

Auferstehung am Flussufer. **Bilder des Gekreuzigten im Werk von Marc Chagall**

Vortrag mit Lichtbildern am 6. Oktober 2012 in Münster/Westfalen
von Dr. Udo Liebelt, Karlsruhe

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Kunstfreunde, ich danke für die freundliche Einladung der Akademie, hier im Kunstmuseum Pablo Picasso zum Chagall-Studientag beizutragen! Meinen Vortrag überschreibe ich mit „*Auferstehung am Flussufer. Bilder des Gekreuzigten im Werk von Marc Chagall*“. Natürlich zeige ich dazu Bilder – *Bildsurrogate*, sollte man in einem Kunstmuseum sagen. Allerdings ohne die heute so vertrauten Pixel – die gab es bei der Fertigung der Dias, die ich Ihnen zeigen möchte, noch nicht.

Wie kommt man zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit Marc Chagall? Nach all den Monographien zu Leben und Werk von Marc Chagall – die erste erschien ja schon 1918 in Moskau –, nach den vielen Ausstellungskatalogen, freilich auch Chagall-Studientagen erscheint diese Frage heute müßig zu sein. Der Künstler selber hat sie mir aber gestellt, als wir uns im Sommer 1969 in seinem Haus in St. Paul de Vence trafen: Weil ich mich damals als Doktorand in seine Kunst einmischte, empfing er den jungen Mann nicht ohne Skepsis: Es möge ja „interessant“ sein, was so alles über ihn geschrieben werde. Was aber habe das mit der Malerei zu tun? „Die Kunst“, schrieb mir Chagall damals ins Stammbuch, „kommt aus dem Herzen“!

Chagalls Gemälde, zumal seine Bilder zur Bibel haben mich – obwohl es mir damals die informelle Malerei am meisten angetan hatte – schon als Jugendlichen beschäftigt. In Frankfurt am Main, wo ich zur Schule ging, wurden 1958 die zwei Jahre zuvor in Paris herausgekommenen *Bibel*-Radierungen erstmalig ausgestellt. Das war nicht ohne Einfluss auf meine damalige Entscheidung, das angestrebte Studium der Ev. Theologie und der Kunstgeschichte mit einer Dissertation über biblische Werke von Marc Chagall abzuschließen.

Madonna mit Kind (II), Gouache 1911

In dieser Arbeit spielten dann jedoch Sujets und Bildelemente eine Rolle, die mit der erst 1931 in Paris erfolgten Zuwendung des Künstlers zur Illustrierung der Bibel nichts zu tun haben: Wer sich in der christlichen Bildtradition auch nur ein wenig auskennt, erkennt z.B. vor dieser Gouache, die Chagall 1911 in Paris auf Karton gemalt hat: Für diese *Madonna mit Kind* hat eine Ikone Pate gestanden.

Wie kommt der russische Künstler jüdischer Abstammung dazu, 1909 und '10 als Student

in St. Petersburg und die nachfolgenden Jahre in Paris russisch-orthodoxe Bildtypen und Motive zu seiner Sache zu machen? Das ist eine der Fragen, auf die ich in meiner Arbeit eine Antwort zu finden versucht habe. Die interessantere Frage lautet: Wie sind diese Werke *ikonologisch*, also im Blick auf ihre bildnerische Bedeutung zu verstehen?

Kreuzigung. Zeichnung ca. 1909

Dass sich Chagall schon als Student mit Ikonen befasst hat, war offenbar von einem seiner Lehrer, von Nicolai Roerich angeregt. Dieser archäologisch wie theosophisch gesonnene Maler war, bevor er seine Lehrtätigkeit an der Swansewa-Kunstschule von Leon Bakst aufnahm, mit der Restaurierung orthodoxer Kirchen befasst. So lässt sich leicht nachvollziehen, dass Roerich Motive der Ikonenmalerei in seinem Unterricht thematisierte. Diese kleinformatige, heute verschollene Zeichnung des Studenten Chagall, die ich Ihnen hier vorstelle, entstand wohl im Jahr 1909 in St. Petersburg.

Auf den ersten Blick hin scheint diese *Kreuzigung* (so der Titel) flüchtig entstanden zu sein. Die herkömmlichen Bildmotive – das Kreuz, der Korpus, die Figuren unter dem Kreuz, Kreuzesinschrift und tropfendes Blut, der Adamsschädel am Fuße des Kreuzes folgen der orthodoxen Bildtradition. Sie werden aber nur angedeutet. Immerhin, der junge Chagall scheint sich in der Ikonenmalerei auszukennen. Alle anderen Motive der Zeichnung, auf die ich noch kommen werde, *erfindet* er hinzu.

Golgatha. Gemälde 1912

Das Ölgemälde, das ich Ihnen hier zeige, basiert ikonographisch, wie Sie unschwer erkennen, auf der eben gezeigten Zeichnung. Chagall malt das Gemälde – sein bis dahin größtes Format – 1912 in Paris. Herwarth Walden zeigt es zwei Jahre später in seiner Berliner STURM-Galerie erstmals öffentlich, und der Berliner Unternehmer Bernhard Köhler erwirbt es für seine Sammlung expressionistischer Kunst. Auch die zeitgenössischen Kommentatoren verorten Chagalls Bilder vorzugsweise im Kontext des Expressionismus, sowohl der deutschen wie der französischen Spielarten. 1937 beschlagnahmten die Nazis das Gemälde und verkaufen es ins Ausland. Heute hängt es an prominenter Stelle im New Yorker Museum of Modern Art. In Waldens Ausstellung trug es noch den Titel "Christus gewidmet". Chagall nennt es *Golgatha*.

Es fällt schwer, dieses Gemälde im Sinne einer Kreuzigungsikone zu lesen: Die herkömmliche Mittelstellung der Kreuzigungsgruppe ist aufgegeben – offenbar zugunsten der märchenhaft anmutenden Kulisse mit seltsamen Figuren im Hintergrund. Dominiert wird das Gemälde aber weniger vom Geschehen rund um das Kreuz herum als von der expressiven Farbigkeit: Leuchtendes Rot steht einer kubistisch gegliederten, grünfarbenen

Himmelslandschaft gegenüber. Aus der löst sich eine Mondscheibe – vielleicht auch Sonnenscheibe – heraus, die das Kreuz mit dem Korpus dramatisch hinterfängt. Im übrigen bleibt in diesem Gemälde von den uns bekannten Insignien des Kreuzestodes, die immerhin in der Zeichnung noch angedeutet waren, so gut wie nichts übrig.

Was die Farbkomposition angeht, orientiert sich Chagall an Gemälden seines Freundes Robert Delaunay. Der ist im selben Jahr mit der Untersuchung der Lichtwirkung von Farbkonstruktionen beschäftigt. Wie bei Delaunay scheint auch hier bei Chagall Alles auf den Kontrast transparent leuchtender Farbformen hin angelegt zu sein. Der zwischen Rot und Grün dominiert das Bild, aber auch ein Blau-Gelb-Kontrast spielt mit. Aus dem Kunstunterricht kennen wir diese Farbgegenüberstellungen als Komplementärkontraste und wir wissen, dass sie bei den Expressionisten sehr beliebt waren. Henri Matisse z.B. sagt vom rot-grünen Kontrast, er wirke auf das Auge "wie ein Gong". Diesem Eindruck kann man sich auch hier kaum entziehen.

Die kubismusartige Gliederung der Farbflächen zerlegt das Kreuz wie auch die Figuren in Facetten. So erscheint das Kreuz wie entmaterialisiert. Und das bringt den Korpus in eine unglaubliche Position.

...Detail 1: die „Kulisse“

Ehe ich das weiterverfolge, werfen wir einen Blick auf die bunte Kulisse, vor der sich das sog. Kreuzigungsgeschehen abspielt: Die blau-gelbe Farbzone stellt erkennbar ein Gewässer dar, auf dem ein Bootsfahrer mit blauem Segel zur Landung ansetzt. In der Ferne leuchten farbige Inseln. Ein Leiterträger von zwergenhafter Gestalt (man mag dabei an den Laternenanzünder denken, den Chagall im selben Jahr malt) ist im Begriff, am rechten Bildrand die Bühne zu verlassen. Diese im Hintergrund ausgebreitete Szenerie mutet märchenhaft und geheimnisvoll an. Mit einer Kreuzigungs-Ikone hat das nichts zu tun.

...Detail 2: „das blaue Kind“

Mit diesem Ausschnitt komme ich auf die Auflösung des Kreuzes zurück und auf die seltsame Gestalt des Korpus: Physisch gesehen hängt der Korpus mit den erhobenen Armen nicht wirklich, vielmehr scheint er zu schweben. Was uns aber am meisten erstaunt, ist die gedrungene Kleinwüchsigkeit dieser Figur. Wenn wir bei der Betrachtung der Zeichnung geglaubt haben, diese Abnormität könnte der Flüchtigkeit des Zeichners geschuldet, die Figur also irgendwie missraten sein, werden wir hier eines Anderen belehrt: In der Tat, der Korpus wird uns als der eines Kindes vorgestellt!

Wer das nicht wahrhaben möchte, findet in den beiden Figuren unter dem Kreuz eine

Bestätigung. Von der christlichen Kunstgeschichte her erkennen wir in dem Mann und der Frau, auch wenn sie hier seitentauscht auftreten, Maria, die Mutter Jesu, und den Jünger Johannes. Von der künstlerischen Gestaltung her legt sich jedoch ein anderes Verständnis nahe: Da ist zunächst die Frau, die ihre Brust wie zum Stillen des Kindes entblößt hat und ihn mit geöffneten Händen empfangen möchte. So wie der Maler diese Frau dem blauen Kind zuordnet, handelt es sich in Mann und Frau unter dem Kreuz um die Eltern des Kindes.

Das ist aber nicht irgendein Elternpaar: Chagall malt hier die eigenen Eltern! Wie kommt man zu dieser Lesart?

Die Eltern, Gouache 1912

Da ist zum einen der krasse Größenunterschied der beiden Figuren im Bild, wie wir ihn von Fotos der Eltern Chagalls her kennen. Vor allem stützt Chagalls künstlerische Sicht auf seine Eltern diese Deutung: Die hier in Schwarz/Weiß gezeigte Gouache malt Chagall 1912, also im selben Jahr wie *Golgatha*: Den Vater wendet er frontal dem Betrachter zu. Feiga-Ita, die Mutter, möchte aus dem Bild herauseilen. Feiga-Ita, das wissen wir, war von kleinwüchsiger und korpulenter Gestalt. Als Mutter von neun Kindern und als Betreiberin eines Ladengeschäftes hat sie uns Chagall in seinen Erinnerungen, die er ab 1918 zu Papier bringt, als liebevoll besorgte und stets umtriebige Person beschrieben. Sie war das Energiebündel der Familie. Vater Zahar dagegen, Sohn eines Predigers, schildert Marc als einen ernsten, stillen und frommen Mann, vollbärtig und von stattlicher Statur.

Golgatha, Detail 3: Die Assistenzfiguren

In *Golgatha*, so wie ihn der Maler in das kantig gefaltete Rot seines Gewandes kleidet, steigert Chagall die Figur des Vaters zum Bildnis eines verzückten Mystikers. Als deutlichen Kontrast zu ihm hüllt er die zum Stillen bereite Mutter in ein weich fallendes, blütengeschmücktes Grün. Hier spielt Chagall auf den Bildtyp der sog. Galaktrophousa an, auf die in der russischen Kirche beliebte Ikone der Milch spendenden Madonna. Die Unterschiede im Wesen der beiden Figuren, wie sie im realen Leben der Eltern des Künstlers der Schádchen, der im Shtetl übliche Heiratsvermittler, zusammengebracht hat, könnten hier nicht anschaulicher dargestellt sein.

Golgatha. Gemälde 1912

Folgen wir dieser Beschreibung des Gemäldes, dann stellt sich der Künstler im Bild des blauen Kindes selber dar. Das ist ein unerhörter, ein geradezu provozierender Bildeinfall, für den es in der orthodoxen Tradition freilich kein Vorbild gibt! Wie soll man das verstehen?

Wir kennen dazu zwei Äußerungen des Künstlers selber. Die eine hat uns Franz Meyer überliefert: „In genauem Sinn“, sagt danach Chagall, „war da kein Kreuz, bloß ein blaues Kind in der Luft. Das Kreuz interessierte mich weniger“. Das bestätigt, wie auch wir diese Figur wahrnehmen. Und 1949 erklärt Chagall im Gespräch mit Isaak Kloomok, dass er in *Golgatha* „aus (s)einem jungen Herzen heraus... Christus als unschuldiges Kind (habe) zeigen“ wollen. Er fügt hinzu: Mit diesem Gemälde habe er sich „psychologisch von der Konzeption der Ikonenmaler freigemacht, wie von der russischen Kunst überhaupt“.

Der junge Künstler emanzipiert sich in *Golgatha* von der orthodox-religiösen Kunst seiner russischen Heimat – das freilich ist mit Händen zu greifen. Aber erklärt es den gekreuzigten „Christus als unschuldiges Kind“?

Wertet man die so aufwendig konstruierte Farbkomposition des Bildes *und* den beschriebenen Wesensunterschied der Eltern metaphorisch, möchte man der expressionistischen Deutung der damaligen Zeitgenossen zuneigen: Das wechselseitige Aufeinander-Beziehen der Farben und Figuren, die *Komplementarität* scheint danach das zentrale künstlerische Thema des Bildes zu sein. In ihr entdeckt der Künstler den Schlüssel zum Verständnis seiner selbst. Das schwebende blaue Kind, mit dem sich der Maler identifiziert, hält gleichsam die Welt zusammen, wie er sie als Künstler imaginiert.

Kronzeuge für diese Sicht aus dem Geist der Farbe heraus ist Theodor Däubler. Anlässlich der Einzelausstellung Chagalls im Herbst 1914 bei Herwarth Walden schreibt Däubler einen Essay über Chagalls Malerei und leitet ihn mit diesen Worten ein: „Ein kosmisches Kind lebt unter uns. Marc Chagall. Der Märchenprinz mit absoluter Farbe. Die Farbe ist sein Himmelreich, seine Erde... Chagalls Farbe ist Urfarbe: die Güte im Kosmos.“ Und er fügt dem hinzu: „Er, ein Russe, erklärt sich die Weltseele ganz märchenhaft.“

Hommage à Apollinaire. Gemälde 1911

Chagall erklärt uns die Weltseele nicht nur märchenhaft, sondern zugleich in Mythen. Heinz Demisch, Maler und Anhänger der Lehre von Rudolf Steiner, hat 1967 in einem Beitrag zur F.A.Z. Chagalls Bildfiguren vor dem Hintergrund archetypischer Gestalten der Kunst- und Geistesgeschichte zu deuten versucht. Manches spricht dafür, dass der junge Chagall auch die Welt der Ikonen als einen Kosmos des archetypisch Humanen betrachtet hat. Die Madonna, die sich liebevoll dem Kind zuwendet, gehört sicher dazu.

Natürlich begegnen wir in Chagalls Werken auch Bildfiguren, die der jüdischen Tradition entstammen. Die haben allerdings nicht nur in der Bibel ihren Ursprung, sondern finden sich auch auch in Legenden und theologischen Kommentaren der jüdischen Mystik. Der junge Chagall mag solche mythologischen Bilder schon im Talmud-Unterricht bei Rabbi

Dschatkin in Witebsk kennen gelernt haben.

Sucht man in der jüdischen Mystik eine Entsprechung zu Chagalls künstlerischem Konzept der Komplementarität, wie wir es in *Golgotha* zu erkennen glauben, bietet sich dieses Gemälde an. Es trägt den Titel *Hommage à Apollinaire*. Chagall hat es dem großen Lyriker und Kunstkritiker gewidmet, dem er lobende Kommentare verdankt. Er malt das Bild im selben Jahr wie *Golgotha* in Paris.

In diesem Gemälde stellt der Maler das erste Menschenpaar als mann-weibliche Ganzheitsfigur dar: Oberhalb eines gemeinsamen Unterleibs trennt sich die Figur in den Oberkörper eines Mannes und den einer Frau. Im Zentrum einer Art Weltenuhr, die Chagall à la Delaunay ins Bild setzt, fungieren beide Oberkörper wie die Zeiger der Uhr. Gott schuf den Menschen androgyn: Dieser Mythos stammt aus dem Midrasch Bereschit bzw. dem Buch Sohar aus dem 3. Jahrhundert und er lebt weiter im Glauben der Chassiden: Im Ursprung waren Mann und Frau komplementäre Wesen einer ganzheitlichen Gestalt und sie werden am Ende der Tage wieder eins sein, wenn Gott die Funken seines Glanzes, die Schekina, einsammeln wird.

The Playboy of the Western World. Bühnenentwurf, Moskau 1921

Nach „Golgotha“ spielen über mehr als ein Vierteljahrhundert hinweg Bilder des Gekreuzigten im Oeuvre Chagalls so gut wie keine Rolle. Es gibt zwei Ausnahmen: Die erste kommt in einem Bühnenbild vor, das der Künstler 1921 in Moskau zu einem Stück des irischen Dramatikers John Millington Synge schuf. Das Stück heißt „Der Held der westlichen Welt“ und dieser Held heißt Christy. Das mag den Einfall des Künstlers begründet haben, wonach er in die Kulisse kopfüber einen Kruzifix einbaut. Dieser Bühnenentwurf muss uns hier nicht weiter beschäftigen.

Kreuz in den Bergen, Zeichnung um 1930

Die zweite Ausnahme stelle ich Ihnen hier vor. Die kleine Zeichnung auf Papier entstand um das Jahr 1930, und zwar im Urlaub mit Bella und Tochter Ida in den Bergen der französischen Jura. Sie gibt einen Blick aus dem Fenster wieder, bezieht sich vielleicht auf ein Wegkreuz, das die Chagalls vis-a-vis ihrer Ferienwohnung vor Augen hatten. Dabei ist ein Detail bemerkenswert: Der Korpus des Wegkreuzes ist um die Hüften mit dem Tallith, dem jüdischen Gebetsschal, bekleidet. In den nachfolgenden Kreuzigungsbildern des Künstlers werden Symbole und Gegenstände des jüdischen Ritus eine wichtige Rolle spielen.

Die weiße Kreuzigung, Zeichnung 1938

Wir schreiben 1938. Vom 9. auf den 10. November verwüsten die von der SA organisierten Banden nahezu alle jüdischen Synagogen und Friedhöfe auf deutschem Boden, dazu rund 7000 Geschäftshäuser jüdischer Eigentümer. Mehr als 30.000 jüdische Mitbürger werden in die Konzentrationslager verschleppt, viele ermordet. Mit der von den Nazis so genannten „Reichskristallnacht“ beginnt, wie wir wissen, die systematische Verfolgung und Ermordung der Juden in Deutschland. Vielleicht noch im selben Monat des Jahres bereitet Chagall in Paris mit dieser Zeichnung ein großformatiges Gemälde vor, das heute zur Sammlung des Art Institute in Chicago gehört.

Die weiße Kreuzigung, Gemälde 1938

Es trägt den Titel *Die Weiße Kreuzigung*. Ich habe das Gemälde wie auch *Golgatha* 1967 zum ersten Mal in Zürich gesehen. Von dort stammen meine Detailaufnahmen, die uns auch helfen möchten, das Gemälde genauer in den Blick zu fassen.

In einem schräg von oben einfallenden Lichtkegel – dieses barockisierende Motiv finden Sie übrigens zur selben Zeit in einigen Radierungen zur *Bibel* – hängt der Gekreuzigte im Zentrum des Gemäldes. *Dieser* Mann wurde – anders als das übersinnliche Geschehen von 1912, in dessen Mittelpunkt der Maler das „blaue Kind in der Luft“ zum kosmischen Sinnbild verklärte – als Mensch aus Fleisch und Blut ans Kreuz geschlagen. „Dieser Christus“, schreibt Franz Meyer, „ist *in Wirklichkeit* der Gekreuzigte, in seiner ganzen Leidensgröße über einer Welt des Grauens ausgespannt.“ „Wie eine Dornenkrone“ umgibt das Grauen den Gekreuzigten. Ist es darum ein christliches Bild, wie der Nimbus des Gekreuzigten und das traditionelle Epigramm nahelegen? Nein, das sehe ich nicht.

Deutlich überwiegen die Symbole und Motive des Judentums: Der Tallith verhüllt die Hüften des Korpus. Der Gekreuzigte senkt den Blick zum Fuße des Kreuzes – dort erstrahlt die Aureole einer Menora. Und oberhalb des Querbalkens schweben, klagend und gestikulierend, die Erzväter und Erzmütter des Volkes Israel, wie wir sie aus den *Bibel*-Radierungen kennen, die in den letzten Jahren entstanden sind.

... Detail 1: links oben

Bei der Betrachtung des grauenvollen „Dornenkranzes“, der den Gekreuzigten umgibt, beginnen wir auf der linken Seite des Gemäldes: Eine Gruppe stürmt mit erhobenen Stangen und flatternden Fahnen ins Bildgeschehen herein. Das ist ein Selbstzitat des Künstlers, das er einem „Revolution“ betitelten Gemälde entnimmt, das er ein Jahr zuvor malte, später zerteilte und übermalte. Brennende Häuser wirbeln durcheinander.

... Detail 2: links unten

Tote liegen auf der verschneiten Straße. In einem überfüllten Boot verlassen die Menschen das verwüstete Dorf. Im Bildfeld darunter fliehen drei alte Männer in panischer Angst: Der eine birgt die Thora schützend im Arm. Der in der Ecke reibt sich weinend die Augen.

... **Detail 3: der Alte mit der Arba Kanfot**

Der blaufarbene Alte flieht mit ausgebreiteten Armen. Auf der Brust trägt er die sog. Arba Kanfot. Dieses Untergewand mit den Schaufäden, wie es orthodoxe Juden tragen, wertet Chagall hier als Bekenntnis, als eine Form existenzieller Lebensbehauptung. Ursprünglich, wie sich das auch in der Zeichnung erhalten hat, enthielt dieses Arba Kanfot die Worte „Ich bin Jude“. Im Gemälde hat Chagall im Nachhinein den Satz übermalt und damit unleserlich gemacht: Dem Schicksal der Juden möchte er damit eine allgemeiner-menschlichere Bedeutung verleihen.

... **Detail 4: der Sackträger**

Ausschnitt drei entstammt dem unteren Viertel der rechten Bildseite: Da schleppt ein weiterer Alter sein wenig Hab und Gut auf dem Buckel davon: Diesen Mann mit Sack kennen wir aus Chagalls Frühwerk. Die Figur geht auf das Motiv des „Schnorrers“, des Bettlers zurück, der am Vorabend des Pessachfestes die frommen Juden an ihre Barmherzigkeit gemahnt. Unser Sackträger durchquert ein heftiges Feuer, das die am Boden liegende Thorarolle erfasst hat. Am unteren Bildrand erkennen wir eine Mutter, die ihr Kind schützend im Arm hält. Erneut greift hier Chagall den Bildtyp der Eleousa, der barmherzigen Madonna, auf.

... **Detail 4: brennende Synagoge**

In diesem Teil des Gemäldes bekommt das Verbrechen ein Gesicht: Aus der von den Flammen erfassten Synagoge raubt ein Mann in brauner Uniform mit Armbinde heilige Schriftrollen. Bücher, Leuchter, am Ende das gesamte Inventar des Gotteshauses liegen geschändet auf der Straße herum. Unmissverständlich setzt hier der Maler den von den deutschen Juden in der Pogromnacht des November 1938 erlittenen Terror der Nazis ins Bild.

Die weiße Kreuzigung, Gemälde 1938

Zurück zur Gesamtansicht des Gemäldes und zu seinem Hauptbildgegenstand! Mit dieser Zentralfigur prägt Chagall den Typus des gekreuzigten Juden. Dieser Typus wird über die Kriegsjahre hinweg bedeutsam bleiben. Er wandelt sich aber in einer Reihe von Werken, die nachfolgen werden, und zwar erheblich.

Kritiker christlicher Provenienz werden sich der theologischen Brisanz dieses u. a. Kreuzigungsbilder Chagalls erst in den 50er Jahren gewahr. Dabei hatte der Neothomist Jacques Maritain schon 1934, als in Paris die in Gouache-Technik gemalten Vorstudien zur Radier-*Bibel* erstmalig ausgestellt wurden, die Vermutung ausgesprochen, Chagall wisse „vielleicht nicht so genau, welche jüdische oder christliche Dogmatik ... (seine Kunst) uns vorstellt“. Ende der 50er Jahre wird daraus eine Gewissheit, wenn Herbert Schrade, ein Jesuit, in Chagalls Werken „dogmatisch-theologische Schwächen“ erkennt. Dass Chagalls religiöse Prägung im osteuropäischen Chassidismus und damit in einer dezidiert mystischen Tradition des Judentums wurzelt, der jegliche religiöse Dogmatik fremd ist, hätte schon damals zu einem differenzierteren Urteil führen können.

Aus christlicher Sicht bleibt die theologische Deutung schwierig. Auch im Blick auf die nachfolgend vorzuführenden, oft andersartig formulierten Werke erscheint sie mir dort am glaubwürdigsten, wo sie den Holocaust als existenzielle Bedrohung der Juden in Rechnung stellt. Die bedrohte ja auch den in Frankreich lebenden Maler unmittelbar. So spricht Hans-Martin Rotermund im Blick auf die *Weißer Kreuzigung* von der „Verkörperung des jüdischen Schicksals“. Walter Nigg nennt den Kreuzifixus vom November 1938 die „gekreuzigte Seele des jüdischen Menschen“, an anderer Stelle auch „das unschuldigste Opfer der Welt“. Franz Meyer, dem wir die bis dahin bedeutendste Monographie zu Leben und Werk des Künstlers verdanken (1961), versteht Chagalls Gekreuzigten als „den großen Mitleidenden“ des jüdischen Volkes.

Eine Kreuzestheologie im Sinne des Apostel Paulus, wie sie für die Kirchen der Reformation prägend wurde, oder im Sinne der orthodoxen Christenheit suchen Sie in diesen Werken vergeblich. Das gilt auch für die sog. typologische Auslegung des „Alten Testaments“ bei den Verfassern der Evangelien.

In Kenntnis der damals publizierten Kommentare habe ich es nicht versäumt, den Künstler selber danach zu fragen: Repräsentiert der Gekreuzigte in Ihren Bildern den „großen mitleidenden Bruder der Juden“? Chagall erwidert das mit einer überraschenden Gegenfrage: „Warum nur der Juden? Ist er nicht der Bruder aller Menschen?“

Kreuzigung in Gelb. Gemälde 1943

Wir haben hier ein Gemälde vor uns, das 1943 entstanden ist und *Die Kreuzigung in Gelb* heißt. In der furiosen Begleitikonographie entdecken Sie eine Reihe der Motive, die uns schon bekannt sind. Bemerkenswert ist die Wandlung der Hauptfigur: Der Gekreuzigte wird von der geöffneten Thorarolle aus der Mitte des Bildes verdrängt. Die Kreuzesinschrift ist getilgt. Der Korpus strahlt romanische Würde aus und ist mit Tallith und Tefillin – den Gebetsriemen am Oberarm und der Gebetskapsel über der Stirn – ausgestattet:

Deutlicher als je zuvor formuliert hier der Maler den Gekreuzigten als Sinnbild jüdischer Existenz.

Der Märtyrer (Das Martyrium), Gemälde 1940

Im Verlauf der Kriegsjahre beobachten wir bei Chagall, dass sich seine Bilder des Gekreuzigten ikonographisch stark wandeln. Mehr und mehr gibt er die von der christlichen Ikonographie her geprägten Züge der Hauptfigur auf und erschafft Bildfiguren, denen er mitten im Leben der Menschen den Platz zuweist. Im Verlauf des Krieges und den Nachrichten über die immer grausameren Verbrechen der Deutschen im Osten wächst dieser neue „Realismus“. Wie wir wissen, wurde die weißrussische Regionalhauptstadt Witebsk mit ihrem stark bevölkerten Shtetl im Vernichtungskrieg der Deutschen nahezu ausgelöscht. Allein in Chagalls Heimatstadt wurden in den Jahren 1941 bis 1943 Zehntausende jüdischer Bürgerinnen und Bürger umgebracht.

Das Gemälde mit dem Titel *Märtyrer* bzw. *Martyrium* malt Chagall schon 1940, also vor Beginn des Überfalls Hitlerdeutschlands auf Russland. Der *Märtyrer* ist ein einfacher Mann aus dem Volk, der den Gebetsschal, die Gebetsriemen und die Kappe statt des Nimbus trägt. Mitten auf der Straße der brennenden Stadt an den Pfahl gefesselt, stellt diese Figur keinen Gekreuzigten im bisherigen Bildsinn dar, sondern das Opfer einer öffentlichen Hinrichtung.

Neu ist auch die den Delinquenten begleitende Ikonographie. Sie speist sich, überraschender Weise, aus poetisch kreierten Motiven der Chagall'schen Bilderwelt: Ein Mischwesen – halb Mensch, halb Kuh, begleitet von einem Hahn – führt mit dem Fuß den Leuchter herab; ein Geiger musiziert auf der Straße; ein alter Mann liest das Kaddisch, das Totengebet; hinter ihm beugt sich die Mutter über ihr Kind; eine Frau in weißem Schleier schmiegt sich tröstend an den Leichnam des Hingerichteten. Der „hieros gamos“, die Brautmystik, hat in der kabbalistischen Mystik ihre Wurzel. Hier im Gemälde fungiert sie als Sinnbild der Trauer und des Trostes. Das Bild dieses *Märtyrers* lebt, anders als in den zuvor gezeigten Werken, von der Spannung zwischen der realistisch formulierten Hauptfigur und allegorisch anmutenden Bildfiguren, wie wir sie seit Chagalls erstem Pariser Aufenthalt in seiner Malerei kennen.

Auferstehung. Gemälde 1948

Im Verlaufe unseres Gespräches legte ich Chagall eine von mir fleißig erstellte Mappe auf den Tisch, die rund einhundert Reproduktionen seiner Gemälde, Zeichnungen und Gouachen beinhaltet, die alle eines gemeinsam hatten: den Mann am Kreuz als zentralen oder aber begleitenden Bildgegenstand. Hier im Bild: *Auferstehung* von 1948: Chagall übermalte in diesem Bild die Figur des Revolutionärs, der die Gesichtszüge von

Lenin trägt und in der ursprünglichen Fassung genau an dieser Stelle auf dem Kopf stand. Angesichts der Fülle von Bildern des Gekreuzigten in seinem Oeuvre – seit den späten 50er Jahren spielt dabei auch die Glasmalerei eine wichtige Rolle –, stelle ich fest: Das Bild des Gekreuzigten bleibt bei Chagall bis an sein Lebensende eines seiner stetig wiederholten malerischen Sujets.

Nach dem Kriege wird er das Sujet mit ganz neuen Ideen weiter verfolgen. Ehe ich dazu ein paar Beispiele zeige, stelle ich Ihnen ein Gemälde vor, das aus meiner Sicht die 1938 von der *Weißten Kreuzigung* eingeleitete Sinnbildlichkeit des Gekreuzigten auf verstörende Weise steigert und gewissermaßen zum Abschluss bringt.

Beim Metzger. Gouache, 20er Jahre

Diese Gouache aus den 20er Jahren ist ein Vorläufer dazu. Das Thema einer Schlachtung hat Chagall in Paris erstmalig bearbeitet. Dazu mag er von seinem Ateliernachbarn Chaim Soutine angeregt worden sein, von dem wir ähnliche Bilder kennen. Es gibt aber auch einen biographischen Bezug: Marcs Onkel in Witebsk war Metzger. Chagall hat dem Beruf dieses Onkels in „Mein Leben“ folgendes Gedicht gewidmet:

Ströme von Blut...

*Und du, kleine Kuh, nackt und gekreuzigt,
du träumst am Himmel.*

Das glitzernde Messer hat dich in die Lüfte gehoben.

Stille.

Die Eingeweide werden herausgeholt und die Stücke getrennt.

Die Haut fällt...

Die rosigen, blutigen Stücke tropfen aus.

Der Dampf steigt.

Was für ein Handwerk!

Das Erschrecken des Kindes vor dem Schicksal des Schlachttieres wird in diesen Zeilen erkennbar. Dabei interessiert uns besonders das Wort vom „gekrenzigten“ Tier, das am Himmel „träumt“.

Der gehäutete Ochse, Gemälde 1947

Mit diesem 1947 im amerikanischen Exil geschaffenen Gemälde greift Marc Chagall das Thema erneut auf. Er gibt ihm den Titel: *Der gehäutete Ochse*. Würden wir nicht das Gedicht kennen, das wir gerade gehört haben, könnten wir darüber streiten, ob das Gemälde aus der Nachkriegszeit überhaupt in unser Thema hineingehört. Aber auch ohne das Gedicht erscheint mir *Der gehäutete Ochse* als die wohl blutigste und mit realistischen

Mitteln nicht mehr zu überbietende Vision des Gekreuzigten.

Wieder einmal ist Chagalls „Golgatha“ ein Platz im Shtetl von Witebsk. Der Platz ist verschneit – wir erinnern uns an den auf offener Straße hingerichteten *Märtyrer* von 1940. Das Bildgeschehen selber erleben wir wie einen Albtraum. Das geschlachtete Tier zeigt der Maler mitsamt seinem Kopf – in grauenvoller Geste: Die Zunge lechzt nach dem eigenen Blut, das der Metzger im Bottich aufgefangen hat. Ein aufregendes, ein für jeden jüdischen Betrachter blasphemisches Bild!

Der Schlachter mit dem blinkenden Messer schwebt als frommer Mann über den Dächern der Stadt daher und wundert sich darüber, was er angerichtet hat. Die Kerze über ihm droht zu zerbrechen. Betroffen schaut aus einem der Häuser ein Paar dem Geschehen zu. Der Hahn, der in Chagalls Werk meist auf die Seite der leidenschaftlichen Liebe gehört, flieht vor dem Bottich davon.

Man könnte das Gemälde mit Picassos *Guernica* vergleichen, das, wie Sie wissen, als heftige Anklage des Künstlers gegen die Geschehnisse im Spanischen Bürgerkrieg entstanden ist. Das Erschrecken erkennen wir wohl in diesem Gemälde. Nur: Was die geschundene Kreatur in *Guernica* aufbäumen lässt gegen Kriegsgewalt und erlittene Qual – in diesem Gemälde vermissen wir es. Es gibt keinen irgendwie gearteten Protest des Tieres gegen das ihm angetane Unrecht. Im Gegenteil, die „nackte Kreuzigung“ des geschlachteten Tieres wird zurückgenommen in die Friedhofsstille unendlicher Geduld. Hier verstummen die Schreie, wird das Leiden als Schicksal klaglos hingenommen. In einem unfasslichen Bild: Das Opfer labt sich am eigenen Blut.

Kreuzabnahme, Gouache 1941

Meine Damen und Herren, mit dem „Gehäuteten Ochsen“ könnte man die Bilderreihe vom unschuldig Leidenden am Kreuz zu einem Abschluss bringen. Aus meiner Sicht bricht mit diesem Gemälde das künstlerische „Projekt“, wenn man das so nennen möchte, ab, das mit der *Weißten Kreuzigung* ihren Anfang nahm. Die vielen nachfolgenden Gemälde, Gouachen, Glasmalereien im Oeuvre Chagalls – haben nämlich andere Figuren des Gekreuzigten zum Thema. Bis hin zu der mündlichen Auskunft des Malers, die ich ihm in unserem Gespräch nicht habe abnehmen wollen: Der Gekreuzigte in seinen Bildern sei eigentlich nicht mehr als ein „valeur plastique“ – ein bildhafter Farbwert in seiner Malerei.

Bereits 1941, im Umkreis der Bilder aus den Kriegsjahren wie „Märtyrer“ oder „Die Kreuzigung in Gelb“, malte Chagall diese Gouache auf Papier mit dem Titel *Kreuzabnahme*. Begleitet von dem alten Mann mit dem Leuchter, den wir schon kennen, trägt der Chagall'sche Hahn den Korpus von der Leiter herab. Was uns hier besonders interessiert: Der hilfreiche Engel, der von rechts oben herabschwebt, hält die Palette des

Malers in der Hand. Und dann dieses Detail: Die Kreuzesinschrift trägt den Namen des Malers. Das überrascht, so wenige Jahre nach der *Weißten Kreuzigung*. Hier wird jedoch ein neues Kapitel der Kreuzigungsikonographie aufgeschlagen, das es mit dem Maler und seinem Selbstverständnis als Künstler zu tun hat.

Selbstbildnis mit Wanduhr. Gemälde 1946

Die Bilder, die Chagall nach dem Kriege weiter verfolgt, stehen unter dem Eindruck eines persönlichen Schicksalschlages, der ihm im amerikanischen Exil widerfährt. Bella, seine geliebte Frau, mit der er seit mehr als drei Jahrzehnten glücklich verheiratet ist, die Muse seiner Kunst, stirbt 1944 unerwartet plötzlich an einer Virus-Infektion. Franz Meyer schreibt, ihr Tod habe für Chagall „eine furchtbare Verwundung“ bedeutet. Auf Monate hin sei er unfähig gewesen, auch nur einen Pinsel in die Hand zu nehmen. In den Monaten und Jahren danach treten in Chagalls Werk neue Bildideen auf. Diese haben es in auffälliger Weise mit Zweifeln an der eigenen Berufung zu tun: Chagall befragt sein Künstlertum, er ringt um ein neues Selbstverständnis als Maler.

Selbstbildnis mit Wanduhr, noch in den USA gemalt, gehört in diese Zeit – ein ebenso melancholisches wie geheimnisvolles Bild. Den Oberkörper teilt sich der Maler vor der Staffelei mit einem Tierporträt, einem Esel vielleicht, dessen Bild er, wie er einmal anmerkt, gerne als Sinnbild der Poesie verwendet. In dieser Doppelheit betrachtet er das eigene Gemälde, das ein Paarbild zum Inhalt hat: An den Korpus des Gekreuzigten, der nun schon auf der Staffelei wie ein fernes Zitat wirkt, schmiegt sich das Bildnis Bellas als Braut.

Wir kennen das Motiv aus dem *Märtyrer* von 1940. In diesem Symbol der mystischen „Einung“ (diesen Zentralbegriff in Martin Bubers Theologie, die ja im Chassidismus wurzelt, habe ich schon zur Deutung von *Golgatha* genutzt) sucht der Maler Trost. Schon in „Mein Leben“ lesen wir diesen Satz: „Ganz weiß gekleidet oder ganz in Schwarz, geistert sie (gemeint ist Bella) lange schon durch meine Bilder, als Leitbild meiner Kunst“.

N.N. (Der Maler vor der Kreuzigung). Gouache 1948

Chagall kehrt 1948 aus dem Exil in den USA für immer nach Frankreich zurück. Er lebt von nun an überwiegend an der Côte d'Azur, so in St. Cap Ferrat und in Vence. Als 73-Jähriger erbaut er für sich und seine Frau Vava, die er 1952 geheiratet hatte, in St. Paul de Vence ein Wohn- und Atelier-Haus mit großem Garten.

Ich zeige Ihnen hier eine *Gouache*, die 1948 entstanden ist: Der Gekreuzigte nimmt die Mitte des Bildes ein, wird uns aber – das demonstriert die Staffelei in seinem Rücken und der erhobene Pinsel des Malers mit Palette in der Hand – als Schöpfung des Malers

vorgestellt. Am linken Bildrand spielen ein paar der uns bekannten Figuren mit.

Wir kennen Äußerungen des Künstlers, die diese neuartige Hinwendung des Malers zum Bild des Gekreuzigten begleiten. 1946 hält Chagall in Chicago einen Vortrag. Darin heißt es unter anderem: „Für mich war Christus ein großer Poet, dessen poetische Lehre die moderne Welt vergessen hat.“ Sucht er, der Maler mit jüdischen Wurzeln, die künstlerische Inspiration bei dem Gekreuzigten? Nicht wenige der oft kleineren Werken des Künstlers deuten darauf hin. Wie soll man das verstehen?

Vor vielen Jahren hat mir ein junger Amerikaner namens Mark Duris, der von meiner Arbeit erfahren hatte, diesbezüglich brieflich eine interessante Idee präsentiert: Wenn er sich diese Gouache und ähnliche Werke Chagalls anschau, in denen er z.B. dem Gekreuzigten das Ohr leiht, mit der Palette auf ihn zu schwebt oder auf andere Weise den innigen Dialog mit ihm suche, erinnere ihn das an eine Episode in Chagalls „Mein Leben“: Chagall, der im Herbst 1914 von Paris nach Witebsk zurückgekehrt war, hat – nach der Heirat mit Bella – nichts Wichtigeres zu tun, als den Rabbi Schneerson aufzusuchen. Von dem verspricht er sich Rat für seinen weiteren Lebensweg. „Ich hatte mich“, schreibt er da, „viel länger mit ihm unterhalten wollen. So viele Fragen brannten mir auf der Zunge. Ich wollte mit ihm über die Kunst im allgemeinen und über die meine sprechen. Vielleicht würde er mir etwas göttlichen Geist einhauchen? Wer weiß? Ich wollte ihn 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.“

Vertritt in diesen Bildern etwa der Gekreuzigte die Rolle des Zaddiks, des weisen Rabbis, den man in allen wichtigen Angelegenheit des Lebens aufsucht, weil man seinem Leben einen neuen Sinn geben möchte? Träfe diese Deutung zu – ich lasse das dahin gestellt sein – wäre es nicht der einzige Rückgriff des Malers, der einst aus dem Shtetl kam, auf Ideen, auf Wünsche, auf die geistigen Wurzeln, die ihn zeitlebens mit seiner Heimat Witebsk verbunden haben.

Zusammenfassung

1. Der Gekreuzigte als künstlerisches Thema taucht im Werk von Marc Chagall erstmalig in seiner St. Petersburger Studienzeit auf und gehört zunächst zu Chagalls Rezeption russisch-orthodoxer Bildthemen und -elemente. In *Golgotha* von 1912, einem frühen Hauptwerk des Malers aus der ersten Pariser Zeit, stellt er sich selber als kindhaft „Gekreuzigten“ dar. Vermittels der Farbkomposition und im Wechselbild der Eltern des Künstlers wertet er die Komplementarität als Sinnbild für die Ganzheit des Kosmos.

2. Im November 1938 malt Chagall die *Weißer Kreuzigung*. Vor dem zeitgeschichtlichen

Hintergrund des Holocaust repräsentiert das Bild des Gekreuzigten inmitten des Grauens „den großen Mitleidenden“ des jüdischen Volkes (Franz Meyer). In Chagalls Oeuvre bleibt dieser Typus des Gekreuzigten, der mit den Insignien des orthodoxen Juden ausgestattet ist, bis in die Nachkriegszeit hinein prägend. In immer wieder neuen Bilderfindungen des Künstlers wandelt sich die Bildfigur.

3. In der Nachkriegszeit wertet der Maler die Bildfigur des Gekreuzigten als Quelle seiner künstlerischen Inspiration.

4. Bis an Chagalls Lebensende gehört die Gestalt des Gekreuzigten, auch wenn sie beiläufig oder gar als „valeur plastique“ (Chagall) auftritt, zum festen ikonographischen Bestand seines Oeuvres.

Die Auferstehung am Flussufer, Gemälde 1947

Ein Nachwort. „Ist er nicht ein schwieriges Problem, der Chagall?“ Mit diesem ironisch gemeinten Resümee beendete Marc Chagall unser etwa einstündiges Gespräch, das ich mit ihm führen konnte. Beim Gang zur Haustüre fiel mir dann noch ein Gemälde auf, das er 1947 gemalt hat und das den Titel *Die Auferstehung am Flussufer* trägt: Darauf arbeitet der Maler, halb Mensch halb Tier, oberhalb eines Flussufers an seiner Staffelei. Über dem Geschehen schwebt, in die Horizontale gekippt und fast die gesamte Bildbreite einnehmend, ein Kreuzifix.

„Auferstehung am Flussufer“. Ich kannte das Bild aus Abbildungen. Im Vorbeigehen stelle ich dem Künstler eine letzte Frage: Ob dieses Gemälde vielleicht die „Auferstehung des Malers“ zum Thema habe. Chagalls Antwort an den jungen Mann fällt nachsichtig aus: „Wissen Sie, in Paris hatte ich Blaise Cendrars, einen Dichter, zum Freund. Der hat mir damals meine Bildtitel entworfen. Seit ich sie selber finden muss, sind sie immer schlechter geworden. Treffen wir doch eine Abmachung: *Ich male* – und Sie schreiben die Titel?“