präfiguration des Opfers Christi am Kreuz: es wird in der Abendmahls-Liturgie als Lamm Gottes bezeichnet. Tiefenpsychologisch bedeutet das Opfer des Lammes, eines von Chagall sehr geliebten Tieres, das er unendlich oft malt, ähnliches wie die Opferungen der geliebten Helfertiere in den Märchen: Opferung einer bisher hilfreichen Instinkt- und Bewusstseinsgestalt um der Wandlung zu höheren, differenzierteren Bewusstseinsformen willen. Auch religionspsychologisch führt eine Entwicklung von der Opferung des realen Tieres zur Opferung bestimmter Einstellungen und Triebe, die der Gott-

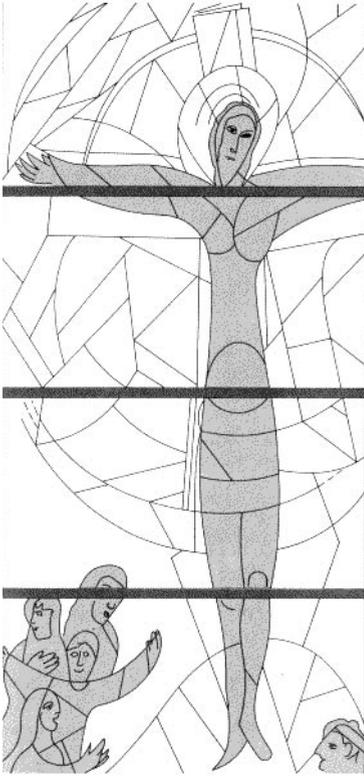
Verbundenheit im Wege stehen. Maria wächst aus diesem Lämmchen empor, sie »überwächst« es gleichsam, wie auch ein für psychologische Vorgänge gebrauchter Ausdruck lautet. Das Schaf ist auch ein als Muttertier bekanntes Symbol: es kann für rein animalische Mütterlichkeit stehen, eben die, die von Maria überwachsen wird. Falls sie nicht überwachsen werden kann, falls die Mutter festhaltend und »fressend« wird, entstehen Bindungsformen, die den Sohn entmannen, wie der Attis-Kybele-Mythos zeigt, oder es gibt Rückverwandlungen des Mannes in den Baum, woraus allerdings – wie aus jeder notwendigen Regression – auch heilsame Neuansätze entstehen können.

In gewisser Hinsicht muss auch der allzu helle Christus heute eine Taufe mit Mercurius-Grün, ein Eintauchen in die Tiefe des Unbewussten, über sich ergehen lassen, wenn er neues Leben in der Psyche der Menschheit zeugen soll (Anm. 109). So überliefert Marie-Louise von Franz den Traum einer Patientin, in dem Christus mit einem Körper aus weiß glühendem Metall um eine Löschung und Dämpfung dieses übergroßen Glanzes bittet¹ (Anm. 10.) Es scheint also heute alles darauf anzukommen, das Grün der Großen Mutter, das Weibliche und die Natur wiederzugewinnen, dabei aber nicht mutter-komplexhaft in ihm hängen zu bleiben, sondern dieses Grün mit seiner gesamten Symbolik um Baum und Frau mit emporzutragen ins Bewusstsein und es zu integrieren: wobei es nicht nur um die individuelle, sondern gerade um die kollektive Psyche und die in ihr lebendige Religion geht.

In unserer Komposition geht es um nichts Geringeres als um die Einsetzung der Viriditas (das Grün) ins Zentrum der Religion: um eine Theophanie des Grün. Diese Farbe spielt im Werk Chagalls von Anfang an eine ungewöhnliche Rolle: gerade als Farbe der Vegetation, die er in satten Wiesen und saftig-schattigen Bäumen zu malen versteht, ist sie zugleich »Farbe von Trance und Halluzination« (Anm. 111), wie Haftmann schon zu dem frühen Bild »Der Geiger« von 1912/13 schreibt. Das Gesicht dieses Geigers mit seinen bannenden Augen ist intensiv grün. Noch eindrucksvoller aber ist jenes andere in Meditation versunkene Antlitz auf dem Bild »Der Jude in Grün« von 1914: dieses Gesicht ist zugleich umflammt und wie erleuchtet von einem Bart und einer Locke in Gold-Gelb, das dem Ton des Silber-Gelb unseres Fens-

ters sehr nahe kommt. Auch seine Bedeutung als Lichtfunke aus der Schechina Gottes muss ähnlich sein, füllt es doch einen großen Teil der hebräischen Buchstaben aus den heiligen Schriften, die den Juden umgeben: »Ich hatte den Eindruck«, erinnert sich Chagall, »der Alte wäre grün, vielleicht fiel ein Schatten von meinem Herzen auf ihn.« (Anm. 112) Das ist also Grün für Chagall: ein Schatten von seinem Herzen, also ihm sehr nahe, eine Herzensfarbe gleichsam – wobei er in diesem Ausdruck sein Herz selbst als einen Baum versteht, der Schatten wirft. Im Blick auf dieses Bild sagt Chagall zu einem Freund: »Ich gehe aus von einem konkreten geistigen Anfangsschock, von einer präzisen Sache also, und schreite weiter zu irgendetwas Abstraktem. So im grünen Juden, den ich umgeben von hebräischen Worten und Buchstaben malte (das ist kein Symbolismus, ich habe das so gesehen, das ist die eigentliche Atmosphäre, die ihn umfängt) ... ich glaube, dass ich auf diese Weise das Symbol erreiche, ohne symbolistisch oder literarisch zu sein.« (Anm. 113) Schon früh, 1912, malt Chagall eine grüne Kreuzigung mit dem Titel »Golgatha« (Anm. 114), die wir anfangs schon erwähnten. Dort fällt auf, dass der Gekreuzigte wirklich als Kind gestaltet ist, auch an seinen runden Körperformen erkennbar. Er steht noch ganz im Banne seiner Eltern, der Mutter vor allem, mit der er auch durch das ähnliche, mit Blumen besetzte Gewand verbunden ist. In diesem Bild der »Grünen Kreuzigung« fällt die satte, rein vegetative Tönung des Grün auf: da ist das Grün auch die Ruhe des fest umschließenden Mütterlichen, ist der Christus als Kind noch ganz von der Mutter Natur umfassen. Suchen wir angesichts dieser Bedeutung des Grün die obere Hälfte des Christus-Fensters mit dem Gekreuzigten zu deuten, so fällt uns die Wandlung der Farbe zum Smaragdgrün hin vor allem innerhalb der Aureole auf.

Dem entspricht die Veränderung des kindlich runden Christus-Körpers des frühen Bildes in den schmalen, transparenten des grünen Fensters, der nur noch eine Verkörperung des Emporsteigens zu sein scheint. Es ist, als hätte das Grün bei seinem Durchgang durch die Zone der blauen Kristalle, die der der pflanzlich organischen Formen folgt, beim Eintritt in den kosmischen Raum von Mond und Planeten selbst etwas von der kühlen Transparenz dieser Saphire gewonnen:



im Zentrum der Aureole und über dem Haupt des Christus liegen die Zonen dieses Smaragdgrün. Hier hat sich die Farbe der Vegetation zur Farbe des Heiligen Geistes geläutert und ist doch ein Grün geblieben. Die Farbe des wiederkehrenden Grünens nach dem Wintertod der Vegetation ist auch die Farbe der Wiedergeburt und des Auferstehungsleibes. Die Farbe der Natur ist zu der des kosmischen Christus geworden, den Teilhard de Chardin als Omega des Universums versteht. Als Farbe des Heiligen Geistes ist Grün auch die Farbe des »inneren Lichtes«, der erleuchteten Psyche, der erleuchteten Natur des Menschen also. Auf die Auferstehung Christi folgt nach der Verheißung des Johannes-Evangeliums und der ganzen neutestamentlichen Tradition das Zeitalter des Heiligen Geistes. Nur ist theo-

logisch bis heute nicht aufgearbeitet, was das für die religiöse Erfahrung des einzelnen bedeutet, welche Relevanz Traum, Vision und Ekstase unter solchen Perspektiven wieder gewinnen müssten. Diese kompensatorischen Erfahrungsweisen greift Chagall in der Komposition seiner fünf Fenster und der in ihr gestalteten biblischen Figuren auf. In der obersten Bogenregion des grünen Fensters kehrt das Lindengrün der untersten Zone wieder. Es ist das letztlich Umgreifende: ein kosmisches Grün.

Das Fenster lässt in seiner äußersten Höhenzone noch eine besondere Doppelfigur erkennen: eine lindgrüne Sonne mit einem blauen Mond, wie wir beim Vergleich der Figur mit der des Zions-Fensters unschwer feststellen können. Die übliche Zuordnung der Farben zu Sonne und Mond ist hier vertauscht: der blaue Saft des Baumstammes, die weibliche Geistigkeit gleichsam, ist nun bis zum Zenit des Bil-

des emporgestiegen – der Träger des Bewusstseinslichtes, die Sonne, hat dagegen die Farbe der grünen Erde angenommen; doch leuchtet ihr Gold zugleich unter den Wurzeln des Baumes. Eine Umwertung der Werte ist im Gange, die kosmisches Ausmaß erreicht.

Das große Wandlungs- und Individuationssymbol, der gekreuzigte Christus, ist nicht wie gewohnt mit dem oberen, dem geistigen Teil seines Körpers im Licht, sondern mit dem unteren. Wie auch bei Jakob in seinem Kampf mit dem Engel ist die Geschlechtsregion, in Indien »Sakral-Zentrum« genannt, ins grün-goldene Licht der Citrinitas getaucht, dazu die Beine und Füße, mit denen er nicht nur emporzuschweben, sondern zugleich auch einzutreten, neu in Erscheinung zu treten vermag. Hinter seinen Hüften und dem Arm liegen Rot-Felder, teils in Blutrot, teils in Violett, beides Farben, die den Leidenscharakter der Kreuzigung, die schmerzhaft wandlung, die in ihr intendiert ist, unterstreichen. Jung beschreibt in »Symbole der Wandlung« die breite Phänomenologie sowohl des Kreuzes wie auch des Hängens eines Menschen am Baum, das zur weiteren Baum-Symbolik gehört.

Das Hängen am Baum ist, wie gesagt, nichts Einmaliges in der religiösen Mythologie: schon das Aufhängen des Attis-Bildes an einer Fichte gehört hierher, ebenso wie das Aufhängen des Marsyas im mittelamerikanischen Ritual sowie die germanischen Hängeopfer und schließlich das Hängen Odins selbst, das den Germanen die religiöse Interpretation des Todes Christi verständlicher machte. Auch der »Totenbaum« gehört hierher, wie man in der Schweiz den Holzarg bezeichnet, in den der Tote gebettet wird. Im Innern der ägyptischen Särge ist Isis mit ausgebreiteten Armen dargestellt, die den Verstorbenen als Todes-Mutter umfängt.

Wenn man bedenkt, dass der Baum überwiegend ein Mutter-Symbol ist, heißt das, dass der Tote gewissermaßen in die Mutter eingeschlossen wird bis zur Wiedergeburt. Ehe es aber zur Wiedergeburt kommen kann, muss der Umschlossene oft mühsam aus der Umschlingung des Baumes wieder gelöst werden: so liegt Osiris unter den überwuchernden Zweigen des Baumes; auch Dornröschen muss nach hundertjährigem totengleichem Schlaf aus der Hecke befreit, gefreit werden. In der Form des Henkelkreuzes, das im Ägyptischen »Leben«

bezeichnet, drückt sich der Hierosgamos (Heilige Hochzeit) des Gottes mit seiner Mutter aus, dessen Sinn die Todesüberwindung und Lebenserneuerung ist.

Der Maria bergende und Christus kreuzigende Baum des grünen Fensters hat komplexere Bedeutung als den eines bloßen mütterlichen Schutzbaumes. Auch wenn der Lebensbaum Mutterbedeutung hat, ist er doch mehr als die Mutter, ist ein symbolisches Äquivalent; als Kreuzes-Baum ist er das Symbol dessen, was die Verschmelzungstendenz mit der Mutter rigoros durchbricht und überwächst. Jung führt hierzu aus: »Selbst die Todesart lässt den symbolischen Gehalt der Handlung erkennen: der Held hängt sich sozusagen in die Zweige des mütterlichen Baumes, indem er an die Kreuzarme geheftet wird. Er vereinigt sich sozusagen im Tode mit der Mutter, und zugleich verneint er den Akt der Vereinigung und bezahlt ... mit der Todesqual ... Das Opfer bedeutet eben gerade keine Regression, sondern eine geglückte Überleitung der Libido auf das symbolische Äquivalent der Mutter und damit auf einen geistigen Tatbestand.« (Anm. 115)

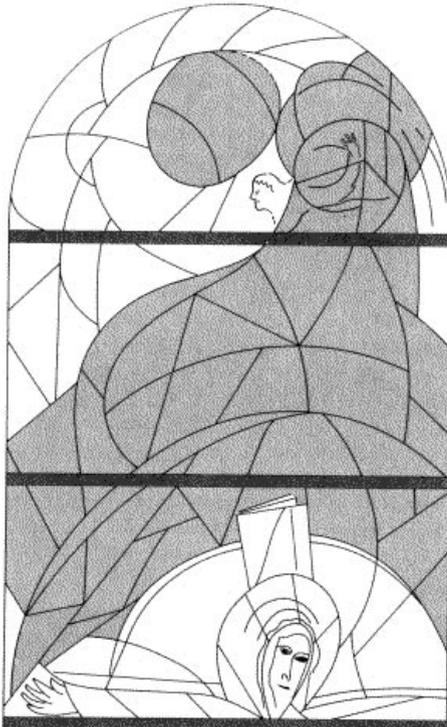
Ein solches Emporwachsen des gekreuzigten Sohnes aus dem umschließenden Mutterbaum zeigt unser grünes Fenster eindrücklich. Viele alte Sonnenkulte kennen solches Überwachsen und Übersteigen des mütterlichen Baumes. Im ägyptischen Totenbuch steigt der Sonnengott Ra aus einem smaragdgrünen Baum empor zur Wolkenhöhe. Der Sonnengott Mithras steigt im Heddernheimer Relief zu halbem Leibe aus dem Wipfel des Baumes hervor. Sonnenrad und Swastika-Kreuz sind sehr alte Symbole, die Sonne und Kreuz, Wandlung und Erleuchtung also, verbinden.

Hierher gehört auch der Vergleich mit dem einzigen Kunstwerk, das eine verwandte Komposition aufweist und formal Chagall ange-regt haben mag: das Isenheimer Auferstehungsbild von Matthias Grünewald. Auch hier fährt Christus in einer riesigen, sonnengleichen Aureole auf: indem sein Körper mit Gestalt und Kraft der aufsteigenden Sonne verbunden wird, überzeugt diese Darstellung überwunder Todes-Schwerkraft (Anm. 116). Eindrucksvoller noch – auch im Blick auf unser Fenster – ist die diaphane Erscheinungsweise des Auferstehungsleibes im weißen Licht als dem Zentrum des Spektralkreises.

Grünwald konzentriert das Farbspektrum um den Auferstandenen; Chagall fächert es auf, lagert die Primärfarben aus und konzentriert um Christus die Sekundärfarbe Grün. Bisher Missachtetes also rückt er in die Mitte. So gestaltet Chagall seine Komposition zum entfalteten »Farb-Baum«, wie wir es nannten.

Das Kreuz in der Vierheit seiner Achsen ist für Jung immer zugleich eine innerseelische Realität, bedeutet das Ringen um Gegensatzvereinigung, um die Ausfaltung des Selbst auf sich zu nehmen. Er nennt in diesem Zusammenhang auch die Taurophorie des Mithras, der den Stier, das heißt die Liebe zu seiner mater naturae (Mutter Natur), als schwerste Last auf den Rücken nimmt und den Transitus antritt. In ähnlichem Sinn stellt das grüne Fenster den Transitus Christi aus dem Mutterbaum dar, zu der Erhöhung am Kreuz, um zuletzt emporzugelangen in den Schoß der oberen Mutter, der Anima mundi (Seele der Welt): »Das Kreuz, oder was der Held immer als schwere Last trägt, ist er selber oder, genauer gesagt, sein Selbst, seine Ganzheit, ebenso sehr Gott wie Tier, nicht nur empirischer Mensch, sondern die Fülle seines Wesens, die in der Tiernatur wurzelt und über das Nurmenschliche in die Göttlichkeit hinaufreicht.« (Anm. 117) Ganz ähnliche Gedanken äußert Chagall in seinen Gedichten über sein eigenes Kreuz-Tragen als Maler, als Schaffender. Die letzte Dimension dieses Transitus Christi öffnet sich uns, wenn wir die Komposition des grünen Fensters strukturell noch eindringlicher betrachten.

Hinter den ikonographisch identifizierbaren Figuren einer Komposition steht die Strukturzeichnung aus reinen Farben und Formen, die, wenn auch abstrakt und im Blick auf Figurales unabsichtlich konzipiert, gerade solche Gebilde enthalten kann, die symbolische Relevanz besitzen. So ist es kaum übersehbar, dass oberhalb der Aureole des auffahrenden Christus der Umriss einer weiteren Figur sichtbar wird, die eine große Muttergestalt umreißt, deren Kopf der vorher als Mond bezeichnete Himmelskörper ist, deren Oberkörper sich aus der radialen Form mit den vielen Segmenten zusammensetzt, deren Mitte etwa im Bereich der Brust liegt. Die gesamte Gloriole bildet den Schoß der Großen Mutter, in dessen weitem Raum der Auferstandene nun aufgenom-



men ist. Ihre Hände treffen sich im Schoß und könnten sein Haupt umschließen.

Der Christus also, der die individuelle Mutter überwachsen, überwunden hat, der zum bewussten Individuum geworden ist, das frei aufsteigt aus dem Mutterbaum; der Christus, der das Leiden der Individuation wie ein Kreuz auf sich genommen hat, der als lebendiges Zeichen der Gegensatzvereinigung am Kreuzes-Baum ausgespannt ist: er wird in eine letzte Dimension aufgenommen von der oberen, kosmischen Mutter, der Anima mundi (Seele der Welt). In dieser halb unbewusst, intuitiv

gestalteten Figur am äußersten Horizont der Komposition liegt deren Kulminationspunkt, ihre eigentliche Aussage: der gekreuzigte Christus, nicht irgendein mutterverhafteter Puer-aeternus-Gott der Antike, fährt auf; nicht in eine blutleere, rein geistige Welt; vor allem nicht mehr in eine patriarchale, sondern in den Schoß der oberen Mutter, die geistige und natürliche Aspekte vereint, die nichts Geringeres ist als die Anima mundi selbst: Oben und Unten zugleich umfassend, Links und Rechts, in deren Bereich die Sonne grünt und die Wurzel des Baumes vom Licht durchdrungen ist.

In ihrem Schoß gewinnt Christus das Grün der Natur und das Grün des weiblichen Geistes, der die Natur durchdringt, zurück, das Grün, das ihm zwei Jahrtausende lang vorenthalten wurde. Das grüne Gold des Mercurius durchstrahlt den Raum des Geschlechts und der Füße dieses Christus, gibt ihm die nötige Schwerkraft, den Kosmos wirklich zu durchschreiten.

Von dieser Schwerkraft des unteren Körpers und der Füße her rührt der Eindruck, dieser Christus fahre nicht nur auf, schwebe nicht nur, sondern sei zugleich der Kommende, der Wiederkommende, der die Welt in den Bereichen spirituell zu durchdringen vermöchte, die bisher verschlossen geblieben waren: in den Bereichen der inneren und der äußeren Natur, des Mikrokosmos und auch des Makrokosmos. Dass Chagalls Werk diese Ergänzung und Kompensation der jüdisch-christlichen Überlieferung enthält und immer noch weiter gestaltet, ist der tiefenpsychologisch wirksame Grund dafür, dass es die ungeheure Ausstrahlung gewinnen konnte, die es für Menschen aller Altersgruppen, Schichten und Völker gewonnen hat.

Es geht also in Chagalls Fensterkomposition in Zürich um nichts Geringeres als um die Gestaltung eines neuen, sich wandelnden und bereits gewandelten Gottesbildes, das er hier in »fünf Gesichtern«, in fünf Aspekten darstellt. Chagall steht mit der schöpferischen Imagination eines solchen Baumes, der die Wandlungen Gottes selbst anzeigt, bis hin zu ihren farbigen Brechungen, in guter kabbalistischer Tradition (Anm. 118).

Gershom Scholem, einer der besten Kenner der jüdischen Mystik, soll hierzu zu Wort kommen: »Ich sprach schon von der Problematik des monotheistischen Gottesbegriffs und der Gefahr, die ihm drohte, aus einem erfüllten, innerlichen zu einem bloß formalen und abstrakten zu werden. Dem Kabbalisten aber enthüllt sich die Einheit Gottes von Grund auf als eine lebendige, erfüllte und dynamische. Was der jüdischen Theologie nur Attribute der Gottheit waren, sind ihm Potenzen, Hypostasen des innergöttlichen Lebensprozesses, und die Bilder, unter denen er Gott beschreibt, sind nicht umsonst vornehmlich die des Organismus. Der Baum, der zuerst von Gott selbst gepflanzt ist, wird selber zum Bilde Gottes. Es ist der Baum, in dem Gottes Kräfte in die Schöpfung wachsen.« (Anm. 119)

Es herrscht dabei »fast Einstimmigkeit unter den Kabbalisten, dass Gnade und Strenge Gottes durch „Weiß und Rot symbolisiert sind, während die Synthese in der ausgleichenden Barmherzigkeit ... vor allem durch das Grün sich darstellt« (Anm. 120). Während die richtende Kraft im Rot, im Feuer, erscheint, »bestehen alle Dinge im Grün«

(Anm. 121). Chagall, der letztlich aus der gleichen Tradition kommt, ist es gegeben, eine neue Phase in diesem Wandlungsprozess Gottes, dem gleichsinnig ein Wandlungsprozess in der menschlichen Psyche entspricht, in schöpferischer Schau wahrzunehmen und zu gestalten.

Anmerkungen

- 1 Irmgard Vogelsanger de Röche, Die Chagall-Fenster in Zürich, Zürich 1971, Abb. 8, S. 45
- 2 Vogelsanger, S. 19
- 3 Vogelsanger, Abb. 12, S. 46; Abb. 17, S.49
- 4 Vogelsanger, Abb. 12, S. 46
- 5 Origenes u.a. zitiert m: Jean Chevalier, Lexicon des Symboles, Edition Laffont 1969, zu: Arbre
- 6 Vogelsanger, S. 33
- 7 Vogelsanger, Abb. 13, S. 44
- 8 Vogelsanger, Abb. 14, S. 44
- 9 Vogelsanger, S. 19; vgl. Gaston Bachelard, Introduction a la Bible de Chagall, Paris 1970 (Neudruck), S.70
- 10 Werner Haftmann, Marc Chagall, Köln 1972, S. 70, zitiert nach: Man Chagall, Ma Vie, Paris 1931; Mein Leben, Stuttgart 1959
- 11 Haftmann, Chagall, S. 88
- 12 Ebd.
- 13 Werner Haftmann, Gouachen, Zeichnungen, Aquarelle, Köln 1935, S. 83
- 14 Haftmann, Chagall, Abb. S. 158/59
- 15 Marc Chagall, Die biblische Botschaft, hrsg. von Fernand Mourloh, Museum of France 1972, Abb. S. 28/29; dort auch die weiteren erwähnten Reproduktionen der »Message Biblique« von Nizza
- 16 Haftmann, Chagall, Abb. S. 158/59
- 17 Carl Gustav Jung, Der philosophische Baum, in Ges. Werke 13, Öltten H982
- 18 C. G. Jung, Erinnerungen, Träume, Gedanken, hrsg. v. Aniela Jaffe, Öltten »1976, Sonderausgabe 1984, S. 214 Vgl. Marie-Louise v. Franz, CG. Jung. Sein Mythos in unserer Zeit, Frauenfeld 1972, S. 260 ff.
- 19 Jung, Der philosophische Baum, S. 364
- 20 Jung, Der philosophische Baum, S. 307
- 21 v. Franz, S. 275 ff. Siehe auch Ingrid Riedel, Farben. In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie, Stuttgart 1983, zu Schwarz S. 156-166, zu Weiß S. 174-185
- 22 v. Franz, ebd.
- 23 Jung, Der philosophische Baum, S. 321
- 24 Jung, Der philosophische Baum, S. 316
- 25 Jung, Der philosophische Baum, S. 333
- 26 Gershom Scholem, Farben und ihre Symbolik in der jüdischen Überlieferung und Mystik, in: Die Welt der Farben, Eranos-Jahrbuch 1972, Leiden 1974, S.20ff.: Die Farben aus den Urquellen, »die – vielleicht als Symbole der Strenge und Gnade in Gott? – ursprünglich nur weiß und rot waren, differenzieren sich im

- weiteren Verlauf zu fünf Farben und von da aus zu unendlich vielen Farbspie-
len«, S. 24. »Die geläufige Symbolik übernimmt Tifereth als Purpur, in dem
Schwarz, Weiß, Blau, Grün, Gelb und Rot enthalten sind. Diese Farben bilden
in der 9.Sephiroth den Regenbogen«, S. 13.
- 27 Jung, Der philosophische Baum, S. 339
 28 Jung, Der philosophische Baum, S. 345
 29 Jung, Der philosophische Baum, S. 339
 30 Jung, Der philosophische Baum, S. 341
 31 Jung, Der philosophische Baum, S. 345 (Bild V)
 32 Jung, Der philosophische Baum, ebd.
 33 Jung, Der philosophische Baum, S. 346
 34 Jung, Der philosophische Baum, S. 357
 35 Jung, Der philosophische Baum, S. 358
 36 Jung, Der philosophische Baum, S. 302 f.
 37 v. Franz, S. 274
 38 Jung, Erinnerungen, S. 214
 39 Ebd.
 40 v. Franz, S. 262
 41 Die Metzger Fenster, in: Robert Marteau, Stained Glass Windows of Chagall, New
 York 1973
 42 Johannes Itten, Kunst der Farbe, Ravensburg 1962, S. 140ff, S. 122 ff.
 43 R. Heiß/H. Hiltmann, Der Farbpyramidentest nach Max Pfister. Eine Gemein-
 schchaftsarbeit aus dem Institut für Psychologie und Charakterolo-gie an der Uni-
 versität Freiburg i. Br., Bern 1951. Siehe dazu auch: I. Riedel, Farben, S. 16-43
 44 Vgl. zur Symbolik des Rot auch: Jolande Jacobi, Vom Bilderreich der Seele, Öltten
 21977, Sonderausgabe 1981, S. 86f., sowie meine religionspsychologische
 Untersuchung: Ingrid Riedel, Bildinterpretation, München 1969, S. 54 ff. Nach
 der Kabbala ist Rot die Farbe der Strenge und des Gerichts in Gott: Scholem,
 Farben und ihre Symbolik, S.43
 45 Vogelsanger, S. 38
 46 Pfister, Farbpyramidentest, in: Heiß/Hiltmann, zu Violett: »endogene Reizpro-
 duktion und Unruhe schöpferischer oder auch störender Art«. Vgl. zu Violett
 auch: Riedel, Bildinterpretation, S.62f.; Riedel, Farben, S. 132-138
 47 Siehe CG. Jung, Psychologie und Alchemie, Ges.Werke 12, Olten 1984, S. 196
 48 Jung, zitiert bei v. Franz, S. 264; zu Chidre auch: Henri Corbin, L'imagination
 creative dans le Sufisme d'Ibn Arabi, Paris 1958
 49 Ebd.
 50 v. Franz, S. 264 f.
 51 Chagall, Mein Leben, S. 40
 52 Chagall, Mein Leben, S. 38
 53 Vogelsanger, S. 38

- 54 Martin Buber, *Die Erzählungen der Chassidim*, Zürich 1949: »Auch hier wieder, in diesem Erzählen schlichter, aber das Persönlichste aufrufender Geschichten und Gleichnisse, bekundet sich der Bund von Geist und Natur, durch den es eben möglich wird, dass Bilder als Sinnbilder, d. h. als in der Natur selber sich ausprägender Geist, wirken ... Der Maggid hat unter anderem von ihm gelernt zu verstehen, was Vögel und Bäume sagen ... Was so erschien, war die Vereinigung von Himmelslicht und Erdfeuer, von Geist und Natur. Wann immer diese Vereinigung in Menschengestalt auftritt, zeugt sie, mit dem Zeugnis des Lebens, für die göttliche Einheit von Geist und Natur; sie tut die Menschenwelt, die sich immer wieder dieser Einheit entfremdet, ihr von neuem auf und erregt begeisterte Freude. Denn die echte Begeisterung stammt weder vom Geist noch von der Natur, sondern von ihrer Vereinigung.«
- 55 Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Mystik*, Frankfurt 1960, 1973, S. 311-56 Ebd.
- 57 Scholem, *Kabbala und Mystik*, S. 312 f.
- 58 Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Zürich 1957
- 59 Scholem, *Kabbala und Mystik*, S. 319
- 60 Pfister, *Farbpyramidentest*, in: Heiß / Hiltmann
- 61 Riedel, *Bildinterpretation*, S. 65 ff. Wolfgang Schöne, *Das Licht in der Malerei*, Berlin 1954: zur Metaphysik der Glasmalerei, S.38f.; zu der des Lichtes überhaupt, S. 59 f. und bes. S. 61
- 62 Scholem, *Farben und ihre Symbolik*, S. 8 ff.
- 63 Zur Symbolik des Blau vgl. Jacobi, *Vom Bilderreich der Seele*, S. 88f.; Riedel, *Bildinterpretation*, S.59ff.; Riedel, *Farben*, S.48-59. In der Symbolik der Kabbala wird »Das Blau der Schaufäden ... stets als Hinweis auf die Präsenz des Göttlichen, der Schechina in der zehnten Sefira verstanden«. Scholem, *Farben und ihre Symbolik*, S. 37
- 64 Chagall, *Mein Leben*, S. 82
- 65 Cendrars, zitiert m: Jean-Paul Crespelle, *Marc Chagall, liebe, Traum, Leben. Eine Biographie*; deutsch von Peter Kamnitzer, Hamburg/Düsseldorf 1970, S. 121
- 66 Marc Chagall, *Poemes*, Genf 1975
- 67 Vogelsanger, *Anm.43*, S. 70
- 68 Ebd. und S. 58
- 69 Jung, *Erinnerungen*, S. 50 f.
- 70 Scholem, *Kabbala und Mystik*, S. 325
- 71 Chagall, *Mein Leben*, S. 94-12 Vogelsanger, S. 21
- 75 Bachelard (*Anm.9*), S. 70
- 74 Die Überlieferung, dass Mose Hörner besessen habe, beruht auf einem alten Übersetzungsfehler des hebräischen Wortes für »Glanz«, das zugleich »Hörn« bedeuten kann.
- 75 Hans Martin Rotermond, *Der Gekreuzigte im Werk Chagalls*, in: H.M. Rotermond, *Marc Chagall und die Bibel*, Lahr 1970, S. 111-138. Die Ansicht, dass

- es sich bei dem Zürcher Grünen Christus um Chagalls einzige Darstellung des Auferstandenen handle, vertrat H. M. Rotermund in seinem Referat bei der Tagung »Marc Chagall und die biblische Botschaft« vom 10.-12.2. 1978 in der Evangelischen Akademie Hofgeismar.
- 76 Horst Keller, Marc Chagall, Dumont-Kunstaschenbücher 23, Köln 1975, Abb. 23, Selbstbildnis, 1917, S. 71
- 77 Jean Leymarie, The Jerusalem Windows, New York, 1967
- 78 Scholem, Kabbala und Mystik, S. 327 f.
- 79 Den terminus »homo putissimus« für den »vollständigen« im Unterschied zum vollkommenen, dem »homo purissimus«, prägte/#«£ in seinem Aufsatz: Der philosophische Baum.
- 80 Mose-Darstellungen in »La Bible«, erschienen bei Verve, Paris 1956; als weiterer graphischer Zyklus erschien 1966 »Exodus«, 24 Farblithographien zum 2. Buch Moses, in: Chagall lithographe III, Monte Carlo 1969, No 444^67
- 81 Vgl. Anm.79, Keller, S. 71, und Haftmann, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen
- 82 Abb. »Der alte Löwe«, in Haftmann, Marc Chagall, S. 110/111
- 83 Haftmann, Marc Chagall, Abb. zu S. 78
- 84 Ebd.
- 85 Ebd.
- 86 Ebd.
- 87 Riedel, Bildinterpretation: der Ausdruckswert des Goldes, S.65ff; und der Ausdruckswert des Lichtes, S. 77 ff.; Jacobi, Bilderreich der Seele, S. 91; vgl. auch: Schöne, Das Licht in der Malerei: wie oben Anm.64; Pfister zu Gelb: siehe Anm.46; vgl. Jacobi, Bilderreich der Seele, S.90; Riedel, Bildinterpretation, S.58f.; Riedel, Farben, S.70-79
- 89 Rudolf Bultmann, Theologie des Neuen Testaments, Tübingen 1960, S. 413 ff.
- 90 Pfister zu Gelb – Orange: siehe Anm. 46. Vgl. Riedel, Farben, S. 124-127
- 91 Thomas Ring, Astrologische Menschenkunde, Bd. III, Freiburg 1969, S. 257
- 92 Ebd.
- 93 Ebd.
- 94 C. G. Jung, Aion, Ötten 1983, S. 240 f.
- 95 CG. Jung, Symbole der Wandlung, Ges. Werke Bd. 5, Ötten H981, S. 262
- 96 Ebd. 270
- 97 Pfister zu Grün: siehe Anm.46. Vgl. Riedel, Farben, S. 100-116
- 98 Vogelsanger, S. 32
- 99 J.Jacobi, Bilderreich der Seele, S.90; Riedel, Bildinterpretation, S. 56ff.; Scholem, Farben und ihre Symbolik, utim Josef Gikatilla: Josef Gikatillas »Mysterium der Farben nach ihren Arten« (um 1300) legt an einer wichtigen Stelle Nachdruck auf Natursymbolik: Für ihn kommt das aus dem Weiß der Gnade und dem Rot des Gerichtes verwobene Grün deshalb in der Natur so zentral vor, »weil es die Auswirkung der Sefira der Gnade, Hessed, der ungehemmt sich verströmenden, spendenden Kraft der Gottheit in der sichtbaren Schöpfung darstellt. Nicht

- weiß, sondern grün ist <das Gewand der Erde>. Wenn die Natur im Herbst hinwelkt, weil die Strenge überhand nimmt und <die Kanäle unterbrochen werden>, durch die nämlich die Schöpfung mit ihren Quellen in der Sephirothwelt kommuniziert, fallen die Blätter ab und welken die Pflanzen dahin, behalten aber durch den Morgentau noch etwas von der Kraft des Weißen, das von ganz oben, wenn auch nur in Tropfen, herabkommt. Manche Kanäle freilich brechen nie, und deswegen gibt es immergrüne Bäume und Sträucher. So wie zuerst in der Chokhma (Weisheit) das Moment von Werden und Vergehen auftritt in ihrer Dialektik, so haben alle Nuancen des Grün in der Natur ihre Kraft aus der Einwirkung von Chokhma auf diese Sefira der schöpferischen und spendenden Gnade oder Liebe«, S. 42.
- 100 Abb. 12 m Jung, Der philosophische Baum, S. 278
- 101 Abb. 14-16 in Jung, Der philosophische Baum, S. 278 f. W2Jung, Der philosophische Baum, S. 279
- 103 Vogelsanger, S. 40; (nach Lukas I, 39ff)
- 104 Chagall, Mein Leben: »Ich wollte ihn (den Rabbi) fragen, ob das Volk Israel wirklich das von Gott auserwählte sei, wie es in der Bibel geschrieben steht. Und ich wollte wissen, was er über Christus dachte, dessen blonde Gestalt mich schon seit langem beunruhigte.« S. 126. Eine weitere Aussage Chagalls über Christus ist zitiert bei H. M. Rotermund, Der Gekreuzigte im Werk Chagalls (Anm.78), S. 112: »Die symbolische Gestalt von Christus war mir immer vertraut, und ich war entschlossen, ihr aus der Vorstellung meines jungen Herzens heraus Gestalt zu geben. Ich wollte Christus als unschuldiges Kind zeigen.« Imjung, Der philosophische Baum, Abb. 21 und Abb. 22, s. S. 282 106Jung, Der philosophische Baum, S. 282
- 107 Jung, Der philosophische Baum, Abb. 23, s. S. 282
- 108 Chagall, Mein Leben, S. 15, S. 83
- 109 Eckhart Wiesenhütter, Blick nach drüben, Siebenstern-Taschenbuch, Gütersloh 1975, vertritt den Gedanken, dass gerade der aus dem kollektiven Bewusstsein verdrängte Christus vom Unbewussten aus erneut zu wirken vermöge.
- 110 M.-L. v. Franz, C. G. Jung, S. 261
- 111 Haftmann, Marc Chagall, zu »Der Geiger«, S. 88/89
- 112 Abb. in Haftmann, Gouachen, S. 92/93
- 113 Ebd.
- 114 Abb. XIX in Rotermund, S. 113; vgl. auch die Interpretation bei Rotermund, S. Ulf. nf>Jung, Symbole der Wandlung, S. 338 f. 116 Rtedel, Bildinterpretation, München 1969, S. 82 f. nljung, Symbole der Wandlung, S. 390
- 118 Scholem, Kabbala und Mystik, S. 294. Schon das Buch Bahir, die erste bekannte Schrift der Kabbalisten in Europa (um 1180 in Südfrankreich entstanden), handelt von solch einem Baum, der nicht nur von Gott gepflanzt ist, sondern zugleich die mythische Struktur von Gottes schöpferischen Kräften darstellt: »Und was ist dieser <Baum>, von dem du gesprochen hast? Er sagte zu ihm: Alle