



Veronika Moos

Textile Techniken und Materialsprachlichkeit: historische und neuzeitliche Fastentücher

In den vielen Jahren meiner künstlerischen Tätigkeit blieb die Beschäftigung mit Textilem – die Positionierung und Auseinandersetzung innerhalb zeitgenössischer Kunstströmungen –, blieb die Dimension „Textil“ für mein Schaffen bedeutsam. Vermutlich gerade, weil Textiles aus kulturhistorischer und anthropologischer Sicht von jeher Bedeutung hatte. Aber auch weil die taktil erfahrbare, aufbauende Arbeitsweise mit diesem Werkstoff sinnliche und ästhetische Bedeutung erzeugt, sich hier konstruktive mit performativen Eigenschaften verbinden und die Materialeigenschaften wie Wandlungsfähigkeit und Beweglichkeit an Prozesse – Wachstum und Veränderlichkeit – des Lebens erinnern.

Mein spezifischer Blick auf Fastentücher entstand etwa um die Jahrtausendwende. Im Rahmen einer kunst- und kulturpädagogischen Forschungsarbeit setzte ich bei der Materialität und den handwerklichen Techniken alter und neuer Fastentücher (am Beispiel von Köln) an, um deren ästhetische Bedeutung in Bildungsprozessen zu analysieren und die Sinnlichkeit von textilem Material in der Kunst erfahrbar zu machen.¹

Damit einher ging es darum, Lehramtsanwärter:innen hinsichtlich des Gebrauchs von Textilem zu sensibilisieren und das Textile herauszuholen aus der Verkürzung auf Technik² und dem im 18. und 19. Jahrhundert in der Mädchenerziehung entstandenen Stigma, das Textile mit häuslich, sorgsam und sittsam-fleißig zu assoziieren.³

Die Verhüllungstradition, ob mittelalterlich oder neuzeitlich, gestaltet und zeigt Textiles im öffentlichen Raum – allerdings nicht in alltäglicher Funktion (etwa vor Kälte schützend), auch nicht als Schmuck, sondern in rituell-sinnbildender Bedeutung. Spätestens seit die Moderne jegliches Material zu Kunst erhoben hat,⁴ kann auch das Textile hier verortet werden. So ergibt sich in meiner hier formulierten Perspektive auf Fastentücher die spezifische Frage nach Materialität und textilen Techniken hinsichtlich „sichtbarer Gedanken“, und der Brückenschlag zu künstlerischen Gesten wird gesucht.

Textil als Geste

Bevor hier auf Fastentücher⁵ im Besonderen eingegangen wird, werde ich das Textile an und für sich definieren, seine gestalterische Geste kulturanthropologisch einordnen und zuletzt auch würdigend hervorheben.

Wer eine Kulturanalyse anstrebt und dem Textilen als Gegenstand und seinen Wirkungs-, Ausdrucks- und Deutungsebenen im jeweiligen Umfeld in ihrer Dreidimensionalität, Materialität und Instrumentalität⁶ gerecht werden will, wird auf eine Vielfalt von wissenschaftlichen Feldern verwiesen, was hier und für meine Person als Künstlerin und Kulturpädagogin eindeutig den Rahmen sprengen würde. Für das Gegenstandsfeld kann jedoch grundsätzlich gelten: *Das Textile ist ein universelles Gestaltungsprinzip*. In ihren Überlegungen zu einer Kulturanthropologie des Textilen plädiert Gabriele Mentges dafür, dem Textilen im Kontext der materiellen Kulturen eine besondere, eigenständige kulturanthropologische Stellung einzuräumen. Sie begründet dies mit der strukturellen wie empirischen Besonderheit, dass das textile Element mit dem menschlichen Körper am stärksten verbunden ist und immer auf einen Akteur verweist.⁷

Textiles steht anthropologisch am Ursprung von Körperschutz und Behausung – Wohnnester, Erdmulden und die Felldecke als transportables Schutzdach –, mit dieser Geste hüllt sich der Mensch in eine „zweite Haut“, er kleidet sich ein.

Textil ist Raumbildung: Im urmenschlichen Sinn trennt das Bekleiden den menschlichen Körper von seiner Umwelt und den Blicken der anderen. Raumbildung und Grenzziehung ist untrennbarer Teil aller „Bekleidung“, die das eine räumlich vom anderen trennt. Mit dieser urmenschlichen Erfahrung und Fähigkeit beginnt eine Bewusstwerdung von Besonderheit. Oder wie man es unter Bezug auf den Architekten Gottfried Semper, der das Textile als Urkunst verstand, formulieren könnte: Raum existiert nicht als solcher, sondern erst durch symbolisches Bekleiden.⁸

Um zu bekleiden, bedarf es technischer Fähigkeiten. Die struktive Funktion der Naht zum Beispiel besteht darin, ursprünglich geteilte Oberflächen zusammenzuführen; sie entwickelt in der Schleife, dem Knoten, der Masche viele weitere Formen der Zusammenfügung. Die Fähigkeiten: Fäden zu kreuzen, Flechten oder das Nähen (von Kleidern), hoben den Menschen aus dem Naturzustand auf die Stufe der Kultur. „[W]o ‚Bindung‘ und ‚Verknüpfung‘ nicht kulturtechnisch bewältigt sind, kann es auch keine Kultur geben. Die ‚kulturelle Urverkettung‘ der Dinge, ihre Fügung [...] geht aus den textilen Techniken hervor“, schreibt der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme.⁹

Textil – und so positioniere ich das heutige Erbe der „Textilkunst“ – versteht sich weniger allein von seiner Materialität her als vielmehr von seinem additiven Herstellungsverfahren: der Technik, dem Gefüge, der Verknüpfung.

Sprachgeschichtlich leitet sich Textil von dem lateinischen Verb *textere* ab und bedeutet kunstvoll verbinden. Vergleichen wir hierzu die Bedeutung von „Text“: Hier werden Wörter zu einem sinnvollen Ganzen zusammengefügt. Der *textor* – lateinisch für „Weber“ – fügt Fäden zu einem Gewebe zusammen. Im Deutschen entsprechen dem Wort *textere* durchaus verschiedene Übersetzungen: weben, flechten, bauen, verfestigen, zustande bringen. In diesen Verben finden sich performative Handlungen mit Faktoren der Konstruktion, die beide dem textilen Material eigentümlich sind, verknüpft.¹⁰

Textil als Werkstoff

Anhand des textilen Werkstoffs Leinen – die meisten historischen Fastentücher bestehen aus Leinen – lässt sich verdeutlichen, wie Erfahrungswirklichkeit, Verarbeitung und Gebrauch von Fasern ineinander greifen.

Die ältesten überlieferten Leinenstoffe lassen sich auf etwa 5000 v. Chr. datieren. Man fertigte Seile, Segeltücher, Netze, Kleidung aus Leinen, aber auch Wickel für Mumien. Neben solchen robusten Leinenstoffen gab es auch hauchdünne und durchsichtige, wie die im alten Ägypten produzierten, die als „gewebtes Mondlicht“ bezeichnet wurden.

Leinen oder Flachs – altgriechisch *linon* und lateinisch *linum* – wird aus einer einjährigen Pflanze (Abb. 1), die eine Wuchshöhe von 20 bis 120 Zentimetern erreicht, gewonnen. Die lateinische Bezeichnung ist *linum usitatissimum* und bedeutet „der sehr Nützliche“. Die Pflanze galt als göttlich und war nicht nur im alten Ägypten von zentraler Bedeutung für die Textilversorgung der Bevölkerung sowie wichtiges Handelsgut.

In Europa bildete Lein¹¹ seit dem 13. Jahrhundert das Herz einer ländlichen Wirtschaft, auf dem Gesellschaft und Kultur ruhten, und spielte bis in das 18. Jahrhundert hinein eine sehr wichtige Rolle als Textilrohstoff.

Materialspezifische Eigenschaften der Flachsfaser – sie ist antiseptisch und antistatisch, kann viel Wasser aufnehmen, ohne sich nass anzufühlen, isoliert sowohl thermisch als auch akustisch, ist sehr witterungsbeständig, besitzt eine förderliche Saugfähigkeit für das Anhaften von Farbaufträgen – machen sie zu einem vielseitig einsetzbaren und robusten Material.

Verwebt kennen wir das aus Kurzfasern der Pflanze bestehende grobe Bauernleinen. Fein und zart – und teuer gehandelt – ist die feingesponnene Langfaser. Leinen gibt es in diversen Qualitäten (Abb. 2). Die zum Faden versponnene Faser wird auf Webstühlen zu Stoffen gewebt – zunächst auf Handwebstühlen, bis dann 1785 der erste Maschinenwebstuhl konstruiert wurde. Die Breite des Webstuhls bestimmt die Breite des Gewebes. Bis ein Gewebe – insbesondere ein handgewebtes – entstanden ist, braucht es viele mühsame Arbeitsschritte: vom Säen und Ernten (Rauen) der Pflanze über das Freilegen der Fasern (Rötten, Brechen, Hecheln) hin zum Spinnen, Weben und gegebenenfalls Bleichen. Gemälde aus dem 18. und 19. Jahrhundert (Abb. 3) verdeutlichen noch in der Motivwahl die damalige Erfahrungswirklichkeit der Menschen im Hinblick auf Leinen und seine Verarbeitung – wie hier die Wiesenbleiche –, Erfahrungen, die uns im heutigen Alltag verloren gegangen sind.

So weit ist hier festzuhalten: Der Gebrauch von Leinenfasern durchzieht die Kulturgeschichte der Menschheit. Leinen dient praktischen Zwecken und als Schmuck und Zierde, gewinnt aber auch immer wieder an spezifischer Bedeutung. Damit komme ich zum spezifischen Gebrauch von Fastentüchern.



Abb. 1: Blühender Faserflachs



Abb. 2: Diverse Leinenqualitäten auf einem Handwebstuhl. Die Kette dieses Stückes ist Industrieware, während der Schuss aus verschiedenen handgesponnenen Qualitäten besteht



Abb. 3: Max Liebermann, Rasenbleiche, 1882

Materialität und Gebrauch: historische Fastentücher

Über die Beschaffenheit der ersten Fastentücher schweigen die Quellen. Der Grund dafür könnte in der vollkommenen Schmucklosigkeit liegen. Aller Wahrscheinlichkeit nach bestanden die frühen Tücher aus gebleichtem oder ungebleichtem Leinen und waren einfarbig und ohne Verzierung – wie es schon seit dem 9. Jahrhundert für die Altarbekleidung vorgeschrieben war –, historisch belegen lässt sich das allerdings nicht.¹²

Ab dem 12. Jahrhundert bezeugen erhaltene textile Funde bestickte und bemalte Fastentücher. Diese Fastentücher zeigen Nadel- und Sticktechniken auf Leinengewebe oder engmaschigem Netzwerk, mit farbigen Garnen, aber auch Tüchleinmalerei sowie ungebleichtes und rein weißes Leinen.

Das Fastentuch aus dem Dom zu Halberstadt – um 1300 entstanden – ist ein Beispiel für ein einfarbiges Tuch, das mit einer Weiß-in-weiß-Stickerei ornamental gestaltet wurde. Neben reiner Ornamentstickerei kennen wir ab dem 12. Jahrhundert bildhaft gestickte Werke in Nadel- und Sticktechniken auf Leinen, wie zum Beispiel das Tuch aus Brandenburg (um 1290). Hier wurden Fäden in ein Leinengewebe eingearbeitet. Leider sind die Farben der Stickerei heute verblichen.

Im norddeutschen Raum und im Münsterland wie in Westfalen insgesamt sind es hingegen oftmals reine Weiß-in-weiß-Stickereien. Der Tuchgrund besteht hier zu-

meist aus einem engmaschigen Netzwerk, manchmal wurden auch mehrere Leinestücke miteinander verbunden.

Bei der sogenannten Tüchleinmalerei – kunstgeschichtlich eine seltene Maltechnik – dient grobes, naturbelassenes Leinen als Malgrund. Fastentücher dieser Art treffen wir vor allem in der alpenländischen Region an – wie zum Beispiel das Fastentuch im Dom zu Gurk (1458), aber auch das Große Zittauer Fastentuch (1472). Tüchleinmalerei¹³ auf Leinen wurde meist auf nicht grundiertem Gewebe mit magren, wasserlöslichen Farben ausgeführt, sehr dünn aufgetragen und nicht gefirnisst. Die Art des Farbauftrags lässt den Stoffgrund und die Gewebestruktur sichtbar und zeigt auch unbemalte Stellen.

Schauen wir dazu das große Zittauer Tuch im Detail (Abb. 4) an. Erkennbare Nähte im Tuch verdeutlichen, dass zunächst gewebtes Leinen (die Breite eines Gewebes entspricht der Breite eines Webstuhls) zusammengenäht und erst dann die zur Größe des Fastentuches zusammengefügte Fläche aufgespannt¹⁴ und bemalt wurde.

Bemerkenswert ist, dass zur Zeit dieser Tüchleinmalerei in Europa für Gemälde noch Holz der Bildträger war. Grundierte und auf einen Holzrahmen aufgespannte Leinwände – wie wir sie heute kennen – entstanden später. Die Technik der Tüchleinmalerei und das textile Grundmaterial ermöglichen große Formate. Die Tücher sind elastisch, können zusammengerollt werden, ohne dass ein Abspringen der Grundierung zu befürchten ist, sind von geringerem Gewicht als zum Beispiel Holz; die Materialeigenschaften von Leinen begünstigen zudem die Haltbarkeit bei Lagerung. Wer jüngst miterleben durfte, wie das Tuch von Gurk nach seiner Restaurierung 2023 (Abb. 5) ausgerollt wurde, kann nachvollziehen, was für erhebliche Gewichte und Formate bei der Aufhängung eines Fastentuches zu bewältigen sind.

Zugleich war die Tüchleinmalerei historisch auch eine Antwort: Wie lassen sich Flächen schneller und kostengünstiger gestalten, als dass bei der Herstellung von Wandteppichen mit eingewebten oder eingestickten Darstellungen möglich ist?¹⁵

Neben den bereits erwähnten Fastentuchtypen finden sich auch Hinweise auf ein historisches Fastentuch aus Leder aus dem Paderborner Dom und eins aus Seide aus der Londoner St.-Pauls-Kathedrale.¹⁶ Seit dem 15. Jahrhundert sind auch Hungertücher nach dem alten Handdruckverfahren bezeugt. Dabei wird ein Sieb mit einer Musterung auf den Stoff gelegt, und mit einer Rakel drückt man dann die Farbe durch die Schablone. Wo sich solche Techniken und Materialien tatsächlich noch erhalten haben, wäre Gegenstand weiterer Forschungen.

Bei einer Gegenüberstellung der Fastentücher in Tüchleinmalerei und der Tücher mit Stickereien kann man zwei wesentliche Unterschiede erkennen. Einerseits können in der Tüchleinmalerei – zur Belebung der Darstellung – Farbtöne in unzähligen Zwischenabstufungen eingesetzt werden. Bei der Stickerei hingegen und insbesondere der Weiß-in-weiß-Stickerei erreicht man Zwischenstufen mit ganz anderen Mitteln, wie wir später noch sehen werden.

Andererseits sind bemalte Fastentücher so gut wie blickdicht – mit entsprechenden Folgen für die jeweilige ästhetische Raumwirkung –, während der Stoffgrund der



Abb. 4: Das Große Zittauer Fastentuch, Detail



Abb. 5: Hungertuch im Dom zu Gurk nach seiner Restaurierung 2023



in Nadel- und Sticktechniken gefertigten Tücher meist feiner und lichtdurchlässiger ist und netzartige Durchbrüche im Gewebe auch eine gewisse Durchsicht erlauben.

Materialität und Gebrauch: zeitgenössische Fastentücher

Nicht berücksichtigen werde ich hier die sogenannten Misereor-Tücher, die das Bischöfliche Hilfswerk Misereor (Aachen) 1976 ins Leben rief. Diese Tücher stehen aus meiner persönlichen Sicht nicht in der ursprünglichen Tradition der Verhüllung und augensinnlichen Askese, sondern erfüllen als Aktion in der Fastenzeit vor allem eine didaktisch-katechetische Funktion. Allerdings kam es in Verbindung mit dieser Aktion mancherorts auch zu einer Revitalisierung der Fastentücher.¹⁷

Im Gegensatz zu den historischen Tüchern – zumeist in Museen anzuschauen – waren oder sind die folgenden zeitgenössischen Beispiele in aktueller Verwendung im Kirchenraum, – und damit auch ihre ästhetische Wirkung im Raum fassbarer.

Ich beginne mit blickdichten Tüchern wie der Kopie des Zittauer Tuches (Abb. 6), die 2020 im Dom zu Osnabrück gezeigt wurde. Besonders interessant war hier, dass man das Aufhängen miterleben und die weiße Rückseite des Tuches sehen konnte. Letzteres verweist auf die moderne Technik des Digitaldrucks. Daher unterscheidet sich dieses Tuch natürlich deutlich von einem Leinengewebe, was Gewicht, Haptik, Farbauftrag, Gewebestruktur und die investierten Arbeitsstunden anbelangt, und erst recht von dem historischen Handgewebe. Ein Digitaldruck zeigt das Bild „nur“ auf der Vorderseite.

Als Vergleich bietet sich eine Gestaltung in Batiktechnik an, die zur Fastenzeit 2004 in St. Bruder Klaus in Köln hing (Abb. 7). Bei dieser Technik wird der Stoff an bestimmten Stellen mit Wachs reserviert und dann vollständig in ein Farbbad getaucht. Die Farbe durchdringt alle Schichten des Stoffes.

Auch wenn dieses Tuch viel kleiner ist als die Zittauer Kopie und „nur“ das Kreuz statt den gesamten Altarraum verhüllt – vernachlässigen wir hier einmal bewusst die Ikonografie und auch den Größenunterschied –, sollten wir uns dennoch eine Frage stellen: Rufen die beiden Beispiele – die ja unterschiedlicher kaum sein könnten – bei der Betrachtung über das rein Visuelle nicht auch ganz andere Zeiten und Erinnerungsräume wach?

Die Batiktechnik – ursprünglich aus Indonesien stammend – wurde mit der 68er Bewegung in Deutschland populär. Aus diesem Grund vermute ich die Entstehung der Arbeit in den 1970er Jahren. Das violette Batiktuch hängt in Köln vor dem Kreuz, es wirkt bildhaft und wenig wie ein Raumkörper.

Auch das 2020 und 2021 im Wiener Dom¹⁸ gezeigte Textil des Künstlers Erwin Wurm (Abb. 8) ist in der liturgischen Farbe der Fastenzeit gehalten und verhüllt den Chorraum. Es handelt sich jedoch um kein Tuch, sondern um einen in Thailand gestrickten Oversize-Pullover. Diese Intervention zur Fastenzeit ist als hängende Skulptur zu begreifen.



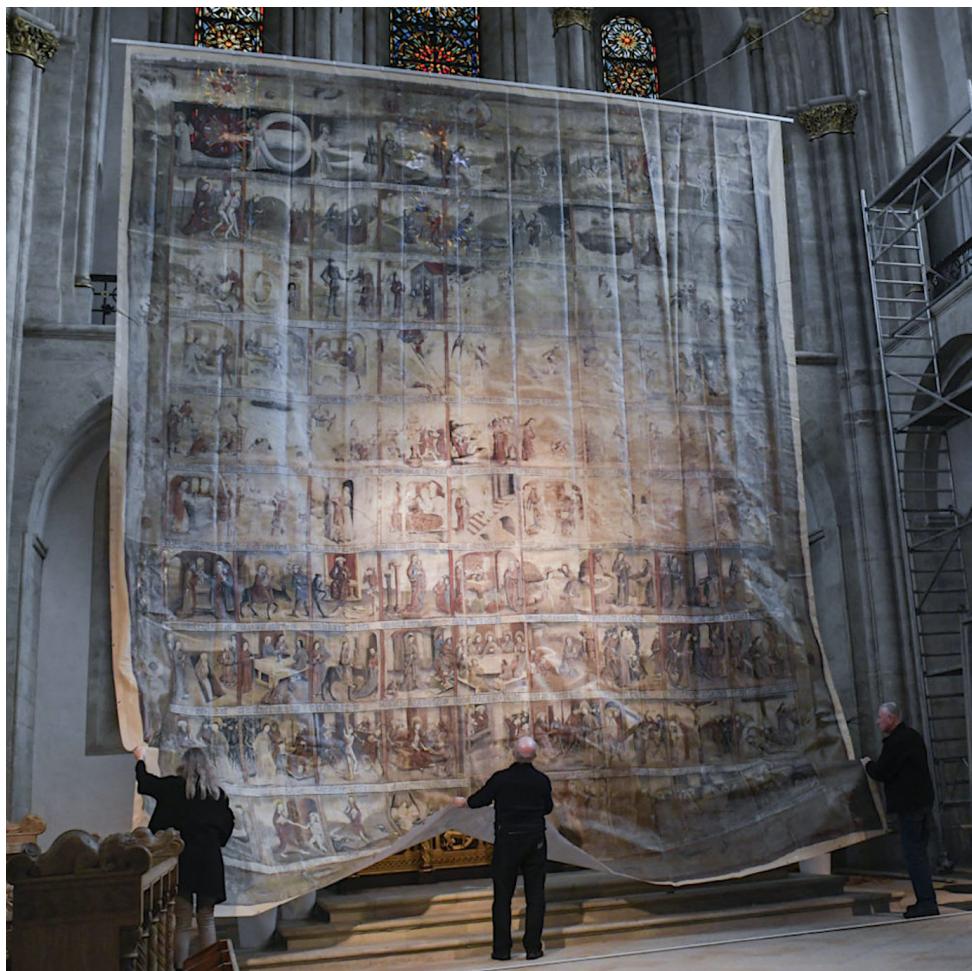


Abb. 6: Digitaldruck des Zittauer Tuches im Osnabrücker Dom, 2020

Eine ikonografisch ungestaltete oder leere Leinwand? Die ebenfalls blickdichte Installation des Künstlers Leo Zogmayer (Abb. 9) besteht aus einer weißen Scheibe. Gefertigt ist sie aus gebleichtem Schleierstoff, der auf einen runden, leicht durchscheinenden Holzrahmen aufgezogen und sehr bewusst zentral im Altarraum platziert wurde.

Ebenso weiß-in-weiß gehalten ist die transparente Arbeit von Claudia Merx (Abb. 10). Der Titel „HautHemd“ spielt mit der Redewendung „das letzte Hemd“. Auch diese Intervention ist in ihrer Gestalt mehr hängende Skulptur als Tuch. Die Gesamtform wurde aus einem zusammengenähten fortlaufenden Mullbindenband gebildet. In die Ärmel des Hemds eingestickt sind Fäden aus Perlon, die wie Sensoren abstehen: „Sie tasten, sind bereit zur Kontaktaufnahme mit dem Anderen – der ersten Berührung“, schreibt die Jury des Staatspreises NRW dazu.¹⁹



Abb. 7: Hungertuch in Batiktechnik. Entwurf und Fertigung unbekannt, St. Bruder Klaus, Köln

Im Hinblick auf transparente Gestaltungen gehe ich weitere 20 Jahre zurück: Im Jahr 2000 gestaltete die Künstlerin Marie-Luise Frey ein Fastentuch für den Dom zu Meißen (Abb. 11). Wie der Grundriss des Doms verdeutlicht, hing das Tuch hinter dem sogenannten Kreuzaltar und über dem Lettner, der ganzjährig den Blick auf den Hochaltar verbirgt. Genau genommen verhüllt es weder ein Objekt noch den Altarraum. Vielmehr spricht seine farbliche Gestaltung den Augensinn auf eine besondere Weise an; denn eine weitere Ebene der Tuchgestaltung wird bei einbrechender Dunkelheit sichtbar: Wechselnde Lichtverhältnisse im Kirchenraum erzeugen ein Zusammenspiel, das Verhüllung – Blickveränderung – tatsächlich geschehen lässt, das eine



Abb. 8: Gestrickter Oversize-Pullover von Erwin Wurm, Wiener Dom, 2020



Abb. 9: Weiße Scheibe von Leo Zogmayer, Herz-Jesu-Kirche, Graz, am Abend, 1997.
Auftragsarbeit, Ø 320 cm



Abb. 10: Claudia Merx, HautHemd. Mullbinden, Perlonfäden. Staatspreis NRW 2019



Abb. 11: Marie Luise Frey, Ein Hauch von Chartres, Dom zu Meißen, 2000. 700 × 700 cm, Nitrofrottage, Malerei auf Gaze, fluoreszierende Pigmente



Abb. 12: Hungertuch von Irma Müller-Hermann, St. Elisabeth, Köln, 2004.
Auftragsarbeit, ca. 200 × 450 cm, Entstehung 1960. Fischernetz aus
Baumwolle und Gardinenstoff, hintereinander gehängt; das hintere Tuch ist
mit gestickten und applizierten Motiven versehen, das vordere ungestaltet

stellt das andere in Frage. Diese Wirkung erreichte die Künstlerin durch den Einsatz von fluoreszierenden Farbpigmenten.

Unterschiedliche Ebenen zeigt auch die 1960 als Auftragsarbeit für St. Elisabeth in Köln-Höhenberg entstandene Verhüllung der Künstlerin Irma Müller-Hermann (Abb. 12). Der Grundstoff ist ein gewöhnliches Fischernetz. Passionssymbole (Speer, Stange, Schwamm, Dornenkrone, vier Nägel, vier Würfel, Silberlinge, Leiter) wurden eingestickt oder appliziert. Ein zweites Gewebe dient als Überwurf und verschleiert davorhängend das bestickte Tuch. Beide Tücher sind allerdings so transparent, dass das dahinterliegende Kreuz weiterhin sichtbar bleibt.

Wohl ebenfalls aus den 1960er Jahren – noch einmal das Motiv „Dornenkranz“ – stammt das Fastentuch von St. Bruno in Köln (Abb. 13). Ein transparentes Netz zeigt sich im Mittelteil dicht bestickt. Besonders spezifisch und beachtenswert ist hier die Art der Hängung (Abb. 14). Sie betont den charakteristisch weichen Gewebebefall des Tuches, das zugleich – als sei es von zwei Händen gehalten – auch mit seiner Gestaltform den klassischen Bildraum verlässt.



Abb. 13: Hungertuch, St. Bruno, Köln. Plastisch gesticktes Motiv auf transparentem Netz, ca. 300 × 600 cm, Fertigung und Entstehungsjahr unbekannt

Warum es in einer Gemeinde zur Realisierung eines individuellen Fastentuches kommt, ist oft nicht überliefert, selbst der Name der Künstlerin oder Künstlers ist mancherorts in Vergessenheit geraten. Anhand des nächsten Beispiels lassen sich jedoch Zusammenhänge aufzeigen.

2001 erhielt ich den Auftrag, für die im Kern romanische Kirche St. Johannes der Täufer in Erkrath ein Hungertuch zu entwerfen. Dazu inspiriert hatte den Pfarrer das Große Zittauer Fastentuch, das 1998 in der Kunst-Station St. Peter Köln (Friedhelm Mennekes) gezeigt worden war. In St. Johannes der Täufer pflegte man bereits die Tradition, monumentale Textilkunstwerke zur temporären Gestaltung des Feierraums zu nutzen. Farbige Wandbehänge, die in den 1950er Jahren entstanden, schmücken im Sommerhalbjahr den Chorraum. Über die Wintermonate bleiben diese Wände aus textilkonservatorischem Schutz leer.



Abb. 14: Raumansicht: Hungertuch, St. Bruno, Köln



Abb. 15: Hungertuch von Veronika Moos, St. Johannes der Täufer, Erkrath. Auftragsarbeit, Seidengewebe und Leinengarn, 730 × 200 cm, Erstellung 2002 bis 2004, Hängung jährlich seit 2004. Das Hungertuch verhüllt Teile des Chorraumes und das Kreuz



Abb. 16: Blick von der Nordhalle in den Chor mit Hungertuch, St. Johannes der Täufer, Erkrath, im Abendlicht

Dieser temporären Raumgestaltung im Jahreskanon sollte mit dem Hängen eines Fastentuches eine zeitgenössische Gestaltung hinzugefügt werden. Die entstandene Arbeit (Abb. 15) knüpft einerseits an die mittelalterlichen Fastentücher mit registerartigen Bildfeldern an, verzichtet jedoch auf Farbigkeit und ikonografische Darstellung. Sie verhüllt Teile des Chorraums und das Kreuz und besteht aus transparenten Materialien. So ist sie zugleich lichtdurchlässiger Schleier und Projektionsfläche für das durch die Fenster in die Apsis einströmende „Farb-Licht“.

Inhaltlich versuchte die Arbeit, sich mit dem Thema „Fasten“ auseinanderzusetzen, Fasten im Sinne von Verzicht, nicht als Selbstzweck, sondern die Sinne frei machend – durch Bündelung, Konzentration und eine Hinwendung zu neuen Strukturen.

Dieser Prozess – Fülle nehmen, Struktur geben – wurde textiltechnisch vollzogen. Stoffstücke von 140×140 cm Größe – Fülle – wurden durch Verknoten auf eine Größe von 30×30 cm verdichtet. Vierzig solcher Einzelsegmente wurden anschließend zwischen zwei Stofflagen eingefügt. Durch das Verknoten entstanden einerseits kleine Knospen, andererseits bildete sich auf deren Rückseite eine Gitterstruktur heraus – Struktur –, die sich besonders bei durchscheinendem Licht zeigt. Insgesamt wurden circa 70000 Knoten mit Leinengarn von Hand gebunden, viele Meter Stoff

verdichtet, aber auch Zeit eingebunden. Denn ein Jahr brauchte es, um alle Knoten zu binden. Das sich wiederholende, rhythmische Tun mit der Hand kam einer Meditation gleich. Die abschließend realisierte Hängung im Kirchenraum zeigt ein Spiel des Tuches mit dem Licht des Raums (Abb. 16). Eine verschleierte Sichtbarkeit wird erzeugt. Im Hinblick auf die Raumwahrnehmung – einem Davor und einem Dahinter – entstehen unterschiedliche Wahrnehmungsebenen: Einerseits wird der Raum nicht ganz versperrt, andererseits wird auch Geistigem Raum gegeben.

Textile Sprachlichkeit

Die Auswahl der hier vorgestellten Beispiele von Fastentüchern ist eine punktuelle. Sie berücksichtigt weder chronologische, geografische oder ikonografische Aspekte noch die Entwicklung von großen Raumverhüllungen hin zu kleinen Tüchern: Hier gilt es, den Blick auf Machart und Wirkung im Raum zu lenken und die Frage nach der textilen Sprachlichkeit, die diesen Tüchern innewohnt, zu stellen.

Textile Sprachlichkeit impliziert eine Bedeutungsebene, die durch textile Mittel hervorgerufen wird. Im Fall der zeitgenössischen und historischen Fastentücher meint das Mittel, die im Tuch eingesetzt werden sowie die ästhetische Raumwirkung.

Während die meisten historischen Tücher aus ihrem Verwendungszusammenhang herausgenommen sind, zeigen die zeitgenössischen – am Ort ihrer ursprünglichen Bestimmung hängend –, wie Materialaspekte und Verfahrenstechniken eine bestimmte Sprache sprechen und eine spezifische Ästhetik im Raum entstehen lassen. Ein hängendes, fallendes rechteckiges Tuch wirkt anders eine schwebende Skulptur (vgl. Abb. 7: St. Bruder Klaus, Köln und Abb. 8: Dom, Wien). Transparenz lässt Durchsichtigkeit zu, während eine blickdichte Gestaltung Raum verschließt (vgl. Abb. 12: St. Elisabeth, Köln und Abb. 18: St. Remigius, Köln). Bemalter Stoff wirkt anders als besticktes Gewebe, dass keine glatte Textur, sondern haptisch vor- und zurückspringende Materialdichte aufweist (vgl. Abb. 4: Zittau oder das Hungertuch in Telgte).

Diese spezifische textile Sprachlichkeit werde ich an zwei Beispielen aus Köln noch einmal näher verdeutlichen.

Vorbild für das 1996 von Barbara und Theo Heiermann sowie Rita Corneille gefertigte Tuch für die Kirche St. Remigius (Abb. 17) in Köln-Sürth war das historische Schöppinger Fastentuch – eine klassische Filetspitzenarbeit mit 19 Szenen. Die textiltechnische Lösung gleicht allerdings nicht der münsterländischen Vorlage. Das Kölner Tuch ist nicht in Durchbruchtechnik gearbeitet, vielmehr sind helle Stoffpartien auf dunklerem Stoffuntergrund appliziert (Abb. 18). Eine handgestickte Applikationsnaht bildet eine dunkle Konturlinie, die sich als Kontrast vom Untergrund absetzt und grundlegend ist für die Gesamtgestaltung. Die Fadenlinien werden sowohl funktional – sie verbinden aufeinanderliegende bzw. aneinanderstoßende Stoffe – als auch zeichnerisch in der Innenfläche eingesetzt.



Abb. 17: Hungertuch, Werke der Barmherzigkeit, St. Regimius, Köln-Sürth, seit 1996. Entwurf: Theo Heiermann, Fertigung: Barbara Heiermann und Rita Corneille, 400 × 500 cm



Abb. 18: Hungertuch, St. Remigius, Köln-Sürth, Detail. Durch Applikation sind helle Stoffpartien auf dunklerem Stoffuntergrund befestigt

Bei dem Fastentuch von Martha Kreutzer-Temming (Abb. 19), einer Auftragsarbeit für das Gerokreuz im Kölner Dom, sind zwei weiße Leinendoppelgewebe von unterschiedlicher Fadendichte durch Applikation miteinander verbunden. Die Stoffe, die sowohl in Schussrichtung als auch quer aufgelegt sind, erzeugen durch Überlagerungen unterschiedliche Abstufungen: weiße, graue und sanft durchschimmernde Tönungen (Abb. 20). Die Technik der Applikation – durch einen Faden miteinander versäumte Stoffe – tritt als bedeutungsstiftendes Gestaltungsmittel nicht hervor, sondern die Stiche ordnen sich der Gesamtgestaltung unter.



Abb. 19: Der zerrissene Vorhang im Tempel von Martha Kreuzer-Temming.
250 × 500 cm, Kölner Dom, seit 2000



Abb. 20: Der zerrissene Vorhang im Tempel, Detail. Durch Applikation sind Stoffschichten unterschiedlicher Fadendichte miteinander verbunden

Während das Tuch von Kreutzer-Temming die Anmutung eines leicht schwebenden Schleiers hat, wie eine Membran durchlässig scheint für den dahinterliegenden Kreuzaltar, bewirkt das Tuch von Heiermann/Heiermann ein klares Verdecken, bei dem die deutliche Erkennbarkeit der Bildszene im Vordergrund steht.

Nicht nur durch den Vergleich von Tüchern, auch anhand von Detailbetrachtungen einzelner Exemplare lassen sich für die Bedeutungsstiftung wichtige ästhetische Unterscheidungen nachvollziehen. Das ursprünglich aus dem Dom zu Brandenburg stammende historische Fastentuch ist eine Seiden- und Leinenstickerei auf Leinen. Untersuchungen haben ergeben, dass der Komposition eine vorgezeichnete Konturzeichnung zugrunde liegt.²⁰ Diese Kontur wurde in brauner Seide nachgestickt. Das Ausfüllen der Innenfläche erfolgte anschließend mit Seide oder Leinengarn als flächige Muster. Die Innenflächen selbst zeigen keine weitere Differenzierung, sogar die Engelsflügel sind in gleichbleibenden Stichmustern ausgeführt. Offensichtlich wurde die Bedeutung von Kontur und Fläche unterschiedlich bewertet.

Auch im Mittelfeld des Tuches – der Kreuzigungsszene (Abb. 21) – zeigen sich alle vier Figuren (Jesaja, David, Hiob, Habakuk) ohne Differenzierung in den gleichen Stichmustern, wie zum Beispiel beim Faltenwurf der Gewänder. Lediglich Maria, die Figur links unter dem Kreuz, ist durch eine andere Musterung hervorgehoben.

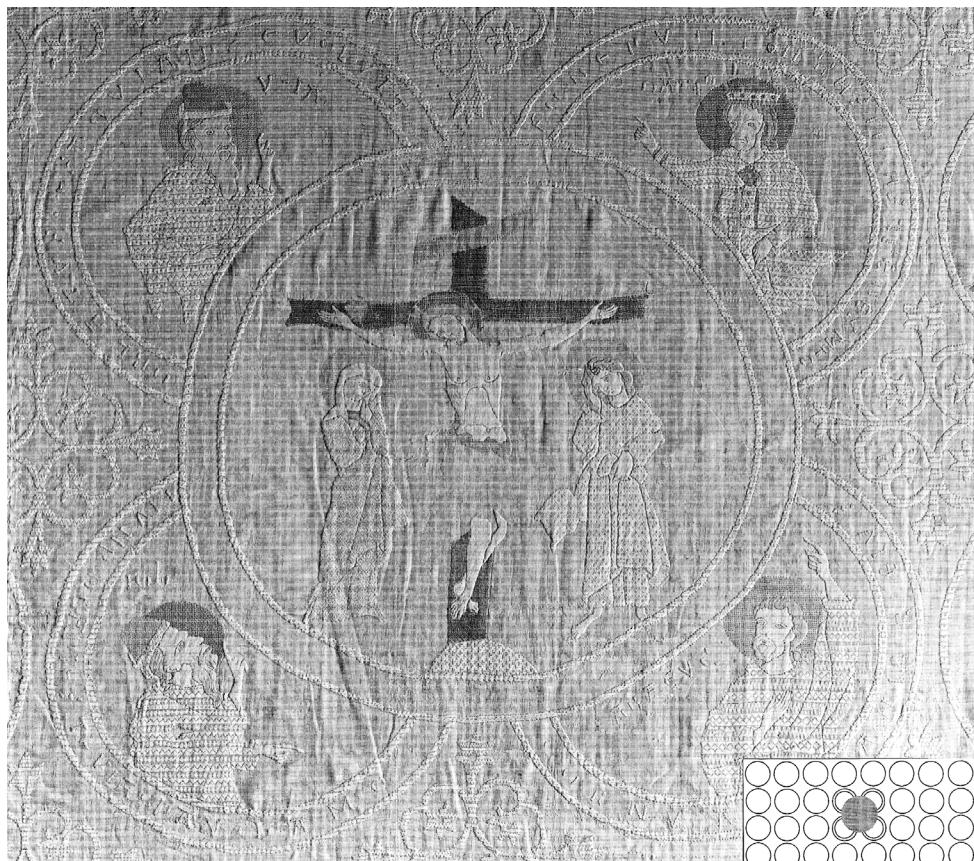


Abb. 21: Hungertuch, Dom zu Brandenburg, Detail. Kreuzigungsszene, gleichbleibende Stichmustern auf allen Figuren

Für die Heiligscheine wurde nicht, wie man auf den ersten Blick annehmen möchte, ein andersfarbiges Garn gewählt, sondern eine Technik angewandt, die das Stoffgewebe öffnet. Je nach Lichteinfall vor oder hinter dem Tuch lässt die Durchsichtigkeit Schatten oder ein reales Leuchten der Heiligscheine entstehen.

Es wird also deutlich: Die angewendeten textilen Techniken sind differenziert und bedeutungsstiftend eingesetzt. Mal wird eine Applikationsnaht als Konturenlinie herausgehoben (vgl. Abb. 17 und 18), mal betont Durchbruchtechnik eine Flächenpartie, oder Stoffüberlagerungen bewirken Farbabstufungen (vgl. Abb. 19); spezifisch textile Mittel werden genutzt, um Unterschiede zu erzeugen und damit Besonderes herauszuheben.

Diese bedeutungsstiftende Sprachlichkeit verbindet die historischen und die modernen Tücher. Das Ausdruckspotenzial, das heißt die Mittel zur Belebung und Betonung der Gestaltung, ist manchmal rein textiltechnisch. Wenn Farbe ins Spiel kommt, wie in der Tüchleinmalerei, sind es auch Farbtöne und unterschiedliche Farbverdünnungen, die beleben und betonen.

Festzuhalten bleibt jedoch auch: Je nach Kontextualisierung verändern die textilsprachlichen Mittel ihre Bedeutung. Das einzelne Mittel für sich genommen wäre bedeutungslos; Sprachlichkeit entsteht erst aus den spezifischen Unterschieden einzelner Mittel zum Ganzen.

Zusammenfassung

Trotz aller Variation in Platzierung, Größe und technischer Machart von Fastentüchern können wir jeweils eine Gesamtraumveränderung im Kirchenraum konstatieren. Es wird – sowohl zeitlich als auch räumlich – ein Davor und ein Dahinter erzeugt, es entstehen Zwischenräume, die auffordern, das eine vom anderen zu unterscheiden.

Die Detailbetrachtung einzelner Fastentücher verweist auf Erfahrungswissen²¹ der jeweiligen Erstellen:innen: Zu wissen, wie Leinengewebe, Tuch, Fäden, Farbaufrag und andere textile Verfahren reagieren, leitet die Verkettung mit Bedeutungsebenen. Wir erkennen hier die Geste der Urverkettung, das produktive Zusammenfügen.

Das Spüren von Atmosphären²² wie zum Beispiel das Gewicht von sprödem Leinen und die Leichtigkeit eines zarten Tuches – oder das Ertasten eines glatten Seidenfadens: Seine glänzenden Oberflächen sind wie ein Sprachschatz und haben Bedeutung für Denken und Handeln in der Fertigung.

Gleichzeitig hat ein Tuch oder eine Verhüllung durch seine textile Materialität selbst eine eigenständige Wirkung. Temporär aufgehängt, wieder abgenommen, zusammenrollt verweist es einerseits auf einen Akteur, und andererseits offenbaren Materialeigenschaften wie Leichtigkeit, Weichheit und Geschmeidigkeit eine Wandlungsfähigkeit. Leichte Luftbewegungen oder unterschiedliche Reflexionen je nach Lichteinfall lassen das Tuch lebendig erscheinen: performative Momente des Temporären – anwesend, abwesend –, das Fragile, Hauchdünne; Durchscheinende, das Verdichtete, all das vermittelt zwischen Material und Anmutungen und lässt zusätzliche Wahrnehmungsebenen entstehen.

Weitere Begriffsinhalte wie erinnerte Erfahrungen – sinnliche, emotionale, affektive und stilistische Komponenten – schwingen bei der Betrachtung bewusst oder unbewusst mit.

So manifestiert sich in der Verhüllung eine konkret materielle Ebene, die gleichwohl eine geistig-symbolische Ebene konnotiert. Die Fastentücher zeigen – als Material und als Idee²³ – Bedeutung und Sinn an.

Verworren sein, sich entwickeln, an eine Erinnerung anknüpfen, im Gespräch den Faden verlieren, einen Gedanken weiterspinnen, sich in Widersprüche verstricken – unsere Sprache ist voller übertragener Wendungen aus der Herstellung von Textilien. Wer denkt bei Internet noch an das Netz geknüpfter Garne? Wer nicht eher an ein Buch, wenn er nach Stoff sucht? Vor der Industrialisierung war kein Haushalt ohne Spinnrad, die Herstellung von Garnen und Geweben im Alltag omnipräsent.



Abb. 22: Verhülltes Gemälde von Peter Paul Rubens in der Fastenzeit, St. Peter, Köln

Heutige Textilproduktion und die Virtualisierung von Lebenswelt lassen das Textile mit seinem weltweit über Jahrtausende entwickelten Reichtum an Webarten und Texturen entrücken. Jedoch – und vermutlich liegt auch da ein Grund für die dennoch anhaltende Aktualität von Textilien – kann dieses Medium dem Bedürfnis nach und dem Mangel an Sinnlichkeit in unserer Zeit entgegentreten.

Zuletzt ist das Geheimnis des Textilen nicht der vermeintliche Abglanz oder Abdruck eines Bildes. Textiles geht eigenständige Wege, sowohl materialtechnisch als auch als Ausdrucksträger; dies an den Fastentücher zu veranschaulichen, war und bleibt mein Anliegen. Und es verbleibt die Aufforderung – die innewohnende Ges-

te der Raumbildung, den textilen Werkstoff, die spezifische Sprachlichkeit der Fastentücher – im Original zu erleben. Sich abwechselnd vor und hinter ein Fastentuch zu stellen (wenn wir es auch nicht anfassen sollten) vermag dessen Dreidimensionalität noch einmal plastischer vermitteln.

Zu guter Letzt, mit den Augen tastend, das Dahinter ahnen oder verborgen nicht sehen, es bleibt: Die „Erfindung des Geheimnisses ist der Gründungsakt der Kultur“.²⁴ Das Geheimnis als produktives Prinzip bringt etwas in Gang, löst etwas aus. Das Tuch bleibt Tuch. Wir sind es, die – während wir schauen oder textiltechnisch gestalten – dem Textilen Bedeutung geben und uns bisweilen provozieren lassen dahinterzuschauen (Abb. 22), ob nun in geistigem Sinne oder ganz konkret.

Bildnachweise

Abb. 1: Moos 2014.

Abb. 2: Moos 2017.

Abb. 3: Bildarchiv Foto Marburg.

Abb. 4: Das Münster 54 (2001), S. 375.

Abb. 5: https://oekastatic.orf.at/mims/2020/41/25/crops/w=1280,q=60,r=1.5/711140_bigpicture_246425_on-2020-10-06-17h45m21s255.jpg?s=8e530badad176955cd34a-5ae9a93b7a5d695d204 (letzter Zugriff: 6.10.2020).

Abb. 6: Diözesanmuseum Osnabrück, Hermann Pentermann, URL: <https://bistum-osnabrueck.de/das-zittauer-fastentuch-zu-gast-im-dom/> (letzter Zugriff: 10.2.2020).

Abb. 7: Moos 2004.

Abb. 8: Foto: Nelo Ruber, URL: https://www.meinekirchenzeitung.at/wien-noe-ost-der-sonntag/c-kunst-kultur/wiener-stephansdom-wird-in-fastenzeit-zum-ausstellungsort-erwin-wurms_a2291 (letzter Zugriff: 25.2.2020).

Abb. 9: Alois Köbl/Gerhard Lachner/Johannes Rauschenberg (Hg.): Entgegen. Religion, Gedächtnis, Körper in Gegenwartskunst, Ausst.-Kat. Graz 1997, Ostfildern-Ruit 1997, S. 252.

Abb. 10: Manufactum – Staatspreis für das Kunsthhandwerk NRW. Ausst.-Kat. Köln 2019, Aachen 2019 (o. P.).

Abb. 11: Das Münster 54 (2001), S. 375.

~~Abb. 12: Moos 2004.~~

~~Abb. 13: Moos 2004.~~

~~Abb. 14: Moos 2004.~~

~~Abb. 15: Moos 2004.~~

~~Abb. 16: Moos 2004.~~

~~Abb. 17: Moos 2004.~~

~~Abb. 18: Moos 2004.~~

- Abb. 19: Richard Kreidler: Martha Kreutzer-Temming. Textile Bilder, Ausst.-Kat. Köln 1998, Regensburg 1998.
- Abb. 20: Richard Kreidler: Martha Kreutzer-Temming. Textile Bilder, Ausst.-Kat. Köln 1998, Regensburg 1998.
- Abb. 21: Renate Kroos/Christa-Maria Jeitner: Das Brandenburger Hungertuch, Brandenburg a. d. Havel 2001 (Alte Kunst im Brandenburger Dom 1).
- Abb. 22: Moos 2004.

Endnoten

- 1 Im Rahmen dieser Forschungsarbeit wurde eine Erhebung über in Kölner Kirchen aufzufindende Hungertücher durchgeführt, und Studentinnen gestalteten gemeinschaftlich textile Intervention in der Fastenzeit für die katholische und die evangelische Hochschulgemeinde in Köln; vgl. Veronika Moos-Brochhagen: Die Unschärfe der Wahrheit. Transparenz der Verhüllung. Eine Studie zur Sinnlichkeit von textilem Material in der Kunst am Beispiel historischer und neuzeitlicher Hungertücher, Diss. Köln 2006.
- 2 Vorindustrielle textile Verfahren hatten sich noch als sinnstiftend erwiesen. Mit der Industrialisierung wurde im 19. Jahrhundert die Textilproduktion zum Schüsselsektor in Europa; vgl. Karen Ellwanger: Textilwissenschaft und Materielle Kultur, in: Christian Becker (Hg.): Perspektiven textiler Bildung, Baltmannsweiler 2007, S. 28.
- 3 Faulenzen galt in bürgerlichen Kreisen als negative Charaktereigenschaft, eine – wahlgemerkte im Privaten – stickende Frau hingegen zeigte sich tätig. In dem Moment, wo mit der Industrialisierung die Trennung zwischen der produktiven Arbeit aushäusiger (Lohn-)Arbeit und der Arbeit der Frau zu Hause entstand, wurde es für Frauen schwieriger, sich dem Müßiggang zu widmen. Nur wer „produktive“ Arbeit leistete, durfte zum Ausgleich faul sein, während Frauen immer tätig sein mussten, also etwa Handarbeiten erledigten; vgl. Bärbel Ehrmann-Köpke: „Demonstrativer Müßiggang“ oder „rastlose Tätigkeit“? Handarbeitende Frauen im hansestädtischen Bürgertum des 19. Jahrhunderts, Münster 2010.
- 4 Ab 1900 kommt es – unter dem Einfluss einer Neubelebung der Verhüllungstradition – im Verlauf von Versuchen, alte Vorlagen zu kopieren, und einer gleichzeitigen Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern – zu einem Aufschwung der textilen Kunst: die Reformbewegungen in England (William Morris, seit 1861), die Scherrebeker Kunstwebschule (1896–1905, der französische Maler und Bildwirker Jean Lurçat (1892–1966), die Wiener Werkstätten (1903–1932) und das Bauhaus (1919–1933). Vgl. dazu Markus Brüderlin (Hg.): Kunst & Textil – Stoff als Material und Idee in der Moderne vom Klimt bis heute, Ausst.-Kat. Wolfsburg 2013/2014 und Stuttgart 2014, Ostfildern 2013; Christoph Brockhaus: Avantgardistische Ansätze in der deutschen Textilkunst des 20. Jahrhunderts, in: Kunsthåndwerk in Europa. Vierteljahresschrift für Architektur, angewandte Kunst, Kunsthåndwerk, Design 3 (1977), H. 1, S. 2–4.
- 5 „Fastentuch“ und „Hungertuch“ werden in diesem Text synonym verwendet. Älter als der Begriff „Fastentuch“ scheint allerdings die Benennung „Hungertuch“ zu sein. Das Wort „Fastentuch“ findet sich im deutschen Sprachgebrauch nicht vor dem 16. Jahrhundert. Vgl. Johannes H. Emminghaus: Fastentuch, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7, München 1981 Sp. 826–848; Jakob Grimm/Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch (digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23), Stichwort „Hungertuch“, URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=H13583> (letzter Zugriff: 22.6.2024).
- 6 Gabriele Mentges: Für eine Kulturanthropologie des Textilen. Einige Überlegungen, in: dies. (Hg.): Kulturanthropologie des Textilen, [Berlin] 2005, S. 14.
- 7 Ebd., S. 21.
- 8 Semper will das Textile nicht wortwörtlich als die entstehungsgeschichtlich älteste Kunst ausweisen, sondern als untrennbares Teil von aller Bekleidung, als räumlichen Effekt zeigen; vgl. Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Äst-

- hetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstdreunde, Bd. 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt a. M. 1860.
- 9 Hartmut Böhme: Mythologie und Ästhetik des Textilen, in: Brüderlin (Hg.), Kunst & Textil (wie Anm. 4), S. 46–58, hier: S. 47.
- 10 Vgl. Mentges (Hg.), Kulturanthropologie des Textilen (wie Anm. 6), S. 15.
- 11 Vgl. Sabine Karg: Lein. Geschichte einer Kulturpflanze, Zossen 2022.
- 12 „Die ältesten waren Vorhänge aus gebleichter oder ungebleichter Leinwand oder Seide.“ (C. August Savels: Hungertücher, in: Zeitschrift für christliche Kunst 7 [1894], Sp. 182).
- 13 Rolf E. Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1988, S. 125–260.
- Textilien werden bereits seit langer Zeit bemalt, wie z. B. ägyptische Mumientücher aus der Zeit um 900 v. Chr. bezeugen; vgl. Oliver Seifert: Tüchleinmalerei. Funktionswandel eines Bildträgers, Diplomarbeit Ludwig-Maximilians-Universität München, München 1991, S. 9.
- Der heute allgemein gültige Terminus „Tüchlein“ geht auf Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande von 1520 bis 1521 zurück, in dem er erstmals diesen Begriff verwendete. Er bezieht sich sowohl auf die Maltechnik als auch auf die Objekte selbst; vgl. Andreas Henning/ Konstanze Krüger: Bevilacqua, Giovanni Ambrogio, gen. Liberale Milanese: Maria, das Kind anbetend. Um 1500/10, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 22 (2008), H. 1, S. 7.
- 14 Anmerkung: Feine verbliebene Löcher im Gewebe des Zittauer Tuches (im Gegenlicht sichtbar) verweisen auf eine Befestigung beim Spannen der Fläche für die Bemalung.
- 15 Emil Bosshard: Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik?, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45 (1982), S. 32.
- 16 Zum Tuch aus Seide in der St.-Pauls-Kathedrale, das im Inventar der Westminsterabtei von 1388 erwähnt wird, vgl. Joseph Braun: Die Liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik, Freiburg 1924, S. 235 sowie Emminghaus, Fastentuch (wie Anm. 5). Zu einem Tuch aus Wolle in Kochel (Bayern) und zu dem aus Leder in Paderborn vgl. Sabine Hahn: Renaissance der Hungertücher, in: Textile Kunst = Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunsthistorische Wissenschaft 54 (2001), S. 374.
- 17 Aktuell (2023) erreichte mich aufgrund der Auflösung eines Bestandes von Misereor-Hungertüchern aus den letzten 20 Jahren eine Anfrage zur Weitergabe der Tücher. Welche Nutzung ließe sich aus dem Blickwinkel von Nachhaltigkeit und dem schonenden Umgang mit Ressourcen für ausgediente Tücher finden? Wirft das nicht auch noch einmal ein anderes Licht auf die Frage, ob wirklich jedes Jahr ein neues Tuch zu erwerben ist oder ob ein Wiederverwenden unserer Umwelt nicht gerechter würde?
- 18 Seit 2013 wird alljährlich ein künstlerisch gestaltetes Fastentuch in Auftrag gegeben.
- 19 [Katja Stelz et al.]: Claudia Merx. Staatspreis 2019 – Skulpturen, in: Manufactum – Staatspreis für das Kunsthandwerk NRW, Ausst.-Kat. Köln 2019, Aachen 2019 (o. P.).
- 20 Renate Kroos/Christa-Maria Jeitner: Das Brandenburger Hungertuch. Brandenburg a. d. Havel 2001 (Alte Kunst im Brandenburger Dom 1).
- 21 „Geistige Verdichtung entsteht durch Beziehung und verständige Anwendung.“ (Jean Lurçat: Einleitung, in: Französische Bildteppiche, Ausst.-Kat. Baden-Baden 1949, Baden-Baden 1949, S. 9).
- 22 Vgl. Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main 1995, S. 53–55. Anhand mehrerer Beispiele versucht Böhme zu zeigen, inwieweit der Dingwahrnehmung eine Erregung vorausgeht. Gernot Böhmes Ansatz steht im Gegensatz zur Tradition, die den ästhetischen Schein weitgehend als Erscheinung von etwas verstand, nach Böhme sind Atmosphären die erste und entscheidende Wirklichkeit für die Ästhetik. Der Ästhetik müsse es darum gehen, die Erscheinungen als solche zu bestimmen, ohne das, was erscheint, bereits als Objekt zu bestimmen. Vgl. dazu Gustav Mechlenburg: Die Sprache der Kunst. Zu Gernot Böhmes ästhetischer Theorie, in: Widerspruch. Münchener Zeitschrift für Philosophie 22 (2002), H. 38, S. 120.
- 23 Monika Wagner: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2002, S. 12. – Für weite Bereiche der Kunst nach 1945 ist eine Verschiebung der Bedeutungs- konstitution von der Form zum Material festzustellen. Diesem veränderten Blickwinkel zur Folge ist Material nicht nur als technische Gegebenheit hinzunehmen, sondern als ästhetische Kategorie zu bewerten, die visuell und taktil erfahrbar ist.



126 | Veronika Moos

- 24 Vgl. dazu Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): *Schleier und Schwelle*, Bd. 1: *Geheimnis und Neugierde*, Bd. 2: *Geheimnis und Offenbarung*, Bd. 3: *Geheimnis und Öffentlichkeit*, München 1997–1999 (Archäologie der literarischen Kommunikation 5, 1–3).

