

***Ich male...* Marc Chagall im Gespräch**

...mit Udo Liebelt

Bei Cagnes-sur-Mer, wo Auguste Renoir lebte und starb, verlässt man die Küstenstraße, die von Cannes nach Nizza führt. Man passiert die Burg der Grimaldi und fährt eine nur mäßig ansteigende Straße bis nach St. Paul de Vence hinauf. Der im Baedeker als "malerisch auf einem Hügel gelegenes altertümliches Städtchen" beschriebene Zielort unserer Reise bietet schon von weitem durch seine gut erhaltene barocke Ringmauer ein ausgesprochen pittoreskes Bild. Immer wenn Chagall eine hochgelegene Stadt mit Türmen und umlaufender Mauer malte, hatte er St. Paul vor Augen.

Der Weg zu "La Colline", dem Atelier- und Wohnhaus der Chagalls, führt aus der Stadt heraus und an der Fondation Maeght vorbei, deren Sammlung mit Werken von Joan Miró, Alexander Calder und freilich von Marc Chagall vor allem der sog. École de Paris verpflichtet ist. Gemeinsam mit meiner damaligen Frau und einem Freund, der uns seiner französischen Sprachkenntnisse wegen begleitet, folge ich einer Einladung des Malers, der wenige Tage zuvor seinen 82. Geburtstag gefeiert hat. Franz Meyer, damals Direktor des Kunstmuseum Basel und Verfasser der für die Chagall-Forschung noch heute unentbehrlichen Monographie (Köln 1961), hatte sich für mich eingesetzt.

Anlass meines Besuches bei Marc Chagall ist der bevorstehende Abschluss meiner Dissertation, die ich einem bis heute in der Kommentarliteratur nur wenig beachteten Thema gewidmet habe: Auf welche Weise sich Chagall in seinem Frühwerk mit Sujets und Bildformen der russisch-orthodoxen Ikonenmalerei auseinander gesetzt hat, und wie man das verstehen kann. Von unserer persönlichen Begegnung erhoffe ich mir die Klärung einiger kunsthistorischer, auch biographischer Sachverhalte, für die ich in den vorliegenden Quellen keine Antwort habe finden können. Aber, fragte ich mich, wie würde Marc Chagall meine Absicht aufnehmen, ihn nach Werken und Lebensumständen zu fragen, die Jahrzehnte zurückliegen? Würde sich überhaupt eine Gesprächsbasis zwischen dem berühmten Maler und einem deutschen Studenten finden lassen?

Der betont persönliche, ja herzliche Empfang in "La Colline" zerstreut meine

Bedenken. Daß Chagall von Statur sehr klein ist, fällt mir als erstes auf. Es scheint ihn zu belustigen, dass ich einen Dolmetscher mitbringe – denn er spricht Deutsch. Nur "un peu", wie er bescheiden anmerkt. Er bildet einfache Sätze und begleitet sie gesterreich.

Chagall führt uns in seinen Empfangsraum. Mich drückt er in einen Ohrensessel, während er sich selber auf einer lehnenlosen Sitzbank niederlässt. Er interessiert sich für meine ursprünglich Berliner Herkunft. Dort hatte er, im Herbst 1914, in Herwarth Waldens *Sturm*-Galerie seine erste Einzelausstellung. Von dort reiste er noch im selben Jahr in seine Heimatstadt Witebsk zurück, um seine Jugendfreundin Bella Rosenfeld zu ehelichen. Chagall betont den damals persönlichen Reisegrund. Und er fügt hinzu: Wäre es nach ihm gegangen, er hätte gemeinsam mit Bella und Töchterchen Ida, die im Frühjahr 1916 geboren wurde, Russland alsbald wieder verlassen. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die nachfolgenden Ereignisse in Russland ließen das aber nicht zu.

Chagall scheint sich ungern an die damaligen Umstände erinnern zu lassen. Wie sehr sie sein Glück mit Bella und zugleich seine Malerei bedroht hatten, kann man in "Mein Leben" nachlesen. In einer Arbeit für den Bremer Rundfunk hatte ich mich wenige Wochen vor meinem Besuch mit persönlichen Stationen wie auch mit den kulturpolitischen Ereignissen der russischen Jahre von Marc Chagall befasst. So zum Beispiel, wie es dazu kam, dass Marc Chagall von Lunatscharski, Lenins Minister für Volksbildung, nach der Revolution mit der Gründung und Leitung einer Kunstakademie in seiner Heimatstadt Witebsk betraut worden ist. Aus der Sowjetunion habe ich mir die Abschrift eines bis dahin unveröffentlichten Artikels beschafft, den Chagall im Jahre 1918 für eine Witebsker Kunstzeitschrift verfasst hat. Müsse es nicht heute die Freunde seiner Kunst befremden, wenn er seine Arbeit damals als "proletarische Kunst" verstanden habe?

Für Chagall liegt das Alles sehr lange zurück. Er und viele seiner Künstlerfreunde, gibt er zur Auskunft, seien damals jung und voller fortschrittlicher Ideen gewesen. Mit jugendlichem Elan hätten sie in die Zukunft geschaut und geglaubt, der politische Umsturz biete auch ihren künstlerischen Vorstellungen die Chance größerer gesellschaftlicher Anerkennung, wie sie Lunatscharski mit seiner Kulturpolitik nach 1917 ja

auch versprochen habe. Und das "Proletarische", das hätten sie als einen Begriff für Solidarität verstanden.

Chagall betont, es sei vor allem „die spontane Kraft des einfachen Volkes“ gewesen, die der Revolution zum Durchbruch verholfen habe. Ein solcher Prozess, fügt er im Blick auf die damals aktuellen Studentenunruhen in Frankreich und Deutschland hinzu, sei nicht wiederholbar, schon gar nicht mit gewalttätigem Aufruhr. Er legt Wert auf die Feststellung, daß seine Kunstakademie, an die er Lehrer wie El Lissitzky und Kasimir Malewitsch berief, avantgardistisch und darum im eigentlichen Sinne „revolutionär“ gewesen sei.

Wie ist er mit den Funktionären der Partei ausgekommen, möchte ich wissen? Eine Handbewegung, die soviel wie eine mehr oder weniger taktische Geschicklichkeit zum Ausdruck bringen soll, muss mir als Antwort genügen. Meiner an den literarischen Zeugnissen gewonnenen Ansicht, dass Lunatscharski die in Paris geschulten "Westler" gefördert habe (zu deren prominenten Sprechern Chagall wie auch Ivan Puni und Wassily Kandinsky gehörten, widerspricht Chagall. Seiner Ansicht nach habe Lunatscharski auf der Seite der "Realisten" gestanden. Er habe zwischen den Lagern laviert und damit die Künstler den Parteileuten in die Hände gespielt. Die wirklich revolutionären Geister unter den Künstlern habe er in ihren Möglichkeiten beschnitten. Es seien vor allem Dichter und Maler gewesen, die der Kunst Freiräume erkämpft hätten, nicht aber die Politiker.

Ich sage, dass ich in Chagalls Werken vor sein er erneuten Ausreise in den Westen, also vor 1922, Anspielungen auf die damals aktuellen politischen Geschehnisse erkennen ließen. Darum wüsste ich gerne, wie es zwanzig Jahre später zu jenem "Die Revolution" betitelten Gemälde gekommen sei... – „...das ich zerstört habe!“ Meinen Satz bricht er ab, als wolle er sich auch heute noch nachdrücklich von diesem Gemälde distanzieren, dessen Sujets und Komposition uns nur in einer malerischen Nachschöpfung erhalten geblieben ist. Dass er das Gemälde in drei Teile zerschnitten und diese dann übermalt hat, habe mit dem ursprünglichen Thema nichts zu tun.

Dass er danach einen Kruzifix an die Stelle in der Mitte des Bildes gemalt hat, an der zuvor der Revolutionär Lenins einen Handstand vollführte, möchte er

missverstanden haben, auch nicht symbolisch. Zu meiner Überraschung fügt Chagall hinzu, im übrigen sei die Gestalt des Mannes am Kreuz in seiner Malerei nicht mehr als von bildnerischem Farbwert – „valeur plastique“ nennt er das.

Ich gebe zu bedenken, dass sich mir seine Bilder des Gekreuzigten, zum Beispiel *Die Weiße Kreuzigung* von 1938, bedeutsamer darstellten. Dabei lege ich ihm eine Mappe mit mehr als einhundert Abbildungen solcher Werke vor, in denen der Mann am Kreuz als Bildgegenstand dominiert. Meine fleißige Kollektion stimmt ihn nicht um. Er gibt sich skeptisch, als er von mir erfährt, dass ich mich mit dem Gedanken trage, diese seine Bilder wissenschaftlich zu bearbeiten. Das könne nur, meint er, Missverständnissen Vorschub leisten.

Repräsentiert nicht der Gekreuzigte des Jahres 1938, frage ich den Künstler, den leidenden Bruder der Juden? Hat der Maler die zentrale Bildfigur vielleicht darum mit den Gebetsriemen (Tefillin) und mit dem Tallit, dem Gebetsschal der orthodoxen Juden, ausgestattet? „Warum der Juden“, fragt Chagall zurück, „ist der Mann am Kreuz nicht der Bruder aller Menschen?“ Und der Gebetsschal, der stelle auf seinen Bildern ein Kleidungsstück wie jedes andere dar. Den trage dieser Mann, fügt er scherzhaft hinzu, wie ich mein Hemd trüge.

Könnte es sein, möchte ich wissen, dass diese Bilder, mit ihrer auf den ersten Blick hin befremdlichen Mischung aus christlichen und jüdischen Symbolen, dem Maler die Kritik orthodoxer Juden eingebracht hat? Das wisse er nicht, erwidert Chagall. Im übrigen interessiere es ihn nicht. Er halte wenig von der Kritik an Kunstwerken, da sie sich mit dem Verstand doch gar nicht erfassen ließen. Feierlich legt er im Verlaufe unseres Gespräches wiederholt eine Hand auf die Brust, indem er die andere an die Stirne führt – eine Geste, die soviel bedeuten soll: echte Kunstwerke entspringen dem Herzen des Malers und nicht seinem Kopf.

Marc Chagall entstammt, wie man weiß, einer ostjüdischen Familie. Viele Autoren haben darum vermutet, daß sich der "psychische Choc" seiner Bilder (das ist ein Wort Chagalls) oder, wie André Breton schrieb, "das Metaphorische" seiner Malerei aus der chassidischen Mystik herleite. "Das

schreiben sie alle", winkt Chagall ab. Freilich, jede Generation habe Väter und Mütter. Er glaube aber, daß das, was er in Frankreich gelernt habe, in der Begegnung mit der westlichen Moderne, von größerer Bedeutung für seine Arbeit geworden sei als sein russisch-jüdisches Erbe. Nein, er hätte genauso gut in Paris geboren sein können. Woher er komme, sei nicht so wichtig, wie gerne behauptet werde.

In diesem Zusammenhang interessiert mich, ob er Martin Buber persönlich gekannt hat. Ja, freilich, Buber habe ihn zwei- oder dreimal in Paris besucht. Er sei ein angesehenener Gelehrter der chassidischen Mysterien gewesen – aber: "...bin ich spezialisiert auf Mysteries?"

Wir kommen von daher auf die Vielzahl seiner Illustrationen und Gemälde zur Bibel zu sprechen – die 1960 erschienene Buchausgabe der "Dessins pour la Bible" liegt vor uns auf dem Tisch. Die Folge der mehr als einhundert Radierungen zur Bibel, an der Chagall über ein Vierteljahrhundert lang gearbeitet hat, hält er, wie er mir nachdrücklich versicherte, für sein graphisches "Meisterwerk".

Ich lenke das Gespräch auf den Gegenstand meiner Dissertation. Wenn ihn die Bibel in der ihr eigenen Bildersprache als Maler herausgefordert habe, in welcher Weise gelte das für die Arbeiten seit seiner St. Petersburger Studienzeit, in denen er sich mit der Kunst der russischen Ikonen auseinandergesetzt habe? Überraschender Weise, freilich auch zu meiner Enttäuschung, kontert Chagall zunächst mit der Erwiderung: Habe ich das? Er bekundet eigentlich kein Verständnis dafür, dass ich mich gerade dieses Themas einer Dissertation angenommen habe.

Einige Ergebnisse meiner Arbeit, die ich ihm kurz vortrage, möchte er gerne entkräften. Gewiss, das Russische Museum in St. Petersburg und dessen Ikonen-Sammlung habe er während seiner Studienzeit kennengelernt, nicht aber die der Eremitage. Wurde der Student Chagall vielleicht bei dem einen oder anderen seiner damaligen Lehrer auf die Kunst der Ikonen aufmerksam? Schließlich wissen wir aus seiner frühen Autobiographie (*Mein Leben*), dass Nicolai Roerich, der ja auch mit der Restaurierung orthodoxer Kirchen im Lande beauftragt war, sich in der orthodoxen Kunst gut auskannte. Chagall wendet ein, in der Klasse von Roerich habe er nur kurze

Zeit gesessen. Und die „modische Eleganz“ seines wichtigsten Lehrers, Leon Bakst an der Swansewa-Schule, habe mit der orthodoxen Malerei rein gar nichts im Sinn gehabt.

Wie aber kann man einige Äußerungen Chagalls verstehen, in denen er wiederholt Interesse an der russisch-orthodoxen Kunst bekundet hat? Sicher, erinnert er sich, bezog sich das auf die formale Meisterschaft dieser russischen Künstler, auch habe ihn die Farbe der Ikonen gefesselt. Faszinierte ihn vielleicht auch das Spirituelle dieser in den Kirchen verehrten Bilder? Das sei wohl kaum der Fall gewesen. Eine besondere Neigung zu den religiösen Inhalten der Ikonen dürfe man nicht aus seinen Bildern herauslesen.

Wiederholt gewinne ich während des Gesprächs den Eindruck, dass Chagall ein Problem damit hat, dass ich als junger Theologe zu ihm gekommen bin. Ich versuche ihm darzulegen, dass ich nicht annähme, er habe sich von den Sujets der Ikonen religiös beeindruckt lassen. Vielmehr glaubte ich zu erkennen, daß er in einigen seiner frühen Gemälde – dazu gehören Hauptwerke der Pariser Jahre 1910-1914, wie *Golgatha* (1912) oder *Die Schwangere* (1913) –, die Bildform der Ikonen zwar zitierten, er sie aber malerisch stark verfremdet habe.

Chagall bestätigt, daß eine Skizze zu *Golgatha* schon vor dem Jahre 1910 in St. Petersburg und wohl auch unter dem Eindruck von Ikonen entstanden sei. Er könne aber heute nicht mehr sagen, ob er damit wesentlich charakteristische Elemente der Ikonenkunst aufgegriffen habe. Religiöse Absichten hätten dabei keine Rolle gespielt.

Seit der ersten Monographie zum Werk des Künstlers von Abraham Eross und Jacob Tugendhold, die 1921 in Potsdam herauskam, sind die Kommentatoren den Chagall'schen „Mythen“ auf der Spur. Tugendhold verglich damals den jugendlichen Marc Chagall mit einer Romanfigur von Aleksej Remisov, mit dem Mädchen Sascha: „Sascha ist drei Jahre, 3000 oder vielleicht dreimal 3000 Jahre alt“, heisst es dort. Ob der Maler Chagall vielleicht älter sei als der Mensch Chagall, frage ich den 82-Jährigen? Die Frage scheint ihm Vergnügen zu bereiten: Das habe, meinte er, mit dem Lebensalter eines Menschen wenig zu tun. Schon ein Kind sei weise und alt.

Alles Ursprüngliche sei, ohne unser Zutun, alt und echt in einem.

Wir kommen noch einmal auf mein wissenschaftliches Interesse an Chagalls Kunst zu sprechen: Können Kunstgeschichtsschreibung und Kunstkritik, kann überhaupt Literatur zur Kunst ein besseres Verständnis für gemalte Bilder befördern? Chagall bekundet da Skepsis: Das geschriebene Wort münze die im Herzen wurzelnde Malerei in mehr oder weniger fixe Begriffe um. Er selber habe sich als Lyriker versucht, in *Mein Leben* („Diese Seiten haben dieselbe Bedeutung wie eine bemalte Leinwand...“) wie auch in einigen Gedichten, die er demnächst herausbringen möchte. Er möchte aber vor allem mit seinen Bildern Künstler sein. Unter den Kommentatoren, die sich seinem Werk zugewandt haben, schätzt Chagall vor allem diejenigen, die sich als Essayisten der Poesie seiner Bilder genähert hätten. Gaston Bachelard z.B., der die "Dessins pour la Bible" eingeleitet hat, gehört in diese Reihe. Meiner ursprüngliche Absicht, unser Gespräch mit einem Tonbandgerät aufzuzeichnen, blieb wohl auch darum die Zustimmung des Künstlers versagt.

Am Ende holt ein ironisch gemeintes Resumee des Künstlers die Ernsthaftigkeit unseres Gesprächs wieder ein: „Ist er nicht ein schwieriges Problem, der Chagall?“ Bevor wir uns nach gut einer Stunde an der Haustür von La Colline verabschieden, werfen wir noch einen Blick auf ein Gemälde, von dem ich weiß, dass es "Auferstehung am Flussufer" (1947) heißt: Über dem Bild eines doppelköpfig dargestellten Malers, der oberhalb eines Flussufers an seiner Staffelei arbeitet, schwebt, fast die gesamte Breite des Bildes einnehmend, ein Kruzifix in horizontaler. Vor diesem Bild stelle ich Marc Chagall eine letzte Frage: Ob es denn vielleicht die Auferstehung „des Malers“ zum Thema habe. Chagall erwidert nachsichtig: "Bitte schön, wenn Sie so wollen. Wissen Sie, dass ich in Paris einen Dichter, Blaise Cendrars, zum Freund hatte. Blaise hat damals viele meiner Bildtitel entworfen. Seit ich sie selber erfinden muss, sind sie schlechter geworden. Treffen wir doch eine Abmachung: *Ich male* – und Sie schreiben die Titel?"

Das Gespräch wurde am 28. Juni 1969 in „La Colline“, dem Haus der Chagalls in St. Paul de Vence, geführt. Der vorliegende Text wurde wenige Stunden nach dem Gespräch zu Papier gebracht hat und versteht sich als ein Gedächtnisprotokoll mit kommentierenden Anmerkungen. Die erwähnten Publikationen des Verfassers: Liebelt, Udo: Marc Chagall und die Kunst der Ikonen. Marburg 1971 (Dissertation, unveröff.)/
Ders.: Visuelle Revolution und Russische Revolution bei Marc Chagall. In: Tank, K.-L. (Hg.): Proteste. Dokumentation, Analyse, Kritik. Witten und Berlin 1968, S. 135-154.