

Volker Küster

## Maria – Mutter des Glaubens

Versuch einer ästhetischen Annäherung

### I.

Außerhalb der Erzählungen über Jesu Kindheit (Mt 1-2; Lk 1-2) ist Maria im neutestamentlichen Kanon nur eine Randfigur.<sup>1</sup> Zu Jesu Lebzeiten scheint sie nicht zu seiner Gefolgschaft gehört zu haben. Der Markusevangelist erwähnt Mutter und Geschwister namentlich nur im Zusammenhang mit der Verwerfung in Nazareth (Mk 6,1-3 par Mt 13,53-58). Die Menschen dort kennen Jesus als Sohn der Maria, der aus einfachen Verhältnissen kommt. Sie finden sein Auftreten anmaßend. Seine eigene Familie hält ihn für nicht zurechnungsfähig (Mk 3,20f.). Als Mutter und Brüder doch einmal bei einem seiner öffentlichen Auftritte erscheinen und nach ihm verlangen, entzieht Jesus sich ihnen. Aus der verwandtschaftlichen Bindung lässt sich kein Sonderrecht ableiten. Zu seiner Familie gehören vielmehr alle, die Gottes Willen tun (Mk 3,31-35).

Dass Jesus mit seiner Familie wohl mehr oder weniger gebrochen hatte, legen auch die anderen Evangelien nahe.<sup>2</sup> Die Seligpreisung, die eine Frau aus dem Volk auf seine Mutter anstimmt, die ihn geboren und gesäugt hat, übergeht Jesus. Statt dessen verweist er auf den Glauben an Gott: „Selig sind, die das Wort Gottes hören und bewahren“ (Lk 11,27f). Im Johannesevangelium wird die Mutter Jesu, ebenfalls ohne Namensnennung, im Zusammenhang mit der Hochzeit in Kana erwähnt (Joh 2). Auch hier ist Jesu Umgangston mit seiner Mutter von einer gewissen Härte geprägt. Diese Schroffheit hat selbst in die promarianischen Kindheitsgeschichten des Lukas Eingang gefunden. Der zwölfjährige Jesus weist seine Mutter zurück, als sie ihn nach langer Suche endlich im Tempel wiedergefunden hat. Die einzige Belegstelle für die Gegenwart Marias unter dem Kreuz findet sich Joh 19,25. Nach Act 1,14 gehörten Maria und die Brüder Jesu dann allerdings zur nachösterlichen

---

<sup>1</sup> Vgl. Raymond E. Brown u.a., Maria im Neuen Testament. Eine ökumenische Untersuchung, Stuttgart 1981.

<sup>2</sup> Vgl. das von G. Theißen, Wanderradikalismus. Literatursoziologische Aspekte der Überlieferung von Worten Jesu im Urchristentum, in: ders., Studien zur Soziologie des Urchristentums, Tübingen <sup>2</sup>1983, 79-105, 83f., konstatierte *afamiliäre Ethos*.

Gemeinde. Paulus erwähnt die Mutter Jesu, wiederum ohne ihren Namen zu nennen, nur einmal in einer vorgeprägten Formel (Gal 4,4).

Die Verehrung Marias hat ihren biblischen Anhalt vorwiegend in den lukanischen Kindheitsgeschichten. Während sie bei Mt ganz im Schatten Josephs bleibt, ist sie bei Lk die Hauptperson in den Ereignissen um Geburt und Kindheit Jesu. Mit Justin und Irenäus<sup>3</sup> setzt sich dann die wirkungsgeschichtlich außerordentlich erfolgreiche Typologisierung *Eva – Maria* durch, parallel zur biblisch bei Paulus bezeugten *Adam-Christus*-Typologie (Röm 5). Ohne hier weiter ins Detail gehen zu wollen, ist für die weitere Entwicklung zunächst einmal zwischen der vor allem im Volksglauben praktizierten *Marienförmigkeit*, der kirchlich sanktionierten *Marienverehrung* und der in Dogmen festgeschriebenen Mariologie zu unterscheiden. Dabei haben Marienförmigkeit und Marienverehrung sicherlich Motive der späteren Dogmenbildung vorweggenommen und diese auch befördert.

Von den vier Mariendogmen ist die Rede von Maria als Gottesgebärrin (theotokos; Ephesus 431) von allen drei großen Konfessionen Orthodoxie, Katholizismus und Protestantismus akzeptiert. Die Orthodoxen teilen mit den Katholiken auch noch das 553 in Konstantinopel festgeschriebene zweite Mariendogma der lebenslangen Jungfräulichkeit (*semper virgo*). Anders als im Katholizismus wurde in den orthodoxen Kirchen jedoch nie eine über die Lehrbildung der Konzilien hinausgehende Mariologie formuliert. Ort orthodoxer Marienverehrung ist die Liturgie.<sup>4</sup> Die beiden neuzeitlichen katholischen Mariendogmen der unbefleckten Empfängnis (*immaculata conceptio*, 1854) und der leiblichen Aufnahme Marias in den Himmel (*assumptio*, 1950) sind einerseits eine konsequente Ausgestaltung der schon bei Justin und Irenäus angelegten Parallelisierung von Maria und Christus und andererseits eine Reaktion auf die mittelalterliche Stilisierung Jesu Christi als Richtergestalt, die die Glaubenden geradezu unter den Schutzmantel der Maria trieb.<sup>5</sup> Die zentrale ökumenische Streitfrage ist, inwieweit die Mariologie sich an Christologie und Ekklesiologie zurückbinden lässt und wo die Grenze zu einer eigenständigen Marienlehre verläuft, die

<sup>3</sup> Vgl. Justin, Dial. 100; Irenäus, Adv. Haer. III,22,4; V,19,1.

<sup>4</sup> Vgl. Athanasios Basdekis, Die Gottesmutter. Marienverehrung und Marienförmigkeit in der orthodoxen Theologie und Kirche, in: ÖR 31/1982, 424-442; Nikolaus Thon, Die allreine Gottesmutter Maria in der orthodoxen liturgischen Verehrung, in: Der christliche Osten 32/1977, 126-134; Lothar Heiser, Maria in der Christus-Verkündigung des orthodoxen Kirchenjahres, Trier 1981.

<sup>5</sup> Vgl. die mittelalterliche Darstellung der Schutzmantelmadonna.

Maria als *comediatrix* und damit in letzter Konsequenz als *coredematrix* versteht. Ein weiteres Mariendogma in dieser Richtung wird von vielen als Gefährdung aller bisherigen Konvergenz- und Konsensbemühungen in den entscheidenden Lehrfragen angesehen.<sup>6</sup>

Während die Marienfrömmigkeit in Katholizismus und Orthodoxie von Protestanten beargwöhnt wird, könnte die Marienverehrung sich als Gesprächsbrücke zwischen den drei großen Konfessionen jenseits der verhärteten dogmatischen Fronten erweisen. Zur Illustration dieser These habe ich einen ästhetischen Zugang gewählt. Um aus protestantischer Perspektive zunächst einmal Abstand von den allgegenwärtigen Madonnenbildern gewinnen zu können, führt unser Weg über Mariendarstellungen aus Asien. Die Künstler sind mit einer Ausnahme Protestanten, bzw. stehen dem Protestantismus nahe.

## II.

*Verkündigung an Maria* (Abb. 1; Acryl auf Leinwand 60x60 cm; Nyoman Darsane/Indonesien 1991)

Nyoman Darsane ist als junger Mann vom Hinduismus, der auf Bali vorherrschenden Religion, zum protestantischen Glauben übergetreten. Als Kind wurde er gemeinsam mit einem Prinzen aus einem der lokalen Herrscherhäuser erzogen. Dadurch hat er tiefen Einblick in die balinesische Kultur und Religion erhalten. Darsane ist nicht nur Maler, sondern auch Tänzer, Puppenspieler und ein begnadeter Geschichtenerzähler. Er will dem Evangelium eine balinesische Gestalt geben.<sup>7</sup>

Der Künstler stellt die Verkündigung an Maria in getanzer Form dar. Der Tanz ist auf Bali Verkündigung und Lobpreis Gottes zugleich. Maria trägt das Gewand einer balinesischen Tänzerin. Zur Tänzerin werden auf Bali nur junge Mädchen ausgebildet, die dann bis zur Geschlechtsreife die traditionellen Tänze aufführen. Jungfräulichkeit und Reinheit sind rituelle Vorschrift. Von links hinten nährt sich tanzend der Engel des Herrn. Auch er ist in wallende balinesische Gewänder gehüllt. Die

<sup>6</sup> Vgl. Gerhard Ebeling, Zur Frage nach dem Sinn des mariologischen Dogmas, in: ZThK 47/1950, 383-391; Dietrich Ritschl, Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion über Mariologie, in: ders., Konzepte. Ökumene, Medizin, Ethik. Gesammelte Aufsätze, München 1986, 40-71; Was geht uns Maria an? Beiträge zur Auseinandersetzung in Theologie, Kirche und Frömmigkeit, hg. v. Elisabeth Moltmann-Wendel u.a., Gütersloh 1988.

<sup>7</sup> Vgl. Theo Sundermeier / Volker Küster (Hg.), Das schöne Evangelium. Christliche Kunst im balinesischen Kontext, Nettetal 1991; Volker Küster, Accomodation or Contextualization? Ketut Lasia and Nyoman Darsane – Two Balinese Christian Artists, in: Mission Studies 16/1999, 157-172.

beiden Tanzenden sind eng aufeinander bezogen. Mit ihrer Präsenz füllen sie das ganze Bild. Der Hintergrund ist in abstrakten Farben gehalten, Violett- und Blautöne dominieren.

*Nach der Verkündigung* (Abb. 2; Acryl auf Leinwand 90x90 cm; Nyoman Darsane 1991)

Auch das zweite Bild, ebenfalls von Nyoman Darsane, zeigt Maria als balinesische Tänzerin gewandet. Sie sitzt versunken auf dem Boden, den Blick nach innen gekehrt. Über ihrem Gesicht mit den geschlossenen Augen liegt der Ausdruck der Gottergebenheit. Ihr schwarzer Haarschopf scheint bis hinauf zum Mond zu wehen. Maria ist für Darsane eine schöne Frau.

Was mag diese Frau empfinden, der gerade verkündigt worden ist, dass sie Gottes Sohn empfangen wird? Ein uneheliches Kind, das droht sie in Schimpf und Schande zu stürzen, in der traditionellen Gesellschaft Balis ebenso wie im Palästina zur Zeit Jesu. Maria scheint trotz aller Widrigkeiten etwas zu ahnen von der Bedeutung dieses Augenblicks. Sie überwindet ihre Ängste und glaubt der göttlichen Verheißung.

*Weihnachten* (Abb. 3; Öl auf Leinwand 88x67 cm; Hatigammana Uttarananda / Sri Lanka 1986)

Hatigammana Uttarananda kam 1954 als Sohn einer kinderreichen sri-lankesischen Reisbauernfamilie zur Welt. Bereits im Kindesalter trat er in einen buddhistischen Mönchsorden ein. Nach dem Studium von Buddhismus, Philosophie und politischer Wissenschaft unterrichtete er Buddhismus und Kunst an einer höheren Schule (1980-86). Als Künstler ist Uttarananda Autodidakt. Der von ihm vertretene Reformbuddhismus und sein Engagement in der Menschenrechtsarbeit führten ihn zum buddhistisch-christlichen Dialog.<sup>8</sup> Ein Stipendium ermöglichte ihm dann aber doch das Studium der Malerei und Bildhauerei in Florenz (1986/87) und Mailand (seit 1989).

Das Weihnachtsbild des buddhistischen Mönchs mutet dem westlichen Betrachter vertraut und doch ganz eigenständig an. Auf der Seite liegend hat Maria in ihren Armen das Kindlein geborgen. Ihr Kopf ruht auf einem Kissen. In dieser Positur wird der Eintritt Buddhas ins Nir-

<sup>8</sup> Vgl. Volker Küster, Ein Dialog in Bildern. Reformbuddhismus und Christentum im Werk von Hatigammana Uttarananda, in: Mit dem Fremden Leben. Perspektiven einer Theologie der Konvivenz, Bd. 2, FS Theo Sundermeier, hg. v. Dieter Becker / Andreas Feldkeller, Erlangen 2000, 17-32.

vana dargestellt (*Parinirvana*).<sup>9</sup> Joseph sitzt vor ihrer Ruhestatt und wacht über den Schlaf von Mutter und Kind. Behutsam berührt er sie mit seiner rechten Hand. Die Eltern Jesu sind ganz in Blau gekleidet, für Uttarananda die Farbe der Reinheit. Neben Joseph liegt ein Reh, ein weiteres springt gerade auf seine Hinterläufe. In der buddhistischen Ikonographie werden auf Bildern von der ersten Predigt des Buddha auf ähnliche Weise zwei Gazellen zu seinen Füßen liegend dargestellt.<sup>10</sup> Im Hintergrund stehen ein Ochse und zwei Kühe im Stall. Die eine säugt ein Kalb. Beleuchtet wird die Szene von einer Stalllampe. Ihr Licht fällt auch hinaus in die Dunkelheit der geöffneten Tür. Srilankesischen Betrachterinnen und Betrachtern wird durch die Positur der Maria, die blaue Farbe der Kleidung und die Rehe die religiöse Dimension und Transzendenzbezogenheit des Dargestellten signalisiert.

Am Pfosten des Stalls kriecht eine Schlange hinunter. Uttarananda nimmt hier das christliche Symbol des Bösen auf. Der tragende Pfeiler bildet mit dem Querbalken schemenhaft ein Kreuz. Schon im Augenblick der Geburt ist das Christuskind bedroht von den Mächten des Bösen. Der Tod ragt bereits in seine behütete Welt hinein.

*Auf der Flucht* (Abb. 4; Linolschnitt; Solomon Raj / Indien 1982)

Solomon Raj (geb. 1921) ist Theologe und Künstler. Neben Holz- und Linolschnitten und Batiken, seinen bevorzugten Ausdrucksmitteln, hat er Dramen und Gedichte in seiner Muttersprache Telugu geschrieben und Tanzstücke choreographiert. Er hat als Lehrer, Pfarrer, Radioredakteur und Dozent für Kommunikation gearbeitet. Erste künstlerische Erfolge stellten sich zu Beginn der 70er Jahre mit der Prämierung einiger seiner Schwarz-Weiß-Drucke ein, international bekannt wurde Raj aber erst in den 80ern durch seine Batiken. Er erhielt Einladungen als Gastdozent und -künstler in die USA, nach Kanada, Großbritannien, Japan und auf die Philippinen. Zahlreiche Ausstellungen und die wiederholte Verwendung seiner Werke als Titelbilder und Postkartenmotive, die Publikation in Büchern und zwei Kunstkalender zeugen von wachsender Anerkennung.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Vgl. Klaus Fischer, Darstellungen vom Tode auf einigen buddhistischen Kunstwerken, in: Hans-Joachim Klimkeit (Hg.), *Tod und Jenseits im Glauben der Völker*, Wiesbaden<sup>3</sup>1994, 158-174.

<sup>10</sup> Vgl. Dietrich Seckel, *Kunst des Buddhismus. Werden, Wanderung und Wandlung* (Kunst der Welt), Baden-Baden 1962, 266.

<sup>11</sup> Vgl. Volker Küster, Inkulturationsverweigerung als ästhetischer Protest. Das Werk des indischen Künstlers Solomon Raj in einem neuen Licht, in: *ZMR* 81/1997, 153-163.

Eines der Zentralthemen in Rajs druckgraphischem Werk ist die „Heilige Familie“. Aber nicht der Stall in Bethlehem, sondern die „Flucht nach Ägypten“ ist sein bevorzugtes Sujet. Joseph und Maria mit dem Kind auf dem Esel reitend, soweit ganz traditionell, reihen sich ein in die Flüchtlingsströme des indischen Subkontinents und der Dritten Welt. Die Menschen führen nur wenig Habe mit sich, ihr größter Reichtum sind die Kinder, für die sie eine bessere Zukunft suchen. Die kleineren auf dem Arm oder in einer Trage, die etwas größeren müssen selber laufen. Gottes Sohn ist mitten unter den kleinen Leuten zur Welt gekommen und hat ihr schweres Los geteilt. Auch heute noch können wir ihm in den Armen und Unterdrückten begegnen. Auch daran soll uns die Weihnachtsgeschichte immer wieder erinnern.

*Flüchtlinge aus Ostpakistan* (Abb. 5; Linolschnitt; Solomon Raj / Indien 1973)

Das Bildzentrum nimmt eine am Boden zusammengekauerte Mutter ein, ihr Kind eng umschlungen haltend. Schräg hinter den beiden sitzt der Vater in fast meditativer Haltung. Die Frau trägt einen Sari, der Mann Hüfttuch und Turban, um seinen Hals hängt ein schlichter Leder-schmuck. Die Kleidung des Kindes ist nicht näher bestimmbar. Mutter und Kind sind barfuß. Alle drei haben die Augen vor Erschöpfung geschlossen. Aus dem mit unregelmäßigen, kurzen Schnitten strukturierten Hintergrund wölbt sich der Oberkörper Jesu Christi hervor, den linken Arm um den Vater gelegt, mit der Hand dessen linke Schulter umfassend. Der rechte Arm ragt über den Bildrand hinaus. Christus wirkt nach vorne gebeugt, als ob er die drei beschirmen wollte. Auf seinem Haupt prangt eine mächtige Dornenkrone. Auch sein Gesicht ist von Erschöpfung gezeichnet, die Augen sind geschlossen. Der nur mit dem Lendenschurz der Kulis bekleidete Unterleib geht in die Schraffur des Hintergrundes über. Vorne rechts steht ein Tongefäß, die einzige Habe der Familie.

Gottes Sohn ist als kleiner Leute Kind zur Welt gekommen. Solomon Raj hat sie wiederholt als Flüchtlingsfamilie porträtiert. Die Flucht nach Ägypten gewinnt im Kontext des allgegenwärtigen Flüchtlingselends in der Dritten Welt ihre politische Dimension zurück. Christus ist unter den Armen und Unterdrückten gegenwärtig, zugleich tritt er ihnen als einer der ihnen immer wieder gegenüber. Ganz anders fällt die Interpretation aus, die der chinesische Künstler He Qi diesem Sujet gegeben hat.

*Flucht nach Ägypten* (Abb. 6; Papierschnitt 39 x 27 cm, He Qi / China)  
 He Qi ist Kunstdozent am theologischen Seminar der protestantischen Kirche in Nanjing/China. Neben den Papierschnitten, einer alten Volkskunst der Region, beschäftigt er sich auch mit Textilcollagen, Holzschnitten und Tuschkmalerei. He Qi nutzt diese Medien um die biblischen Geschichten in eine chinesische Bildsprache umzusetzen.<sup>12</sup>

Joseph, der den Traum hatte, der den Esel führte, fehlt auf diesem Bild. He Qi konzentriert alles auf Mutter und Kind. Ihre Körper scheinen eine Einheit zu bilden. Das Jesuskind mit einem kecken Zopf, nicht untypisch für chinesische Knaben, ist geborgen vor der Brust der Mutter. Ihre Schulterpartie und der weitausgestellte linke Ärmel bilden drei Viertel eines Kreises, der durch den Körper des Kindes zu einem ganzen geschlossen wird. Dieser Kreis, Symbol größter *Harmonie*, markiert das Zentrum des Bildes. Der Leib des Esels scheint sich halbkreisförmig um ihn zu legen. Die enge Verbundenheit wird durch die aufeinander abgestimmte Ornamentik auf Kleidung und Zaumzeug noch unterstrichen. Die Pyramiden im Hintergrund, für europäische Augen auf den ersten Blick befremdlich als Ambiente für die Personengruppe im vorderen Teil, mögen chinesischen BetrachterInnen selbst durchaus vertraut anmuten. Wie sie so den Horizont begrenzen, können ihre Steinquader an die große Mauer erinnern. Das Rad der Sonne und die charakteristischen Wolkenornamente symbolisieren die göttliche Sphäre, in der Mutter und Kind sich aufgehoben fühlen können. Wolken, Sonne, Pyramiden, die Palme am rechten Bildrand und die Grasornamentik des Bodens liegen auf einer U-förmigen Linie, die die Flichenden rückwärtig beschirmt, deren Weg sie in munterem Trab vorwärts führt. Das Vertrauen in Gottes Beistand spiegelt sich in der inneren Harmonie der Komposition. Die Bedrohung und Unbehaustheit der Flucht wie sie Solomon Raj ins Bild setzt scheint hier fern.

*Hochzeit zu Kana* (Abb. 7; Papierschnitt; He Qi)

Der Künstler verlegt die Hochzeit in ein chinesisches Gehöft. Das Wasser wird hier nicht von Dienern in die Krüge gefüllt, sondern von Maria selbst. Jesus hat seine rechte Hand wie zum Segen über das geöffnete Gefäß ausgestreckt. Die beiden im Zentrum des Bildes stehenden Figuren sind in die bunt gemusterten Festtagsgewänder der Bauern gekleidet. Die Anmut in ihrer Darstellung konterkariert die Schärfe der Reaktion

<sup>12</sup> Vgl. Volker Küster, *Volkskunst als Mittel der Verkündigung? Die Papierschnitte von He Qi (Volksrepublik China)*, in: Theo Sundermeier / Volker Küster (Hg.), *Die Bilder und das Wort. Zum Verstehen christlicher Kunst in Afrika und Asien*, Göttingen 1993, 93-105.

Jesu auf den Hinweis seiner Mutter, dass ihren Gastgeber der Wein ausgegangen sei. Hier herrscht eine große Harmonie zwischen Mutter und Sohn. Auf den drei Krügen zu ihren Füßen ist ein chinesisches Schriftzeichen zu lesen, das aus einer Kontraktion der Zeichen für Wasser und der Zahl Neun entstanden ist, wobei „Neun“ lautgleich ist mit dem Wort für Alkohol.

Im oberen linken Bereich sind Braut und Bräutigam zu sehen. Unter einer Art Torbogen stehend, halten sie sich an der Hand, das Weinglas in der anderen und plaudern sorglos. Im Muster der durchbrochenen Holzwand im Rücken des Bräutigams verbirgt sich ein Doppelschriftzeichen, das eine glückliche Verbindung symbolisiert. Es besteht aus einer Verdopplung des Zeichens für Freude bzw. ein glückliches Ereignis. Bei Hochzeiten dient es aus roter Glanzfolie ausgeschnitten zur Dekoration. Rechts daneben, über den Köpfen von Jesus und Maria, steht in einer Nische ein Leuchter. Links im Vordergrund hockt ein Hahn unter dem Vordach eines Verschlags und kräht. Im Hintergrund geht ein Mann zum Brunnen, auf den Schultern ein Joch mit zwei Eimern. Es ist eine Hochzeitsfeier unter der chinesischen Landbevölkerung, Jesus ist zu Gast bei kleinen Leuten. Doch der Wein wird auf diesem Fest nicht ausgehen. Die Brautleute dürfen das Leben in seiner Fülle genießen.

*Frauen unter dem Kreuz* (Abb. 8; Öl auf Leinwand 114 x 85 cm; Hattigamma Uttarananda 1987)

In „Frauen unter dem Kreuz“ überblendet Uttarananda in einem Bild mit Kreuztragung und Kreuzigung zwei traditionelle Motivfelder der christlichen Ikonographie. Das Kreuz ist schräg und sperrig ins Bild gesetzt. Der Querbalken ist links nur ein knappes Stück zu sehen und ragt über den Bildrand hinaus. Der Schaft zerfasert nach oben in die Farben des Hintergrunds. Diesmal windet sich die Schlange, Symbol des Bösen, daran empor. Jesus hat das Kreuz nicht eigentlich geschultert. Sein in die gelbe Mönchsrobe gehüllter Körper ist merkwürdig gewunden. Den Kopf in den Nacken gelegt, blickt er entrückt nach oben. Das Haupt ist umkränzt von einem hellen Lichtschein, der von fast weiß bis hin zu einem kräftigen Gelb changiert. Darum herum legt sich ein zweiter Ring in dunklem Blau, der nach außen hin heller wird. Die Kreisform wird durch den groben, stärker linearen Farbauftrag konterkariert. Das Ganze scheint sich nach hinten zu verjüngen. Sonne, Licht, Gelb und Blau, komplementäre Farben der Reinheit und der

Hoffnung. Für Uttarananda symbolisieren sich darin Reich Gottes und Nirvana zugleich.

Im Vordergrund stehen Maria und Maria Magdalena, die diese mit den Armen umfangend, die Position des Lieblingsjüngers einnimmt. Beide tragen blaue Gewänder. Maria hat die Arme mit geöffneten Handflächen vor der Brust zur Erfurchtsbezeugung verschränkt. Ihr Gesichtsausdruck ist meditativ nach innen gekehrt. Schräg hinter Maria ist eine dritte Person sichtbar, die zu Jesus aufblickt. Ihre Arme sind vor den Körper erhoben mit nach oben geöffneten Handflächen.

Am linken Bildrand sind schemenhaft zwei weitere Frauen zu sehen. Farblich changiert ihre Darstellung vom Bläulichen ins Graue. Beide haben jeweils einen Arm über den Kopf gelegt. Der rechte Bildrand ist im Kontrast zu den im übrigen Bild überwiegenden Gelb- und Blautönen ganz in Braun, der Farbe der Erde, gehalten. Dieser Bereich wird von einem Trommler beherrscht. Sein Gesicht ist zu einer Fratze verzerrt, mit scheinbar fehlendem Unterkiefer. Der Oberkörper ist unbekleidet, um den Hals hat er ein Tuch geschlungen. Es fällt den Kastenlosen zu bei Beerdigungen zu trommeln. Tod verunreinigt. Links vom Kopf des Trommlers ist ein weiteres Gesicht zu sehen. Den Kopf ebenfalls in den Nacken gelegt, bleckt Judas lachend die Zähne. In der erhobenen rechten Hand neigt er einen Kelch, der Wein droht ihm im nächsten Moment über das Gesicht zu schwappen. Das Kreuzesblut Christi vergossen zum Gelage. Das Gesicht des Judas liegt auf einer Diagonalen mit dem Haupt Jesu, die dem Bild durch den Querbalken des Kreuzes eingezeichnet ist. Bis hin zum Kinnbart stellt Judas das verzerrte Gegenbild des Kreuzträgers dar. Er bleibt außerhalb des Lichtkegels.

Die Vorstellung, dass ein Mensch, dazu noch ein Gottessohn, am Kreuz leiden und sterben muss, um dadurch die Menschheit zu erlösen, bleibt dem Buddhisten Uttarananda fremd. Er porträtiert den Kreuzträger nicht als gequälte Kreatur. Christus strebt das Kreuz hinter sich lassend auf zu Gott, zum Nirvana. Er ist der Christus victor nicht der Christus patiens. Im krassen Gegensatz zu den meditativen Mariendarstellungen des Buddhisten Uttarananda stehen die koreanischen Bilder der Mutter Maria, die um ihren vor der Zeit einen gewaltsamen Tod gestorbenen Sohn trauert.

*Kwangju* (Abb. 9; Holzschnitt 27x16,5cm ; Hong Song-Dam / Südkorea 1983)

Hong Song-Dam ist einer der führenden Vertreter der südkoreanischen Minjung-Kulturbewegung. 1955 auf der zur Cholla-Provinz gehörenden

Insel Hauli geboren und in Kwangju aufgewachsen, arbeitete er in seiner Jugend als Ateliiergehilfe, bevor sein Talent entdeckt und ihm ein Kunststudium an der Chosun-Universität in Kwangju ermöglicht wurde. Durch sein politisches Engagement lenkte er die Aufmerksamkeit des Regimes auf sich. Im Juli 1989 wurde er wegen angeblichen Verstoßes gegen das Staatssicherheitsgesetz verhaftet. Er wurde gefoltert und unter Kontaktsperre gestellt. Hong blieb auch nach seiner Freilassung ein politisch engagierter Künstler. Das Trauma der Niederschlagung des Volksaufstandes in Kwangju (1980) durch das eigene Militär, beeinflusst noch heute die Tagespolitik in Südkorea. Der Künstler, selbst Augenzeuge der damaligen Ereignisse, verarbeitete seine Eindrücke in einer Vielzahl beklemmender Holzschnitte.<sup>13</sup>

Dargestellt ist auf den ersten Blick eine der vielen um einen ermordeten Angehörigen trauernden Frauen. Der Körper des Toten ist aufgebahrt, nur die Füße ragen unter dem weißen Leichentuch hervor. Die Szene ist in tiefe Finsternis getaucht. Mit groben Schnitten sind vom unteren Rand her Linien in das Dunkel vorgetrieben. Sie rufen den Eindruck flirrenden Lichtes hervor – ein Leichenkeller, Neonlicht. Den Kopf seitlich in die Armbeuge gelegt, ruht die Frau mit dem linken Arm auf dem toten Leib, ihre Rechte umfängt seine nackten Füße. Ihr dem Betrachter zugewandtes Gesicht ist vor Schmerz entstellt. Aus der Perspektive der Jesusstory betrachtet, wird in diesem Bild die Anstößigkeit des Kreuzestodes in seiner ganzen Härte bewusst. Doch ist genau an diesem Ort, in der Trauer der Mutter um ihren ermordeten Sohn, Gott im Leiden gegenwärtig. Hong Song-Dam hat mit seinem Holzschnitt eine koreanische Pietà geschaffen.

*Mutter* (Abb. 10; Holzschnitt 23x23cm; Hong Song-Dam / Südkorea)  
Auf einem anderen Bild hält eine Frau das Haupt eines jungen Mannes im Arm. Schräg nach vorne geneigt ruht er mit dem Gesicht nach unten in ihrer Armbeuge. Sein Auge ist starr und erloschen. Ihre Hand liegt auf seiner Schulter. Mit ihrem weit über seinen Nacken gebeugten Kopf schließt sie den mit dem rechten Arm gebildeten Halbkreis. Ihre grob geschnittenen Gesichtszüge sind verhärmt, die kräftige zerfurchte Hand zeugt von einem Leben harter Arbeit. Das Haar ist unter einem Tuch verborgen, der für Korea typischen Kopfbedeckung einer einfachen Frau. Der Künstler hat hier kein individuelles Portrait geschaffen. Diese

<sup>13</sup> Vgl. Volker Küster, *Minjung Theology and Minjung Art*, in: *Mission Studies* 11/1994, 108-129.

Pietà ist Ausdruck des Leidens (*Han*) all jener Mütter, die ihr Leben lang für ihre Söhne geschuftet haben, denen es einmal besser gehen soll. Wieviele sind im Kampf gegen das Militär-Regime umgekommen?

### III.

Es ist der Mensch Maria, der uns in diesen Bildern gegenübertritt.<sup>14</sup> Die Darstellungen decken einen Gutteil des neutestamentlich vorgegebenen Themenrepertoires ab: Verkündigung, Geburt, Flucht nach Ägypten, Hochzeit zu Kana und Maria unter dem Kreuz. Das Bildmaterial lässt sich zunächst einmal entsprechend der beiden großen Traditionsströme kontextueller Theologie und Kunst klassifizieren. Die Unterscheidung von Inkulturations- und Dialog- sowie Befreiungstheologien erweist sich auch für den künstlerischen Bereich als gültig.<sup>15</sup> Die Kunstwerke von Nyoman Darsane, Hatigamma Uttarananda und He Qi sind vor dem Hintergrund des kulturell-religiösen Pluralismus Asiens zu interpretieren. Darsane etwa feiert, inspiriert von der hindu-balinesischen Religion die Schönheit der jungfräulichen Tänzerin, die sich Gott geweiht hat. Der Buddhist Uttarananda stellt Maria demgegenüber in meditativer Pose dar. Sie verinnerlicht gewissermaßen den Weg Jesu. Für He Qi ist es das asiatische Prinzip der Harmonie, das ihn die Schwernisse der Flucht überdecken lässt und auch das Verhältnis von Mutter und Sohn bereinigt, selbst entgegen dem Duktus der biblischen Geschichte. Die Künstler loten das Bild einer gläubigen Frau in seiner ganzen Variationsbreite aus. Das Leiden der Mutter, die bereits mit ihrem Neugeborenen vor den Schergen des Königs fliehen und später ihren im jugendlichen Alter hingerichteten Sohn betrauern muss, tritt demgegenüber in den Hintergrund. Hier zeigt sich eine gewisse Analogie zu Christusdarstellungen aus Asien, die von einer *theologia gloriae* inspiriert sind und Christus als den *Christus victor* darstellen.<sup>16</sup>

Bei Solomon Raj und Hong Song-Dam hingegen bestimmt die sozio-ökonomische und politische Dimension des jeweiligen Kontextes die

<sup>14</sup> Vgl. F.D.E. Schleiermacher, Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch, in: ders., Schriften aus der Hallenser Zeit 1804-1807 (Kritische Gesamtausgabe I.5), Berlin / New York 1995, 43-100, der seine Protagonisten davon sprechen lässt, dass „jede Mutter eine Maria“ ist (66 vgl. 49.51).

<sup>15</sup> Vgl. Volker Küster, Art. Kunst und Religion III.2.i) Asien, Afrika, Lateinamerika, in: RGG<sup>4</sup>, Bd. 4 [im Druck].

<sup>16</sup> Vgl. Volker Küster, „...and foolishness to Gentiles“. Images of Christ from Africa and Asia, in: *Mission Studies* 12/1995, 95-112; ders., Die vielen Gesichter Jesu Christi. Christologie interkulturell, Neukirchen-Vluyn 1999.

Umsetzung des Sujets. Ihre Bilder sind geradezu Ikonen der asiatischen Befreiungstheologien, im indischen Kontext der Dalit und im südkoreanischen der Minjung-Theologie. Jesus Christus ist gegenwärtig im Leiden der kastenlosen Inder (Dalits) wie des einfachen koreanischen Volkes (Minjung). Frauen in der Dritten Welt, die in Armut und Unterdrückung leben, erkennen in Marias Flucht vor der Bedrohung ihres Kindes und in ihrer Trauer um ihren getöteten Sohn ihr eigenes Leiden wieder.

Der Gottesglaube Marias und die Befreiungsbotschaft des Evangeliums finden sich auch im Magnificat wieder (Lk 1,46-55), das gewissermaßen der theologische Schlüssel zur lukanischen Mariendarstellung in den Kindheitsgeschichten ist.<sup>17</sup> Maria lobt den Gott Israels, der Großes an ihr getan hat. Sie verkündet ihn als den Befreier. Er ist ein Gott, der kleinen Leute, der für die Armen Partei ergreift. Den Befreiungstheologinnen und -theologen, ist das Magnifikat denn auch zu einem ihrer zentralen Texte geworden. In traditioneller dogmatischer Terminologie ist in diesem Zusammenhang die Rede von *fiat und magnificat*. Gerade mit dem fiat ist viel patriarchaler Missbrauch getrieben worden. Die Niedrigkeit und Demut Marias wurden zu weiblichen Tugenden stilisiert. Aus befreiungstheologischer Perspektive gelesen hingegen, hat Gott eine einfache Frau aus dem Volk erwählt, seinen Sohn zu gebären. Maria glaubt dieser Verheißung und sagt ja zu Gott und seinem Sohn. Feministische Theologinnen unterstreichen denn auch, dass es sich hier um eine bewusste Glaubensentscheidung der Maria entgegen aller damit verbundenen Widrigkeiten handelt.<sup>18</sup> Zugleich kommt das kenotische Motiv zum tragen, Gott entäußert sich selbst, indem er seinen Sohn von einer Frau gebären lässt.

Damit eröffnet sich aber auch für Protestanten ein Zugang zu Maria. Der gläubige Mensch Maria kann uns zum Paradigma der Gerechtfertigten allein aus Glauben werden.<sup>19</sup> Dies muss in der Konsequenz weder

<sup>17</sup> Während Luise Schottroff, *Das Magnificat und die älteste Tradition über Jesus von Nazareth*, in *EvTh* 38/1978, 298-313, das Magnificat der „ältesten Jesustradition“ zuordnet und in Spannung zur Theologie des Lukas sieht, ist es für Francois Bovon, *Das Evangelium nach Lukas*, 1. Teilband Lk 1,1-9,50, Zürich / Neukirchen-Vluyn 1989, 78-94, der theologische Schlüssel zur lukanischen Mariendarstellung in den Kindheitsgeschichten.

<sup>18</sup> Vgl. Catharina J.M. Halkes, *Marienbilder – Frauenbilder*, in: dies., *Suchen, was verloren ging. Beiträge zur feministischen Theologie*, Gütersloh 1985, 81-95; dies., *Art. Maria*, in: *Wörterbuch der feministischen Theologie*, hg. v. Elisabeth Gössmann u.a., Gütersloh 1991, 268-275.

<sup>19</sup> Vgl. Luthers Auslegung des Magnificat, in: *WA* 7, 544-604; Hans Düfel, *Luthers Stellung zur Marienverehrung*, Göttingen 1968; Horst Gorski, *Die Niedrigkeit seiner Magd. Darstellung und theologische Analyse der Mariologie Martin Luthers als Beitrag zum gegenwärtigen lutherisch/römisch-katholischen Gespräch*, Frankfurt/Main u.a. 1987; Walter Tappolet (Hg.),

zu einer eigenen protestantischen Mariologie führen noch wird es in einer Marienverehrung oder gar -frömmigkeit münden. Die Heimholung Marias gibt protestantischen Christinnen und Christen jedoch ein positives weibliches Identifikationsangebot zurück. Die Interpretation im Kontext der Rechtfertigungsbotschaft kann dabei zugleich Verständnis wecken für die Marienverehrung unserer katholischen und orthodoxen Glaubensgeschwister. Wo Maria Vorbild der eigenen Glaubenshaltung ist, wird verständlich warum auch andere Christinnen und Christen sich aus ihrer spezifischen Glaubensperspektive mit ihr identifizieren. Dass hier Differenzen bestehen bleiben werden, soll dabei weder verschwiegen noch nivelliert werden. Als Mutter des Glaubens erinnert uns Maria somit zugleich/gleichzeitig auch immer wieder an seine Vielgestaltigkeit. Der christliche Glaube ist ein in sich pluralistisches Gebilde. Protestanten werden in der Marienfrömmigkeit auch immer ein Stück Fremdheit des christlichen Glaubens erfahren.

*Abb. 1: Nyoman Darsane, Verkündigung an Maria*



*Abb. 2: Nyoman Darsane, Nach der Verkündigung*



*Abb. 3: Hatigamma Uttarananda, Weihnachten*



*Abb. 4: Solomon Raj, Auf der Flucht*



*Abb. 5: Solomon, Raj, Flüchtlinge aus Ostpakistan*



*Abb. 6: He Qi, Flucht nach Ägypten*



*Abb. 7: He Qi, Hochzeit zu Kana*



*Abb. 8: Hatigamma, Uttarananda, Frauen unter dem Kreuz*



*Abb. 9: Hong Song-Dam, Kwangju*



*Abb. 10: Hong Song-Dam, Mutter*

