Futtertrog und Wäscheständer

Frisch gewaschen in die Zeitenwende

Die Weihnachtserzählungen und das arme Material

L ä n g e r

„Quod est inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius, est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula Rei Unius."

„Was unten ist, ist wie das, was oben ist, und was oben ist, ist wie das, was unten ist, um das Wunder der Einheit zu vollbringen." [1]

„Sagen Sie nicht, Sie hätten bei sich keinen Platz für eine Weihnachtskrippe, Sie haben doch sicherlich einen Wäscheständer."

Betrachtungen zu der Weihnachtskrippen-Installation – jedoch ist dabei zu bedenken, dass das Erleben, Erkennen und Erfassen bildnerischer Kunstwerke durch die visuelle Wahrnehmung erfolgt. Textliche Aussagen können lediglich den Charakter von Ergänzungen haben, die die Wahrnehmung und die daraus entsprungenen Gedanken allenfalls noch um einige vorher ungesehene und unbedachte Aspekte bereichern. Der Autor, mehr noch der Künstler, bittet daher, die Installation vor dem Lesen der Hinweise eigenständig zu betrachten und anzudenken.

Der Futtertrog

Am Anfang steht eine Erinnerung, die so einfach ist, dass sie beinahe immer überlesen wird: Eine Krippe ist kein sakraler Gegenstand. Sie ist ein Futtertrog – ein Stück Stallinventar, das Gerät, aus dem das Vieh frisst. Die Weihnachtserzählung legt das Kind nicht in ein Heiligtum, sondern in ein Arbeitsgerät. Zwanzig Jahrhunderte Frömmigkeitsgeschichte haben diesen Trog dann vergoldet, in Samt gebettet und so gründlich veredelt, dass die ursprüngliche Zumutung nicht mehr zu spüren ist. Die Theologie besitzt für dieses Geschehen der Selbst-Erniedrigung Gottes ein eigenes Wort: Kenosis, die Entäußerung – „er entäußerte sich selbst und nahm Knechtsgestalt an" (Phil 2,7).

Doch dieselbe Erzählung, die das Kind in den Futtertrog legt, öffnet zugleich über diesem Futtertrog den Himmel: Ein Stern steht darüber, Engel treten auf, die himmlischen Heerscharen singen ihren Lobpreis. Die Hirten stehen nicht einfach vor einem armen Stall, sondern vor einem Stall, über dem das Gloria erklingt. Die Erzählung nimmt die Erniedrigung also nicht zurück, sondern legt die Verherrlichung über sie – und zwar gleichzeitig; die Theologie nennt diese zweite Sicht die doxologische. Kenosis und Doxa, Entäußerung und Glanz, liegen von der ersten Nacht an übereinander, und keine der beiden hebt die andere auf.

Der Wäscheständer stellt die kenotische Zumutung wieder her. Er ist heute das, was der Futtertrog damals war: banales Hausgerät, unfeierlich, unscheinbar, jedem vertraut. Wer die Krippe auf dem Wäscheständer erblickt, erschrickt vielleicht einen Augenblick – und eben dieser Augenblick ist theologisch präzise: Er ist die Erfahrung, die der Text meint und die das festlich geschmückte Weihnachtszimmer verloren hat. Was als Scherz erscheinen könnte, ist also das Gegenteil eines Scherzes – die Wiederherstellung des ursprünglichen Ernstes.

Am Werk selbst lässt sich das Doppelte ablesen: Der Wäscheständer trägt das Kenotische, das ikonenhafte Marienbild mit seinem Goldgrund das Doxologische – beides steht in einem Aufbau beieinander, ohne dass eines das andere entschärfte. Über dem Haushaltsgerät stehen die Hierarchien, und das Gerät hört dabei nicht auf, ein Gerät zu sein.

Zwei Welten, eine Einheit

Betrachtet man die Installation, so fällt als Erstes sicherlich eine Zweiteilung auf. Sowohl das Bild könnte für sich allein gezeigt werden, als auch der Wäscheständer stellt mit den auf Nesselstücke gezeichneten Figuren autonom einen weihnachtlichen Krippenaufbau dar. Man kann den Eindruck der Dualität erfahren, vielleicht von „verschiedenen Welten", und zugleich die Empfindung erhalten, dass die ganze Installation zusammengehörend eine Einheit bildet.
Eine Verbindung besteht darin, dass auf dem Wandbild, welches über dem Wäscheständer seinen Platz hat, die rein weiße Silhouette einer Figur auf Goldgrund zu sehen ist, und auch die Figuren auf dem Wäscheständer lediglich als Umrisse gezeichnet wurden. Die Materialien „beider Welten" sind minimalistisch reduziert: Das Wandbild besteht einzig aus zwei Grundierungen, einem Gesso-Halbkreidegrund, der auf einem traditionellen Goldgrund in verschiedenen Schichten aufgetragen und immer wieder glatt geschliffen wurde; die Krippenfiguren sind lediglich aus einer Linie – einer ursprünglichen, archaischen Form der bildnerischen Artikulation – auf farblos grundierten Nesselstoff gezeichnet, ein ebenfalls klassisches Material der Malerei, das sich in seiner Stofflichkeit zugleich auf das Material „Wäsche" bezieht, das sich normalerweise auf dem hier gebrauchten Bildträger „Wäscheständer" (ab und an) befindet. Dabei sind die Stoffstücke nicht, wie bei gewaschener Wäsche (und bei Wandbildern) üblich, „gehängt", sondern entgegen dieser Erwartung gleichsam nach oben weisend aufgestellt – um die Empfindung zu evozieren, dass die Palinagonisten (umgangssprachlich auch Protagonisten) die Schwerkraft überwinden und so eine weitere Verbindung zu dem oberen Bild aufnehmen.

Wiedergänger der Kunstgeschichte

Die Figuren kommen der kunstbewanderten Betrachterin und dem kunstbewanderten Betrachter vielleicht bekannt vor, erinnern an etwas, das man zwar anders im Gedächtnis hat, aber eigentlich doch kennt. Ein Blick auf das Titeltäfelchen räumt etwaige Zweifel aus: Die Formen sind extrahierte Umrisse aus den Kunstwerken anderer Maler. So ist die Figur des Wandbildes innerhalb der Installation von 2025 im Diözesanmuseum Bamberg eine Form des marianischen Gnadenbildes der Oberen Pfarre in Bamberg, und auch die Handlungsträger auf dem Wäscheständer hatten bereits eine „Präexistenz" in einem anderen Werk der Kulturgeschichte: Von einem Kollegen wurden sie geboren und erleben hier ihre Wiederkehr – in ihrer Erscheinungsform wiedererkennbar und doch verwandelt. In einem modernen, zeitgenössisch-neuen Bildumfeld können sie als Wiedergänger der Kunstgeschichte in neuen Zusammenhängen neue Aussagen formulierend zu neuen Betrachtern sprechen.
Diese „Reinkarnation" geschieht ohne Binnenzeichnung; das Innere des Scherenschnittes ist unbemalt, unbefleckt oder, so könnte man sagen, rein. Passender noch: Sie wurden „reingewaschen", denn sie befinden sich ja auf einem Wäscheständer, wo sich Wäsche befindet, wenn sie gerade gewaschen wurde – also mit Wasser in Berührung war, dem Medium der Taufe.

Die Zeitenwende

Zwar stehen wir mit der Krippe in Bethlehem und nicht in Bethanien am Jordan, doch die Geburt Jesu leitet die Zeitenwende ein, deren Sinneswandel auch die Taufe thematisiert. Und diese Wende erschöpft sich nicht in der Heiligen Nacht: Sie umgreift, im Verständnis des Künstlers, das ganze Geschehen von der Geburt bis zum Mysterium von Golgata – bis zu jener

Opfertat des Christus, durch die das Reinwaschen der Menschen-Schuld geschieht. Das frisch Gewaschene dieser Installation meint darum beides: das Wasser der Taufe am Anfang des Wirkens und die Reinigung, die von seinem Ende ausgeht. Futtertrog und Kreuz gehören zusammen; die Armseligkeit der Geburt und die Erniedrigung der Passion sind zwei Gestalten derselben Entäußerung, und zwischen ihnen wendet sich die Zeit.
Der Kommunikationsprozess der Installation ist ebenfalls auf eine Wende angelegt: Der Künstler hört mit dem ausgeführten Umriss auf zu wirken und lädt den Betrachter ein, dort seine Vorstellung hineinzuimaginieren, aus sich selbst heraus ein individuelles Bild in der leeren Form entstehen zu lassen. Kennt man das Original, gibt es die Möglichkeit, dieses aus der Erinnerung in die Gegenwart zu projizieren; will man allerdings zu einem persönlichen, eigenen Bild kommen, ist sogar ein Schritt mehr auszuführen: Es gilt, zuerst das Erinnerungsbild, das in einem lebt, zu überwinden, auszulöschen, zu dekonstruieren, um danach ein neues zu generieren – oder es vielleicht auch zu metamorphosieren. Bei diesem Prozess wird auch der Dualismus von Kunst und Nicht-Kunst überwunden, denn diese im Kunstbereich geübte Auslöschung eingeprägter Bilder kann auf gedankliche Ansichten, Konditionierungen oder Vor-Urteile ausgeweitet werden; sie stellt eine grundlegende Blaupause für die Prozesse der Erkenntnis und der Urteilsbildung dar – und beinhaltet so auch eine zentrale gesellschaftliche und gesellschaftspolitische Relevanz.

Ora et Labora – Heiligkeit im Alltag

Zwei verschiedene Welten und doch eine Einheit – so hat es die bisherige Betrachtung gezeigt, aber Weiteres kann hinzugefügt werden: Der Wäscheständer thematisiert die nötige Arbeit, das unumgängliche „Labora" der irdischen Gegebenheiten, während der Goldgrund des darüber gehängten Bildes traditionell auf eine göttliche Sphäre verweist, das Ziel von Verehrung, Lobpreis und Gebeten ist, also zum „Ora" des Christen zählt; in der so gefügten Einheit dieser Dualität kann der zentrale Leitspruch „Ora et Labora" aus der Regula Benedicti erlesen werden.
Die klösterliche Überlieferung weiß dabei längst, dass diese Einheit kein Kunstgriff ist. Die Benediktsregel trägt dem Cellerar auf, „alle Geräte und den ganzen Besitz des Klosters" zu betrachten „als heiliges Altargerät" (RB 31,10) – der Wäscheständer stünde damit in guter Gesellschaft. Und Teresa von Ávila schreibt ihren Schwestern: „Wenn der Gehorsam euch mit äußeren Dingen beschäftigt, dann wisst: Ist es in der Küche, so wandelt der Herr zwischen den Kochtöpfen und hilft euch im Inneren wie im Äußeren" (Fundaciones 5,8). Heiligkeit ist im Alltag zu finden und zu erleben; das Motto dieser Betrachtung aus der Tabula Smaragdina findet hier sein christliches Echo: Sicut in caelo, et in terra – wie im Himmel, so auf Erden (Mt 6,10). Vielleicht kann sich, so eine Hoffnung für die Praxis der täglichen Alltagsarbeit, das Labora des Wäsche-Aufhängens mit dem Ora einer kontemplativen Betrachtung vereinigen.
Und Weiteres kann der wache, forschende Blick entdecken: Haben Sie das Andreaskreuz des Wäscheständers gesehen? Und die Wäsche-Klammern? Es sind sogenannte „Sturmwäscheklammern", die auch bei rauen Winden die Wäsche nicht von der Leine wehen lassen und sie so vor der Befleckung am Boden schützen. Sie können ein Sinnbild dafür sein, dass schon die Geburt des Jesus-Knaben und überhaupt das Christentum Stürmen standhalten musste – anfangs beim Kindesmord von Bethlehem, später in den Verfolgungen des Frühchristentums, zeitgenössisch im Spott durch materialistische Philosophie und Naturwissenschaft.

Die Wende im Bild – das Andenkbild als Neo-Ikone

Nicht alle Krippenfiguren sind Heiligenbilder, es sei denn, man spricht auch einem Ochs und einem Esel diese Erhöhung zu. Das Wandbild mit Maria, das Jesuskind haltend, ist auf Goldgrund gesetzt und bezieht sich so konkret auf die Tradition der Ikonenmalerei. Eine klassische Ikone ist nach einem strengen Regelwerk gearbeitet; der Betrachter weiß aus Kenntnis

dieser Tradition im Grunde schon von vornherein, was er auf dem Bild sieht. Nun soll nicht behauptet werden, dass es sich bei diesem Bild um eine „Ikone“ handelt, denn das dogmatische Regelwerk ist nicht Grundlage der Arbeit des Künstlers; jedoch gibt es einige Anknüpfungen an die Tradition.
So zum Beispiel in der „Grund-legenden“ Behandlung des Bildaufbaus: Ikonen werden meist in der sogenannten „inversen Perspektive“, auch Umkehrperspektive genannt, erzeugt – die dargestellte Szene kommt aus einem Betrachtungswinkel wie aus dem Unendlichen, aus dem Göttlichen oder aus „der Welt hinter dem Goldgrund“, umspült den diesseitigen Betrachter und zieht ihn in die Imagination hinein. Dies und die Eigenart, dass sich die Größe der Figuren nach ihrer Bedeutung richtet, ist konträr zur gewohnten Zentralperspektive.
In den Bildern des Künstlers wird nicht mit einer inversen Bildgestaltung auf der Fläche gearbeitet, also horizontal im Bild, sondern im vertikalen Bildaufbau: Die Figur, der Palina- oder Protagonist auf dem Goldgrund, besteht selbst lediglich aus unbemalter Gesso-Halbkreide-Grundierung. Eine unbemalte Fläche, die Grundierung ist, liegt zuoberst – was sonst, in einem normalen Bildaufbau, ganz zuunterst seinen Platz hat und übermalt wird. Auch hier findet in gewissem Sinne wieder eine Wende statt, eine Wende in der inneren Struktur des Bildes: Die Grundierung, der Bild-Grund, liegt offenbar, ist – unbemalt, unbenutzt, unbefleckt – nicht nur Grundierung, sondern gleichzeitig selbst Figur, oder besser Figurform, leere Figurform.
Nun kann der Betrachter sich entrüsten und sich, „was soll denn dieses unfertige Bild“ denkend, abwenden – oder mit ihm in einen Dialog treten, es andenken, es zu einem „Andenkbild“ und so auch zu einem Andachtsbild werden lassen; er selbst hat diese Entscheidung in der Hand. Steigen bei längerer Betrachtung der konzentrierten, klaren Form in ihm selbst Bilder auf – hier von Maria, der Gottesmutter, und ihrem eingeborenen Sohn –, die er in die jungfräuliche Weiß-Form hineinprojiziert, so ist das ganz im Sinne des Bildschöpfers. Der Maler dieser, vielleicht kann man sagen, Neo-Ikone möchte mit dem Betrachter in einen Dialog treten und wünscht sich, dass der Betrachter selbst zu einem Schöpfer wird und als Visualist eigener innerer Bilder die heilige Tätigkeit des Schöpfertums in einer Art Imitatio tangiert.
Nimmt der Betrachter diese Einladung an, kann ein dialogisches Kunstwerk entstehen, das in zwei Teilen und in zwei Welten existiert: der physischen, im materiell gegebenen Objekt des Künstlers, das die Vorstellung des Betrachters inspirierte, und in der feinstofflich existenten Vorstellung des schöpferisch gewordenen Betrachters. In diesem Dialog läge die vollständige Arbeit also in zwei Welten vor, der irdisch-materiellen und der geistigen des Betrachters – und wäre dabei eben doch ein Kunstwerk.

---

[1] Hermes Trismegistos, Corpus Hermeticum, Tabula Smaragdina, nach K. Ch. Schmieder, Geschichte der Alchemie, Halle, 1832, Nachdruck München, 1927. (Das dem Zitierenden bewusste Problem der Echtheit der Tabula Smaragdina auszuführen, ist an diesem Ort nicht der Raum.)

© Jörg Länger, Rohrdorf (Chiemgau), 2020/2026

Autorenschaft dieses Blattes
Länger – Text (2020)
Länger – Neufassung, erzählend entwickelt
Fable – Ordnung, Lektorat, Erstfassung
Länger – Revisionen und Ergänzungen
Fable – Endfassung (vorläufig)
August 2026