

**Peter Weibel**

**Die Gesichter Gottes**

**Anmerkungen zur Kunst von Hermann Weber**

In einer rezenten Publikation mit dem Titel „Das echte Bild“ hat Hans Belting dargelegt, wie „Bildfragen als Glaubensfragen“ behandelt werden können.<sup>1</sup> Mit diesem Buch setzt er sich erneut mit einem Thema auseinander, nämlich Bild und Kult, über das er schon 1990 geschrieben hat<sup>2</sup>. Wie die Titel schon anzeigen, untersucht Belting in diesen Werken einerseits Bildvorstellungen vor der Kultur und andererseits die Verwurzelung unseres Bilddenkens in der Religion.

Hermann Webers Werk ist in dieser Problemtiefe angesiedelt. Auch er richtet seinen Blick auf Vorzeiten und vergangene Schwellenzeiten der europäischen Kultur, von der Spätantike bis Byzanz, aber auch auf künftige Zeiten und Zonen außerhalb der europäischen Kultur, von Afrika bis Arabien. Er treibt die Kontroversen um Körper und Zeichen als Spezifika einer europäischen Kultur christlicher Prägung einerseits zurück in die vorchristliche Zeit des Kultes, andererseits nach vorne über die Moderne hinaus in einen außereuropäischen Bildbegriff nichtchristlicher Prägung. Seine Skulpturen und Bilder versuchen, den Streit der Konfessionen und den Bilderstreit gleichermaßen zu überwinden. Damit ihm das gelingt, bindet er einerseits die Bilder an Glaubensfragen und kultische Praktiken, andererseits entbindet er sie von konfessionellen Fesseln. Die Bilder und Skulpturen bleiben in der religiösen und kultischen Sphäre, aber ihr konfessioneller Horizont ist weiter als die Römisch-Katholische Kirche. Seine zwei- und dreidimensionalen Arbeiten beginnen bei den tiefsten historischen Wurzeln des Bild- und Skulpturbegriffes, beim Magischen, Kultischen, Religiösen. Er behandelt die Bilder und Skulpturen als Gegenstände des Glaubens, aber er löst sie aus ihrer konfessionellen Eindeutigkeit und öffnet diese damit für den Horizont aller Glaubensbekenntnisse. Als Kultgegenstand, Amulett, Talisman, Fetisch können diese Bilder und Skulpturen betrachtet werden, aber sie verweisen auf zu viele kulturelle und kultische Ursprünge, um eindeutig einer einzigen Konfession zugeordnet werden zu können. Das setzt sie der Versuchung aus, als universale Heilsbringer zu dienen. Weber entbindet das Bild aus der Konfession und macht es damit erst recht zu einem theoretischen Objekt der Religion.

Der Einfachheit halber beginnen wir mit den Skulpturen, weil hier der Zusammenhang zwischen Theologie, Anthropologie und Kunst leichter erkennbar ist, in dem Webers Kunstpraxis verankert ist. Schon immer war die Frage „Was ist der Mensch?“ eine Antwort der Anthropologie, und alle anderen Fragen wie „Woher kommen wir? Wohin gehen wir?, Was sollen wir tun, wissen und hoffen?“ beziehen sich letztlich wieder auf die Frage, „Was ist

---

<sup>1</sup> Hans Belting, Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München, 2005

<sup>2</sup> Hans Belting, Bild und Kult, München 1990

der Mensch?“ und warten daher wiederum auf eine Antwort der Anthropologie. Die Kunst von Hermann Weber ist die Frage der Anthropologie.

Hermann Weber stellt merkwürdige kleine Häuser her, Miniatur- und Modellhäuser aus Öl, Blei, Holz, also aus altertümlichen vormodernen Materialien. Diese Miniaturmodelle von Häusern haben Treppen, die auf christliche und aristokratische Formen von Kultur deuten, auf Tempel und Paläste. Gleichzeitig sind die Hausformen so schlicht - nämlich pure Quader und Giebeldach - dass sie auf demokratische Gleichheit hindeuten. Diese Häuser sind allerdings ohne Türen und Fenster. Monaden (gr. monás, Genetiv : monádos, woraus lat. monas, Genetiv monadis „die Einzelheit, die Einheit“) im Sinne von Leibniz. Leibniz definiert dieses Einfache wie folgt: „Die Monade [...] ist nichts anderes als eine einfache Substanz, die in den zusammengesetzten enthalten ist. Einfach ohne Teile [...] Wo nun aber keine Teile vorhanden sind, gibt es auch keine Ausdehnung, keine Gestalt und keine mögliche Teilbarkeit. Diese Monaden sind die Atome der Natur und mit einem Wort: die Elemente der Dinge“ (Leibniz, Monadologie, 1714, § 3). Diese Schlichtheit lässt auch an Monolithen (griech. mono : einzel~ und lithos - Stein) denken, an größere Natursteine oder sonstige Objekte, die aus einem Stück bestehen und denen in bestimmten Religionen oft eine kultische Bedeutung beigemessen wird. Webers kleine Häuschen wirken wie eine Bleikammer ohne Öffnungen, wie eine Grabkammer, aber auch wie eine demokratische Pyramide, eine Pyramide für jedermann, schmucklos und für alle gleich.

Ein Haus (gr. Oikos) ist, wie wir wissen, kein Ort der Exklusion, sondern der Integration und Kommunikation. Häuser bilden Dörfer und Städte, also Gemeinwesen. Gleichzeitig bezeichnet Oikos die Halle in der Antike, vor allem den in einem großen griechischen Heiligtum gelegenen Versammlungsraum einer Kulturgemeinschaft. Oikos war im antiken Griechenland die Hausgemeinschaft. Als eine Art Bauernhof bildete sie den Mittelpunkt des Lebens. Der Oikos umfasste die Familie sowie Bedienstete und Sklaven, das Land, die Gebäude und alles bewegliche Inventar - ähnlich der römischen Villa. Die wirtschaftliche Prosperität des Oikos sicherte auch die soziale Stellung der Familie. Aristoteles sah im Oikos die kleinste Einheit der griechischen Polis - sozusagen die Keimzelle des "Staates".

Häuser sind gleichsam die theoretischen Bausteine für Ökonomie, Ökologie und Ökumene. Oikos ist die gemeinsame Wurzel für zwei Begriffe: Ökonomie und Ökologie. Ökonomie (gr. Oikonomia) ist die Haushaltung, Verwaltung, Wirtschaftlichkeit, es ist die Lehre vom Management eines Hauses. Oikos führt uns auch zur Ökologie. Ökologie (gr. oikos = Haus/Haushalt; logos = Lehre) bezeichnet die Wissenschaft von den Wechselbeziehungen zwischen den Lebewesen und ihrer Umwelt. Ökologie und Ökonomie verbindet der Gedanke des Hauses. Management des Hauses und der Umwelt, das eine ist ohne das andere nicht zu denken.

Hinter beiden, dem Haus und dem Haushalt, dem Management des Hauses und dem Haushalt der Erde, steht die Theologie, die Frage nach dem Haushalt und Hausherrn des Kosmos. Theologie und Ökologie sind genauso Nachbarn wie Theologie und Ökonomie. Die Ökumene (kirchenlat. Oecumene, aus gr. Oikoumene „die bewohnte Erde“) belegt diesen Zusammenhang. Einerseits bedeutet sie die bewohnte Erde als menschlichen Lebens- und Siedlungsraum, andererseits bedeutet sie die Gesamtheit der Christen. Damit wird so getan, als wäre die Erde nur die Bewohnung für die Gesamtheit der Christen und nicht für die Gesamtheit der Menschen. Die ökumenische Bewegung strebt das allgemeine Zusammenwirken der christlichen Kirchen und Konfessionen zur Einigung in Fragen des Glaubens und der religiösen Arbeit. Die ökumenische Bewegung sucht also nach der Wohnbarkeit der Erde für die Christen. Die konfessionslose Bildsprache von Weber, eine Bildsprache, die alle Glaubensformen, Kultur- und Kunstformen berücksichtigt und sichtbar macht, will eine Erde, die für alle Menschen bewohnbar ist. Er entbindet Ökonomie und Ökologie aus den Fesseln der Ökumene. Seine Panreligiöse Material- und Bildsprache ist für alle Konfessionen und Nationen offen. Seine Gemälde sind Gebete für alle Stunden, alle Religionen und alle Nationen. Insofern Gesänge der ganzen Erde und aller Menschen.

Ökonomie und Ökologie sind die eigentlichen Felder der Glaubensfrage. In Verteidigung der eigenen Ökonomie, der eigenen Haushaltsprobleme, wie der eigenen Ausbeutung der Erde als Zurichtung für eine Nation oder Konfession wird verdrängt, dass die Erde das Haus aller Menschen ist. Ökonomische und ökologische Fragen werden daher als Glaubensfragen getarnt oder legitimiert. Je brüchiger Ökonomie und Ökologie sind, umso massiver, umso militärischer, umso brutaler werden Glaubenskriege geführt.

Die eigentliche Lehre einer theologischen Fundierung von Ökonomie und Ökologie besteht darin, uns zu zeigen, dass die christliche Region nur eine neben vielen Interpretationen von Ökonomie und Ökologie ist. Ein echtes Verständnis von Haus, Haushalt und Gleichheit aller Bewohner der Erde relativiert das Christentum, vor allem den Katholizismus innerhalb der christlichen Glaubengesellschaft und gewährt der protestantischen und orthodoxen Kirche eine Gleichberechtigung, gewährt überhaupt allen anderen Religionen einen legitimen Freiraum.

Webers Häuser ohne Türen und Fenster sind Orte der Zurückgezogenheit und Verslossenheit, deswegen heißen einige Arbeiten auch „hortus conclusus“ (lat. Verschlussener Garten). Dieses Motiv der Verslossenheit spielt eine besondere Rolle in der Marien-Symbolik. Es geht zurück auf eine Interpretation des Hohen Liedes des Alten Testaments. Dort heißt es: „... Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell“ (Hohes Lied, 4,12) So finden sich auf vielen Mariengemälden ein eingefriedeter Garten, mit dem der „hortus conclusus“ angedeutet ist.

Mit dem Motiv der Marien-Symbolik und dessen Verweis auf einen verschlossenen Garten erkennen wir auch die Brücke, die Weber zwischen den verschlossenen Häusern und verschlossenen Gesichtern seiner Malerei schlägt. Die Häuser sind Blöcke aus Holz, an der Wand mit Ölfarbe und Blei überzogen. Wegen der angedeuteten Brücke finden sich auf diesen Blöcken auch Gesichter, Gesichter von Menschen ohne Augen oder mit leeren Augen. In der Mehrheit leere Gesichter. Auch hier fehlen die facialen Merkmale für Kommunikation. Die Menschen sind eingeschlossen, die Häuser sind eingeschlossen, abweisend statt wegweisend. Das heißt, die sakrale Wurzel von oikos, die theologische Wurzel von Ökologie und Ökonomie, wird auch auf die Gesichter übertragen. Diese Einschließungen werden formal verwirklicht, indem die Gesichter von Bleilegierungen eingeschlossen werden. Diese verschlossenen Gesichter, leer, ohne Augen oder mit leeren Augen, leben "in der Einsamkeit des Raumes", wie der Titel eines Katalogs von Hermann Weber aus dem Jahre 1999 lautet<sup>3</sup>. Er malt nicht nur über, sondern dichtet auch über verschlossene Augen und stummen Mund. So wie Weber blinde geschlossene Häuser modelliert, porträtiert er auch blinde verschlossene Angesichte. Die Gesichter der Menschen sind für ihn ebenso sakral wie die Häuser, welche die Menschen bewohnen. Deshalb verweist Marlene Angermeyer-Deubner auf jene Zeilen von Achmatowa: „Das Haus ist so fremd, als wäre es nur ein Schatten. Und ich scheine aufgebahrt. Gar seltsames haben im Abendermatten die Spiegel für sich aufbewahrt...“ (Anna Achmatowa, Gedichte, Frankfurt 1988)<sup>4</sup> In seinen Skulpturen und Gemälden führt Weber eben keinen ökumenischen Feldzug, sondern im Gegenteil, er verwandelt die Ökumene in eine Ökonomie und Ökologie, die für alle Menschen, für alle Kinder Gottes, für alle Gesichter Gottes zuständig ist. Damit seine Botschaft verstanden wird, greift er auf russische Ikonen, Fotografien von Reliquienschreinen oder ein Gemälde von Francesco de Zubaran „das Schweiß Tuch der Veronika“ zurück. Er macht sogar Zyklen mit Titeln wie „Von den Nachträumen Gottes“.

Die archaischen Materialien von Weber beziehen sich nicht nur auf alchemistisches und kabbalistisches Gedankengut, sondern in der Hauptsache auf frühchristliche, byzantinische und arabische Visualisierungen. Seine Technik der metallenen Einlegearbeiten bzw. metallenen Einfassungen von Gesichtern und Gesichtsteilen beziehen sich auf die Bleiverglasungen der Glasmalerei. Der Ursprung der Glasmalerei liegt wahrscheinlich im sassanidischen Persien.

Die Glasmalerei findet sich vorwiegend im sakralen Bereich, seit dem Spätmittelalter gibt es jedoch auch Beispiele aus dem profanen Bereich. Als erste Blütezeit gilt allgemein die Gotik,

---

<sup>3</sup> Hermann Weber. In der Einsamkeit des Raumes, Galerie Wolfhard Viertel Frankfurt, 1999

<sup>4</sup> Hermann Weber. Fort ist die Zeit und fort ist der Raum. Im Spiegelland – Hommage à Anna Achmatowa 1996/1997, Marlene Angermeyer-Deubner, S. 24

insbesondere die Glasmalereien in den französischen Kathedralen, wo sie Teil eines Gesamtkonzeptes waren. Eine besondere Gruppe ist die spätmittelalterliche Kabinettglasmalerei. Seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts sind auf diesem Gebiet reizvolle Vierpaßscheiben fassbar. Nach dem Niedergang der Glasmalerei während des Barock erlebte sie im 19. Jahrhundert eine zweite große Blütezeit, die bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts anhielt.

Die Einfassung von Gesichtern durch Blei kennen wir aus der Glasfenstern des Mittelalters. Nachdem buntes Glas damals nur in bescheidenen Flächendimensionen zur Verfügung stand, mussten größere Flächen zusammengestückt und durch Metalllegierungen zusammengehalten werden. Daraus entwickelt Weber die Technik, die Gesichter selbst in Metalllegierungen einzufassen, mit Metallbändern zu umbinden. Aus dieser Technik der Einfassung entwickelte Weber ein neues Konzept, nämlich die Gesichtssinne selbst (Auge und Mund) mit Blei einzufassen oder aus Blei zu gestalten. Dienten die Einfassungen ursprünglich dazu, Augen oder Lippen zu umreißen, dienen sie nun dazu Augen und Lippen darzustellen. Diese metallenen Einfassungen bzw. Legierungen erwecken den Eindruck von erstarrten, ja sogar in Ketten gefangenen Gesichtern, von gefesselten Gesichtern, mumifizierten Gesichtern. Aus altägyptischen Totenkulten, byzantinischer Ikonografie, orthodoxer Glaubenssprache oder katholischer barocker Frömmigkeit entwickelt Weber neue Gesichter. Als handelte es sich um Gesichter von Geistern, Gespenstern, Mumien, Gesichter, ausradiert, entleert. Aber es handelt sich in Wirklichkeit um die Gesichter Gottes, denn Gott kann sich nur in allen Gesichtern spiegeln. Deswegen kommt es auch zu Gesichtern, wo die metallische Einfassung zu Schleiern mutiert und dadurch explizit auf arabische Gesichtstraditionen bzw. Konzeptionen verweist. Dies ist genau der Punkt, aus dem das Werk Webers seine Kraft gewinnt. In seinen Masken, in seinen metallenen Gesichtern, in seinen metallenen Einfassungen von Gesichtern ist weniger eine Vision der Angst, der Beklemmung, der Trostlosigkeit und des Geworfensein in das Sein zu erkennen, als vielmehr eine Neufassung unserer abendländischen Ideen des Bildes vom Menschen. Unser Bild vom Menschen ist nämlich allzu sehr von christlicher Bildtradition geprägt, die uns zweierlei Optionen bietet. Laut der Schöpfungsgeschichte Moses sind alle Menschen Ebenbilder Gottes: „... Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen nach unserem Bilde, uns ähnlich; die sollen herrschen über die Fische im Meer und die Vögel des Himmels, über das Vieh und alles Wild des Feldes und über alles Kriechende, das auf der Erde sich regt. Und Gott schuf den Menschen nach seinem Bilde, nach dem Bilde Gottes schuf er ihn; als Mann und Frau schuf er sie. Und Gott segnete sie und sprach zu ihnen: Seid fruchtbar und mehret euch und füllet die Erde und machet sie euch untertan.“ (I. Mose 1, 26-28). Im Neuen

Testament wird nur Christus als Ebenbild Gottes bezeichnet (Hebräer,3; 2. Korinther 4,4); der Mensch wird Bild Gottes, wenn er Christus nachfolgt, d.h. ihm ähnlich wird (2. Korinther 3,8). Das christliche Neue Testament schränkt also die Schöpfungsgeschichte ein. Weber sperrt mit seinen Gemälden die Schöpfungsgeschichte des Menschen wieder auf. In seiner Überschreitung christlicher Bildtraditionen und in seiner Findung außereuropäischer Bildtraditionen bewegt er sich im konfessionslosen Raum der Schöpfungsgeschichte. Im Raum von oikos, der von allen Menschen bewohnbaren Erde. Er schafft somit eine planetarische globale Vision. Weber stellt mit seinen Bildern die Frage, wie schauen die Gesichter Gottes aus? Sind es vermummte, verschleierte oder unverschleierte Gesichter? Sind es christliche oder muslimische, gläubige oder ungläubige palästinensische oder israelische Gesichter? Sind es weiße oder schwarze Gesichter? Sind es asiatische, arabische, amerikanische, afrikanische Gesichter? Die Antwort von Weber ist radikal: alle Gesichter sind sakral, alle Gesichter sind Gesichter Gottes. Das ist seine Lehre des Ikon.