

KLANGWELTEN UND LIEDER DER NACHT

Die Betscher-Zyklen von Hermann Weber

Eine in schwarz-weißer Prälatentracht gekleidete Gestalt tritt leicht tänzelnd von links ins hochformatige Bild, den Kopf etwas gedreht und weit nach vorn gebeugt. In den ausgestreckten Armen hält sie eine Mitra vor sich, die sie, obwohl keine Gesichtszüge zu erkennen sind, eingehend betrachtet. Fast spielt sie mit ihr und blickt selbstverliebt auf sie wie in einen Spiegel. Auf dem zweiten Blatt hat die Figur ein Podest erstiegen, von dem Treppen nach unten führen. Das kirchliche Würdezeichen hält sie nun in einer erstarrten Bewegung mit ausgestreckten Armen vor sich. Ein Erschrecken hat die Gestalt ergriffen und die Mitra schwebt über dem Abgrund, den der am Treppenabsatz Stehende nicht zu bemerken scheint. Auf dem dritten Bild sieht man die Figur zu Boden gesunken, gebeugt wie eine Diva, die sich auf der Bühne vor ihrem Publikum verneigt. Aber es ist die Mitra, vor der sie niederkniet und die abgestellt am Rand des Bildes steht wie ein Stein. Die Gewänder des Tiefgebeugten zerfließen in pastosem Auftrag, fast kopfflos wirkt die gesamte Gestalt und man glaubt den Teil eines Schädels bei der Mitra liegen zu sehen.

Der Protagonist der Bildfolge durchläuft drei sattsam bekannte Lebensstadien: zunächst den Aufstieg, den eine gewisse rokokohafte Unbeschwertheit und Leichtigkeit kennzeichnet, dann den Zenit, der ihn, im Sinne des Wortes oben angekommen, in voller Größe, aber auch in voller Anspannung, ja im Versuch, die Balance zu halten, zeigt, und schließlich den Absturz, verkörpert im Bild des zu Boden Gefallenen, der vor der zum Grabstein mutierten Mitra kauert, die als abgelegtes Statussymbol der Darstellung den Charakter einer Abdankung verleiht. Dabei wird die Dynamik und die Bedeutung des Vorgangs nicht nur über die Haltung, Gestik und Farbigekeit der Figur vermittelt, sondern auch durch eine subtile Verwandlung der Motive. Fast unmerklich vergrößert und verfestigt sich in der



Bildfolge die Mitra und im gleichen Zuge versinkt die Gestalt in größer werdende Stoffmaßen, die sie am Ende zu Boden drückt. So ergibt sich ein Spannungsbogen, der die drei Stadien nicht bloß lose aneinanderreihet, sondern durch Form und Farbe der Darstellung in einen innerlichen Zusammenhang bringt, der geradezu zwangsläufig und folgerichtig erscheint. Auf den drei hochrechteckigen Papierformaten ergibt sich dadurch eine zielgerichtete Bewegung, die unausweichlich nach unten führt. Eine emotional aufrüttelnde Sequenz, die mit „*Der große Verlust*“

(Abb. 1 und Katalog) betitelt ist und vom Künstler, obwohl nur drei Bilder umfassend, zurecht als *Zyklus* bezeichnet wird, da sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat.

Im Sommer 2000 in Karlsruhe entstanden, ist die Bildfolge der Person des letzten Abts des ehemaligen Prämonstratenserklosters Rot an der Rot, Nikolaus Betscher (1745-1811), gewidmet. Es handelt sich um einen der kleineren Zyklen einer ganzen Reihe von Arbeiten zu diesem Mann, die Hermann Weber in jenen Tagen in Karlsruhe und anschließend in Rom geschaffen hat und die von einer intensiven, bis heute unvermindert anhaltenden Auseinandersetzung mit Betscher zeugen. Die künstlerische Beschäftigung mit dieser historischen Gestalt entspringt aber keinem antiquarischen Interesse, noch zeigt sie sich dem Sujet des Porträts verbunden. Vielmehr bietet Betscher, der aus der engeren Heimat Webers stammt und im Zeitalter der Revolution zur tragischen Figur wurde, eine Projektionsfläche

für die Gedanken und Gefühle eines Malers, der in dem Abt einen Seelenverwandten erkennt. So berühren wir die äußere Geschichte seines Protagonisten hier nur kurz.

Der Aufstieg: Nikolaus Betscher brachte es 1789 bis zum Abt seines Klosters und durfte sich als Reichsprälat der Pontificalen – Mitra, Bischofsstab, Ring, Kathedra, etc. – bedienen. Infolge der Französischen Revolution, welche die Aufhebung seines Ordens in Frankreich brachte, wurde er gar Generalvikar der Prämonstratenser: der Höhepunkt! Doch durfte er das Amt tragischerweise nie ausüben, da die Revolution mit dem Reichshauptdeputationschluss von 1803 zum Ende der rechtsrheinischen Klosterstaaten und damit auch des Klosters in Rot führte. So fand sich Betscher plötzlich in der Rolle des unwiderruflich letzten Abts eines altehrwürdigen Klosters wieder, das seine Mitbrüder verlassen mussten: ein jäher Fall! Nur er allein durfte im Kloster verbleiben und hatte das Recht, vor Ort seine Ordensgewänder zu tragen. Aus diesem hoffnungslosen und isolierten Zustand heraus schreibt er 1808 verbittert: „*Es scheint, die Menschen haben alle Vernunft, den Verstand verloren, so widersinnig und toll geht's jetzt in der Welt zu. Man sagt so vieles von der aufgeklärt sein sollenden Zeitepoche, man tappt beinahe in einer größeren und allgemeineren Finsterniß als ehemals*“. Drei Jahre später war er tot.

Die Bildfolge „*Der große Verlust*“ bringt diesen Lebensweg in zugespitzter Form zur Anschauung, indem sie sich auf die spannungsgeladenen Umbrüche seiner Karriere konzentriert. Doch stehen dabei nur scheinbar Aufstieg und Fall eines kirchlichen Würdenträgers im Vordergrund des Interesses. In Wirklichkeit geht es in dem Zyklus um Kunst und ihr Verhältnis zu den Gefährdungen des Lebens.

Nikolaus Betscher war nicht nur Ordensmann, sondern auch Musiker und Komponist. Aus kleinen Verhältnissen stammend, was in den Lebensläufen schwäbischer Äbte der Barockzeit keine Seltenheit darstellt, errang Betscher neben seinen hohen Würden auch einen Ruf als Komponist von Kirchenmusik, die man erst heute wieder zu schätzen weiß. Mit Betschers erzwungenem Abschied ging nicht nur eine durch die Kirche geprägte absolutistische Ära zu Ende, sondern es brach eine ganze „Kunstwelt“ zusammen, die, neben dem Barockschloss, vor allem im barocken Kloster ihren sinnhaften Ausdruck fand. Ein theaterhafter Kosmos, der aus dem Kloster eine Bühne und dem Alltag der Mönche eine Inszenierung werden ließ, an dessen Ausgestaltung Architektur, Skulptur, Malerei und Musik gleichermaßen ihren Anteil hatten. Ein Gesamtkunstwerk, weit vor der Prägung dieses Begriffs im 19. Jahrhundert, das auch die Person des Reichsabtes, die herrscherliche Autorität und sensibles Künstlertum vereint, als eine wesentliche Größe mit einschließt. Was hier zugrunde ging, war ein eigentümliches, qualitativ hoch stehendes und mit verschiedenen Lebensbereichen verwobenes Künstlerdasein.

Bereits die Bildfolge „*Der große Tag*“ (Abb. 2 und Katalog), die nach Aussage Hermann Webers die erste Ölbilderserie zu Nikolaus Betscher war, verweist hinter dem pompösen Auftritt des Abts auf das Thema Kunst und Musik. Sie zeigt den Abt gebeugt sitzend, aufrecht stehend und schließlich in sich versunken wie ein Bergmassiv. Gleichsam

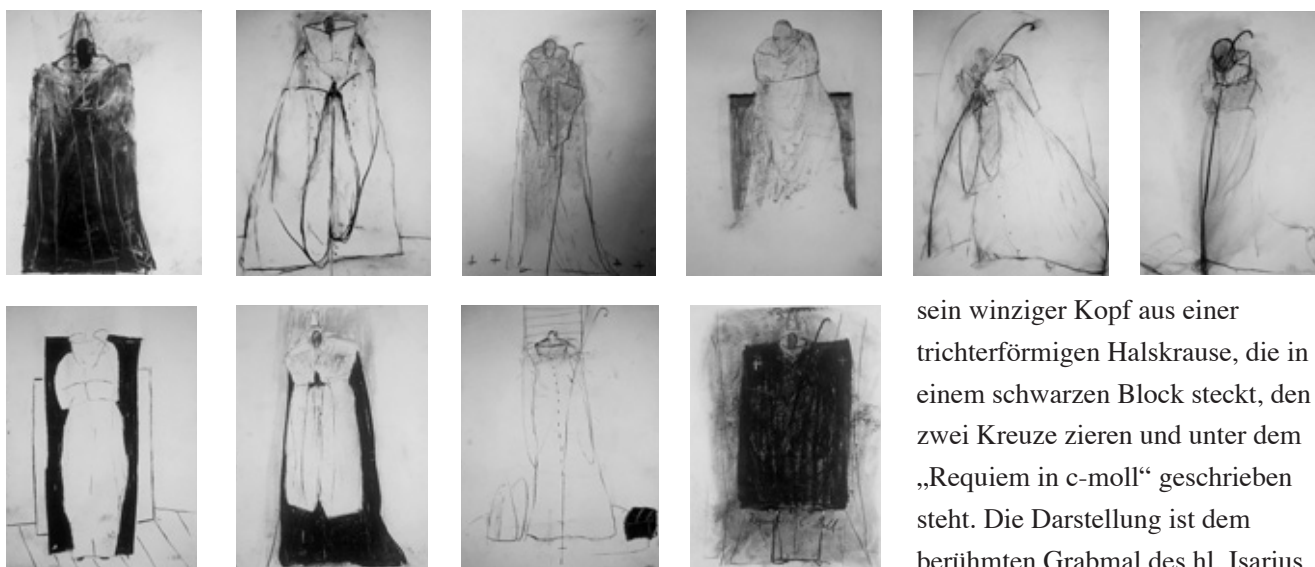


raum- und körperlos vollziehen sich Gesten, wie das Einhaken des Abtsstabes an der Mauer auf dem ersten Bild, eine ungewöhnliche Ikonographie, die wie ein ängstliches Festhalten des Gekrümmten wirkt, ein sich Wehren gegen ein Versinken in Bodenlosigkeit, was die rote, aus dem schwarzen Gewand wie Blut tretende Farbe unterstreicht. Hingegen drückt die barock-

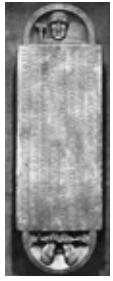
tänzelnde Bewegung des Aufrechtstehenden im zweiten Bild, auf dem das Rot sich in kirchliches Purpur verwandelt und mit dem züngelnden Weiß und dem strahlenden Gold des Abtsstabs verbindet, Freude über oder auf das Amt aus. Ihm folgt im dritten Bild ein in sich ruhendes, düsteres Thronen. Das sich auftürmende Schwarz der Gewandmassen wirkt massiv und unverrückbar, doch fließt das Rot am zur Seite geneigten Kopf wie Lava aus einem Vulkan, der sein Inneres nach außen ergießt.

Die drei Stadien des Bildzyklus stehen, wie es Hermann Weber einmal ausgedrückt hat, kontrapunktisch zueinander wie eine Fuge. Zugleich prägt die Folge ein subtiler Farbrausch, der das Eruptiv-theatralische der Darstellung unterstreicht. Hermann Weber hat hier, wie er sagt, sein ganzes malerisches Können aufgeboden, um das barocke Pathos einzufangen oder besser: zum Klingeln zu bringen. Die Affekte, die dieser Zyklus empfinden lässt, ob Angst, Unsicherheit, Freude, Stolz, Übermut, Bedrückung oder Resignation sind an Form, Farbe und Musik gebunden. „Der Große Tag im Leben des Nikolaus Betscher“ spiegelt nur vordergründig ein festliches Großereignis des Reichsprälaten, er verbildlicht vielmehr die emotionale Welt einer an ein schweres Amt gebundenen Künstlerseele. Form und Farbe in den Bildern kreieren – und das kann eben nur die Malerei – zugleich den Stoff, aus dem der Ornat und damit das Amt besteht, und den musikalischen Klang, der die Gemütsbewegungen des Künstlers trägt. Hermann Weber zeigt uns einen Würdenträger, der allein in Kunst und Musik überlebt und dort seinen Trost findet. Eine Auffassung, die über Betscher hinaus auf Weber als Künstler verweist.

Dabei ist der assoziative Vergleich des „Großen Tags“ mit einer Fuge sicherlich nicht zufällig, spielt er doch auf ein musikalisches Kompositionsprinzip an, das ein bestimmtes Thema oder Motiv in verschiedenen Stimmen aneinanderreihet. Das Leitmotiv ist, auf seine Malerei übertragen, Nikolaus Betscher, die einzelnen Bilder sind die verschiedenen Stimmen oder besser: Stimmungen in denen der Abt erscheint. Die Zyklen selbst haben etwas kanonartiges, da sie das Thema immer wieder aufgreifen und in einer Reihe variieren, wobei die Länge, sprich: die Anzahl der Bilder, sekundär ist. Man kann Fuge, das vom Lateinischen „Flucht“ kommt, auch wörtlich nehmen, verschwindet Webers Betscher doch in den Zyklen häufig, verblasst oder wird zu einer schemenhaften Erinnerung. Schon sein allererster Zyklus zum Thema, eine Folge von neun Bildern mit Ölkreide und Kohle auf Papier, in Karlsruhe im Frühjahr 1999 geschaffen, trägt den Titel „Der Weg ins Exil“ (Abb. 3 und Katalog) und zeigt in starken Schwarz-Weiß-Kontrasten auf verwischten Gründen wie Betscher geht und am Ende zur Erinnerung wird. Auf dem letzten Bild der Reihe lugt



sein winziger Kopf aus einer trichterförmigen Halskrause, die in einem schwarzen Block steckt, den zwei Kreuze zieren und unter dem „Requiem in c-moll“ geschrieben steht. Die Darstellung ist dem berühmten Grabmal des hl. Isarius



in Marseille aus dem 11. Jahrhundert sehr ähnlich (Abb. 4). Auch hier schauen nur Kopf und Füße unter der Grabplatte hervor, der Körper hingegen wirkt wie eingemauert. In Webers Zeichnung scheint jedoch das Abtsgewand durch das schwarze Rechteck hindurch, während die beschriftete Grabplatte des hl. Isarius einen hermetisch abgeschlossenen Eindruck macht. So ist die Zeichnung weniger eindeutig zu interpretieren: einerseits spielt sie auf den im Exil gefangenen, von der Welt isolierten Abt an, der in der Musik lebt bzw. überlebt und Verfasser eines Requiems in c-moll ist, andererseits auf den im Exil verstorbenen Betscher, dem das c-moll Requiem in Gedenken gilt.

Der im Jahr 2000 in Karlsruhe entstandene Kreidezyklus mit dem Titel „Missa“ (Abb. 5), eine Folge von sieben Blättern, setzt den Gedankenkreis um die Musik fort. Das Eingangsbild greift auf das letzte Blatt der Exilreihe zurück



und zeigt Betscher vor einem mit Kreuzbalken versehenen weißen Rechteck, das als aufrecht stehendes Epitaph, aber auch als Bettstatt oder Totenbett verstanden werden kann. Nach Weber ist es wohl eher in der Zwischenwelt des Traums angesiedelt, da sein Protagonist durch diesen Zyklus wie bei Vollmond traumwandelt. So tänzelt Betscher im zweiten Bild wie später im „Großen Tag“ und sitzt im darauf folgenden auf zwei Kesselpauken. Das mittlere Bild zeigt ihn wieder eingemauert oder auch verborgen hinter der Halskrause seines kirchlichen Ornats, während er auf dem vorletzten Blatt

Kreise auf dem Boden zieht, ein sehr eigentümliches Bild eines Komponisten, angelehnt an den bekannten „Schöpfergott“ aus der Bible moralisée des 13. Jahrhunderts, der mit einem Bodenzirkel die Welt erschafft (Abb. 6). Weber hält die Folge für das zeichnerisch Beste mit starken Bezügen zu Betschers Musik.



Schon der Titel des Zyklus ist eine Anspielung auf die zahlreichen Messen, die Betscher als Kirchenmusiker verfasst hat. Der mit Michael Haydn, dem jüngeren Bruder des berühmten Joseph Haydn, befreundete Abt vertonte in seinem Leben viele liturgische Texte, wobei er sie für den Gottesdienst häufig kürzen musste. Entsprechend dicht und recht homogen gewoben, gefielen sie durch ihre vielfältigen Melodien und reizvollen Modulationen, so etwa die frühe *Missa brevis* in der ungewöhnlichen Tonart g-Moll. Betschers Musik füllte in dieser konzentrierten Weise durch prunkvolle Instrumentierung und prächtige Chorsätze den Kirchenraum seines Klosters und verlebendigte die Pracht der spätbarocken Klosterkirche in Rot, so dass Zuhörer und Betrachter für einen Augenblick den Himmel schauen konnten. Auf diesen lebendigen Zusammenhang von Kunst, Musik und Architektur zielen die Zyklen Webers und versuchen ihm zeichnerischen wie malerischen Ausdruck zu geben, wobei er stets den melancholischen Grundton der feierlichen Stimmung in Bezug zur Einsamkeit und Isolation des künstlerischen Schaffens herausstellt, so wie es die Moll-Tonarten in den Kompositionen Betschers vermögen.



Der Zyklus „*Klangwelten*“ (Abb. im Katalog) aus dem Sommer 2000 vollendet gleichsam den Gedankengang zu Betschers Musik in einer Folge von neun Bildern, die mit Ölkreide auf Papier gezeichnet sind. Es sind fast heitere Blätter, bestimmt durch Titaniumweiß und ein gelblich verblasstes Ocker, was den Darstellungen einen helleren, ja fast durchsichtigen Klang verleiht. Sie sollen zeigen, so Weber, wie Betscher komponiert. Tatsächlich visualisieren Punkte im ersten Bild Töne und die Abtsstäbe im dritten Bild machen einen Rhythmus sichtbar, vor dem die plastisch aufgetragene Figur Betschers wie durch einen Klangraum hindurch kriecht. Im siebten Bild prägt der musikalische Klang den Hintergrund, im achten schwebt Betscher vor den Harmonien und am Ende sitzt er zufrieden schlafend im Chorgestühl. Bezeichnend ist, dass hier nicht der ans Amt Gefesselte in der Mitte des Zyklus erscheint, sondern der Komponist. Vor einer Wand bewegter rhythmisierter Linien und Striche scheint er mit Hilfe seines Abtsstabes über ein schwarzes Hindernis zu springen. Spannung liegt in der Darstellung, die Betschers künstlerische Arbeit visualisiert. Auf keinem der Blätter trägt der Abt seine Mitra, auch nicht auf dem Thronbild, das an die Darstellung im „Großen Tag“ erinnert, ohne aber Betscher als eruptiven Vulkan zu zeigen. Die gesamte Serie vermittelt einen ruhigen und entspannten Eindruck und bereitet auf den römischen Zyklus mit dem Titel „*Lux aeterna*“ vor, einer Folge von sechs Bildern, die mit Öl und Ölkreide auf Papier gemalt sind.



Es handelt sich um Figurationen auf weißem Grund, wobei die unter dem Öl sich Grau färbende Kreide der Serie einen grisailleartigen Ausdruck verleiht (Abb. 7). Aber nicht nur die Technik verändert sich hier, sondern auch das Thema ist stärker fokussiert. Ausgehend vom letzten Bild der „*Klangwelten*“, variiert die Reihe den in Schlaf versunkenen Betscher. Sie verwandelt den im voraus gegangenen Zyklus entspannt auf dem Stuhl Sitzenden in eine feste Formation, bei der Körper, Gewand und Stuhl ineinander verschmelzen. Genauer gesagt, schließt der Stuhl die Figur ein und bringt sie sukzessive zum Verschwinden, so dass schließlich ein leerer, thronartiger Sitz übrig bleibt, der wie ein Steindenkmal wirkt, an den der Abtsstab lehnt. Mit der Versteinerung und dem Verschwinden der Person ist das Thema des Abgrunds in die Beschäftigung mit dem Abt von Rot zurück gekehrt; nicht das Bild des Falls oder der Todesahnung, sondern der Schrecken des Todes selbst. Betscher ist schon im Eingangsbild des römischen Zyklus der Durchsichtige, Körperlose und Entkräftete, der den Kopf auf die Schulter legt. Man ist sich unsicher, ob der Bewegungslose nicht schon ein Entschlafener ist. Der Abtsstab lehnt an ihm schon so wie am leeren Thron im letzten Bild

der Reihe. Die Umrisse sind klar und eindeutig gezogen, doch die Person ist überall nur mehr schemenhaft vorhanden. Ein musikalischer Rhythmus wirkt unterschwellig im Wandel der Kopfformen, die einmal einen leeren Kreis, zum anderen schwarze Punkte bilden, und den dunklen Fußspitzen, die auf dem letzten Blatt verschwunden sind.

Die Auseinandersetzung mit Betscher in diesem Zyklus hat etwas Beschwörendes. Doch der Beschworene kommt nicht über eine Schemenhaftigkeit hinaus, kommt nicht zum Leben, sondern bleibt eine unwirkliche Erscheinung. Betscher ist kaum mehr als eine Erinnerung, die sich einem leeren Stuhl anverwandelt. Der entspannte Eindruck, den die „Klangwelten“ machen, gerinnt in der „Lux aeterna“ zur Grabesstille. Waren die Ölbilder der Ausdruck der Präsenz einer Person, die in der Farbigkeit etwas Barockes, Eruptives und Lebendiges erhielt, so vermitteln die grisailleartigen Zeichnungen des römischen Zyklus das Gegenteil, eine sich entziehende Person, die im „ewigen Licht“ immer ferner rückt.

Die Zyklen Webers sind Bilderreihen, die Gefühls- und Gedankenwelten demonstrieren, ohne eine stringente Geschichte zu erzählen. Ob gemalt oder gezeichnet, nie gewinnt der Abt aus Rot in den behandelten Bildfolgen Körperlichkeit oder ein wahrnehmbares Gesicht. Er bleibt eine Gewandfigur, versehen mit Abzeichen seiner Würde, die aus einem eiförmigen Kopf herauschaut, markiert oft nur durch einen schwarzen Punkt oder einen weißen Kreis. Fassbar ist Nikolaus Betscher nicht über individuelle Attribute, sondern nur über Haltung und Gestik. Er stellt eine exemplarische Person dar in Situationen wie Beten, Schlafen und Komponieren oder durch Gebärden des Triumphierens, Erschreckens und Zusammenbrechens. Hermann Weber bezeichnet das als den Nachvollzug eines Lebensbildes bzw. eines Lebensweges. Diese Darstellungsweise vereint Errungenschaften der Kunstgeschichte von der Gebärdefigur des frühen Mittelalters über die gotische Gewandfigur bis hin zur tordierenden Barockfigur. Verweisen die farbigen Zyklen auf die Tonigkeit und das dunkle Feuer später Barockmaler wie Franz Anton Maulbertsch, so die Kreidezeichnungen auf den weißen Wandanstrich oberschwäbischer Barockkirchen.

Kunsthistorisch sind Webers Zyklen zu Nikolaus Betscher ohne Beispiel. Äbte treten in der Regel in Einzelbildern auf, im Mittelalter vor allem als Stifterfiguren, d.h. als Dedikatoren von Kirchen, Handschriften und anderen Preziosen. Handlungsfolgen sind eher die Ausnahme, z.B. wenn ein Bischof, wie im Gero-Kodex von 965, eine Handschrift aus den Händen eines Schreibers empfängt und im nächsten Bild dem hl. Petrus weiter gibt (Die Ottonen, Kunst, Architektur, Geschichte, Darmstadt 2002, Abb. S. 78/79). Das Auftreten der Äbte oder des hohen Klerus dient stets der Demonstration gottgefälliger Werke, so etwa bei Desiderius von Monte Cassino († 1087), der schon zu Lebzeiten in der Apsis einer Kirche mit einem überdimensionierten Kirchenmodell in Händen dargestellt wird (O. Demus, Romanische Wandmalerei, München 1992, S. 115, Abb. 2). Niemals spielt ein Mönchsvater aber mit dem Abzeichen seiner Würde, hält die Mitra in der Hand oder stellt sie in eine Ecke. Auch wenn es gewisse Anleihen beim traditionellen Thron- oder Betbild gibt, sind die Bildfindungen bei Weber in der Mehrzahl von den überlieferten Darstellungstypen doch weit entfernt. Keines davon vermittelt das Bild der Einsamkeit, Hoffnungslosigkeit oder gar des Endes. Die Äbte erscheinen in der Geschichte der Kunst als Vorbilder im Glauben, deren Taten ihre memorialen Absichten ins rechte Licht rücken. Bei Hermann Weber wird der Abt hingegen zum „Alter ego“; konfliktgeladen und den Abgrund vor Augen, visualisiert er eine vergangene Kultur, deren baulich-künstlerischen Hinterlassenschaften einst durch Liturgie und seine Musik erstrahlte.

Über die Figur des Nikolaus Betscher drückt Weber ein Künstlerbild aus, das eine im Widerstreit zwischen musischer Neigung und weltlicher Pflicht, zwischen Erfolg und Abgrund und der ständigen Bedrohung durch den Tod stehende

Person zeigt. Da sie historisch ist, vermittelt sie seiner Malerei eine glaubhafte Grundlage und spiegelt in vielfacher Weise die Konflikte des Künstler selber wider. Mögen die Anfänge der Beschäftigung mit Betscher zunächst nur der Faszination seiner Musik geschuldet gewesen sein, so spielte von Anfang an auch das Motiv des schicksalsgeprüften und auf seine Kunst sich zurückziehenden Reichsprälaten eine entscheidende Rolle. Es ist schon das Thema des ersten Zyklus „Der Weg ins Exil“ und bestimmt immer deutlicher auch die folgenden, insbesondere die Ölbildserien. Die Sorge um die schwerkranke Mutter und der Ausbruch einer Krankheit, die ihn zur vorläufigen Niederlegung seines Lehramtes zwang, ließen Weber immer klarer die Parallelen im abgründigen Leben des Roter Abts erkennen. Ein wesentlicher Bezugspunkt für Weber ist dabei der Versuch Betschers, im ungewiss gewordenen Dasein durch Kunst und Musik zu überleben. So schuf Weber eng orientiert an der Musik seines Wahlverwandten in kurzer Zeit Zyklus auf Zyklus, die, wie die Musik Betschers, Dichte und Gehalt in überschaubaren Formaten auszeichnet. Dabei dürfte der Gedanke des Zyklus durch die innere Struktur der musikalischen Kompositionen, die einem ritualisierten Alltag im Kloster diene, angeregt worden sein. Im Zyklus offenbart sich das Immerwiederkehrende und zugleich In-sich-Geschlossene. Er ist keine bloße Reihe oder endlose Folge, sondern hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Kunsthistorisch tritt er auf, wo Heilswahrheiten verkündet werden, im christlichen Kulturkreis in der Darstellung der heiligen Schrift an den Kirchenwänden und auf den Altartafeln. Auch Webers Zyklen sind in dieser Weise Versuche, Wahrheit zu enthüllen über Kunst, Leben und das unausweichliche Ende, den Tod.

Mit dem Zyklus „N.B.“ von 2002 (Abb. im Katalog), einer Serie von acht Zeichnungen mit Ölkreide auf Papier, tritt Webers Protagonist in einer radikal veränderten Form auf. Es sind nicht mehr ganzfigurige Darstellungen, sondern Brustbilder, die den Abt erstmals mit Gesicht zeigen und sich damit der Gattung des Porträts annähern. Kann man auf



dem ersten Bild noch einen Schlafenden vermuten, wird bei den folgenden deutlich, dass es sich, mit Ausnahme von Blatt sieben und acht, um Erscheinungen eines Toten handelt. Der Kopf auf dem zweiten Bild wirkt wie ein großer Totenschädel, Blatt drei und fünf zeigen Betscher als Aufgebahrten, wie man ihn von Grabplatten des Mittelalters her kennt. Hier standen zweifellos Eindrücke aus Rom Pate, vor allem die im Fußboden von Santa Maria del Popolo eingelassenen Grabbilder (Abb. 8), die durch ständiges Überlaufen wunderbar verwischte Züge tragen, die in Webers Bildern wiederkehren.

Bei dieser Serie schlägt dem Betrachter der Schrecken oder die Ahnung des Todes ganz unmittelbar entgegen. Sie ist ein Vorgriff auf den gewaltigen Zyklus „*De profundis clamavi*“, bestehend aus 56 Zeichnungen, den Hermann Weber ebenfalls im Jahr 2002 geschaffen hat (Ausst.-Kat. Hermann Weber, *De Profundis*, Karlsruhe 2003). Damals, so der Künstler, hatte ihn nach einem Klinikaufenthalt die Angst vor dem Tode so fest im Griff, dass ihr nur mehr mit einer gesteigerten Kunstproduktion, der Transformation der Bedrängnis in Bilder, zu begegnen war. Treffend nannte Peter Cornelius Claussen in seinem Essay zur Ausstellung von „*De profundis clamavi*“ Hermann Weber einen, „*der auszieht, den Tod durch Bilder auszutreiben. Der ihn vor seinen Karren spannt*“. Der Zyklus, der die inneren Spannungen Webers nach außen kehrt, bedurfte erstmals nicht mehr der Figur des oberschwäbischen Abts. Die in der Auseinandersetzung mit Betscher gewonnenen Ausdrucksformen sind hier auf die eigene Erfahrung existentieller Bedrohung übertragen und damit, wenn man so will, auch ins Allgemeine überführt.

Die Serien werden zu einer Art Heil- und Überlebensmittel. Als Seismographen fangen sie aber nicht nur Gegenwärtiges ein, sondern antizipieren, wie der in diesem Katalog am Schluss angefügte Zyklus „*Requiem für meine Mutter*“ von 2007 deutlich macht, auch Entwicklungen in erschütternder Weise. Wollte der Künstler am Krankenbett seiner

Mutter in den neun Kreidezeichnungen ihre Zeit bis zur Genesung begleiten, gerinnt das Bild der Porträtierten zunehmend zu dem einer Verstorbenen. Ist sie auf dem ersten Blatt mit traurig sinnierendem Blick als relativ jung wirkende Frau gegeben, verwandelt sich das Gesicht im folgenden und der Kopf liegt schließlich wie bei Betscher zur Seite geneigt wie auf einem Totenkissen. Dabei wird das Antlitz mehr und mehr von Ornament überzogen als würde Efeu über ein Grab wachsen. Aber schon in der ersten, noch so friedlich wirkenden Darstellung liegt ihr Zopf, der, wie Weber sagt, ein Erkennungsmerkmal seiner Mutter war, gleich einem abgeschnittenen Lebensfaden neben ihrem Gesicht. Was Weber nicht wissen konnte und auch nicht geglaubt hätte, nämlich dass seine Mutter das Krankenbett nie mehr verlassen wird, hielt die Kreide in seinen Händen bereits unerbittlich fest.

Die Betscher-Zyklen sind mit das Umfangreichste und zugleich Persönlichste, was Hermann Weber geschaffen hat. In den Zeichnungen und Gemälden dieser Bildfolgen leben barocke Wucht und Kraft neben sublimen Ruhe und Stille einer untergegangenen Klosterwelt wieder auf, beschwört Weber in emotional erregender Weise die grellen und abgründigen Seiten einer Zeit, die er in Leben und Werk des Reichsprälaten Nikolaus Betscher verkörpert sieht. Es sind „Klangwelten“ und „Lieder der Nacht“, wie ein Blatt zu Betscher aus dem Jahr 2000 betitelt ist, die einen leidenschaftlichen Kosmos eröffnen, der von Freude über Trauer bis zur Todesangst reicht und den Betrachter unmittelbar ergreift. Seine Bilder gehen an das Innerste und die letzten Dinge. Am Ende lösen sich die Ausdrucksformen von ihrem Protagonisten und fließen in Bildkompositionen ein, die das eigene Durchleben von existenziellen Bedrohungen visualisieren. Hier wird das Bild zum Ausdruck eines Selbst. Näher kann Kunst kaum kommen.

NB, 2002/2006

100 cm x 70 cm x 6 cm
Öl / Blei / Holz