

EINHEIMISCHE CHRISTLICHE KUNST ALS QUELLE DER MISSIONSGESCHICHTE

von Horst Rzepkowski

Es ist aufschlußreich und erhellend zugleich, daß Hans-Werner Gensichen an einer der wenigen Stellen seiner Veröffentlichungen, wo er von der einheimischen christlichen Kunst handelt, diese mit der Frage nach der Bestimmung der »einheimischen« Theologie verknüpft. Er greift die Aussage des japanischen Theologen Masao Takenaka auf, worin dieser eine Ortsbestimmung der einheimischen christlichen Kunst versucht: »Indigenous Christian art must be art before it can be called indigenous.« Im unmittelbaren Anschluß daran wendet Hans-Werner Gensichen den Satz auf die »einheimische« Theologie, *theologia in loco*, an und sagt, sie werde »sich demgemäß ebenfalls nicht primär durch das *in-loco*-Sein als solches ausweisen, sondern dadurch, daß sie Theologie ist«. Wird hier und kurz zuvor von der Eigenart und der »rechten Ordnung der Dinge« bei der einheimischen Theologie gesprochen, so stellen aber diese Kennzeichnungen auch eine Bestimmung der einheimischen christlichen Kunst dar. So schreibt er: »Einheimische Theologie in den jungen Kirchen tut damit nichts anderes, als was alle Theologie von jeher getan hat und tut, sofern sie sich als eine besonders nachdrückliche Weise des Verstehens im Glauben begreift und deswegen auch das im Glauben zu Verstehende zum jeweiligen Welt- und Selbstverständnis des Menschen in Relation setzt. Das »Einheimisch«-Sein ist also nicht ein Akzidens, das von der Substanz gelöst und sozusagen für sich allein betrachtet werden könnte, wenngleich es oft genug so verstanden wird und die »einheimische« Theologie dann als eine Art Naturschutzpark für allerlei exotische Sondergebilde erscheint – ein fatales Mißverständnis, mit dem übrigens auch die Mission ständig rechnen muß.«¹

1. Die missionswissenschaftliche Diskussion

In der Missionswissenschaft ist wohl die erste theoretische Auseinandersetzung mit dem Problem der einheimischen christlichen Kunst durch Reinhold Grundemann (1836–1924) geschehen. Er hielt im Februar 1892 auf der Missionskonferenz in der Provinz Brandenburg einen Vortrag zum Thema »Die Mission und die Kunst«, den er im

¹ H.-W. GENSICHEN, »Einzigartigkeit und Eigenart. Erwägungen zur Frage der »einheimischen« Theologie«, in: *Mission und Kultur. Gesammelte Aufsätze*, München 1985, 98–111, hier 101, bzw. 100f; das Zitat von M. TAKENAKA jetzt auch: »A New Doxology of the Community of the First Fruits«, in: M. TAKENAKA, *Cross & Circle*, Hong Kong 1990, 306–336, hier 323.

gleichen Jahr auch veröffentlichte.² Gustav Warneck (1834–1910) schrieb dazu in einer Anmerkung als Herausgeber der »Allgemeinen Missionszeitschrift« zur Veröffentlichung des Vortrages, daß es wohl das erste Mal sei, daß in der Missionsliteratur dieses Thema zur Besprechung komme, und lud ausdrücklich zur Diskussion ein.³

Grundemann betont das Recht der indischen Christen auf ihre Kunstformen und Gestaltungskräfte. Er sieht es als eine Aufgabe der Mission an, einer christlichen und zugleich indisch-nationalen Kunst den Weg zu bereiten, wenn die Aufgabe selbst auch sehr schwer zu verwirklichen ist. Der Ansatzpunkt für Grundemann ist die praktische Missionsmethode, und er meint weiter, daß nur unter diesem Gesichtspunkt die Thematik in die Missionswissenschaft gehöre.⁴ Zwar spielt die Kunst bei Grundemann für die Verbreitung der Botschaft eine Rolle, sie wird aber nicht als eine Form der Christwerdung in einem neuen Umfeld verstanden. Sein Anliegen ist ein methodisches und pädagogisches, und so stellt er klar heraus: »Dazu muß aber immer wieder daran erinnert werden, daß man nicht Völker gewinnen kann, wenn man die Elemente des Volkslebens zertrümmert. Mit jeder Negierung der nationalen Kunst schiebt die Mission der Erreichung ihres Zieles einen Riegel vor.«⁵ Aber nur eine geglückte einheimische Kunst kann der Sache der Verbreitung des Evangeliums dienen. So solle der Missionar darauf achten, daß er künstlerisch begabte Menschen findet, die eine entsprechende Ausbildung erhalten. Man solle sie zum Schaffen christlicher Bilder ermuntern. Die Bilder selber aber soll der Missionar mit älteren und bewährten Christen prüfen und dann verbreiten, wenn sie Zustimmung und Beifall finden. Und weiter fährt er in den Hinweisen für den Missionar fort: »Überhaupt lasse er den Christen in Bezug auf Kunst möglichst freie Hand, sobald er überzeugt ist, daß ihre Herzen dabei von christlichem Geiste bewegt sind und daß sich nichts vom Götzenwesen mit einschleicht. Findet er etwas häßlich, was die braunen Christen süß finden – so verleugne er sich selbst, nicht indem er selbstquälerisch seinen Geschmack umzuwandeln sich bemüht, sondern nur, daß er es ruhig und ohne Widerwillen mit ansehen kann und gewähren läßt.«⁶ Die wenigen Erwiderungen zum Thema gehen meist von Fragen der Ästhetik aus, wenn sie nicht unsachgemäß von dogmatischen Fragen getragen sind. So wird betont, »wie die Wahrheit nur eine sei, könne auch das Schöne nur eins sein für alle Völker«. Folglich hätte nur eine, und zwar die europäische, Kunst das Recht, als christlich und für die Darstellung des Christlichen verwendet zu werden.⁷

Die Gedanken und Anregungen Grundemanns blieben aber, soweit sichtbar, ohne Auswirkung. Daß die erwartete Auseinandersetzung und die Diskussion des Themas

² R. GRUNDEMANN, »Die Mission und die Kunst«, in: *AMZ* 19 (1892) 160–184; auch: DERS., *Missions-Studien und Kritiken in Verbindung mit einer Reise nach Indien*, Gütersloh 1894, 84–126; PASTOR GAREIS, »Mission und Kunst. Entgegnung auf den Vortrag des Herrn P.R. Grundemann vom 17. Februar 1892«, in: *AMZ* 19 (1892) 579–584; R. GRUNDEMANN, »Antwort«, in: ebd., 584–592.

³ Ebd., 160, Anm.

⁴ R. GRUNDEMANN, *Antwort*, 584.

⁵ DERS., *Die Mission und die Kunst*, 184.

⁶ DERS., *Antwort*, 592; u.a. regte er entsprechend den Baseler Industriebrüdern die Entsendung eines Malerbruders an, der in Europa Kunst studiert habe und sich in die indische Kunst einleben solle, dann indische Schüler sammeln sollte, um so eine Art indisch-christlicher Malerschule zu begründen: DERS., *Die Mission und die Kunst*, 177.

⁷ Ebd., 183f.

durch die Missionsdirektoren und Missionsleute äußerst bescheiden ausfiel, lag nicht nur an der Arbeitsbelastung und mangelnder Sachkenntnis im Kunstbereich, sondern wohl auch an theologisch vorgefaßten Meinungen, die in einer solchen Auseinandersetzung nicht viel Sinnhaftigkeit sahen.

Wirkliche einheimische christliche Kunst muß auf Empfinden, Brauchtum und den überlieferten Kunstkanon Rücksicht nehmen und nicht abendländische Bilder kopieren. Die Illustrationen der Gleichnisse aus dem Neuen Testament durch den Chinesen Tai Chien und seinen Sohn bestärkten Grundemann nochmals in seiner Haltung: »Hier haben wir ein völlig chinesisches Bild, das zugleich im vollsten Sinne ein christliches ist, obgleich es unseren Schönheitsbegriffen schroff widerspricht. Solche Bilder sind vortreffliche Missionsmittel. Sie dienen zur Erbauung der Gemeinde wie zur Gewinnung der Heiden.«⁸

An diese Diskussion schließt der Beitrag von Reinhold Gareis »Inwieweit können die in der heidnischen Welt einheimischen Kunstideale und Kunstformen zur Einbürgerung christlicher Lebensformen verwandt werden?« in der Festschrift für Reinhold Grundemann eng an.⁹ Letzten Endes werden die in der nichtchristlichen Welt bodenständigen Kunstideale und Kunstformen die christliche Kunstauffassung des Abendlandes in sich aufnehmen. »Umsonst ist die bisherige Weltgeschichte, Heilsgeschichte, Missionsgeschichte und Kulturgeschichte nicht gewesen, und vor allem: Der christliche Geist wird der Heidenwelt und auch ihrer Kunst eine neue Seele einhauchen. Diese neue Seele aber wird sich allmählich selbst ihre kongeniale Form zu schaffen wissen; überall wird einst diese Form der nationalen Veranlagung und Geschmacksrichtung, der Zone und dem sich hier anbietenden Stoff Rechnung tragen, aber die Form wird sich bilden im Anschauen der abendländischen christlichen Kunstformen, die jahrhundertlang auf die Volksseele eingewirkt haben, und die Volksseele wird erleben, was der Sänger des 22. Psalmes im letzten Verse von seiner eigenen Seele sagt: »Ich will mich sättigen, wenn ich erwache, an deinem Bild.«¹⁰ Mit Nachdruck vertritt Gareis die Meinung, »ehe eine nationale, christliche Kunst in Ostasien und Indien ihre Flügel ausbreitet, muß erst eine jahrhundertlange Befruchtung durch die abendländische Kunst stattgefunden haben; die Keime des Westens müssen erst aufgegangen sein und sich auf dem eigentümlichen Boden zu eigentümlichen Bäumen ausgewachsen haben.«¹¹ Kurz gesagt, setzt Gareis auf eine einseitige Wirkung der abendländischen Kunst, statt auf Wechselwirkung, auf Annahme und Widergabe und gegenseitige Einwirkung zu setzen. Für ihn bedeutet das für die Mission ein Vorgehen, das die einheimische Kunst einige Zeit für Traktatliteratur und Illustrationsdienste freigibt, sie aber für andere Bereiche ganz

⁸ DERS., *Antwort*, 590; gemeint sind die zehn Bilder in dem Hospital der Church Missionary Society in Hangchow, heute wohl verschollen; »Die Heimkehr des verlorenen Sohnes« und »Die klugen und törichten Jungfrauen« sind abgebildet in: D.J. FLEMING, *Each with his own Brush: Contemporary Christian Art in Asia and Africa*, New York 1938, 14 u. 15; ein weiteres Bild von Tai Chien findet sich in: *Son of Man. Pictures and Carvings by Indian, African, and Chinese Artists*, London 1939, 42.

⁹ J. RICHTER (Hg.), *Die Einwurzelung des Christentums in der Heidenwelt. Untersuchungen über schwebende Missionsprobleme*, Gütersloh 1906, 162–199.

¹⁰ Ebd., 198f.

¹¹ Ebd., 190.

ausklammert und zurückhält, bis die europäischen Kunstideale und Formen aufgenommen sind.

Eine weitere Untersuchung zum Thema »Mission und Kunst« von Martin Schlunk (1874–1958) greift nochmals den Ansatz und das Anliegen von Reinhold Grundemann auf. Dazu kommen beim ihm als weitere auslösende Momente die katholischen Veröffentlichungen zur christlichen einheimischen Kunst. Grundsätzlich tritt er dafür ein, daß zwar die abendländische Kunst auf die Kunst in der Mission einwirken müsse, aber die einheimischen christlichen Darstellungen und Schöpfungen auch ihre Bedeutung hätten. Sie sollten gesammelt werden. Neben ihrem geschichtlichen Wert besitzen sie auch einen eigenen künstlerischen Reiz; denn in »Darstellungen christlicher Entwürfe im ostasiatischen Gewande« liegt nach ihm mehr wahre Kunst als »in Kopien unserer Kunst ohne Betätigung eigenen Geschmacks.«¹²

Ist auch die Studie von Heinrich Frick (1893–1952) durch die damalige deutsche Diskussion um die Germanisierung des Christentums mitbestimmt, so geht es ihm um die grundsätzliche Feststellung, daß in der christlichen »Verkündigung immer auch die Abgrenzung gegen das vorchristliche Erbgut gegeben sein« soll. Sein Hauptgegenstand der Diskussion ist nicht die darstellende Kunst, sondern die Sprache und das Wort. Untersuchungen zur Frage der Anknüpfung in der Verkündigung¹³ hätten den eigentlichen springenden Punkt übersehen, nämlich den Einsatz beim Wort und bei der Sprache.¹⁴ Weiterhin wurde die Arbeit stimuliert durch die Entscheidung der römisch-katholischen Kirche zur Ritenfrage in Japan.¹⁵

Aber die grundsätzlichen Aussagen und Versicherungen über das gepredigte und mündliche Wort beim Verkündigungsauftrag enthalten Sätze, die in der einen oder anderen Form auch die Kunst betreffen, was durch die beigefügten Fotos einheimischer christlicher Kunst und ihre Erklärungen unterstrichen wird. Die Bilder werden im Anhang erläutert und bieten so eine direkte Stellungnahme zur einheimischen christlichen Kunst. »Der Dienst der Mission, identisch mit dem Dienst der Kirche, ist Dienst am Wort, das heißt aber auch mittels des Wortes. ›Verkündigung‹ macht sowohl den Inhalt dieses Dienstes aus als auch seine Form.«¹⁶ Damit ergibt sich aber für ihn auch die Übersetzung der Bibel und der Botschaft in die Muttersprache, was eine entsprechende bildnerische Gestaltung biblischer Inhalte in der einheimischen Kunst folgerichtig mitbedingen würde. Die Antwort für Übersetzung und Gestaltung gerät für ihn in den Spannungsbezug von »Reinheit der Verkündigung« und »Verständlichkeit der Übersetzung«. Die Lösung steht für ihn unter dem Anspruch der Kreuzestheologie:

¹² M. SCHLUNK, »Mission und Kunst«, in: *Neue allgemeine Missionszeitschrift* 7 (1930) 26–32, 40–51, hier 42f.

¹³ So etwa: S. JACOB, *Das Problem der Anknüpfung für das Wort Gottes in der deutschen evangelischen Missionsliteratur der Nachkriegszeit*, Gütersloh 1935.

¹⁴ H. FRICK, *Christliche Verkündigung und vorchristliches Erbgut*, Stuttgart–Basel 1938, 6; DERS., »Missionskunst«, in: *Religionskundliches Beiblatt* 2 (1932) 1–2.

¹⁵ »Instruktion der Kongregation ›de Propaganda Fide‹ vom 26. Mai 1936«, in: *AAS* 28 (1936) 406–409; auch in: J. METZLER (Hg.), *Memoria Rerum. 350 Anni a Servizio delle Missioni 1622–1972*, Vol. III/2, Rom–Freiburg–Wien 1976, 789–791; vgl. dazu: DERS., »Die Jungen Kirchen in Asien, Afrika und Ozeanien«, in: H. JEDIN / K. REPGEN (Hg.), *Handbuch der Kirchengeschichte*, Bd. 7: *Die Weltkirche im 20. Jahrhundert*, Freiburg–Basel–Wien 1979, 769–820, hier 776f.

¹⁶ H. FRICK, *Christliche Verkündigung und vorchristliches Erbgut*, 14.

»Das Eingehen auf die Muttersprache – und auf anderes vorchristliches Erbgut – ist legitim, sofern es zur Umschmelzung im Sinne echter Christianisierung führt.«¹⁷ Das wird auch in den Texten zu den Bildern deutlich, wo von einem Mischstil, der Verquickung von einheimischen Elementen mit abendländisch-christlichen Formen, gesprochen und Kritik vom ästhetischen Standpunkt aus geäußert wird. Zwar sei ein solcher Mischstil kennzeichnend für die Übergangszeit der Begegnung verschiedener Kulturen, aber sobald eine wirkliche Synthese erwachse, werde der Mischstil von selber verschwinden. Weite Bereiche der Missionsarbeit seien von einer solchen Mischform beherrscht, das gelte also nicht nur im Bereich der Kunst, was aber keine befriedigende Antwort sei. Entscheidend sei immer die theologische Frage. Sobald der Kerngehalt der christlichen Heilsbotschaft berührt werde, seien solche Kunstwerke höchst fragwürdig und eigentlich nicht tragbar. Dieses Überschreiten der theologischen Grenze sei kein Einzelfall, sondern betreffe auch zahlreiche Kunstwerke in der »europäisch-christlichen Kirchenkunst«.¹⁸

Ein Kreuz aus Papua-Neuguinea, »im ererbten Stil, aus einem einzigen Stück Holz des heiligen Katengbaumes« geschnitzt, »dessen Gesicht alle Symptome numinoser Maskenkunst zeigt: Schnabelnase, Muschelaugen usw.«,¹⁹ wird als tragbar anerkannt.

Die aufs ganze gesehene Offenheit und der Versuch des Zugehens auf die Menschen werden zugestanden, aber sogleich werden theologische Bedenken und Einwände geäußert, die die erste Zusage fast ganz aushöhlen.

In seinem Bericht über den Besuch der asiatischen Missionen erwähnt Walter Freytag (1899–1959) christliche Kunstgegenstände in Papua-Neuguinea. Die Ausführungen von W. Freytag sind zwar aus persönlichen Beobachtungen erwachsen und zunächst als Reiseschilderungen anzusehen, enthalten aber darüber hinaus die Vorstellungen des Missionswissenschaftlers zum Thema einheimische christliche Kunst.

Er beschreibt, wieviele Motive der alten Kultur sich erhalten haben und Eingang in die Kirche und christliche Kunst gefunden haben. Er spricht von Schlangen- und Krokodilmotiven, von Christusdarstellungen, die den alten Ahnenbildern ähnlich sind. Noch weitere künstlerische Darstellungen werden von ihm geschildert, die zwar auf Anfänge einer eigenständigen christlichen Kunst hindeuten, von Freytag aber nicht näherhin missionstheologisch und sozio-kulturell eingeordnet und gedeutet werden. So schreibt er: »Da sieht man Christus am Kreuz, der mit dem Gesicht zum Kreuz hin daran hängt wie ein Kind in der Hocke auf dem Rücken der Mutter. Da bekommt die Kreuzform merkwürdige Erweiterungen, über deren Bedeutung niemand etwas sagen kann, nur daß sie dem Schönheitsempfinden der Leute entsprechen. Besonders häufig ist die Darstellung des Heiligen Geistes als fliegende oder auch auf dem Kopf des Kreuzes sitzende Taube, ein Gegenstand, der die eingeborenen Werksleute in viel stärkerem Maße beschäftigt, als es etwa von der Mission her angeregt worden ist.«

¹⁷ Ebd., 23.

¹⁸ Ebd., 51.

¹⁹ Ebd., 52; was immer auch Schnabelnase sein soll – das Gesicht des Gekreuzigten zeigt die Nase, bei der die Nasenwand, wie in Neuguinea bekannt, durchstoßen ist.

Die Tendenz und der ganze Duktus der Schilderung bei Freytag zeigt, daß er diese Kunstformen und Gegenstände als eine Verankerung im Überlieferten versteht, die aber doch Anzeichen einer Neugestaltung zeigen. Das Grunderleben der Botschaft werde sich in einem »neuen Grunderlebnis« niederschlagen. Dennoch ist ihm bewußt, daß Altes erhalten bleiben soll, gereinigt und in einer neuen Gestaltung.²⁰ Es kommt bei ihm aber nicht zu einer Deutung der erlebten befremdlichen künstlerischen Äußerungen als einer Gestaltwerdung der christlichen Botschaft.

Die Beobachtung über den Vogel in der Verbindung mit dem Kreuz läßt verschiedene Deutungen zu und eröffnet damit Ansätze zu einer Mehrzahl von einheimischen Theologien. So schreibt Karl Görner über den gleichen Sachverhalt: »Viele Kreuzesdarstellungen haben als zusätzliches Motiv einen Vogel zu Jesu Haupt aufgenommen. Ist dies ein Symbol für den Heiligen Geist, der Jesus im Leiden stärkt, oder als Aasvogel ein Zeichen für das wirkliche Totsein Jesu? Oder symbolisiert er wie bei der Architektur des Männerhauses die Kriegerkraft Jesu, der den Tod überwindet?«²¹ Hiermit wird eine weitere Schwierigkeit für die christliche Kunst sichtbar. Wenn im angeführten Beispiel die jeweiligen Deutungen sich nicht ausschließen, sondern ergänzen, und damit eine weitere Gestalt einheimischen Christseins darbieten, so sind andere religiöse Symbole unterschiedlich besetzt und mehrdeutig. Sie können sich sogar gegenseitig verneinen. So kann z.B. die Schlange als Symbol eines Kulturheroen oder als Totemzeichen bei der einen Gruppe positiv verstanden werden, während sie bei einer anderen Gruppe wie in der biblischen Deutung ein Zeichen des Bösen ist.²²

Mit aufmerksamer Gespanntheit liest man den von eigenem dichterischem Erleben und persönlichen Erinnerungen gezeichneten Beitrag »Kann Kunst verkündigen?« von Manfred Hausmann (1898–1986). Gesteht man zu, daß eine unterschiedliche und festgefügte theologische Position zum Tragen kommt, so ist die Überraschung über das glatte »Nein« zur Verbindung von Kunst und Verkündigung doch nicht gering. Er zieht aus seinen Überlegungen die Folgerung, daß sowohl bei der Verkündigung als auch im Gebet dichterische Formen Verwendung finden könnten, es könne ihn aber »nichts davon abbringen, eine künstlerische, eine im eigentlichen Sinne künstlerische Verkündigung für verfälscht, weil verharmlost, zu halten. Eine verharmloste Verkündigung möge dies und das, meinetwegen auch etwas Herzbewegendes sein, eine biblische Verkündigung sei sie nicht.«²³ Der biblische Ernst und die »evangelische« Grundentscheidung werden aber der Bedeutung der Kunst nicht nur als Mittel und Begleitung der Verkündigung, sondern als Anfang einer theologischen Suche nach der eigenen Antwort auf die christliche Botschaft nicht gerecht.

²⁰ W. FREYTAG, *Die junge Christenheit im Umbruch des Ostens. Vom Gehorsam des Glaubens unter den Völkern*, Berlin 1938, 42f.

²¹ K. GÖRNER, »Evangelium in melanesischer Kultur«, in: H. WAGNER / G. FUGMANN / H. JANSSEN (Hg.), *Papua-Neuguinea – Gesellschaft und Kirche. Ein ökumenisches Handbuch*, Erlangen 1989, 279–293, hier 289.

²² Ebd., 289.

²³ M. HAUSMANN, »Kann Kunst verkündigen?«, in: W. REUTER, ... *und bis ans Ende der Welt. Beiträge zur Evangelisation. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Gerhard Bergmann*, Neuhausen–Stuttgart 1974, 211–215, hier 214.

In der katholischen Missionswissenschaft kommt es nicht zu einer grundsätzlichen Erörterung der Frage einer einheimischen christlichen Kunst. Ausgelöst wurden die Diskussionen vielfach durch konkrete Kunstwerke und die Versuche einer einheimischen christlichen Kunst und dann mit Heftigkeit geführt. So etwa bei der »Ars Sacra Pekinensis«, der chinesischen christlichen Kunst, die in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jh.s im Umfeld der katholischen Universität von Peking entstand und gefördert wurde.²⁴ Ähnliches ist gleichzeitig in Japan beim Werden einer japanischen christlichen Kunst zu beobachten.²⁵

Zu einer Diskussion kam es nicht nur wegen des unterschiedlichen theologischen Ansatzes, sondern auch durch die Veröffentlichung des Apostolischen Rundschreibens »Maximum illud« (1919) von Papst Benedikt XV. (1851–[1914]–1922). Es leitete eine Wende in der Missionstheologie und Missionspraxis ein, indem es die klare Absage an den Europäismus und vor allem Nationalismus unter den Missionaren, die sich als Boten ihres Landes und ihrer Kultur betrachteten, bringt.²⁶ In der eindeutigen Hinwendung zur einheimischen Kirche mit einem einheimischen Klerus und einer einheimischen Hierarchie werden die Voraussetzungen für eine Reihe von Briefen der Kongregation für die Evangelisierung der Völker geschaffen, worin die einheimische christliche Kunst nicht nur erlaubt und angeregt, sondern geradezu gefordert wird. So heißt es in dem Brief an den Apostolischen Delegaten Paolo Marella (1895–1984) in Japan, daß sich in den japanischen christlichen Bildern eine »ausgesprochen katholische Initiative« zeige, die Lob verdiene; denn von dem Wagnis einer christlichen japanischen Kunst hänge für die Kirche auf dem Inselstaat einiges ab.²⁷

Die oberste Missionsleitung ermunterte den Apostolischen Delegaten in Belgisch-Kongo (seit 1930) Giovanni Battista Delle Piane anlässlich der ersten Ausstellung christlicher Kunst und rechtfertigte das christliche Kunstschaffen der Afrikaner als Ausdruck der Katholizität der Kirche, die die geistigen Werte eines Volkes in ihr Erbe aufzunehmen bereit sei.²⁸ Briefe ähnlichen Inhaltes wurden an den Apostolischen Delegaten in China (1922–1933), Celso Costantini (1876–1958), und an den Apostolischen Delegaten von (Ost-)Indien, Leon Peter Kierkels (1882–1957), gerichtet.²⁹

²⁴ Vgl. dazu: H. RZEPKOWSKI, »Ars Sacra Pekinensis. Geschichte und Diskussion eines Versuchs«, in: J. ASSMANN / TH. SUNDERMEIER (Hg.), *Studien zum Verstehen fremder Religionen*, Bd. 5: *Den Fremden wahrnehmen. Bausteine für eine Xenologie*, Gütersloh 1992, 119–162, hier 145–155, dort weitere Literatur.

²⁵ F.R. VERGOTT, »Bedenken gegen einheimische Kunst aus Japan«, in: *Die Christliche Kunst* 32 (1935/36) 219–222.

²⁶ »Maximum illud«, in: *AAS* 11 (1919) 440–455; dt.: E. MARMY / I. AUF DER MAUR (Hg.), *Geht hin in alle Welt. Missionszyklen der Päpste Benedikt XV., Pius XI., Pius XII. und Johannes XXIII.*, Fribourg 1961, 7–25; A. RÉTIF, *Introduction à la doctrine pontificale des missions*, Paris 1953; P. WANKO, *Kirche – Mission – Missionen. Eine Untersuchung der ekklesiologischen und missiologischen Aussagen vom I. Vatikanum bis »Maximum illud«*, Münster 1968, Diss.; J. GLAZIK, »Die Missions-Enzyklika »Maximum illud« Benedikts XV. (1919)«, in: W. SANDFUCHS (Hg.), *Das Wort der Päpste*, Würzburg 1965, 65–74.

²⁷ »Incoraggiamento dell'arte indigena, 1 Giugno 1935«, in: *Sylloge* 483; ebenfalls: J. METZLER (Hg.), *Memoria Rerum*, 788f; vgl. auch: P. MARELLA, »Arte Sacra in Giappone«, in: *Fede e Arte* 9 (1936) 106–111.

²⁸ »Promozione dell'arte cristiana indigena, 14 Dicembre 1936«, in: *Sylloge* 543–544; auch: J. METZLER (Hg.), *Memoria Rerum*, 791–792.

²⁹ »Della promozione dell'arte cristiana in Cina, 15 Luglio 1932«, in: *Collectanea Commissionis Synodalis* 5 (1932) 705–706; auch: *Sylloge* 436; ebenfalls: J. METZLER (Hg.), *Memoria Rerum*, 784; und: »Uso delle stile indù nella costruzione di Chiese, 17 Dicembre 1934«, in: *Sylloge* 464–465; auch: J. METZLER (Hg.), *Memoria Rerum*, 785.

Celso Costantini legte in einem Brief an zwei Missionsobere im Jahre 1923 die Bedeutung und die Notwendigkeit einer einheimischen christlichen Kunst in China dar.³⁰ Die Anpassung an das Kunstempfinden der Völker blieb zeitlebens eines seiner großen Herzensanliegen.

2. Zur Dokumentation der einheimischen christlichen Kunst

Äußerlich betrachtet, steht am Beginn einer Dokumentation der einheimischen christlichen Kunst die Vatikanische Missionsausstellung zum hl. Jahr 1925,³¹ welche 1926 in der Gründung des »Pontificio Museo Missionario Etnologico del Laterano« (heute im Vatikan) eine Fortsetzung fand.³² Die einheimische christliche Kunst war nicht ausdrückliches Thema der Ausstellung und so entsprechend nur rein zufällig in einigen Exponaten zugegen.

Das änderte sich allerdings mit der Errichtung des Museums. Der einheimischen christlichen Kunst in den einzelnen Ländern widmete Pankratus Maarschalkerweerd zwei gründliche Studien, worin er die christlichen Plastiken und die christliche Malerei des damaligen Lateran-Museums beschreibt und in den größeren Rahmen sowohl der allgemeinen künstlerischen Entwicklung der einzelnen Länder wie auch der besonders ausgeprägten christlichen Kunst stellt.³³

Anläßlich der Weltmissionskonferenz in Tambaram/Madras (1938) war ebenfalls eine Kunstausstellung »mit Darstellungen der christlichen Kunst, nicht nur aller Jahrhunderte, sondern vor allem aus der Gegenwart der jungen Missionskirchen« ausgerichtet worden.³⁴

Die Ausstellung fand aber in der Literatur keine weitere Beachtung, wurde auch nicht im offiziellen Bericht erwähnt und zeitigte keine Wirkung, obwohl die Weltmissions-

³⁰ »L'universalité de l'art chrétien. Lettre adressée par Mgr. le Délégué Apostolique à deux Supérieurs de Missions«, in: *Bulletin de la Société des Missions-Etrangères de Paris* 3 (1924) 20–25; der Brief wurde nochmals abgedruckt in: *Collectanea Commissionis Synodalis* 5 (1932) 410–417 (dt.: »Die Universalität der christlichen Kunst«, in: H. RZEPKOWSKI, *Ars Sacra Pekinensis*, 156–160).

³¹ »Epistola Pii XI ad ... Card. van Rossum ... De Expositione Missionaria in Urbe Anno sancto 1925 habenda«, in: *AAS* 15 (1923) 222f; *Cronistoria dell'Anno Santo MCMXXV*, Roma 1928, 10; J.-B. PIOLET, »De l'Exposition Vaticaine des Missions«, in: *Revue d'Histoire des Missions* 1 (1924) 242–260, vgl. auch: 2 (1925) 96–103, 213–311; J.J. CONSIDINE, *The Vatican Mission Exposition: A Window on the World*, New York 1925; *Esposizione Missionaria Vaticana* 1925, Roma 1925; C. COSTANTINI, »Dall'Esposizione Missionaria del 1925 a quella dell'arte dei paesi di Missione«, in: DERS., *L'Arte Cristiana nelle Missioni. Manuale d'arte per i missionari*, Roma 1940, 14–20.

³² »Motu Proprio »Quoniam tam« (De Museo missionali Ethnologico constituendo)«, in: *AAS* 18 (1926) 478f, auch in: *Annali Lateranesi* 1 (1937) 13f; G. NOGARA, »Il Pontificato di Pio XI e le Missioni«, in: *Cultura Missionaria. Atti Ufficiali del Primo Congresso Missionaria Italiano*, Padova 1932, Roma 1932, 45–46; P. ERCOLE, »Dall'Esposizione Missionaria Vaticana al Museo Missionario Etnologico del Laterano«, in: *Annali Lateranesi* 1 (1937) 9–12.

³³ P. MAARSCHALKERWEERD, »Plastiche cristiane delle terre di missione nel Pontificio Museo Missionario Etnologico«, in: *Annali Lateranensi* 1 (1937) 15–34; DERS., »Pitture cristiane delle terre di missione nel Pontificio Museo Missionario Etnologico«, in: *Annali Lateranensi* 2 (1938) 11–42; DERS., »Breve contributo alla comprensione dell'Arte cinese«, in: *Annali Lateranensi* 4 (1942) 353–355.

³⁴ M. SCHLUNK, »Tambaram, wie es war«, in: DERS. (Hg.), *Das Wunder der Kirche unter den Völkern der Erde. Bericht über die Weltmissions-Konferenz in Tambaram (Südindien) 1938*, Stuttgart-Basel 1939, 7–35, hier 15.

konferenz von Jerusalem (1928) schon ausdrücklich erklärt hatte, daß es ein Zeichen der Lebendigkeit einer Kirche und ihres einheimischen Charakters sei, wenn in Kunst und Bauweise die Wesensmerkmale des Landes Aufnahme und Verwendung fänden.³⁵

Entscheidend für den weiteren Ablauf wurde der Brief von Papst Pius XI. »Missionalium rerum Expositionem« (1937), worin er den Kardinalpräfekten Pietro Fumasoni Biondi (1872–[1933]–1960) zur Ausrichtung einer Kunstaussstellung der christlichen Kunst aus den Missionsgebieten anregte.³⁶ Die Aufforderung zur Teilnahme an dieser Kunstaussstellung wirkte für manche Missionen belebend. Die für das Jahr 1940 anlässlich der Weltausstellung in Rom geplante Ausstellung wurde dann im Zusammenhang mit der Ausstellung des heiligen Jahres 1950 als eine recht umfangreiche Schau der Missionskunst gehalten.³⁷ Die Missionsausstellung machte die einheimische christliche Kunst in den Missionsländern in breiter Form bekannt.

Im Jahre 1952 wurde der wesentliche Teil der römischen Ausstellung in Lissabon im ehemaligen Hieronymitenkloster nochmals gezeigt. Davor, unmittelbar nach Rom, war die Ausstellung auch in Madrid zu sehen.³⁸

Die beiden bemerkenswerten Ausstellungen während des hl. Jahres 1950 in Rom, die Ausstellung der Kunst in den Missionen und die Internationale Ausstellung christlicher Kunst, waren das Werk von Celso Costantini. Ein charakteristischer Zug seiner Tätigkeit in China war die theoretische und praktische Förderung der chinesischen christlichen Kunst. Die einheimische christliche Kunst in den Missionsländern war eines der Lieblingsthemen seiner zahlreichen Veröffentlichungen. Die Artikel sind eine Dokumentation des Kunstschaffens in den verschiedenen Ländern. In dem Buch »L'Arte Cristiana nelle Missioni« stellt er die Bedeutung, Geschichte und theoretische Grundlegung der einheimischen christlichen Kunst dar. Es bietet eine geschichtliche Übersicht

³⁵ Die Hinweise auf Architektur und Kunst gehen wohl auf John R. Mott (1865–1995) zurück, wie es der Text nahelegt; A.L. WARNSHUIS, »Major Issues in the Relations of the Younger and Older Churches«, in: *Report of the Jerusalem Meeting of the International Missionary Council March 24th – April 8th, 1928*, Vol. III: *The Relation between the Younger and the Older Churches*, London 1928, 3–129, hier 47, 53.

³⁶ »Epistula Apostolica Pii PP. XI ad Emum P.D. Petrum S.R.E. Presb. Card. Fumasoni Biondi Sacrae Congregationis de Propaganda Fide Praefectum: De christianae artis quae in Missionum regionibus etiam Orientalis Ritus Ecclesia colitur expositione in Vaticano A.D. 1940 habenda – 15.9.1937«, in: *AAS* 39 (1937) 413–415; *Alcune Avvertenze e Istruzioni Pratiche che S.E. Mons. Segretario della S.C. »de Propaganda Fide« (Celso Costantini) ha dato ai Procuratori degli istituti missionari per l'Esposizione d'Arte cristiana, che si celebrerà in Vaticano nel 1940*, Roma 29 Novembre 1937.

³⁷ *Mostra d'Arte Missionaria*, Catalogo, Città del Vaticano 1950; M. CAMILUCCI, »Mostra d'Arte Missionaria«, in: *Vita e Pensiero* 33 (1950) 494–497; G. BONARDI, »Mostra d'Arte Sacra dei paesi di Missione«, in: *Tabor* 5 (1950) 337–345; F. PILHATSCH, »Die Missionskunstschau in Rom«, in: *ZMR* 35 (1951) 151–156; C. COSTANTINI, »Évolution de l'art chrétien«, in: *Rythmes du Monde* (1951) 5–10; DERS., »Rinascimento dell'art Missionaria«, in: J. ROMMERSKIRCHEN / N. KOWALSKY (Hg.), *Missionswissenschaftliche Studien. Festgabe für Johannes Dindinger zum 70. Lebensjahr*, Aachen 1951, 147–151; Centre d'Information et de Documentation du Congo Belge et du Ruanda-Urundi, *Les arts au Congo Belge et au Ruanda-Urundi (Exposition Vatican)*, Brüssel 1950; die Ausstellung erfuhr von kunstgeschichtlicher Seite eine harte Kritik: P.-R. RÉGAMY, »Une exposition et un dossier«, in: *L'Art Sacré* (1951) Heft 7–8, 39–47.

³⁸ Die Ausstellung in Lissabon war um bis dahin unbekanntes Material zur Geschichte und gegenwärtigen Lage der christlichen Kunst in den vormaligen und jetzigen portugiesischen Missionsgebieten bereichert worden: *Exposição de Arte Sacra Missionária. Edição comemorativa*, Lisboa 1952; vgl. dazu auch: *Arte das Missões no Oriente Português e no Brasil*, Lisboa 1957, *Arte nas Províncias Portuguesas no Ultramar*, Lisboa 1957; *Exposición de Arte Sacro Misional. Palacios de Exposiciones del Retiro Madrid*, Mayo 1951, Madrid 1951.

und berichtet über die Werke und die einzelnen Künstler. Zugleich ist es als Handbuch gedacht, wodurch er Wissen und Anregung an die Missionare weiterreichen wollte.³⁹ Eine ähnliche Rolle wie C. Costantini kommt auf protestantischer Seite Daniel Johnson Fleming (1871–1963) zu, der als Missionswissenschaftler des »Union Theological Seminary« in New York großes Ansehen genoß. Er war vorher als Missionar am »Forman Christian College« in Lahore gewesen. Sein Buch über die einheimische christliche Kunst erlebte acht Auflagen.⁴⁰ Die Auswahl bei Fleming beschränkt sich allerdings nur auf China, Indien und Japan. Die künstlerische Werthaftigkeit der Sammlung ist sehr begrenzt. Aus künstlerischer Sicht wird nur eine Richtung vorgestellt, die sowohl Vielfalt wie Lebendigkeit vermissen läßt.

Für Deutschland ist das Missionsmuseum der Päpstlichen Werke der Glaubensverbreitung in Aachen mit seinen Exponaten der einheimischen christlichen Kunst anzuführen, mit dem die Veröffentlichungen und Darlegungen von Sepp Schüller in Zusammenhang stehen.

Sepp Schüller hat an der Gestaltung des Missionsmuseums in Aachen verantwortlich mitgearbeitet. Er zeigte ein reges Interesse an der einheimischen christlichen Kunst und hat zahlreiche Artikel zu Einzelthemen und Künstlergestalten veröffentlicht. Daneben hat er einige thematische Bücher vorgelegt, aber besonders die neuere chinesische und japanische Kunst bekanntgemacht. Außerdem schrieb er eine Geschichte der christlichen Kunst in China.⁴¹ Hier wird das Material in einer ziemlichen Breite vorgelegt, aber dennoch muß man sagen, daß den Veröffentlichungen die Mängel eines ersten Versuches anhaften. Neben geschichtlichen Fehlinformationen sind Bilder und Künstler nicht in den richtigen Ordnungs- und Überlieferungsrahmen gestellt. Es gelingt nicht, und es wird auch nicht der Versuch unternommen, die christliche Kunst in ihrem Weg von der überlieferten Kunst her zu denken und herzuleiten, was in vielen Fällen nicht nur möglich ist, sondern sich geradezu anbietet. So werden die Bilder nicht vom überlieferten Kunstanon und den für bestimmte Malereien geltenden Gesetzen her gedeutet, der Inhaltswechsel für vorgegebene ikonographische Modelle wird nicht aufgezeigt.

³⁹ C. COSTANTINI, *L'Arte Cristiana nelle Missioni. Manuale d'arte per i missionari*, Roma 1940 (fr.: *L'Art chrétien dans les missions: Manuel d'art pour les missionnaires*, Paris 1949); DERS., »L'Art dans les missions«, in: S. DELACROIX (Hg.), *Histoire universelle des missions catholiques*, Vol. 4: *L'Église Catholique face au monde non-chrétien*, Paris 1959, 344–350; C. VAGAGGINI, »S. Exc. Mgr. Costantini et l'art chrétien indigène«, in: *Le Bulletin des Missions* 13 (1934) 119–127; R. SIMONATO, *Celso Costantini tra rinnovamento cattolico in Italia e le nuove missioni in Cina. Storia, cultura, arte, economia*, Pordenone 1985; DERS., *La metodologia missionaria in Celso Costantini, primo Delegato apostolico delle Santa Sede in Cina, 1922–1933*, Bologna, Diss.

⁴⁰ D. J. FLEMING, *Heritage of Beauty*, New York 1937; DERS., *Each with his own Brush: Contemporary Christian Art in Asia and Africa*, New York 1938; DERS., *Christian Symbols in a World Community*, New York 1940; L. HUFFMAN HOYLE, »The Legacy of Daniel Johnson Fleming«, in: *International Bulletin of Missionary Research* 14 (1990) 68–73.

⁴¹ S. SCHÜLLER, *Die Geschichte der christlichen Kunst in China*, Berlin 1940; DERS., *Neue christliche Malerei aus China. Bilder und Selbstbiographien der bedeutendsten christlich-chinesischen Künstler der Gegenwart*, Düsseldorf 1940; DERS., *Neue christliche Kunst in Japan. Bilder und Selbstbiographien der bedeutendsten christlich-japanischen Künstler der Gegenwart*, Freiburg 1939; DERS., *Christliche Kunst aus fernen Ländern: Afrika, Südamerika, Indien, Java, Indonesien, China und Japan*, Düsseldorf 1939; DERS., *Angelo da Fonseca – India's Catholic Artist*, Aachen 1938; DERS., *Marienbilder aus aller Welt*, Kevelaer 1936; DERS., »Christliche Eingeborenenkunst in nichtchristlichen Ländern«, in: *Die Christliche Kunst* 32 (1935/36) 193–215.

Das Museum in Aachen wurde 1933 eröffnet, erhielt 1936 eine neue Behausung und auch den Namen »Museum für Missions- und Völkerkunde«. Im April 1944 wurde es von Bomben getroffen. Es galt neben der Lateran-Sammlung als das größte Missionsmuseum.⁴² Nach dem Krieg machte man mit den noch vorhandenen und geretteten Ausstellungsstücken einen erneuten Anlauf, aber es kam nicht mehr zu einem eigenen Museum. Als die Besucherzahlen Mitte der fünfziger Jahre immer rückläufiger waren, gab man die Ausstellungsvitrinen auf. Ein Großteil der Sammlung kam ins Missionsmuseum nach Werl. Anderes wurde anderweitig verbracht.

Missionsmuseen sind wichtige Orte der Erfassung der einheimischen christlichen Kunst,⁴³ so etwa das Werler Museum »Forum der Völker«.⁴⁴ Eine größere Gruppe von christlichen Statuen, die nach Angaben von Joseph Schmutzer (1882–1946) durch einheimische Künstler auf Java hergestellt wurden, findet man im »Missiemuseum Steyl« (Niederlande). Schmutzer versuchte, aus den künstlerischen Motiven der altjavanischen Tempelkunst eine neue christliche Kunst herzuleiten. Ihm ist es zu verdanken, daß auf der Insel Java eine erstaunlich reiche christliche Kunst wuchs.⁴⁵

Das »Haus Völker und Kulturen« in Sankt Augustin hat seine Schwerpunkte in der »Ars Sacra Pekinensis«⁴⁶ und afrikanischer christlicher Kunst.⁴⁷

Verknüpft mit den Anfängen der »Ars Sacra Pekinensis« ist auch das Museum im Missionshaus St. Gabriel in Mödling (Österreich).⁴⁸ Eine Art des Umgangs mit der einheimischen christlichen Kunst zeigt auch die »Galleria d'Arte Contemporanea« der

⁴² FRANZ BAEUMKER, *Franziskus-Xaverius-Verein-Missionsmuseum*, unveröffentlichtes maschinenschriftliches Manuskript, Aachen ca. 1936, 658–663 (missio-Archiv); S. SCHÜLLER, *Kurzer Führer durch das Missionsmuseum des Päpstlichen Werkes der Glaubensverbreitung Zentrale Aachen*, Hirschgraben 39, Aachen 1933; DERS., *Ein Führer durch das Aachener Missionsmuseum. Museum für Missions- und Völkerkunde*, Aachen 1936.

⁴³ Die folgende Aufstellung soll nur einzelne Beispiele bieten und keine vollständige Auflistung; eine Übersicht einschlägiger Museen, wenn auch lückenhaft und fehlerhaft, bietet: P. O'REILLY, »Musées Missionnaires et Ethnologiques«, in: S. DELACROIX (Hg.), *Histoire universelle des missions catholiques*, Vol. 4: *L'Église Catholique face au monde non-chrétien*, Paris 1959, 59–70.

⁴⁴ G. REINKING, *Forum der Völker. Museumskatalog*, Werl 1987.

⁴⁵ J.J. TEN BERGE, »L'art ancien de Java – Java docet«, in: *Autour du problème de l'Adaptation. Compte rendu de la Quatrième Semaine de Missiologie de Louvain (1926)*, Louvain 1926, 220–226; J.B. AUFHAUSER, »Eine christlich-javanische Kunst«, in: DERS., *Meine Missionsstudienfahrt nach dem Fernen Osten*, München 1927, 134–136; J.J. TEN BERGE, »L'Art chrétien indigène«, in: J. SCHMUTZER / J.J. TEN BERGE (Hg.), *Européanisme ou catholicisme*, Louvain 1929, 11–24; J. SCHMUTZER, »Un art javanais chrétien«, in: J. SCHMUTZER / J.J. TEN BERGE (Hg.), *Européanisme ou catholicisme*, 57–88; J. SCHMUTZER, »Javaansche Madonna's«, in: *St. Calverbond* 47 (1935) 214–222; A. MULDER, *De Missie in Tropisch Nederland*, 's-Hertogenbosch 1940, 182–190.

⁴⁶ F. BORNEMANN, *Ars Sacra Pekinensis. Die Chinesisch-Christliche Malerei an der Katholischen Universität (Fu Jen) in Peking*, Mödling bei Wien 1950 (ital.: *Ars Sacra Pekinensis. La Pittura Cinese Cristiana all'Università Cattolica (Fu Jen) di Pechino*, Vienna-Mödling 1950); vgl. weiterhin zur Kunst: B.F. BRÜCKNER, »Die Sammlung chinesisch-christlicher Bilder in 12 Holzmappen«, in: *Verbum SVD* 7 (1965) 247–254; J.F. THIEL (Hg.), *Die Begegnung Chinas mit dem Christentum: Ausstellung »Christliches Kunstschaffen in China«, 21.5.–31.10.1980*, Sankt Augustin 1980.

⁴⁷ DERS., *Christliches Afrika: Kunst und Kunsthandwerk in Schwarzafrika*, Sankt Augustin 1978; DERS., *Christliche Kunst in Afrika*, Berlin 1984; DERS. (Hg.), *Haus Völker und Kulturen: Führer 1977: Afrika, Neuguinea, Christliche Kunst*, Sankt Augustin 1976.

⁴⁸ A. BSTEH, »Das Mission-Ethnographische Museum«, in: *100 Jahre Missionshaus St. Gabriel*, 111–113; DERS., »Das Missions-Ethnographische Museum in St. Gabriel«, in: *Österreichs Museen stellen sich vor – Folge 13*; J. ALT, *Die Geschichte des Missionshauses Sankt Gabriel der Gesellschaft des Göttlichen Wortes. Das 1. Jahrhundert 1889–1989*, Mödling 1990, 358f.

Laien-Vereinigung »Pro Civitate Christiana« (seit 1939) in Assisi. In der Kunstsammlung »Jesus: in contemporary art« sind einige Werke aus Afrika und Asien mit aufgenommen, ebenso in der Sammlung der Zeichnungen, Grafiken und Keramiken.⁴⁹

Wie kein anderer hat sich unter den evangelischen Missionswissenschaftlern Arno Lehmann (1901–1984) der einheimischen christlichen Kunst zugewandt. Seine Veröffentlichungen in diesem Bereich stellen so etwas wie eine Missionsgeschichte der Kunst der jungen Kirchen dar.⁵⁰ Nach ihm ist das Bild für die Verkündigung des Evangeliums eine dringende Notwendigkeit, vor allem in Afrika und Asien, da ja noch etwa die Hälfte der Menschheit nicht lesen und schreiben kann. Er verweist auf die Verwendung und die Bedeutung des Bildes im Mittelalter in Europa, wo für viele Schichten das Bild das einzig lesbare Buch war.

Allerdings gibt es auch bei ihm eine Reihe von Fehldeutungen und Zuweisungs- und Beschriftungsfehlern.⁵¹ Außerdem haben die Bilder von Alfred D. Thomas (geb. 1908) ein zu starkes Übergewicht, zumal sie in einer eigenen Publikation vierundzwanzigmal aufgelegt wurden.⁵²

Eine Dokumentierung der asiatischen christlichen Kunst liegt für einzelne Länder wie etwa Indien in ziemlich breiter Form vor. Allerdings sind viele geschichtliche Fragen noch unbeantwortet.⁵³ Für Asien bemüht sich die »Asian Christian Art Association« (ACAA, seit 1978) um die christliche Kunst in ihrem Bereich, besonders durch die Zeitschrift »Image. Christ and Art in Asia« (seit Oktober 1979).

Das Anliegen wurde vorher schon durch ihren jetzigen Vorsitzenden Masao Takenaka gesehen und durch eigene Veröffentlichungen stark gefördert.⁵⁴

⁴⁹ *Jesus: in contemporary art. dans l'art contemporain. in der heutigen Kunst*, Assisi 1964.

⁵⁰ A. LEHMANN, *Die Kunst der Jungen Kirchen*, Berlin 1955, 1957; DERS., *Afroasiatische Christliche Kunst*, Berlin 1966, Konstanz 1967; »Indigenous Art and Bible-Illustration«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* 3 (1953/54); *Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 9 (1960) 123–136; »A Brief History of Indian Christian Art«, in: *Indian Church History Review* 2 (1968) 147–156; H.-W. GENSICHEN, »Zum Gedenken an Arno Lehmann, Stephen Neill und Werner Kohler«, in: *Evangelische Mission* 1985, 11–13.

⁵¹ Vgl. dazu: R.W. TAYLOR, »Some Interpretations of Jesus in Indian Painting«, in: *Religion and Society* 17 (1970) 78–106, hier Anm.: 66, 76, 79, Ss. 92–94.

⁵² A.D. THOMAS, *The Life of Christ by an Indian Artist*, London 1948; DERS., *That you may believe*, Geneva 1955; DERS., *The Life of Christ by an Indian Artist*, Amsterdam 1984.

⁵³ E.H. SLUYTER (Hg.), *Christian Art in India*, Lucknow o.J.; C. DE AZEVEDO, *Arte Cristao na India Portuguesa*, Lisboa 1959; R.W. TAYLOR, *Jesus in Indian Paintings*, Madras 1975; H.E. HOEFER, *Christian Art in India*, Madras 1982; J.F. BUTLER, *Christian Art in India*, Madras 1986; M. LEDERLE, *Christian Painting in India through the Centuries*, Bombay/Anand 1986.

⁵⁴ M. TAKENAKA, *Seisho no Kotoba (Creation and Redemption through Japanese Art)*, Tokyo 1965, captions, biblical texts, and introduction in English; DERS., *Christian Art in Asia*, Tokyo 1975; M. TAKENAKA / R. O'GRADY, *The Bible through Asian Eyes*, Auckland 1991; M. TAKENAKA, *The Place where God Dwells. An Introduction to Church Architecture in Asia*, Auckland 1995; Arbeiten zur christlichen Kunst: »Christian Art in Asia«, in: M. TAKENAKA, *Cross & Circle*, Hong Kong 1990, 273–305; DERS., »A New Doxology of the Community of the First Fruits«, in: DERS., *Cross & Circle*, 306–336; DERS., »Songs of Hope – Through Christian Art in Asia«, in: Ebd., 337–341; DERS., »Prophetic Role of Art: A Reflection on Christian Art and People's Struggle in Asia«, in: Ebd., 342–352; vgl. auch: W.A. DRYNESS, *Christian Art in Asia*, Amsterdam 1979.

3. Zwei Fallbeispiele aus Indien

Missionsgeschichtlich sind die verschiedenen Gesandtschaften von Missionaren an den Hof des Großmoguls Akbar des Großen (Dschelal ed-Din Mohammed) (1542–[1556]–1605) eine ganz eigene Art der Evangelisierung und ein in seiner Art einmaliges Geschehen in der Missionsgeschichte. Für die gesamtindische Missionsgeschichte und das Werden einer einheimischen christlichen Kunst in Indien sowie für die indische Geistesgeschichte haben die drei (1580, 1591 und 1595) Jesuitendelegationen zum islamischen Kaiserhof bleibende Bedeutung.

Akbar und nach ihm Jahangir (1569–[1605]–1627) interessierten sich für alle christlichen Bilder. Unter ihnen kam es zu einer hochstehenden, europäisch beeinflussten christlichen Malerei.

Die Hofmaler kopierten und ahmten die religiösen christlichen Gemälde und Stiche, die von den Jesuiten mitgebracht wurden, nach und schufen so auch eigene Werke mit christlichen Themen im Mogulminiaturstil. Am Hofe hatten die christlichen Darstellungen, die nicht religiös-mythisch und auch nicht profan-sinnlich waren, großes Interesse gefunden. Die ersten Werke christlicher Themen »im indischen Stil« kamen so aus der Hand von Nichtchristen.⁵⁵

Unter den Malern gilt Basawan als einer der herausragenden Künstlergestalten. Seine Werke sind stark durch die von den Missionaren verbreiteten Gravierungen beeinflusst, was sich deutlich in seinem Stil zeigt. Unter seinen mogulisch-christlich inspirierten Meisterwerken ist eine reizvolle, goldverzierte Pinselzeichnung mit Tobias und dem Engel (sie wird auf 1585 datiert) bekannt. Stil und Aufbau des Bildes sind den Darstellungen der Verkündigung an Maria angeglichen.⁵⁶ Ein anderer großer Künstler zur Zeit von Akbar war Kesu Das (Kesava Das). Er hinterließ eine Reihe christlicher Bildwerke, darunter eine Madonna mit Kind, die uns im Album von Jahangir erhalten geblieben ist. Von ihm gibt es sieben christliche Bilder mit authentischer Signierung. Doch wird ihm noch eine Reihe anderer, sehr subtiler Werke zugeschrieben. Es gibt bedeutende Werke der Künstler Sanwala und Nadire Banu. Letzterer schuf eine erstaunliche

⁵⁵ H. HOSTEN, »Western Art at the Mogul Court«, in: *Catholic Herald of India* 12 (1914) 670–672; L. BINYON, *The Court Painters of the Grand Moguls*, London 1921; H. HOSTEN, »European Art at the Mogul Court«, in: *Journal of the United Provinces Historical Society* 3 (1922) 110–184; C. St. CLARKE, *Indian Drawings. Thirty Mogul Paintings of the School of Jahangir*, London 1922; P. BROWN, *Indian Painting under the Mughals*, London 1923; T. W. ARNOLD, »Jesus and Mary in Muslim Religious Art«, in: *Actes du V. Congrès international d'histoire des religions à Lund* (1929), Lund 1930, 276–278; E. WELLESZ, *Akbar's Religious Thought Reflected in Mogul Painting*, London 1952; F. v. LÖWENSTEIN, *Christliche Bilder in altindischer Malerei*, Münster 1958; A. WELCH, *The Art of Mughal India*, New York 1963; R. ETTINGHAUSEN, »New Pictorial Evidence of Catholic Missionary Activity in Mughal India (Early XVIIth Century)«, in: H. RAHNER / E. VON SEVERUS, *Perennitas*, Münster i. W. 1963, 385–396; R. W. TAYLOR, »Some Interpretations of Jesus in Indian Painting«, in: *Religion and Society* 17 (1970) 78–106; EMMA DEVAPRIAM, *The Influence of Western Art on Mughal Painting*, Ohio 1972, Diss.; J. F. BUTLER, »The Nature, Influence and Use of Christian Art in India«, in: *Indian Church History Review* 8 (1974) 41–74; R. W. TAYLOR, *Jesus in Indian Paintings*, Madras 1975, 18–55; T. FALK / S. DIGBY, *Paintings from Mughal India*, London 1979; D. BARRET / B. GRAY, *Die indische Malerei*, Genf 1980; J. SALDANHA, »Indian Christian Art«, in: *Indian Missiological Review* 2 (1980) 317–327; M. LEDERLÉ, *Christian Painting in India through the Centuries*, Bombay–Anand 1986; S. ELAVATHINGAL, *Inculturation & Christian Art. An Indian Perspective*, Rome 1990, 212–216.

⁵⁶ T. MCINERNEY, *Indian Drawings*, London 1983.

Darstellung der Büberin Magdalena in der Gouache-Technik. Angeregt ist das Bild durch einen Stich von Raphael Sadler von 1602 nach einem Gemälde von Tintoretto (Iacopo Robusti) (1518–1594).⁵⁷

Die Maler, die sich durch die christlichen Vorbilder aus dem Westen anregen ließen, kannten die achtbändige »Biblia polyglotta« von Christophe Plantin (um 1520–1589), ferner gedruckte Sammlungen der Stiche von Albrecht Dürer (1471–1528) und von den Brüdern Barthel (1502–1540) und Hans Sebald Beham (1500–1550) sowie die Stiche von Georg Pencz (um 1500–1550).⁵⁸ Das Interesse der muslimischen Künstler am Hofe des Moguls und in den islamischen Staaten des Dekkan an der christlichen Ikonographie und an westlicher Kunst erstreckte sich über mehrere Jahrhunderte. Dies bezeugt ein »Thronender Christus« aus dem Dekkan (Anfang 19. Jh.) in Gouache-Technik auf Papier, inspiriert durch einen »Salvator Mundi« des 16. Jahrhunderts mit Glorienschein und Segensgestus; ein Brustbild, in seiner Linken eine goldene Weltenkugel mit einem Kreuz darüber.⁵⁹

Bei den Gemälden und Miniaturen kann man eine Entwicklung und einen geschichtlichen Weg verfolgen: erst die sorgfältige Kopie der europäischen Vorlagen, dann Bilder, die halb europäisch, halb indisch genannt werden müssen, schließlich solche, bei denen keine Spur einer europäischen Vorlage mehr zu finden ist, die den Gegenstand in rein indischen Formen gestalten.

Nach ihrem Inhalt bzw. dem Bildthema lassen sich die »christlichen« Bilder der Mogul-Kunst in unterschiedliche Gruppen einteilen.

Die weitaus größte Anzahl der Miniaturen und Bilder mit christlichem Inhalt sind Mariendarstellungen, zumeist Maria mit dem Kinde, eine kleine Anzahl zeigen die hl. Familie und einige auch die Jungfrau Maria ohne Kind.

Viel seltener als Marienbilder findet man Christusbilder. Vielleicht weil die Darstellung des heiligen Mannes, des Sadhu oder des religiösen Lehrers, des Guru, dem Inder viel weniger neu war als die Darstellung der Jungfrau-Mutter. Die Darstellungen des öffentlichen Lebens Jesu sind sehr selten. Vom muslimischen Hintergrund her verständlich, sind Kreuzesdarstellungen Jesu nur vereinzelt nachweisbar. Edward MacLagan schreibt: »Von der Kreuzigung selbst, einem so häufigen Gegenstand in Europa, scheint es unter den Mogulminiaturen kein Beispiel zu geben. Eine Unterlassung, die sich wahrscheinlich durch den Widerwillen erklären läßt, mit dem die

⁵⁷ E. KÜHNEL / H. GOETZ, *Indische Buchmalereien aus dem Jahangir-Album in der Preußischen Staatsbibliothek*, Berlin 1924.

⁵⁸ MCBEACH, »The Mughal Painter Kesu Das«, in: *Archives of Asian Art* 30 (1976/77); J. JENNES, *Invloed der Vlaamsche Prentkunst in Indie, China en Japan tijdens de XVIe en XVIIe Eeuw*, Löwen 1943, 33–68; E. MACLAGAN, *The Jesuits and the Great Moghul*, London 1932, 222–267; E. KÜHNEL, *Moghul Malerei*, Berlin 1955; I. STCHOUKINE, *Les miniatures Indiennes à l'époque des Grands Moghols au Musée du Louvre*, Paris 1929; H. GOETZ, *Bildatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Großmoghul-Zeit*, Berlin 1930, 71–79; A. KUMAR DAS, *Mughol Painting during Jahangir's Time*, Calcutta 1978.

⁵⁹ J. SOUSTIEL / M.-CHR. DAVID, *Miniatures orientales de l'Inde*, Paris 1986, fig. 18, 30–31; DIES., *Miniatures orientales de l'Inde. 2. Ecoles mogholes du deccan et autres écoles indiennes*, Paris 1974.

Muslime dieses Ereignis betrachteten.«⁶⁰ Zwar konnten im Laufe der Zeit auch einige Kreuzesdarstellungen ausgemacht werden, aber ihre Zahl blieb begrenzt.⁶¹

Bei den alttestamentlichen Szenen muß man in der Mogul-Malerei zwischen Szenen christlichen und muslimischen Ursprunges unterscheiden. Muslimische Maler haben häufig Erzählungen des Alten Testaments in Bildern widergegeben – freilich in ihrer eigenen Form der koranischen bzw. legendenhaften Überlieferung.⁶² Ein Gegenstand, der in der Mogul-Kunst häufig dargestellt wird, ist ein alter, heiliger Mann, den Engel bedienen. Diese Bilder wurden und werden gelegentlich als »Jesus nach der Versuchung in der Wüste« bezeichnet. Es wurde aber darauf verwiesen, daß diese Bezeichnung falsch ist und daß diese Bilder den sehr bekannten muslimischen Heiligen Ibrahim Adham darstellen.

In der Tat konnte nur eine sehr oberflächliche Betrachtung zu dieser Bezeichnung führen. Die Darstellungen dieser Bilder sind sehr häufig zu sehen, und viele tragen die ausdrückliche Bezeichnung Ibrahim Adham.

Einige der christlichen Miniaturen der Mogul-Malerei haben ihre Eigenheiten. Ein Bild der »Drei Könige« zeigt nicht die Weisen aus dem Morgenland, sondern drei Königinnen, und jede dieser Königinnen hat eine Feder in ihrem Haar als modischen europäischen Schmuck.⁶³ Auf einem Himmelfahrtsbild ist Jesus als Jesuit gekleidet im zeitgenössischen Jesuitentalar mit einem symbolischen Kreuz in der Linken. Von den sieben nachblickenden Jüngern sind zwei wie Jesuiten gekleidet, die anderen fünf wie Portugiesen, von denen einer sehr dunkelhäutig ist.⁶⁴ Auf einer Miniatur der hl. Familie ist Josef als Jesuit gewandet, Maria steht mit dem Kinde auf dem Arm unter einem Baum, hinter dem eine junge europäische Frau dargestellt ist. Sie hält mit der linken Hand ihren Umhang so, daß das Tuch die Schwangerschaft andeutet.⁶⁵ Das nationale religiöse Erwachen war auch eng mit einer künstlerischen Renaissance verbunden. Diese begann mit einer Reaktion gegen die Verwestlichung der indischen Kunst und einer Rückbesinnung auf die eigene reiche Vergangenheit.

Abanindranath Tagore (1871–1951), der künstlerisch hochbegabte Neffe von Rabin-dranath Tagore, Gaganendranath Tagore und Nandalal Bose (1883–1966) bemühten sich um eine Wiederbelebung der traditionellen Techniken der indischen Kunst. Sie verteidigten die neue Bewegung zur Erneuerung der indischen künstlerischen Tradition. Die sich formierende neue Schule der indischen Kunst wurde Neo-Bengal-Schule genannt.

Die Schule von Bengal ist bekannt durch kräftige, formschöne Linien. Die Künstler im Santiniketan Ashram⁶⁶ knüpften an die Mogul-Tradition an und experimentierten mit

⁶⁰ E. MACLAGAN, *The Jesuits and the Great Moghul*, 254.

⁶¹ Vgl. F. v. LÖWENSTEIN, *Christliche Bilder in altindischer Malerei*, 28f, der fünf Bilder nachweist; vgl. auch R.W. TAYLOR, *Jesus in Indian Paintings*, 46.

⁶² Th.W. ARNOLD, *The Old and New Testaments in Muslim Religious Art*, London 1932.

⁶³ Das Bild befindet sich in: Itihas Samshodhan Mandal, Pune, Indien.

⁶⁴ Das Bild befindet sich in: Portland Art Museum, Portland, Oregon, USA, Collection of Edwin Binney.

⁶⁵ M. BUSSAGLI / C. SIVARAMAMURTI, *5000 Years of the Art of India*, New York–Bombay o.J., 297–300; Abb.: M. LEDERLE, *Christian Painting in India through the Centuries*, 15, hier allerdings beschriftet: Madonna and Child with Jesuit Missionary.

⁶⁶ 1901 von R. Tagore gegründet; 1921 Wischwabharati-Universität, 1941 Staatsuniversität.

Techniken aus dem Westen und dem Osten. Sie arbeiteten mit Wasserfarben, wählten aber indische Sujets und experimentierten mit Techniken, welche sie sich eklektisch aus den Mogul-Miniaturen, den Ajanta-Fresken, ja sogar aus chinesischen und japanischen Tuschezeichnungen aussuchten. A. Tagore entwickelte die »Waschtechnik«. Dabei wird das Papier in verschieden gefärbtes Wasser getaucht, und es wird auch nach dem Auflegen der Farben wiederum in Wasser getaucht. Dadurch entstehen weiche, fließende Farben, die Harmonie und Ruhe ausstrahlen.⁶⁷

Im Santiniketan Ashram schlossen sich die Künstler Ende 1919 zur Kala-Bhavan (Kunstakademie) zusammen. Einer der wichtigsten Vertreter und der eigentliche Begründer der Bengal School of Art, die sich, wie schon erwähnt, um eine Wiederbelebung traditioneller indischer Themen und Techniken in der Kunst bemühte, war Nandalal Bose.⁶⁸

Die moderne Darstellung christlicher Themen im indischen Stil begann unter nicht-christlichen Künstlern, die mit dem Santiniketan Ashram verbunden waren. Christus wird als idealer Mensch angesehen, dem Göttlichkeit eigen ist, ein Lehrer des höchsten sittlichen Gesetzes, der zu Einfachheit und Entsagung anregt und das Leid verständlich macht. Er ist voll Erbarmen für die Armen und einer, der zu Indien gehört und die Erfüllung der Sehnsucht Indiens und ganz Asiens darstellt.⁶⁹

Abanindranath Tagore hat mehrere Jesus-Bilder gemalt, in denen soziale wie politische Kritik sichtbar wird. Eines seiner Bilder hat den Titel »Rome's pratidandi«. Es zeigt Jesus bartlos, ringsum auf seine Jünger schauend, mit blondem, kurzgelocktem Haar. Er hält einen kräftigen Stock, der ihn überragt. Ein blasser Heiligenschein ist hinter ihm zu einem Kreuz stilisiert. Das ganze Bild vermittelt den Eindruck von Macht – besonders von innerer. Er schuf eine Maske, die er »Pain« nannte, die Jesus ähnlich sieht. Im Jahre 1926 malte er mit Wasserfarben das Bild »Jesus« auf Leinen. Außerdem hat er das Werk »Sadhu Christ« geschaffen, wo Jesus den starren Blick eines Meditationsschülers hat.⁷⁰

Nandalal Bose war der Lehrer von Angelo da Fonseca (1902–1967)⁷¹ und Vinayak S. Masoji (1897–1978).⁷² Aber auch alle anderen, die mit der Bengal-Schule zusammenhängen, sind durch Nandalal Bose beeinflusst worden.⁷³ Er entwickelte einen starken, experimentellen Stil, wurde aber durch seine Versuche, die Formsprache längst vergangener Zeiten wiederzugeben, nicht selten zu höchst absurden Figuren verführt.

⁶⁷ M. BUSSAGALI / C. SIVARAMAMURTI, *5000 Years of the Art of India*, 306; J. APPASAMY, *Abanindranath Tagore and the Art of His Times*, New Delhi 1968, 17; R.W. TAYLOR, *Jesus in Indian Paintings*, 56f; RATAN PARIMOO, *The Paintings of the Three Tagores: Abanindranath, Gaganendranath, Rabindranath. Chronology and Comparative Study*, Baroda 1973.

⁶⁸ PANCHANAN MANDAL, »Biographical Sketch«, in: *The Visvabharati Quarterly* 34 (1968/69) 182–196.

⁶⁹ S. ELAVATHINGAL, *Inculturation & Christian Art. An Indian Perspective*, 221.

⁷⁰ R.W. TAYLOR, *Jesus in Indian Paintings*, 92f.

⁷¹ MARIAMMA G.T. (Mary Ann), *Angelo da Fonseca: His Art and His Place in Indian Christian Painting*, Madras 1982, Diss.

⁷² A. LEHMANN, *Afroasiatische Christliche Kunst*, 271, Abb. 154–160.

⁷³ R.W. TAYLOR, *Jesus in Indian Paintings*, 57–59, M. LEDERLE, *Christian Painting in India through the Centuries*, 62f.

Viele der Bilder von Bose sind religiösen Themen des Hinduismus und hinduistischen Inhalten gewidmet. Sie haben öfter die klassischen Epen und Erzählungen zum Ausgangspunkt. Die Heiligengestalten und Gottheiten behalten ihren wesentlichen Charakter, werden aber in einer modernen Art gedeutet und sind so Zeugnisse der Sozialkritik und der Neudeutung durch die Bengal-Renaissance, zugleich aber auch einer Gesellschaftskritik durch christliche Themen.⁷⁴ Er malte ein beeindruckendes Bild von Buddha, der ein Lamm trägt: Buddha als der Gute Hirte.⁷⁵ Mehrfach hat er Jesus in der gleichen Art gemalt. Auf allen seinen Jesus-Bildern erscheint das Kreuz. Im Jahre 1945 malte er zwei Bilder mit dem Thema »Der kreuztragende Christus«. Auf beiden Bildern ist Jesus auf den Knien zusammengesunken, hält sein Kreuz mit der linken Hand und versucht sich zu erheben. Eine Frau steht hinter ihm, die ihm helfen möchte. Jesus hat einen Heiligenschein und trägt die Dornenkrone. Sein Oberkörper ist unbekleidet, sonst ist er nur mit einem Lendentuch bekleidet. Er sieht wie ein armer indischer Landarbeiter aus. Das ist genau die Sicht von Christus, die Bose hat, ein armer indischer Kuli in einem Lendentuch. Die Sichtweise geht wohl auch auf Charles Freer Andrews (1871–1940) zurück; denn dieser spricht öfter von seiner Sicht Christi als der eines indischen Kulis.⁷⁶

4. Erwartungen

Die unterschiedlichsten Bezeichnungen und das Fehlen eines einheitlichen Namens für die einheimische christliche Kunst sind Hinweise auf eine bestehende Unsicherheit ihr gegenüber und eine mangelnde Integrierung in den Bereich der Missionswissenschaft und Missionsgeschichte. Wobei Josef Franz Thiel mit Recht sagt: »Die Kunstform ist wertindifferent. Nur die durch die Formen dargestellten Inhalte können christliche sein.«⁷⁷ Am Beginn einer Benennung steht wohl der Ausdruck »native art«.⁷⁸

Georg Höltker (1895–1976) spricht in seinem grundlegenden Beitrag von der »christlichen Kunst in den Missionsländern«.⁷⁹ Joseph Schmidlin (1876–1944) verwendet den Namen »Missionskunst«, was er dann zu »christlicher Eingeborenenkunst« bzw. »christlich-afrikanischer Kunst« und »christlich-chinesischer Kunst« abwandelt.⁸⁰ »Christliche Eingeborenenkunst in nichtchristlichen Ländern« und »christliche Kunst Außereuropas«

⁷⁴ J. APPASAMY, *Abanindranath Tagore and the Art of His Times*, 54.

⁷⁵ PANCHANAN MANDAL, *Biographical Sketch*, 188.

⁷⁶ Abb.: R.W. TAYLOR, *Jesus in Indian Paintings*, 50; B. CHATURVEDI / M. SKYES, *Charles Freer Andrews*, London 1949, 112f, 326.

⁷⁷ J.F. THIEL, »Kunst«, in: K. MÜLLER / TH. SUNDERMEIER (Hg.), *Lexikon missionstheologischer Grundbegriffe*, Berlin 1987, 240–243, hier 240.

⁷⁸ WILLIAM WILSON, *Eye-Gate; or, the value of native art in mission field, with special reference to the evangelization of China* ..., London 1897; Wilson ließ durch nichtchristliche Zeichner zu seinem Buch »Eye-Gate« (erschienen 1898) farbige Illustrationen zu den Gleichnissen entwerfen, vgl. dazu: »Die Malerei im Dienste der Mission«, in: *Die Evangelischen Missionen* 4 (1898) 212f; R. GRUNDEMANN, »Missionsrundschaue. China II«, in: *AMZ* 25 (1898) 573.

⁷⁹ G. HÖLTKER, »Die christliche Kunst in den Missionsländern«, in: *ZMR* 23 (1933) 97–108.

⁸⁰ J. SCHMIDLIN, »Missionskunst in Vergangenheit und Gegenwart«, in: *ZMR* 27 (1937) 157–164, hier 157, 159, 162, 163.

sind weitere Bezeichnungen.⁸¹ Johannes Beckmann (1901–1971) schreibt von der »eingeborenen-christlichen Kunst« (in der englischen Zusammenfassung als »native-Christian art«), verwendet allerdings auch wiederholt die Ausdrucksweise »christlich-einheimische Kunst«.⁸² Die Bezeichnung »christliche einheimische Kunst« findet sich schon bei dem Missionswissenschaftler Johannes Baptist Aufhauser (1881–1963), der mehrfach auf die Bedeutung der einheimischen christlichen Kunst für die Missionswissenschaft aufmerksam macht. Er tritt für eine weitgehende Anpassung an die nichtchristlichen Kunstformen ein, hält aber die Verwendung des Lotosmotives in der christlichen Kunst für gewagt und nicht annehmbar.⁸³ Ein vielverwendeter Ausdruck ist »Missionary Art«, der sich als das entsprechende Stichwort auch in der »New Catholic Encyclopedia« findet.⁸⁴

Die Bezeichnung als »Kunst der Jungen Kirchen« von Arno Lehmann fand ihre Fortsetzung in »afroasiatischer christlicher Kunst« und in der englischen Übersetzung »Christian Art in Africa and Asia« ein Entsprechen.⁸⁵ Von John F. Butler († 1982) wurde zeitweise die Umschreibung »non-European Christian Art« eingeführt.⁸⁶ Später allerdings gebraucht er fast durchgängig »Missionary Art«.⁸⁷ Während der ganzen Jahre und bis heute hielt sich die Ausdrucksweise »christliche Kunst in Asien, Afrika«, wie es sich auch in den Buchtiteln von Masao Takenaka oder Josef Franz Thiel zeigt.⁸⁸

Zu einer Abklärung der Begrifflichkeit kann ein Nachgehen des Weges bei der Findung der Ausdrucksweise in der einheimischen, kontextuellen Theologie hilfreich sein. Das legt sich auch dadurch nahe, daß dieser Zusammenhang von der East Asia Christian Conference (EACC) in »Confessing the Faith in Asia Today« angesprochen wird.⁸⁹ Ähnliches findet sich auch wiederholt bei M. Takenaka. Er spricht davon, daß zwischen der christlichen Kunst und der theologischen Ausdrucksweise in Asien Parallelen bestehen.⁹⁰

⁸¹ S. SCHÜLLER, »Christliche Eingeborenenkunst in nichtchristlichen Ländern«, in: *Die Christliche Kunst* 32 (1935/36) 193–215; vgl. auch: J.B. AUFHAUSER, »Eingeborene christliche Kunst in nichtchristlichen Ländern«, in: *Die Christliche Kunst* 31 (1934/35) 97–109.

⁸² J. BECKMANN, »Die Stellung der katholischen Mission zur bildenden Kunst der Eingeborenen in den Tropen«, in: *Acta Tropica* 2 (1945) 211–232, hier 215, 216 219, 226, 231.

⁸³ J.B. AUFHAUSER, »Christliche einheimische Kunst in nichtchristlichen Ländern«, in: *Die Christliche Kunst* 25 (1928/29) 161–174; zum Lotosmotiv ebd., 168; vgl. auch: DERS., *Umweltbeeinflussung der christlichen Mission*, München 1932; DERS., »Einheimische christliche Kunst in den Missionsländern«, in: *Akademische Missionsblätter* 21 (1933) 7–11.

⁸⁴ Vol. 9, *Ma to Mor*, Washington 1967, 907–919.

⁸⁵ Vgl. Anm. 50.

⁸⁶ J.F. BUTLER, »Non-European Christian Art and Architecture«, in: G. COPE (Hg.), *Christianity and the Visual Arts*, London 1964, 89–101.

⁸⁷ J.F. BUTLER, »The New Factors in Missionary Art: Developments since 1950«, in: *Research Bulletin* 1972, 16–29; auch überarbeitet: »The New Factors in Christian Art outside the West: Developments since 1950«, in: *Journal of Ecumenical Studies* 10 (1973) 94–120; DERS., »The Protestant Neglect of »Missionary Art«, in: *Missiology* 8 (1980) Heft 4, 16–19.

⁸⁸ Vgl. Anm. 47 u. M. TAKENAKA, *Christian Art in Asia*, Anm. 57.

⁸⁹ EACC, *Confessing the Faith in Asia Today. Statement issued by the consultation convened by the East Asia Christian Conference and held in Hong Kong ... 1966*, Redfern o.J. (1966 oder 1967), 53.

⁹⁰ M. TAKENAKA, *Christian Art in Asia*, 23, 26 bzw. 28.

Wenn man die Kunst und ihren engen Bezug zur Religion sieht und bedenkt, daß sie vielfach der erste Schritt dazu ist und die einheimische Kunst als Weg zur Kontextualisierung des Evangeliums verstanden wird,⁹¹ kommt ihr für die Missionswissenschaft und vor allem für die Missionsgeschichte ein hoher Stellenwert zu.

Hier wäre zunächst an die Bilder und Darstellungen der Kleinkunst zu denken. In Mexiko wurden von den einheimischen Künstlern ähnlich wie in der vorchristlichen Zeit Hausaltäre und Bilder geschaffen, die natürlich den Platz der früheren Gottheiten einnahmen. Die einheimischen Künstler imitierten das europäische Modell, aber, indem sie es nachschufen, veränderten sie es auch, was häufig beim Klerus Anstoß erregte. Doch indem sie die Vorlage veränderten, eigneten sie sich die christlichen Glaubensinhalte und Frömmigkeitsformen an. So waren sie aktiv Handelnde.⁹²

Sieht man in der einheimischen christlichen Kunst nicht nur eine Illustration und Begleitung der Missionsgeschichte, sondern über die Kleinkunst hinaus eine Quelle zur Missionsgeschichte, so werden Bereiche sichtbar, in denen sie nicht nur zusätzliche Auskunft gibt, sondern allein einen Zugang eröffnet.

Die ersten Spuren der Missionsgeschichte Lapplands werden in Zeichnungen faßbar. Ernst Manker hat in einer zweibändigen umfangreichen Monographie das verfügbare Material über die noch vorhandenen 81 Schamanentrommeln der Lappen zusammengefaßt, beschrieben, gedeutet und ausgewertet. Diese Trommeln stammen aus der Zeit des Beginns der Evangelisierung der Lappen. Auf den Trommelfellen finden sich neben zahlreichen nichtchristlichen, lappländischen mythologischen Motiven auch einige christliche Bilddokumente, so etwa Kirchen, Kreuze und Priester, was für die Missionsgeschichte Lapplands eine wichtige Originalquelle darstellt. Daneben finden sich mehr oder minder gut geglückte Verschmelzungsversuche von christlichem und nichtchristlichem Überlieferungsgut aus der Frühzeit lappischer Christianisierung. Der Verfasser zieht zur Deutung gerade dieser Zwischenbereichsdarstellungen ein umfangreiches Quellenmaterial heran, das zum Teil aus Gerichtsakten des 17. Jahrhunderts entnommen ist und damit schon den Hinweis enthält, daß man darin auch eine Bedrohung des wesentlich Christlichen sah. Dennoch enthalten solche Kleinformen der bildnerischen Darstellung wichtiges Quellenmaterial nicht nur missionsgeschichtlicher, sondern mehr noch missionstheologischer Art.⁹³

In Indien kommt in der Zeit der Padroado-Mission eine Elfenbeinstatue recht häufig vor, deren Ikonographie sehr eigenartig ist. Sie zeigt den Jesus-Knaben als Guten Hirten, zusammengesunken und schläfrig. Für gewöhnlich steht er in oder vor

⁹¹ J.N. DIEPOLDER, *Theologie und Kunst im Urchristentum oder die ersten provisorischen Blätter zu einer systematischen Geschichte der christlichen Monumentaltheologie. Ein historisch-exegetischer Versuch*, Augsburg 1882; H.E. HOEFER, »Art as non-verbal Theology«, in: DERS. (Hg.), *Christian Art in India*, Madras 1981, 9–23; Th. SUNDERMEIER, »Die Daseinserhellung durch Kunst übersteigt immer die des Wortes. Christentum, Kirchen und bildende Kunst in Afrika«, in: *Jahrbuch Mission* 1990, 29–41; A. BRINCKMEIER, »You are the body of Christ: Contextual art and theology in a congregational setting in Papua New Guinea«, in: *Pacific Journal of Theology* 2, No. 10 (1993) 51–59.

⁹² S. GRUZINSKY, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol. XVIIe–XVIIIe siècle*, Paris 1989, 189–261 (die Abschnitte sind überschrieben: L'idolâtrie coloniale bzw. La christianisation de l'imaginaire); vgl. auch: R. NEBEL, *Altmexikanische Religion und christliche Heilsbotschaft. Mexiko zwischen Quetzalcóatl und Christus*, Immensee 1983.

⁹³ E. MANKER, *Die lappische Zaubertrommel*, Bd. 1 u. 2, Stockholm 1938, 1950.

einem Baum, der auf einem Paradies-Berg steht, der über und über mit verschiedenen christlichen Symbolen bedeckt ist, über ihm die Geistestaube und Gottvater. Die Hauptcharakteristika bleiben bei all diesen Darstellungen überraschenderweise gleich: die Haltung und der Gesichtsausdruck des Christus-Hirten und seine auffallende Platzierung in oder vor einem Baum. All das deutet auf eine Vermischung von Christus mit Krishna und seine Streiche mit den Gopis (Hirtinnen) und dem Kleiderraub.⁹⁴

Man spricht in Japan von einer Kirishitan-Periode der japanischen Kirchengeschichte, dem christlichen Jahrhundert.⁹⁵ Während dieser Zeit hatte die christliche Kunst einen gewissen Höhepunkt. Neben der eigentlichen christlichen Kunst und einer Kunstschule bildete sich ein zweites Kunstzentrum heraus, das zwar nicht direkt christlich ist, aber doch vielfache Beziehungen zum Christentum und Europa aufweist. Es sind das die Künstler der Kanô-Schule aus der Azuchi-Momoyama-Periode (etwa 1575–1600) mit ihren Namban-byôbu (Nambanjin = Südbarbaren, byôbu = Faltschirme), die Szenen aus dem Leben der »Südbarbaren« darstellen.⁹⁶

Es sind etwa 40 solcher Wandschirme bekannt. Auch stammen aus dieser Kunstschule bemalte Fächer. Die Künstler sind in zwei stilistisch und ikonographisch verschiedene Gruppen einzuteilen. Eine Gruppe gestaltet Schirme nach Vorbildern der europäischen Genre-Malerei, während die zweite Gruppe Schirme im Stil der japanischen Genre-Malerei des frühen 17. Jh.s gestaltet. Das am häufigsten dabei auftretende Motiv ist die Ankunft der portugiesischen Schiffe.

Alle diese Darstellungen bieten manches wertvolle Material zur Geschichte des Christentums in Japan. Da die Künstler die Kirchen in ihren Bildern durchweg im japanischen Stil darstellen, so waren sie wohl für gewöhnlich in diesem Stil erbaut. Auch war die Inneneinrichtung, wie man auf den Bildern deutlich erkennen kann, japanisch. Die größte Sammlung von Namban-Kunst (Sammlung Ikenaga) befindet sich im Städtischen Museum von Kôbe (Shiritsu-Kôbe-bjiutsukan).⁹⁷

Gleichsam die »Stimme der Betroffenen« kommt in der Bilderchronik »Nueva Crónica y buen Gobierno« des Felipe Guamán Poma de Ayala (etwa 1550–1615) zum Ausdruck, eine zuverlässige Quelle über das tägliche Leben und die Religion der Inka, aber auch mit Berichten über die Anfänge der Evangelisierung in Peru und das Leben der ersten christlichen Generationen. Der Kodex wurde 1908 entdeckt und 1936 das erste Mal als

⁹⁴ J.F. BUTLER, *Christian Art in India*, Madras 1986, 57f, mit Abb.; DERS., »Indigenisation: Then and Now«, in: *image* No. 4, June 1980, 3, 7f, mit Abb.; ESPERANZA BUNAG GATBOUTON, *A Heritage of Saints*, Manila–Hong Kong 1979, with 148 photographs of a santo not unlike the Christ/Krishna ones, probable importation of ivories from Goa; B.P. BANERJEE, *The Life of Krishna in Indian Art*, New Delhi 1979.

⁹⁵ Kirishitan leitet sich vom portugiesischen Christão her und umfaßt etwa 90 Jahre von der Landung von Franz Xaver 1549 bis etwa um das Jahr 1640; H. CIESLIK, »Kirishitan-Kunst«, in: *NZM* 8 (1952) 96–104, 161–177.

⁹⁶ Südbarbaren war ursprünglich ein Ausdruck, der die Völker südlich Japans, also aus Formosa, Ozeanien usw. bezeichnete, später wurde er auch auf die Portugiesen angewendet, da sie ebenfalls von Süden (Macao, Manila) gekommen waren.

⁹⁷ O. MÜNSTERBERG, »Die Darstellung von Europäern in der japanischen Kunst«, in: *Orientalisches Archiv* 1 (1920/21) 196–214; J. DAHLMANN, *Japans älteste Beziehungen zum Westen 1542–1614 in zeitgenössischen Denkmälern seiner Kunst*, Freiburg i. Br. 1923; Y. OKAMOTO, *Outline of Namban Art*, Tokyo 1949; TEI NISHIMURA, *Namban Art in Japan 1549–1639*, Tokyo 1958; T. TISHIMURA, *Namban bijutsu*, Tokyo 1958, 16–33, 131–162; N. MURAKAMI, *Kirishitan no bjiutsu*, Tokyo 1961; Y. OKAMOTO, *Namban bijutsu*, Tokyo 1965.

Faksimile veröffentlicht. Der Kodex hat 1189 Blätter und ist mit 400 Illustrationen bebildert.⁹⁸

Eine missionsgeschichtliche Auswertung der Bilderchronik wurde durch Laurenz Kilger (1890–1964) in den Jahren unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg vorgenommen. Er behandelte anhand der Chronik einige Themen der Missionsgeschichte des Andenlandes.⁹⁹ Als hinderlich und eine Hemmschwelle für Arbeit und Forschung im Bereich der einheimischen christlichen Kunst wirkt sich das Fehlen einer kritischen und möglichst umfassenden Bibliographie aus.¹⁰⁰

Wie die einheimische christliche Kunst in die Missionswissenschaft integriert werden und zugleich eine wichtige Quelle für die Missionsgeschichte sein könnte, mag an dem Beispiel aus der antiken Missionsgeschichte verdeutlicht werden. In seinem Beitrag »Erwägungen zu einer künftigen ›Geschichte der christlichen Mission in der Spätantike‹ (4.–6. Jh.)« zur Festschrift für Hubert Jedin beklagt Karl Baus, daß noch immer die Erschließung und Integrierung der Materialien der Spätantike ausstehe.¹⁰¹ Es fehlt die Darstellung, wie sich die christliche Botschaft und der christliche Kult ihre sichtbare Gestalt aus der griechisch-römischen Kultur geschaffen haben. Dabei hat Franz Joseph Dölger (1879–1940) geradezu meisterhaft in die Bereiche der religiösen und profanen Kultur der Antike eingeführt und in einer Unzahl von Einzeluntersuchungen bis in die kleinsten Teilbereiche Auskunft über antike Mysterienfrömmigkeit, religiöse Kulte, antike Welt und die Beziehung des frühen Christentums dazu gegeben. Er bereitete so neue Wege zur antiken Missionsgeschichte und bot zugleich auch die Mosaiksteine zum Bild von der Ausbreitung und Entfaltung des Christentums in der antiken Umwelt. Es war sein Ziel, die Beziehungen zwischen Antike und Christentum und die religionsgeschichtliche Auseinandersetzung zu erhellen. Durch seine Untersuchungen wurde eine Fülle an Material bereitgestellt und die Bausteine zu einer Ideengeschichte der antiken Missionsgeschichte wurden bereitet.¹⁰²

In Teilfragen wurde der Ansatz von Dölger durch Hugo Rahner (1900–1968) fortgesetzt. Er versuchte auch eine geschichtliche Systematik aus der Forschung und den Ergebnissen von Franz Joseph Dölger zu erstellen. Sein religionsgeschichtlicher Beitrag zur Missionsmethode und Geschichte des frühen Christentums und seiner Ausbreitung ist bisher fast nicht beachtet und zu wenig gewertet worden.

⁹⁸ J.V. MURRA / R. ADORNO / J.L. URIOSTE (Hg.), *F. Guamán Poma de Ayala, Nueva Crónica y buen Gobierno*, 3 Bde, Mexiko 1987; J. VARALLANGOS, *Guamán Poma de Ayala*, Lima 1979; R. ADORNO, *Guamán Poma. Writing and resistance in colonial Peru*, Austin/Tex. 1986; DERS., *Cronista y Principe. La obra de Felipe Guamán Poma de Ayala*, Lima 1989.

⁹⁹ L. KILGER, »Der Klerus von Peru um 1600 nach der Bilderchronik des Phelipe Guaman Poma de Ayala«, in: *NZM* 3 (1947) 81–95; DERS., »Christlicher Brauch und kirchliche Kunst in Peru um 1600 nach der Bilderchronik des Phelipe Guaman Poma de Ayala«, in: Ebd., 276–285; DERS., »Die Neger in Peru um 1600 nach der Bilderchronik des Phelipe Guaman Poma de Ayala«, in: *NZM* 4 (1948) 110–116.

¹⁰⁰ Ein Ansatz dazu: G. DINDINGER / G. ROMMERSKIRCHEN, »Bibliografia sull'adattamento dell'Arte indigena agli usi liturgici«, in: *Il Pensiero Missionario* 10 (1938) 164–185.

¹⁰¹ K. BAUS, »Erwägungen zu einer künftigen ›Geschichte der christlichen Mission in der Spätantike‹ (4.–6. Jh.)«, in: E. ISELOH / K. REPGEN (Hg.), *Reformata reformanda. Festgabe für Hubert Jedin*, Münster 1965, Bd. 1, 22–38.

¹⁰² H. RAHNER, »Neue Wege der antiken Missionsgeschichte. Zum Andenken an Franz Josphe Dölger (1879–1940)«, in: *NZM* 1 (1945) 12–23.

Die Methoden von Dölger und Hugo Rahner können Weg und Anreiz sein, die einheimische christliche Kunst als den Kontaktpunkt zwischen christlicher Botschaft und überlieferter Kultur anzusehen und hier die Bezüge zwischen Christentum und vorfindlicher Kultur herauszustellen. Der Forschungswille, der Weg der Dokumentierung und die unendliche Einzelforschung, wie sie sich nicht nur in den Werken der beiden großen Gestalten christlicher Geschichte bekunden, könnten ein Vorbild für die Aufarbeitung der einheimischen christlichen Kunst innerhalb der Missionswissenschaft sein, ähnlich auch wie die Fortsetzung und Weiterführung der Arbeiten von Dölger in dem gewaltigen Werk des »Reallexikon für Antike und Christentum« (seit 1950). Es geht nicht darum, der Missionswissenschaft einen neuen Teil- und Forschungsbereich zu eröffnen, wohl aber darum, nicht Quellen zu verschütten und sich bietende Möglichkeiten außer acht zu lassen.