

Zum Passionszyklus von Uwe Loebens

Lorenz Dittmann

Nicht eben häufig entsteht in unseren Tagen ein *Passions*-Zyklus, ein Zyklus großformatiger Bilder, die in figürlichen Darstellungen Szenen aus der *Passionsgeschichte* vergegenwärtigen, – allerdings auf eine ungewöhnliche Weise. Neun Bilder umfaßt der Zyklus, viermal erscheinen ähnliche Themen in zweifacher Variation, ein Bild steht am Abschluß: *Verrat 1* und *Verrat 2*, *Gericht 1* und *Gericht 2*, *Demütigung 1* und *Demütigung 2*, *Tod 1* und *Tod 2* und schließlich, als Einzelbild, *Auferstehung*. Schon die typologische Zusammenfassung zeigt, daß nicht die eine, einzige Passion Christi im Zentrum des Konzepts steht, sondern eine Passion des, der Menschen, – in einer an Christi Leiden gemahnenden Rolle. Der Name Christi oder auch nur der Jesus-Name taucht weder in den Tafeln noch in den Bildtiteln auf. Bei den Titeln wird nur in Klammern Bezug genommen auf Christi Leidensgeschichte: (*Judaskuß*), (*Verleugnung durch Petrus*), (*vor dem Hohenpriester*), (*vor Pilatus*), (*Geißelung*), (*Verspottung*), (*seelischer Tod*), (*leiblicher Tod*).

Fast alle Figuren sind gekleidet wie die Menschen der Gegenwart, – eine Darstellungsart, die schon im 15. Jahrhundert üblich war. Neu und ganz unüblich aber ist, daß auch der Mensch in der Rolle Christi sich vor den anderen nicht auszeichnet, – es sei denn auch durch ausdrucks- und symbolhaft zu verstehende Farben. Auch wechselt eben jene Gestalt mehrmals Aussehen und Charakter. In *Verrat 1* wird sie zur Frau, mit Kleid und Lackschuhen, in *Gericht 1* und *Gericht 2* erscheint sie als ein Mann mittleren Alters, in

Demütigung 1 und *2* entblößt und in zunehmendem Maße von Leidensspuren gezeichnet, in *Tod 1* und *2* ins Anonyme, Unpersönliche verwandelt und im letzten Bild *Auferstehung* nahezu entmaterialisiert. Die Allgegenwart der *Passion*, des Leidens wird damit versinnbildlicht, und die weibliche Charakteristik im ersten Bild durchstößt kühn die in allen früheren Passionsdarstellungen gesetzte Beschränkung auf männliches Leiden.

Die Figuren füllen die Bildfelder fast zur vollen Höhe und Breite aus. Groß, nah, ganz an den vorderen Bildrand gerückt drängen sie sich uns geradezu auf. Nicht historische Distanz wird gesucht, sondern Aktualität, Versetzung ins *Jetzt*. Dagegen kann, so scheint es, von einer Versetzung ins *Hier* nicht gesprochen werden, zu allgemein bleiben die Raumangaben: graue, bräunliche, grün- oder rosatonige, meist *aufgeklappt* wirkende Bodenflächen und in ähnlichen Brechungen gehaltene oder aber bläulich-dunkle Hintergründe bestreiten die Ortsangaben. Nur in den beiden Gerichtsbildern erscheint Mobiliar, der *Richterstuhl* und die *Schranken des Gerichts*. Aber nicht die Raumkonstitution erstellt den Bezug zum *Hier*, sondern die Figurenwelt in ihrer Präsenz und auf uns zukommenden Nähe. Denn die Figuren verharren nicht an ihrem Ort im fernen Bild, sondern wirken wie nach vorne, zum Betrachter, zum Betroffenen hin vorgeblendet.

Dieser Wirkung dient, neben dem schon erwähnten Aufblick auf Bodenzonen, die besondere Art der Figurenbildung. Scharf heben sich die Gestalten als Farbsilhouetten von den dunklen oder farbigen Gründen ab. Verkürzung wird im Flächenbild aufgefangen, Körperlichkeit mittels Konturbewegung veranschaulicht, erst in zweiter Hinsicht durch Modellierung. Diese entsteht aus Farbabwandlung: Blau wird durch dunkleres Blau modelliert, Grün durch dunkleres Grün usw., nicht aber mit Hilfe einer farbfremden Dunkelheit, die sich als ein gemeinsames Medium über alle Farben legen würde, wie in neuzeitlicher Helldunkelmalerei. So werden die Figuren zu bisweilen in sich bewegten Farbflächen und – je nach Buntwert und Intensität der Farbe – zu Trägern eines fahlen, gleichsam ausgezehrten (so auch in den blassen Inkarnaten) oder aber grellen oder leuchtenden Farblichts: dies ist der Fall beim Rot und beim Gelb, – und zwar in gegenläufiger Charakterisierung. Rot ist Signalfarbe des Verrats und der intellektuellen wie physischen Gewalt: in den beiden Hauptfiguren der Verratsbilder, in Richtergestalten und in der Jacke eines Schergen der *Geißelung*, je unterschiedlich in der Offenheit oder Verbergung von Aggression.¹⁾

Gelb aber gehört zum Menschen in der Rolle Christi. Gelb, die Farbe der Verhöhnung und Ausgrenzung, die Farbe der Juden, wird nun dem Leidenden selbst zugewiesen, – auch dies ein Aspekt neuer, tiefdringender Reflexion über das Passionsgeschehen. Ein lichthaft-gelbes Gewand trägt die bedrängte Frau beim *Judaskuß*, ein gedämpftes Gelb der Weggehende bei der *Verleugnung durch Petrus*, gelb,

heller und gebrochen, ist die Jacke des Verurteilten in den Gerichtsszenen, gelbtonig das Schamtuch des Gequälten in den *Demütigungen*, in lichtdurchdrungenem zartem Gelbton schließlich erscheinen die beiden Gestalten der *Auferstehung*.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das Weiß in der papstähnlichen Gestalt des *Hohenpriesters* beim *Gericht 1*: Weiß, die Farbe des Lichtes und der Unschuld, gewinnt hier, durch leichte Trübung und Verhüllung, den Ausdruck von Unentschiedenheit und *Nicht-Farbe-Bekennen*:

eine Haltung, die ihre Frucht trägt in der unmittelbar benachbarten, grotesken Figur *die Kirche frißt ihre Kinder*.

An Dostojewskys *Großinquisitor* darf dabei erinnert werden. Aber nicht nur als Einzelwerte wirken die Farben, sondern in ihren Akkorden, – wie überhaupt Gruppenbildung ein auszeichnendes Moment dieses Zyklus darstellt. Uwe Loebens verehrt die venezianische Malerei, bewundert Tintoretto, und in der Art der Gruppenbildung scheint er manches von den Venezianern gelernt zu haben: Konturen unterschiedlicher Figuren berühren einander, gehen ineinander über, entspringen gemeinsamen Ausgangspunkten, wiederholen oder entsprechen sich gegensinnig, verlaufen zueinander parallel. So bindet ein gewissermaßen *abstraktes* Lineament die *Gegenstandsprojektionen*.

Und es ist die Raummacht venezianischer Bilder, – ihre Expansivität, die sie befähigt zur Schmückung der Riesensäle im Palazzo Ducale oder der Scuola di San Rocco, die in Loebens' Passionszyklus nachklingt: Entsprechen sich doch die jeweils zwei Varianten der behandelten Themen quer über das Mittelschiff der Johanneskirche, waren von vorneherein auf solche Raumwirkung angelegt! Das Nach-vorne-Treten der Farbfiguren ist so zu verstehen als Impetus zur Erfüllung des ganzen Kirchenraums. Solch freier, ins Eigene verwandelnder Bezug zur *malerischen* Malerei des 16. Jahrhunderts kennzeichnet die Besonderheit dieses Zyklus. Denn nicht selbstverständlich ist es schließlich, daß *Religiöses*, wie in früheren Jahrhunderten, durch Figuren soll dargestellt werden können, gilt im 20. Jahrhundert ja weithin abstrakte Malerei als Medium des Spirituellen, des Transzendenten.²⁾

Und ebensowenig selbstverständlich ist die bei aller Intensität hier Gestalt gewordene Verhaltenheit des Ausdrucks, – denkt man etwa an das Krasse, Brutale, Grelle von Leidensdarstellungen bei Francis Bacon (an dessen käfighafte Raumstruktur manche Bilder des Zyklus denken lassen).

Nicht mit *Zeichenhaftem* begnügt sich dieser Künstler, keine Erinnerung an primitive Skulptur taucht auf, wie so oft im frühen 20. Jahrhundert, oder an *romanischer* Stilstrenge, wie meist in der gemäßigt modernen Kunst unserer Zeit. Nein noch einmal soll in der bewegten, tätigen und leidenden Figur, der großen Errungenschaft neuzeitlicher Malerei, ein überliefertes Thema vergegenwärtigt werden. Ein überliefertes Thema? Wie aber steht es hier um die

religiöse Dimension dieses Themas? Der Name Jesu Christi wird, wie bereits gesagt, verschwiegen. Handelt es sich um eine ins rein Menschliche nivellierende Interpretation, handelt es sich gar um eine antichristliche, blasphemische Provokation?

Bezeichnenderweise spart der Künstler das Zentralthema der Passion, die Kreuzigung, aus. Spürte er, daß am *Mysterium crucis* seine Art der Auffassung und Gestaltung ihre Grenzen finden würde?

Den Abschluß der Folge bildet die Einzeldarstellung der *Auferstehung*. Sie ist merkwürdig genug. In einem engen *Lichtschacht*, eingespannt zwischen Schwarzfelder des Grundes, so zwar, daß diese Dunkelheiten a-perspektivisch sich nach vorne schieben, erscheinen zwei ins Lichthafte *verklärte* Gestalten, eine in Vorderansicht, die andere, von ihr halb überschritten, als Rückenfigur. Die seitlichen Dunkelbahnen überschneiden beide leicht. Das Weiß, in dem sie stehen, breitet sich unterhalb des *Horizontes* seitlich aus, scheint einen sich schnell verkürzenden Weg anzuzeigen. Solch perspektivischer Deutung aber widerspricht das Nach-vorne-Treten des Dunkels: Der Ort, auf dem die Doppelfigur steht, ist nicht zu fixieren, er entzieht sich räumlicher Eindeutigkeit, – Hinweis auf eine andere, empirisch nicht mehr einholbare Welt? Die frontale Figur blickt uns ernst, gar finster an. Nichts von Erleuchtung, Verwandlung ist in ihrem Antlitz zu spüren, – wohl aber an ihrem entmaterialisierten Leib! Die Rückenfigur hat die Füße enger gestellt, nicht mehr breit, sondern wartend und gelöster steht sie da. Das Haupt hat sie leicht erhoben, sie scheint in ein Unbekanntes, aber Freundliches, Glückverheißendes zu schauen. Nur in solch andeutender, kaum ahnbarer Form ist dem Künstler Transzendenz zu symbolisieren möglich.

Aber wäre dies vorläufig nicht auch genug, gesetzt, man billigt dem letzten Bild denselben Wirklichkeitsgrad, dieselbe Gültigkeit zu wie den vorangegangenen, den Bildern der Passion?

Anmerkungen:

¹⁾ Zu den unterschiedlichen Ausdruckcharakteren von Rot vgl. Uwe Loebens: Vier Fahnen. In: *Farbe Bekennen PfingstRot*. Projekt Johanneskirche Saarbrücken in Zusammenarbeit mit dem Institut für aktuelle Kunst im Saarland an der Hochschule der Bildenden Künste Saar. Saarbrücken 1994, S. 46, 47.

²⁾ Vgl. hierzu und zum folgenden: Wieland Schmied (Hrsg.): *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980. Rainer Beck, Rainer Volp, Gisela Schmirber (Hrsg.): *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*. München 1984. Wieland Schmied, Jürgen Schilling (Hrsg.): *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*. Stuttgart 1990.