

Patrick Felix Krüger

## **Religions- und Kulturkontakt im Bild**

**Metaphern und Formulare in der materialen Missionsgeschichte**

***Metaphor Papers*** is a Working Paper Series by the Collaborative Research Center 1475 “Metaphors of Religion”. In the *Metaphor Papers*, the CRC documents preliminary findings, work-in-progress and ongoing debates and makes them available for discussion.

Please cite as:

Patrick Felix Krüger. “Religions- und Kulturkontakt im Bild. Metaphern und Formulare in der materialen Missionsgeschichte.” *Metaphor Papers* 15 (2025). <https://doi.org/10.46586/mp.354>.

© Patrick Felix Krüger.

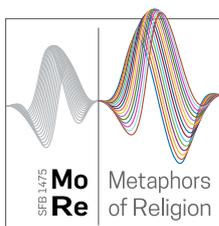
All *Metaphor Papers* are published under the Open Access CC-BY 4.0 International license: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ISSN 2942-0849

Ruhr-Universität Bochum / Karlsruher Institut für Technologie  
Collaborative Research Center 1475 “Metaphors of Religion”

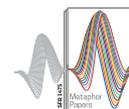
<https://sfb1475.ruhr-uni-bochum.de>  
<https://omp.ub.rub.de/index.php/metaphorpapers>

The CRC “Metaphors of Religion” is funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG; German Research Foundation) – SFB 1475 – Project ID 441126958.



Funded by

**DFG** Deutsche  
Forschungsgemeinschaft  
German Research Foundation



# Religions- und Kulturkontakt im Bild Metaphern und Formulare in der materialen Missionsgeschichte

Patrick Felix Krüger 

**ABSTRACT** Der Artikel untersucht den Einfluss von Religions- und Kulturkontakt auf materiale Objekte der Missionsgeschichte. Der Fokus liegt auf der Frage, wie religiöse Inhalte in Kunstwerke eingeschrieben werden. Dies wird mittels der Formulartheorie an Beispielen christlicher Kunst aus China und Japan gezeigt, die in einem missionarischen Kontext entstanden sind. Die Studie zeigt hierbei auf, wie insbesondere visuelle Metaphern und kulturelle Motive in Verbindung von Wort und Text genutzt werden, um eine Synthese zwischen den künstlerischen Traditionen und den missionarischen Inhalten zu schaffen. Anhand der Untersuchung ausgewählter Werke der Gruppe *Ars Sacra Pekinensis* kann die Bedeutung kultureller und religiöser Kontextualisierung für die Integration christlicher Symbolik in nicht-westliche Kunsttraditionen nachgewiesen werden.

**KEYWORDS** Religionskontakt, Materiale Missionsgeschichte, Visuelle Metaphern, Formulartheorie, Christliche Kunst in Asien, *Ars Sacra Pekinensis*

## Einleitung<sup>1</sup>

Missionarische Tätigkeit—darunter versteht man in der Regel vor allem die sprachliche Verkündung einer Religion oder Ideologie zum Zweck ihrer Verbreitung. Als eine Variante möglicher religiöser Kontaktsituationen beinhaltet Mission in den meisten Fällen auch eine materiale Ebene ([Rzepkowski 1999](#)); die Begegnung der Religionen und—sofern es zu missionarischer Aktivität kommt—die Vermittlung religiöser Vorstellungen zeigt sich in Bildern und anderen Objekten und manifestiert sich somit auch in der

1 Der folgende Aufsatz und das *Metaphor Paper* von Knut Martin Stünkel (2025) sind aus dem Kontext der Theory-in-Focus-Gruppe ‚Metapher und Formular‘ des Somderforschungsbereichs 1475 ‚Metaphors of Religion‘ sowie der Tagung ‚Sprachbild/ Bildsprache. Metaphern in Kunst, Religion und Wissenschaft‘ des Hans Kilian und Lotte Köhler Centrums (KKC) (7./8. Dezember 2023) entstanden und beziehen sich ergänzend aufeinander. Gleichzeitig schließen die Ausführungen an einen früheren Aufsatz ([Krüger und Stünkel 2023](#)) an, dessen Beispiele aufgegriffen und mit Blick auf den Zusammenhang von Formular und Metapher weiterentwickelt werden.

Kunst. Kunstgegenstände sind daher nicht allein Ausdruck individuellen künstlerischen Schaffens, sondern darüber hinaus häufig auch Manifestationen von Kontaktsituationen zwischen Kulturen oder Religionen.

Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich mit der Frage, wie sich die Begegnung religiöser Traditionen auf der Objektebene bzw. in den Objekten selbst vollzieht. Dies ist insbesondere für die Kunst Asiens von Bedeutung, wo unterschiedliche Religionen oft auf engem Raum nebeneinander existieren, und gegenseitigen Einfluss nehmen auf die materiale Kultur ihrer jeweiligen Anhänger. Es geht daher im Folgenden zunächst um die Frage, wie sich Religionskontakt im einzelnen Objekt manifestiert (dazu [Krüger und Stünkel 2022](#)). Daran schließen Überlegungen an, in welcher Weise dabei Metaphern entstehen und verwendet werden. Eine Gemeinsamkeit der im Rahmen dieser Betrachtung untersuchten Kontaktsituationen ist die Mission, d.h. alle besprochenen Objekte sowie Text- und Bildbeispiele entstammen missionarischen Kontexten. [2]

Die kunstgeschichtliche Betrachtung beschränkt sich vor allem in älteren Darstellungen häufig auf die Feststellung, in einem solchen Objekt seien neben der Bildsprache der Herkunftsgesellschaft auch Einflüsse einer anderen oder fremden Kultur oder Religion erkennbar.<sup>2</sup> Dieser ‚Einfluss‘, der auf stilistischer oder ikonographischer Ebene fassbar ist, wird anhand historischer Ereignisse erklärt und verweist somit auf eine denkbare oder tatsächliche Kontaktsituation. Die eigentliche Frage aber, auf welche Weise sich unterschiedliche künstlerische ‚Sprachen‘ im Objekt zusammenfügen, wird in der Regel nicht näher betrachtet.<sup>3</sup> Der vorliegende Beitrag geht dieser Frage am Beispiel ausgewählter Werke christlicher Malerei aus China und Japan nach und diskutiert im Anschluss, wie dieser Prozess neue Metaphern erzeugt. Er ist in diesem Sinne ein Versuch, der schriftlich überlieferten Missionsgeschichte die materiale Dimension zur Seite zu stellen und über die bisherige Provenienzforschung hinaus eine *materiale Missionsgeschichtsforschung* anzuregen. [3]

## Metaphern im Religionskontakt

Innerhalb religiöser Kontaktsituationen lässt sich eine auffallende Metapherndichte feststellen, die im Zuge der Notwendigkeit entsteht, die eigene Tradition einem fremden Gegenüber in einer ihm verständlichen Weise zu erklären. Damit verbunden ist nicht [4]

2 So beispielsweise in der Betrachtung der Malerei einer katholischen Künstlergilde, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Japan gegründet wurde und in deren Werken westlicher Einfluss deutlich erkennbar sei (“Even in the pictures by artists of this guild [...], however, Western influence is strongly evident”, [Fleming 1938, 41](#)). Ob es sich dabei um stilistische oder ikonographische Einflüsse handelt und in welcher Weise sich dies in den Werken zeigt, wird nicht näher erläutert. Weitere Beispiele finden sich bei [Hirth \(1896\)](#).

3 So betont John Marshall in seiner Studie über die buddhistische Kunst Gandhāras zwar mehrfach indische Einflüsse (z.B. [Marshall 1960, 87](#)) und führt dies zurück auf den Kontakt zwischen den beiden Regionen (z.B. [Marshall 1960, 93](#)), bleibt aber sehr vage in der Frage, auf welche Weise sich dieser Einfluss in den Artefakten manifestiert.

selten eine Schärfung der eigenen religiösen Gewissheiten, die häufig ebenfalls auf Metaphern zurückgreift.<sup>4</sup>

Eine solche metaphorengeleitete Selbstvergewisserung findet ihren Niederschlag beispielsweise in missionarischer Literatur. So schreibt der protestantische Theologe und Missionar Friso Melzer: „Jesus Christus [...] ist das einzige Licht, Er allein ist das Licht der Welt. Was vor ihm leuchtete (z.B. Buddha oder Sokrates), waren begrenzte Lichter, deren Auftrag beim Aufgang der Christus-Sonne erfüllt war“ (Melzer 1973, 10). Eine auffallende Metapherndichte innerhalb einer religiösen Kontaktsituation weisen darüber hinaus die Schriften des indischen Predigers Sadhu Sundar Singh auf, der eine christliche Lehre entwickelte, die—auf indischer Tradition aufgebaut—ohne westliche Einflüsse auszukommen suchte.<sup>5</sup> Er selbst sieht seine Ausdrucksweise vor allem durch Gleichnisse geprägt: „Es wäre für mich unmöglich, diese mir geoffenbarten Wahrheiten darzulegen, wenn ich nicht in der Sprache der Parabeln sprechen würde, aber durch die Verwendung von Gleichnissen ist meine Aufgabe vergleichsweise einfach geworden.“<sup>6</sup> Eine hohe Anzahl von Metaphern entsteht häufig dort, wo Sundar Singh eine Anschlussfähigkeit seiner christlichen Lehre an die religiösen Traditionen seiner überwiegend hinduistischen Zuhörer herstellt.<sup>7</sup> Dazu gehört schließlich auch die Bezeichnung als Sadhu, die ihm von seinen Anhängern zugeschrieben wurde und die er für seine Zwecke zu nutzen wusste: „Indem er die anerkannte Kleidung eines Sadhus annahm, öffnete Sundar Singh [...] die Tür zu allen Kasten und Klassen der Gesellschaft [...]. Seine eigenen Worte sind: ‚An dem Tag, an dem ich ein Sadhu wurde, habe ich mich mit diesen Kleidern vermählt, und ich werde mich nie aus eigenem Willen von ihnen trennen‘.“<sup>8</sup> Als Sadhu (Skt. *sādhu* ‚Guter‘) werden insbesondere in den hinduistischen Traditionen die Mitglieder asketischer Gemeinschaften oder Wanderasketen bezeichnet. An diese Tradition knüpft Sundar Singh an: „[Er] ist die Verkörperung einer Idee, die in den Adern eines jeden Inders fließt und die er aus der fernen Vergangenheit geerbt hat. Wenn er als obdachloser Sadhu vor den Menschen steht, ohne zu wissen, woher er seine nächste Mahlzeit nehmen wird, ohne weltliche Güter, erinnert er die Menschen in diesen Tagen an das große Ideal des Verzichts.“<sup>9</sup> Gleichzeitig barg das Auftreten Sundar

4 Für eine ausführliche Darstellung, siehe Stünkel (2025), Kapitel „Metaphorisierung als Grenzüberschreitung und Transferleistung“.

5 Sundar Singh (1888– vermutlich 1929) wandte sich bereits in jungen Jahren dem Christentum zu. Sein Leben und Wirken (dazu Biehl 1990) war geprägt von vielschichtigen Kontaktsituationen, angefangen bei seinem Elternhaus—der Vater war Sikh, die Mutter entstammte einer hinduistischen Familie und Sundar Singh selbst besuchte eine christliche Schule—, aber vor allem durch sein Bestreben, die christliche Lehre in Indien zu verbreiten. Er zog zunächst missionierend durch die ländlichen Gegenden Indiens und bereiste später mehrere Länder Asiens, Europa und die Vereinigten Staaten.

6 “It would be impossible for me to set forth these truths that have been revealed to me except in parabolic language, but by the use of parables my task has been made comparatively easy” (Singh 1922, 3). Die Übersetzung dieses und der folgenden Zitate ins Deutsche wurden vom Verfasser des Artikels erstellt.

7 Ausgewählte Beispiele seiner stark durch Metaphern angereicherten Schriften liefert Melzer (1973, 117–26).

8 “By adopting the recognized dress of the sadhu, Sundar Singh [...] opens the door to all castes and classes of society [...]. His own words are: ‘The day I became a Sadhu I was wedded to these garments, and I will never divorce them of my own will’” (Parker 1918, 6).

9 “Sadhu Sundar Singh is the embodiment of an idea running in the veins of every Indian, and inherited by him from the distant past. Standing before men as the homeless Sadhu, not knowing where his

Singhs im Gewand eines Sadhu auch Schwierigkeiten und Gefahren. „Die Schwierigkeit lag darin, dass die herkömmliche Hochachtung und Verehrung, die einem Sadhu und seinem Lebenswandel entgegengebracht wurde, sich möglicherweise in Groll und Verfolgung verwandelte, sobald es sich herausstellte, dass es das Christentum war, das dieser ungewöhnliche Sadhu verkündete.“<sup>10</sup>

Das kurz geschilderte Beispiel von Sundar Singh ist absichtlich der Erörterung zur chinesischen und japanischen Malerei vorangestellt, denn es zeigt gewissermaßen eine gegenläufige Entwicklung der ‚Indigenisierung‘ im missionarischen Religionskontakt. Indem Sundar Singh das Gewand eines indischen Sadhu anlegte, übertrug er das etablierte visuelle Konzept des hinduistischen Wanderasketen auf seine Vorstellung eines Christen und formulierte auf diese Weise eine Art visuelle Metonymie: Demnach ist der jüdische Wanderprediger Jesus Christus wie ein indischer Sadhu und umgekehrt ist das Gewand eines Sadhu als Kennzeichen für dessen vorbildhafte Askese auch für diejenigen geeignet, der dies im Sinne einer Nachfolge Christi praktiziert. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Sundar Singh als gebürtiger Sikh weder der einen noch der anderen Tradition angehört. Seine Interpretation ‚echten‘ christlichen Lebens speiste sich unmittelbar aus der Lektüre der Evangelien und der dort geschilderten Lebensweise Jesu und seiner Jünger.<sup>11</sup> Daran wollte er unmittelbar anknüpfen und berief sich dabei auf die Erscheinung Jesu, die er als Schüler erfahren haben wollte und die seine Bekehrung ausgelöst habe. Das Erlebnis, das seine Kritiker als erfunden oder Einbildung zurückwiesen (Appasamy 1958, 21) rief in Sundar Singh eine Ablehnung des nominellen Christentums („nominal Christian life“) hervor, das nach seinem Empfinden an der presbyterianischen Missionsschule, die er besuchte, vorherrschend war (Appasamy 1958, 23). Als Wanderasket der Welt zu entsagen war für Sundar Singh ein Weg der unmittelbaren Nachfolge Christi ohne eine kirchliche Bindung. Gleichzeitig bedeutete es die Abkehr von den ihm fremden Traditionen und Theologien eines europäischen Christentums und dessen Mission. So wurde er für einige Zeit als „Evangelist im indischen Asketengewande“ (Heiler 1924, 37) verehrt, doch gleichzeitig entfachte sich darüber ein theologischer Konflikt, der 1917/18 in Indien ausbrach und einige Jahre später in Europa, Nordamerika und Australien als ‚Sadhu-Streit‘ in den Jahren seinen Höhepunkt erreichte (Heiler 1925, 1927; Biehl 1990, 35–97). Dabei ging es vordergründig um Wunder, die Sundar Singh angeblich bewirkt habe, was von kritischen Theologen bezweifelt wurde. Tatsächlich jedoch erschien der Auftritt des ‚biblischen Christen‘, als der Sundar Singh sich verstand und der christusähnliche Eindruck, den er beschwor (Biehl 1990, 46) den westlichen Kirchenvertretern als zu ‚indisch‘. Sein Anspruch, er

[6]

next meal will come from, without worldly goods, he recalls to men’s minds in these days the great ideal of renunciation” (Parker 1918, 5).

10 „The difficulty arose from the fact that the respect and veneration traditionally accorded to the person and life of a sadhu was liable to be turned into resentment and persecution once it was realised that it was Christianity which this particular sadhu was concerned to preach” (Streeter und Appasamy 1921, 12).

11 Sundar Singh soll in späteren Jahren berichtet haben, dass seine Mutter ihn zum Sadhu gemacht habe, indem sie ihn bereits während seiner Kindheit angefleht habe, kein weltliches Leben zu führen, sondern ein heiliger Mann Gottes zu werden (Appasamy 1958, 26). Dabei ist zu berücksichtigen, dass die biographische Literatur über Sundar Singh weitgehend von Legenden durchsetzt ist und Sundar Singh selbst zur Legendenbildung beigetragen hat.

„lebe“ Christus oder sei wie ein „lebendiger Kommentar zu neutestamentlichen Zeiten“ (Biehl 1990, 46), den seine Anhänger formulierten, wurde als anmaßend abgelehnt. Die zeitgenössischen Quellen zum ‚Sadhu-Streit‘ lassen erahnen, dass insbesondere das indische Gewand des Sadhu zu diesem Urteil führte.

Das Beispiel von Sundar Singh verdeutlicht, dass sich die Anwendung von Metaphern im Zusammenhang mit religiösen Kontaktsituationen nicht allein auf die Ebene von Sprache und Text beschränkt, sondern als visuelle Metapher auch auf materialer Ebene stattfindet. Dabei stellt sich zunächst die Frage, wie eine visuelle Metapher identifiziert werden kann. Die Analyse, auf der die folgenden Ausführungen basieren, folgt der Auffassung von Klaus Sachs-Hombach, wonach Bilder auf den Analyseebenen Semantik, Syntax und Pragmatik zu betrachten sind (Sachs-Hombach 2013). Weiterhin liegt den folgenden Ausführungen die Annahme zugrunde, dass sich eine visuelle Metapher sowohl in der Gesamtheit des Bildinhalts manifestieren kann als auch in einzelnen Bildelementen oder Bildformeln.<sup>12</sup> Im Bildinhalt, also dem, was der Betrachter sieht, sind Form und Sinn vereinigt, wobei sich die Metapher äußerlich auf die Form bezieht, in ihrer inhaltlichen Bedeutung aber auf der Sinnebene angesiedelt ist. Eine visuelle Metapher liegt demnach dann vor, wenn bei einem Bild seine offensichtliche *Form* und der für den Betrachter daraus erkennbare *Sinn*, d.h. die hinter der Form stehende Bedeutung, nicht unmittelbar übereinstimmen (Krüger 2022, 52). Es besteht also eine Doppeldeutigkeit im Bild („doppelte Bildhaftigkeit“), die oft nur durch entsprechendes Kontextwissen entschlüsselt werden kann und dabei gelegentlich uneindeutig bleibt („Sinnoffenheit“).<sup>13</sup>

Durch die Unterschiedlichkeit der offensichtlichen Form und der dahinterstehenden Bedeutung ist eine Verortung in einer Quell- und einer Zieldomäne möglich (Lakoff 1986, 294; Lakoff und Johnsen 2003, 266). Damit ist gemeint, dass zur Abbildung des eines jenseits bekannter Formen und Abbildungsmöglichkeiten liegenden Sinngehalts (Zieldomäne), ersatzweise eine bekannte Form aus der objektiven Realität (Quelldomäne) herangezogen wird.<sup>14</sup> Dieses Motiv kann gegebenenfalls durch einen Transzendenzverweis als metaphorische Abbildung kenntlich gemacht werden, was dann meist durch ikonographische Bildelemente geschieht.

Die Gründe für den Gebrauch visueller Metaphern sind vielfältig, beispielsweise wenn der Bildgegenstand an sich nicht abgebildet werden *kann* oder nicht gezeigt werden *darf*.<sup>15</sup> Die folgenden Ausführungen widmen sich hingegen solchen Metaphern, die

12 Als *Bildformel* wird eine festgelegte und häufig wiederholte syntaktische Kombination einzelner Bildelemente bezeichnet (Krüger 2020, 75).

13 Durch die Ebenen der Quell- und Zieldomäne unterscheidet sich die visuelle Metapher vom Symbol, wo stattdessen ein Zeichen mittels seiner Form (Signifikant) auf den Inhalt (Signifikat) referiert und das sich meist auch nur durch Kontextwissen entschlüsseln lässt.

14 Obwohl sich die Überlegungen von Lakoff und Johnson auf sprachliche Metaphern beschränken und visuelle Metaphern nicht in die Betrachtung einbezogen wurden, scheint es dennoch nutzbringend, das Konzept der Bedeutungsübertragung auch auf Bilder und andere Objekte anzuwenden.

15 Eine Unmöglichkeit der Abbildung kommt beispielsweise in der religiösen Kunst vor, wo Götter oder Himmelswesen in menschlicher Gestalt gezeigt werden, da sich ihr tatsächliches Aussehen der menschlichen Wahrnehmung und somit der künstlerischen Darstellung entzieht (vgl. Krüger 2022), aber dennoch eine gewisse Eindeutigkeit gewährleistet. Uneindeutiger für den Betrachter ist hingegen die Abbildung einer musikalischen Komposition oder melodischer Gerüste einschließlich

als eine Art Begleiterscheinung während der Anwendung von ‚Formularen‘ entstehen und dabei den Ort der Anschlussfähigkeit einer Einschreibung neuer Inhalte im Bild markieren.

Den methodischen Kernbegriff des Formulars hat Jürgen Frese in seinem sozialphänomenologischen Hauptwerk *Prozesse im Handlungsfeld* (Frese 1985) entwickelt. Er beschreibt Formulare als eine „vorgeprägte Struktur mit bestimmten Leerstellen, in die individualisierende Charakteristika [...] eingetragen werden können“ (Frese 1985, 155). Die Formulartheorie widmet sich dem Funktionieren von Sozialität und betrachtet dies insbesondere vor dem Hintergrund der Kommunikation. Eine Kommunikationsgemeinschaft kann als soziale Gruppe entstehen und sich fortsetzen, wenn individuelle Erfahrung allgemein zugänglich gemacht wird. Hier kommen Formulare zur Anwendung, die aus festgelegtem Text und individuell zu bestimmenden Leerstellen bestehen. Dabei handelt es sich häufig um sogenannte ‚Großgeschichten‘—religiöse Grundtexte wie die Bibel ebenso wie Alltagsmythen (Stünkel 2025, par. 30–36). Ein Individuum kann auf diese Weise verstanden werden, wenn es seine Lebensgeschichte beispielsweise mittels des Formulars vom verlorenen Sohn oder anhand der Geschichte des Aufstiegs von Tellerwäscher zum Millionär erzählen kann. Auf diese Weise erfüllen Formulare eine ordnungsstiftende Funktion. Sie ermöglichen eine Sinngebung individueller Erlebnisse oder Erfahrungen und verorten deren Bedeutung innerhalb der Ordnung einer sozialen Gruppe (Krüger und Stünkel 2023, 76–77). [10]

Dies bedeutet jedoch nicht, dass der im Formular verwendete Text solche Leerstellen vorsieht und sie zur Einschreibung bereitstellt. Vielmehr muss zur erfolgreichen Einschreibung eine *Anschlussfähigkeit* gegeben sein, d.h. die zur Einschreibung individueller Inhalte vorgesehene Erzählung muss eine inhaltliche Verwandtschaft oder ähnliche Motive enthalten. So lässt sich beispielsweise das eigene Schicksal entweder mittels ähnlich verlaufener Lebensgeschichten erzählen oder erlittene Schicksalsschläge werden anhand einer fremden Biographie erläutert, die insgesamt betrachtet zwar kaum der eigenen ähnelt, die aber ähnliche leidvolle Momente enthält. Diese strukturelle oder punktuelle Gemeinsamkeit bietet eine *Anschlussstelle* zur Einschreibung eigener Inhalte. Solche Anschlussstellen sind im ursprünglichen Text nicht einfach vorhanden, sondern müssen ausfindig gemacht und als Leerstelle geschaffen werden.<sup>16</sup> [11]

So wie literarische Narrative als Formulare dienen können, können auch allgemein bekannte Bildmotive zu Formularen werden. Es ist zu beobachten, dass Formulare häufig in kulturellen oder religiösen Kontaktsituationen vorkommen. Sie ermöglichen Aushandlungsprozesse zwischen Kulturen und Religionen, indem sie zu Vermittlern [12]

---

der daraus entstehenden Gefühle mittels höfischer Szenen, wie dies in den indischen *Rāgamālā*-Miniaturen geschieht (Ebeling 1973; Dahmen-Dallapiccola 1975). Nicht nur ist der in diesen Miniaturen abgebildete Sinn ohne Kontextwissen unlesbar—die Szenerie wird als Metapher gar nicht erst erkannt.

16 Die Idee der *Anschlussstelle* besitzt eine gewisse Nähe zur *Unbestimmtheitsstelle* (Ingarden 1931) oder *Leerstelle* (Iser 1976) in der Literaturtheorie, die dem Leser ermöglicht, mittels eigener Erfahrung an eine Erzählung anzuschließen. Im Gegensatz zur Formulartheorie wird hier jedoch der Leser eines Textes in eine *aktive Rolle* gebracht, aus der heraus er sich selbst an der Sinnbildung beteiligt. Das Formular eröffnet hingegen dem Erzähler die Möglichkeit, sich durch Anschluss seiner Erzählung an eine andere Geschichte sinnbildend zu erklären, was den Leser in eine zuhörende und somit eher *passive Rolle* drängt.

in Kontaktsituationen werden. Formulare ermöglichen Kulturen, sich gegenseitig verständlich zu machen oder erlauben wechselseitige Erklärung religiöser Inhalte. Dies geschieht sowohl auf der Ebene von Texten als auch in Objekten (Stünkel 2025, 47–49).

Es ist wenig überraschend, dass sich religiöse Kontaktsituationen häufig in solchen Objekten deutlich sichtbar manifestieren, die in missionarischem Kontext angefertigt wurden oder von kürzlich missionierten Gruppen verwendet werden. Dahinter steht die Idee, die religiösen Inhalte einer missionierenden Gruppe in die Bildsprache der missionierten Gesellschaft zu übersetzen, um den ‚fremden‘ Glauben in bekannten Formen abzubilden. Dieser Prozess wird in der katholischen Theologie als ‚Inkulturation‘ bezeichnet (Müller 1987; Hasenhüttl 1994), während in der evangelischen Mission von ‚kontextueller Theologie‘ gesprochen wird (Küster 2020, 206). In beiden Fällen geht es um eine Integration des christlichen Glaubensverständnisses in eine ‚fremde‘ Kultur. Dies dient idealerweise als Kraft zur Belebung der Kulturen auf der einen und als Bereicherung der christlichen Kirche auf der anderen Seite (Müller 1987, 178). Die Inkulturation des Evangeliums kann nach verschiedenen Modellen beschrieben werden. In unserem Falle ist insbesondere das synthetische Modell der Inkulturation von Interesse. Es geht davon aus, dass Kulturen in ihrer Begegnung wachsen und sich entwickeln und gegenseitig Formung und Bereicherung erfahren können (Müller 1987, 179). Für eine solche Bereicherung müssen bestimmte Elemente einer fremden Kultur als solche manifest und sichtbar übernommen werden. Solche Kunstobjekte, die als Ergebnis von Inkulturation den kulturellen Kontakt christlicher Missionare mit außereuropäischen Gesellschaften im Objekt zeigen, werden in der kunsthistorischen Forschung nur selten behandelt. Ihre künstlerische Sprache und die Form der Objekte der missionierten Gruppen gelten als westlich durchdrungen und daher nicht mehr als ‚authentisch‘ und ‚echt‘. Als Resultat von ‚Inkulturation‘ stehen solche Objekte in einer Art ‚Niemandland‘ zwischen den Kulturen und scheinen dabei weder in der Herkunftskultur noch in der missionierenden Kultur einwandfrei verortbar zu sein (Krüger und Stünkel 2023, 84). Die Beschreibung solcher Objekte beschränkt sich daher in der Regel, wie bereits erwähnt, auf den Hinweis, dass sich europäischer bzw. christlicher Einfluss zeigt. Der stattgefundene Religionskontakt wird also lediglich festgestellt und mittels des Objekts bescheinigt. Offen bleibt dabei die Frage, wie dieser Einfluss auf Bild- oder Objektebene stattfindet und auf welche Weise sich ‚Fremdes‘ in Bilder oder Objekte ‚hineinschreiben‘ lässt. [13]

## Die Künstlergruppe ‚Ars Sacra Pekinensis‘

Wie Religionskontakt im Bild stattfinden kann und wie religiöse Inhalte in das Bildprogramm einer anderen Tradition ‚eingeschrieben‘ werden, lässt sich an den Bildern einer Malschule exemplarisch darlegen, die in den 1930er und 1940er Jahren in Peking wirkte und vom Steyler Missionar Fritz Bornemann als ‚Ars Sacra Pekinensis‘ bezeichnet wurde (Bornemann 1950). [14]

Im Jahr 1930 wurde an der katholischen Fu Jen Universität Peking eine Kunstakademie [15] eingerichtet, die sich vor allem der Ausbildung in chinesischer Malerei widmete und seit 1943 jeweils eine Abteilung für chinesische und europäische Malerei unterhielt (Bornemann 1950, 5). Die Schaffung eines solchen Ausbildungsortes wurde unterstützt vom Apostolischen Delegaten für China, Erzbischof Celso Costantini (1876–1958). Dessen vordringliche Aufgabe bestand in der ‚Sinisierung‘ der katholischen Kirche in China, die von der europäischen Prägung durch die Mission befreit und ‚chinesisch‘ werden sollte (Schüller 1940b, 10).

Die Behandlung christlicher Themen in der chinesischen Malerei blickte zu diesem [16] Zeitpunkt bereits auf eine lange Tradition zurück. Hier sind beispielsweise die Bildwerke zu erwähnen, die im Umfeld der Pekinger Jesuitenkünstler im 18. Jahrhundert entstanden (Schüller 1940a, 48–74; Walravens 2019) und denen eine vor allem von franziskanischen Missionaren geförderte künstlerische Betätigung vorausging (Schüller 1940a, 16–20). Die Bilder der ‚Ars Sacra Pekinensis‘ entstammen somit in erweitertem Sinne einem missionarischen Kontext, zeigen aber gleichzeitig, wie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine junge Künstlergeneration erprobte, christliche Motive in die traditionelle chinesische Malerei einzuführen.

Die Einrichtung der Kunstakademie vollzog sich vor dem Hintergrund einer Neuaus- [17] richtung katholischer Missionsarbeit, deren Ziel u.a. eine ‚Sinisierung‘ der katholischen Kirche in China war (siehe oben). Dies wurde auf dem ersten Konzil der katholischen Kirche in China (*Primum Concilium Sinense*) beschlossen, das unter der Leitung von Celso Costantini im Sommer 1924 in Shanghai zusammenkam, um Mission und Kolonialismus zu entflechten. In diesem Sinne sollte die Ausbildung einheimischer Künstler dem ‚Europäismus‘ entgegenwirken, der zu dieser Zeit innerhalb der Mission vorherrschte und der die einheimische Kultur als minderwertig erachtete. Nach seiner Ankunft in China hatte Costantini daher recht bald einen Mangel christlicher Kunst in chinesischer Prägung wahrgenommen. Es gab zu dieser Zeit nur sehr wenige chinesische Künstler, die sich mit christlich Themen befassten. Die missionarische Arbeit der vorangegangenen Jahrzehnte hatte bewirkt, dass chinesische Christen nicht nur die Glaubensinhalte sondern auch die äußere Form eines europäisch geprägten Christentums übernommen hatten (Arrington 2013, 443). Das zeigt sich beispielsweise an der bis dahin gängigen Kirchenarchitektur, die überwiegend europäische Stilformen kopierte oder an liturgischem Gerät, das aus Europa importiert wurde (Coomans 2014, 127–28).

Celso Costantini war 1922 als Apostolischer Delegat nach China entsandt worden. [18] Neben seiner theologischen Arbeit hatte er mehrere kunsthistorische Studien verfasst sowie Handbücher zur christlichen Kunst herausgegeben. Er vertrat die Ansicht, dass die Verwendung europäischer Bildkompositionen in der Kirche Chinas den Eindruck verfestige, das Christentum sei eine fremde Religion. Um dem entgegenzuwirken, solle die Kirche lokale Formen der Kunst aufgreifen und diese zur Verbreitung ihrer Lehre nutzen. Dabei ging es Costantini sowohl um die Entwicklung einer christlich-chinesischen Bild- und Formensprache als auch um die Ausbildung von Künstlern, die diese verbreiten sollten (Capanni 2008). Dabei war sich Costantini der Wirkmächtigkeit von Bildern durchaus

bewusst und verwies auf die buddhistische und islamischen Mission, die Jahrhunderte zuvor durch geschickte Anpassung an die chinesische Bild- und Formensprache zum Erfolg geführt habe (Costantini 1935, 18).

Zu den ersten Lehrern, die an der neugegründeten Kunstakademie unterrichteten, gehörte der chinesische Maler und Kunstprofessor Lukas Chen Yuandu (1903–1967).<sup>17</sup> Diesen Künstler lernte Costantini im Jahre 1928 während einer Ausstellung moderner Kunst kennen und förderte fortan seine Arbeit. Chen wandte sich spätestens seit der Begegnung mit Constantini auch christlichen Themen zu; ob er bereits vor ihrer Begegnung mit solchen Motiven experimentiert hatte, ist unklar (Clarke 2013, 240). Seit 1930 war Chen an der Kunstakademie beschäftigt und studierte intensiv die Geschichte der europäischen Kunst, vor allem die Malerei der italienischen Renaissance. Einige Jahre später konvertierte er zum Katholizismus; sein Taufname Lukas verweist auf den christlichen Patron der Maler (Clarke 2013, 163). Während der ersten Jahre seiner Lehrtätigkeit an der Kunstakademie unterrichtete Chen anscheinend ausschließlich traditionelle chinesische Malerei und betrieb die Auseinandersetzung mit christlichen Motiven außerhalb seiner Lehrtätigkeit. Erste christliche Bilder, die er als Auftragsarbeiten für Costantini anfertigte (Bornemann 1950, 24) wurden 1929 in einer amerikanischen Zeitschrift veröffentlicht, um finanzielle Unterstützung für die Fu-Jen Universität einzuwerben (Leeb 2020, 47). [19]

Infolge der Weltwirtschaftskrise wurde die Verwaltung der Fu Jen Universität ab 1933 an die Gesellschaft des Göttlichen Wortes (‘Steyler Mission’) übergeben. Auf Anregung Berchmans Brückners, eines an der Kunstakademie beschäftigten Steyler Missionars und Malers, befasste sich die Malklasse im Herbst 1934 mit der Weihnachtsgeschichte (Bornemann 1950, 9). Eine Ausstellung im September 1935 in Shanghai zeigte schließlich 20 Bilder von Chen und 80 Schülerarbeiten mit christlichen Inhalten (Schüller 1940b, 11). Diese Ausstellung markiert in gewisser Weise den Beginn der Künstlergruppe ‚Ars Sacra Pekinensis‘; Chen war einer der ersten und einflussreichsten Künstler dieser Gruppe (Leeb 2020, 46) und wird mithin als Schöpfer dieser christlich-chinesischen Maltradition angesehen. [20]

Bis zur Auflösung der Kunstakademie nach der Übernahme der Universität durch die chinesische Regierung um 1952/53 bildete die Kunstakademie zwei Generationen von Künstlern aus. Zur zweiten Generation, die während der 1940er Jahre an der Universität studierte, gehörten erstmals auch einige Frauen. Eine genaue Anzahl der Kunstwerke mit christlichen Themen, die in den zwanzig Jahren an der Akademie entstand, ist nicht bekannt.<sup>18</sup> [21]

Die Malschule der ‚Ars Sacra Pekinensis‘ ist für die Analyse kultureller und religiöser Kontaktsituationen und deren Auswirkungen auf künstlerische Produktion besonders geeignet, weil sich hier der Kontakt anhand der Universitätsgeschichte und der Künst- [22]

17 Bereits vor seinem Eintritt in die katholische Kunstakademie lehrte Lukas Chen Yuandu am Hua Pei Kolleg (Bornemann 1950, 24).

18 Etwa fünfhundert Werke sind im Original oder als Foto erhalten (Leeb 2020, 45), größere Sammlungen befinden sich beispielsweise in den Missionssammlungen der Steyler Missionare in St. Augustin oder in Mödling. Das Fotoarchiv von Berchmans Brückner nennt 350 Werke, gilt aber als unvollständig (Bornemann 1950, 13).

lerbiographien nachverfolgen und mit der Manifestation der Kontaktsituation im Bild zusammenführen lässt. Dabei ist in der Kontaktsituation eine Makro- und eine Mikroebene zu unterscheiden.

Auf der Makroebene vollzieht sich religiöser Kontakt mit Blick auf die Mission auf einer breiten Ebene zwischen China und Europa, u.a. durch mehrere Schübe von Mission, und entwickelt sich letztlich zu einem lang andauernden Prozess. Dieser setzt mit der Ankunft franziskanischer Missionare zu Beginn des 14. Jahrhundert ein und durchläuft eine lange Abfolge gegenseitiger Berührung, an dessen Ende sich im frühen 20. Jahrhundert eine vielschichtige Kontaktsituation zwischen Teilen der einheimischen Bevölkerung und verschiedenen Missionsorden und -gesellschaften gebildet hat. Während diese Kontaktsituation zu Beginn längst nicht alle Bevölkerungsteile unmittelbar erreicht, entstehen durch die kolonialen Bestrebungen spätestens im 19. Jahrhundert vielfältige Berührungspunkte in weiten Teilen der Bevölkerung. [23]

Vor diesem Hintergrund vollzieht sich auf der Mikroebene der Kontakt zwischen Celso Costantini und Lukas Chen Yuandu, der bei der ersten Begegnung nicht dem christlichen Glauben angehört und erst später zum Katholizismus konvertiert. Ob Lukas Chen vor dieser Begegnung bereits einen engeren Kontakt zu christlichen Gemeinden gepflegt hat ist nicht überliefert. Chen wuchs in einer ländlichen Region der Provinz Guangdong auf, wo seit 1859 die Baseler Mission tätig war. Die Missionare betrieben eine strenge Durchsetzung christlicher Normen, was zu Konflikten innerhalb der christlichen Gemeinden führte und teils erheblichen Widerstand in Teilen der nichtchristlichen Bevölkerung hervorrief (Klein 2002). Es ist nicht dokumentiert, welcher Seite die Familie Chens in diesem Konflikt angehörte, ob sie mit dem Widerstand sympathisierte und diesen vielleicht sogar unterstützte oder ob sie mit den Missionaren kooperierte. Chen verließ seine Heimat und kam um 1920 nach Peking, wo er zunächst als Drucker arbeitete und in seiner freien Zeit malte. Seine Skizzen erregten die Aufmerksamkeit des Künstlers Jin Cheng (1878–1926), der ihm ermöglichte, einige seiner Werke auszustellen.<sup>19</sup> Während einer Ausstellung begegnete er schließlich Celso Constantini (Leeb 2020, 46). Vermutlich erwuchs aus der Begegnung mit Constantini für ihn der erste direkte Austausch. Aus dieser unmittelbaren Kontaktsituation gingen schließlich die Künstlergruppe ‚Ars Sacra Pekinensis‘ und die von ihnen geschaffenen Werke hervor. [24]

Es erscheint einigermaßen naheliegend, dass sich nachhaltige Kontaktsituationen in den seltensten Fällen auf eine einzige Begegnung beschränken, sondern aus einem Mosaik verschiedener Einzelsituationen bestehen. Die Begegnung zwischen Constantini und Chen ist daher der Auftakt, nicht aber die für die kunsthistorische Nachwirkung verantwortliche Gesamtsituation. Diese manifestiert sich im vorliegenden Fall in der Malschule und den dort wirkenden Künstlern und verursacht gleichzeitig neue Kontaktsituationen durch Ausstellungen oder die Weitergabe einzelner Werke. Mit Blick auf [25]

19 Jin Chen stammte aus Wuxing in der Provinz Zhejiang und war zum Zeitpunkt der Begegnung mit Chen Yuandu ein führender Vertreter der traditionalistischen Malerei in Peking. Er hatte zunächst Rechtswissenschaft in London studiert und war anschließend im Staatsdienst tätig. Um 1911 gründete er die Hu She Gesellschaft für Malerei in Peking und förderte das Studium der Song- und Yuan-Malerei. Gemeinsam mit Chen Shizeng (Chen Hengke) gründete er 1920 die Chinese Painting Research Society.

Chen und sein Werk bildet die Begegnung mit Constantini dagegen den Ausgangspunkt einer individuellen Kontaktsituation, die von Constantini gezielt herbeigeführt wurde indem er versuchte, „echte Künstler der chinesischen Schule (...) dafür zu gewinnen, daß sie sich in die christliche Vorstellungswelt einlebten und so ihr Werk gestalteten“ (Bornemann 1950, 7).

Auch auf der Mikroebene ist die Kontaktsituation stark ausdifferenziert und ergibt sich aus verschiedenen Tatbeständen und Sachverhalten. Dazu gehört neben seiner Konversion beispielsweise auch der Umstand, dass Chen das Studium europäischer Malerei ausschließlich durch Abbildungen in der ihm zugänglichen kunsthistorischen Literatur bestritt; dabei standen die Werke der italienischen Renaissance im Vordergrund (Schüller 1940a, 114). Dieser Einfluss manifestiert sich in seinen Bildern und unterscheidet sie von Werken anderer Künstler dieser Gruppe, die sich bevorzugt dem Studium der mitteleuropäischen Malerei des Mittelalters und der frühen Neuzeit zuwandten. [26]

## Bilder als Formulare

Anhand der Bilder der Künstlergruppe ‚Ars Sacra Pekinensis‘ lässt sich nachvollziehen, wie die Bildtradition verschiedener Kulturen in einem Objekt aufeinandertreffen. Wie sich aus Bildmotiven der chinesischer Maltradition eine ‚christliche‘ Malerei herausbildete bzw. wie christliche Inhalte in die Bilder eingeschrieben wurden, lässt sich an zwei Bildern des Malers Lu Hung Nien erläutern. [27]

Lu Hung Nien gehört zur Gruppe jener Künstler, die sich auf Anregung von Berchmans Brückner im Herbst 1934 der christlichen Malerei zuwandten und für die jährliche Ausstellung der Kunstakademie ein Weihnachtsmotiv malten. Er wurde 1914 in Peking geboren und wuchs in einer wohlhabenden Familie auf. Er selbst berichtet über seine Kindheit: [28]

Unsere Freunde in Europa schickten uns manchmal Postkarten, und manche von diesen Karten hatten christliche Motive. Ich erinnere mich, dass ich einmal eine Karte sah, wo Jesus eine Gruppe von Kindern segnete. Ich fragte meine Mutter: ‚Warum sind auf dem Bild keine chinesischen Kinder?‘, und meine Mutter sagte: ‚Jesus liebt alle Kinder, auch die chinesischen, aber der Maler ist ein Europäer, daher hat er nur westliche Gesichter gemalt.‘ Ich habe damals geantwortet: ‚Ich werde neue Bilder malen, und auf meinen Bildern wird Jesus chinesische Kinder segnen!‘. (Leeb 2020, 47) [29]

Lu Hung Nien schloss sein Studium 1936 ab und erhielt 1944 eine Professur in der Kunstabteilung der katholischen Universität (Bornemann 1950, 150). Seine Darstellung der Herbergssuche (siehe Abb. 1) entstand im Jahre 1935 und zeigt vor einer winterlichen Landschaft ein an einem Fluss gelegenes Haus, das von einer hohen Mauer umgeben ist. Vor dem verschlossenen Tor steht ein Wanderer, der sein Bündel über der Schulter trägt und um Einlass bittet. Ein Bewohner des Hauses steht im Eingang, ein weiterer ist durch ein seitliches Fenster deutlich zu erkennen; unmittelbar hinter dem verschlossenen [30]

Tor steht ein Hund. In einiger Entfernung zum Tor steht eine weibliche Gestalt im tiefen Schnee. Sie trägt ein rot-blaues Gewand und einen Nimbus (Heiligenschein). Auch der Wanderer ist mit einem schwach angedeuteten Nimbus versehen. Beide Figuren verbindet eine Fährte aus Tritts Spuren im Schnee. Die Winterlandschaft vor einem sehr dunklen Himmel lässt eine Abendstimmung erahnen. Sie wird unterstrichen durch das verschlossene Tor und die Bewohner im Haus, die sich im Licht einer Kerze aufhalten.

Die Malweise der Winterlandschaft steht ganz in der chinesischen Maltradition. Der Künstler greift dabei ein bekanntes Motiv auf, das des Wanderers oder Reisenden, der zur Nacht um Herberge bittet. Das Reisen oder Wandern in den Bergen ist ein wiederkehrendes Thema in der chinesischen Landschaftsmalerei seit ihren Anfängen, gewinnt aber insbesondere in der späten Ming-Zeit an Bedeutung. Neben reisenden Händlern und Pilgern sind es vor allem die Wanderungen gelehrter Literaten im Gebirge, die in der Landschaftsmalerei abgebildet werden. Daraus entwickelte sich schließlich auch das Motiv des Wanderers auf Herbergssuche. Das Motiv findet sich bei nächtlichen Szenen in der chinesischen Landschaftsmalerei (Lee-Kalisch 2001), ist dann aber meist am unteren Bildrand positioniert und verdeutlicht eine Nachtsituation, die in der Landschaft sonst nicht eindeutig erkennbar wäre. Gelegentlich ist als weiteres Symbol der nächtlichen Landschaft ein blasser Vollmond am Himmel zu sehen. [31]

In diese Szene hineingesetzt ist die rot und blau gewandete Frau, die trotz ostasiatischer Physiognomie anhand von Gewand und Nimbus als Maria identifiziert werden kann. Die Fährte im Schnee hebt die syntaktische Verbindung beider Figuren im Bild hervor. Durch die Anwesenheit der Mariengestalt im Zusammenhang beider Personen durch die Tritts Spuren wird der ansonsten namenlose Wanderer zu Josef und das Haus zur Herberge, in der er um Quartier bittet. Hier ist die Anschlussstelle für die Einschreibung zu finden: Der Wanderer ist ebenso wie Josef und Maria auf einer Reise und so wie die Eltern Christi auf der Suche nach einer Herberge für die Nacht. Diese steht, ebenso wie in der Weihnachtsgeschichte, nicht unmittelbar bereit, sondern muss erfragt bzw. gesucht werden. Dabei ist es allein die Abbildung der Maria, die dem Bild einen christlichen Kontext verleiht. Der Künstler hat das christlich-europäische Bildmotiv in die Szenerie eingeschrieben und damit dessen Inhalt verändert. Es zeigt nun eine Episode aus der Weihnachtsgeschichte. Dabei wird das einsame Gehöft metaphorisch zur Herberge und die gesamte Szenerie zu Bethlehem, das auf diese Weise für die chinesischen Christen nicht mehr ein Ort im fernen Palästina ist, sondern in metaphorischem Sinne auch eine Verortung in China erfährt.<sup>20</sup> [32]

In ähnlicher Weise verfährt Lu Hung Nien bei der Abbildung der Flucht nach Ägypten (siehe Abb. 2). Auch dieses Bild, das 1934 entstand, lässt sich anhand der Formulartheorie analysieren. Die Szenerie zeigt ein flaches Boot bei der Überquerung eines Gewässers. Schilf deutet an, dass sich das Boot in Ufernähe befindet. Das Wasser wird durch sanfte Wellen angedeutet; das Gewässer verschmilzt mit dem Himmel, der durch zwei Vögel [33]

20 Es ist zu bedenken, dass die chinesische Landschaftsmalerei, in der das Motiv des Wanderers häufig vorkommt, nur vordergründig die Schönheit der Natur zeigt. Stattdessen werden mittels Landschaftsbilder weltanschauliche und religiöse Vorstellungen transportiert, so dass eine Anschlussfähigkeit an die christliche Weihnachtsgeschichte gegeben ist.



Abbildung 1 Lu Hung Nien, Herbergssuche, 1935. Quelle: Bornemann (1950, 157).

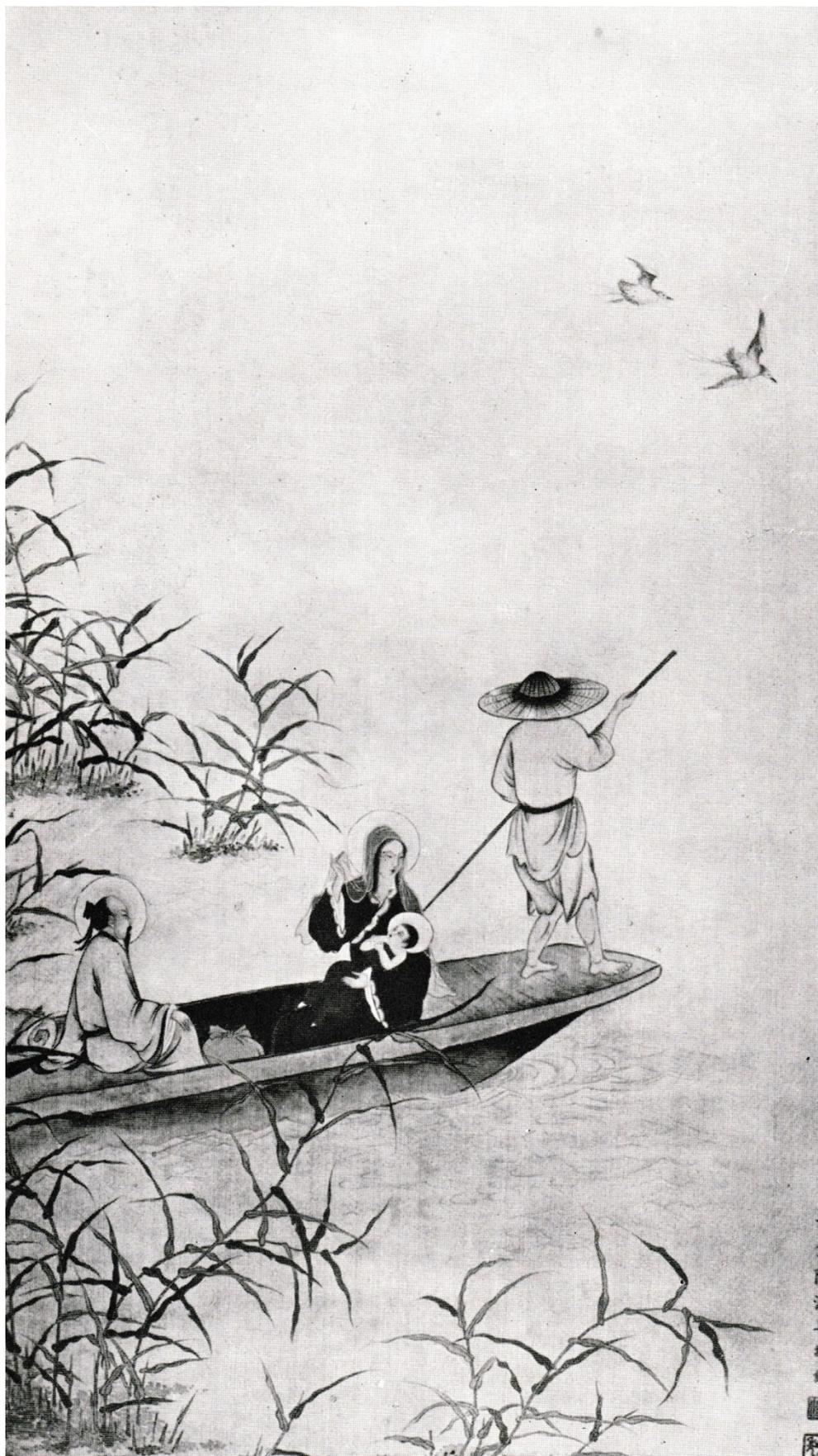


Abbildung 2 Lu Hung Nien, Flucht nach Ägypten, 1934. Quelle: Bornemann (1950, 153).

sichtbar wird. Am Bug des Bootes steht ein Fährmann, dem Betrachter den Rücken zugewendet. Im hinteren Teil des Bootes sitzt ein Mann, in der Mitte eine dunkel gewandete Frau mit einem Kind auf den Knien. Abgesehen vom Fährmann, der einen runden Hut trägt, sind alle gezeigten Personen mit einem Nimbus ausgestattet. Auch hier ist die Frau anhand des Gewandes und in Kombination mit Kind und Nimbus deutlich als Maria zu erkennen. Sie wurde in die Leerstelle in der Bootsmitte eingefügt, die sonst unbesetzt geblieben wäre, wenn die Überfahrt eines chinesischen Reisenden über einen Fluss das Bildthema gewesen wäre. Erst ihre Anwesenheit macht die Szenerie zu einem christlichen Motiv und verwandelt die abgebildeten Personen zu biblischen Protagonisten.

Dass die Darstellung der Maria in beiden Fällen in ihrer Gewandung den entsprechenden Vorbildern der Renaissancemalerei ähnelt, ist kein Zufall. In diesem Fall wurde die ‚fremde‘ Bildsprache offensichtlich bewusst angewandt, um den christlichen Inhalt in die Szenerie einzuschreiben. Dabei ist zu berücksichtigen, dass lediglich die Gewandung der italienischen Malerei entnommen ist, während die abgebildete Person als Chinesin gelesen werden muss. Dies zeigt, dass die Gewandung in eindeutiger Weise auf eine bestimmte Figur verweisen kann, und dass dies ebenfalls zur semantischen Umformulierung eines Bildes verwendet werden kann. Wäre dem Wanderer stattdessen eine chinesische Frau ohne Bezug zur bekannten christlichen Bildsprache zur Seite gestellt worden, dann wäre die Einschreibung vermutlich nicht gelungen. Der Betrachter hätte dann vermutlich ratlos auf die unbekannte Begleiterin geblickt. [34]

Beide Beispiele bedienen sich für die Vermittlung christlicher Inhalte mittels chinesischer Malerei einer Strategie, bei der eine bekannte Bildformel aufgebrochen und ein neues Bildelement hinzugefügt wird, so dass sich der Bildinhalt verändert. Auf diese Weise ist der christliche Inhalt eindeutig kenntlich gemacht, ohne dass die chinesische Szenerie angetastet wird. Das Bild erscheint dem Betrachter nach wie vor ‚chinesisch‘, obwohl als Resultat der Einschreibung neuer Bildelemente in Folge religiösen Kontakts eine neue Bildsemantik erzeugt wird.<sup>21</sup> [35]

Aus einer europäischen Perspektive mag der Eindruck entstehen, dass der Künstler mit der Mariendarstellung lediglich eine gängige Bildformel aus der Renaissancemalerei herausgelöst und als Bildelement in eine chinesische Szenerie übertragen hat. Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass die christliche Mission in China bis weit ins 19. Jahrhundert fast ausschließlich eine europäische Bildsprache verwendete. „Der europäische Missionar ist versucht, die ihm vertraute heimische Kultur als eine Art Vorbild in das fremde Missionsland einzuführen“ (Schüller 1940a, 5). Diese Haltung betrifft auch die [36]

21 Es sollte hier nicht außer Acht gelassen werden, dass die Marienfigur selbst das Ergebnis einer früheren Einschreibung in ein Formular ist. Deren Anfänge liegen in der Missionierung Europas, für die die frühchristliche Überlieferung aus dem östlichen Mittelmeerraum an eine mitteleuropäische Vorstellungswelt anschlussfähig gemacht wurde. Eine sichtbare Einschreibung auf Bildebene lässt sich anhand der Figuren auf mittelalterlichen Altären sowie in der frühneuzeitlichen Malerei ablesen, wo die in den Evangelien geschilderten Ereignisse durch europäisch gekleidete Personen oder in einer mitteleuropäischen Szenerie abgebildet sind. Dies wird besonders offensichtlich, nachdem der bis dahin vorherrschende ortlose vergoldete Hintergrund der Bilder (Goldgrund) im 14. Jahrhundert mit der Landschaft zunächst gleichgesetzt und von dieser schließlich ersetzt wird (Suckale 2009, 367). Damit ist die abgebildete Handlung sichtbar in einen mitteleuropäischen Kontext eingebettet.

Ausbildung der angehenden Künstler in der Malklasse: „Nicht leicht ist es für einen chinesischen Professor, sich vor Kollegen oder Schülern über eine chinesische Kunst positiv zu äußern, die die Motive einer ausländischen Religion entnimmt. Ebenso wenig ist es für den Studenten selbstverständlich, den fremd-religiösen Stoff zu bejahen und noch weniger, ihn zur Vorlage zu nehmen“ (Bornemann 1950, 8–9). Das chinesische Christentum war über Jahrhunderte durch eine ausschließlich europäische Bildsprache geprägt. Es erscheint offensichtlich, dass auf diese Weise ein Machtgefälle erzeugt worden war, in dessen Konsequenz die Bilder der scheinbar überlegenen europäischen Kultur, die ihre Missionare entsandt hatte, ein andauerndes Gefühl der Fremdheit bei den chinesischen Gemeinden auslösten.

Ihr Glaube ist auf der Ebene der Bilder, die zur Herausbildung einer religiösen Identität beitragen, auch noch nach Generationen ‚europäisch‘ und somit ‚fremd‘. Dabei sind gerade Bilder als Verbreitungsmedien durch ihre suggestive Kraft besonders wirkmächtig und erreichen eine höhere Reichweite als Schrift oder Rede, die in eher programmatischer Weise wirken. Die Schaffung einer christlich-chinesischen Kunst konnte daher stärker identitätsstiftend wirken als europäische Bilder, die nach China gebracht oder dort gefertigt wurden. „Von der Strenge und Ferne der alten Kirchengestaltung befreit, konnte das Bild nunmehr in die Unterrichtssäle und Wohnräume hineingetragen und dort seiner Bedeutung entsprechend herausgestellt werden“ (Schüller 1940b, 8). [37]

Die Übertragung von Motiven aus der europäischen Malerei in eine chinesische Szenerie geschah jedoch mit Bedacht. Die Szenerie ist nicht nur Kulisse für eine von nun als ‚chinesisch‘ verstandene christliche Tradition, wo die Hauptfiguren ihre europäische Gestalt durch Nimbus und Gewand weitgehend bewahren. Es ging dem Künstler, wie bereits ausgeführt, um eine Anschlussfähigkeit der christlichen Motive an die chinesischen Bildinhalte. [38]

Dies zeigt sich in besonderer Eindringlichkeit dort, wo der Anschluss über einen den beiden Kulturen anschlussfähigen Symbolgehalt erfolgt, wie beispielsweise im Bild der Verkündigung des Malers Wang Su-ta. Wang Su-ta (1911–1963) entstammte einer buddhistischen Familie und wurde in Peking geboren. Er eignete sich seine künstlerische Fertigkeit zunächst autodidaktisch an und trat nach dem Besuch einer Handelsschule ab 1933 der Kunstakademie der Fu-Jen Universität bei. Sein Studium beendete er 1936 und konvertierte ein Jahr später zum Katholizismus (Fleming 1938, 13; Bornemann 1950, 87–88). Einen inhaltlichen Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit bildete die Darstellung der Autorität von Jesus, daneben produzierte er zahlreiche Bilder für den katechetischen Unterricht (Leeb 2020, 46). Wang Su-ta gehörte zur Gruppe jener Studenten, die für die Ausstellung 1934 erstmals ein biblisches Motiv malten. Seine Darstellung der Verkündigung (siehe Abb. 3) entstand hingegen erst 1946, fast ein Jahrzehnt nach seinem Abschluss und seiner Konversion. [39]

Das Bild zeigt ausschnittartig einen Einblick in ein Gemach, das sich in der linken Bildhälfte terrassenartig zu einem Garten öffnet, angedeutet durch Pflanzen und Zweige eines Baumes am oberen Bildrand. Zwei weibliche Figuren stehen sich in dem Raum gegenüber. Auf der rechten Seite sitzt eine junge Frau auf einem Schemel, die mit einer [40]

Geste der Überraschung anmutig zu Boden blickt. Sie ist mit einem Nimbus versehen und lehnt an einem Tisch, auf dem eine Schriftrolle abgelegt ist. Ihr gegenüber kniet eine geflügelte Figur, die mit einer Verneigung eine weiße Lilie überreicht. Das Motiv spiegelt in gewisser Weise das Dekor weißer Päonien auf einem Vorhang oberhalb der Szene. Eine weiße Taube fliegt über dem Figurenpaar, ebenfalls mit einem Nimbus versehen.

Im chinesischen Bild ist, ebenso wie in europäischen Vorlagen, eine weiße Lilie abgebildet. In der christlichen Ikonographie ist dies ein Symbol von Reinheit und Jungfräulichkeit und verweist darüber hinaus auf Maria („Madonnenlilie“). In der chinesischen Ikonographie symbolisiert eine weiße Lilie Reichtum und Wohlstand, aber auch die Geburt von Söhnen. In diesem Sinne lässt sich über die Lilie eine Anschlussstelle zwischen christlich-europäischer und traditionell-chinesischer Symbolik schaffen, da die Verkündigung sowohl auf die jungfräuliche Reinheit Mariens als auch auf die bevorstehende Geburt eines Sohnes verweist. [41]

Die weibliche Schönheit sowie Portraits edler Damen sind ein gängiges Motiv in der traditionellen Malerei Chinas. Die Frau ist dabei allein oder mit einer Begleiterin vor dem Hintergrund einer Landschaft platziert oder sitzt in anmutiger Haltung in einem luxuriös ausgestatteten Gemach, das Gegenstände enthält, die mit Reichtum und Wohlstand in Verbindung gebracht werden. Im vorliegenden Fall ist die Dame im Zwiegespräch mit einer Begleiterin, die mit Flügeln versehen als christlicher Engel erkennbar ist. Die Schriftrolle verweist auf ein in der europäischen Maltradition stets an dieser Stelle abgebildetes Buch, das die Heilige Schrift symbolisiert. Im Gegenüber mit dem Engel wird die Dame zur Maria und die Lebenswelt der chinesischen Oberschicht in Teilen christlich umgedeutet. Das Gemach der Dame ist nun ein Ort für die Verkündigung Marias. [42]

Hier lässt sich als ein Zwischenergebnis festhalten, dass in allen drei Beispielen der neu eingeschriebene Inhalt der europäischen Malerei entnommen wurde und sich ikonographisch entsprechend einordnen lässt. Das Formular stammt hingegen nicht aus einem religiösen Kontext, sondern bildet stattdessen das kulturelle Umfeld ab, in das das bis dahin als fremdartig empfundene Christentum eingebettet werden soll. Dies wird jedoch nicht erreicht, indem christliche Bildformeln in eine chinesische Szenerie eingefügt werden, wo sie als Fremdkörper eher Unverständnis beim Betrachter auslösen würden. Die Einschreibung muss daher in den Bildinhalt eingreifen und ihn gewissermaßen korrumpieren, um schließlich einen neuen Sinn herzustellen. In diesem Prozess entstehen Metaphern, wie beispielsweise der Wanderer auf Herbergssuche in der Malerei von Lu Hung Nien, der erst neben der in die Szenerie eingeschriebene Mariengestalt als Josef und trotzdem weiterhin als Wanderer gelesen werden kann, der nachts um Unterkunft bittet. Dabei ist die Bildmetapher hier nicht auf den Wanderer beschränkt. Die Hütte am Fluss kann nun als Herberge gelesen werden und die gesamte Szenerie als Bethlehem.<sup>22</sup> Der mit dieser Abbildungsweise erzeugte Sinn lässt sich im

22 Dabei ist zu bedenken, dass die hier vorgestellten Beispiele eine ‚Ersteinschreibung‘ bedeuten, wo die übrigen *dramatis personae* metaphorisch aufgeladen einer gewissen Uneindeutigkeit unterliegen (Wanderer ist/ist nicht Josef oder Hütte am Fluss ist/ist nicht Herberge in Bethlehem). Sofern sich das Motiv bewährt und sich über einen längeren Zeitraum verbreitet, werden die Konturen der



Abbildung 3 Wang Su-ta, Die Verkündung, 1946. Quelle: Bornemann (1950, 146).

Einklang mit der genannten ‚Sinisierung‘ des chinesischen Christentums deuten und folgt somit der Zielsetzung der Künstlergruppe.

Um eine Sinnbildung erfolgreich zu entfalten, unterliegt die Einschreibung also bestimmten Voraussetzungen. Die Bildung von *Sinn* ist jedoch kein einmaliges Ereignis, sondern ein längerer Prozess, in dessen Verlauf sich ein neuer Sinn entfalten kann. Im vorliegenden Fall sind die Bilder der Künstlergruppe ‚Ars Sacra Pekinensis‘ daher ein Auftakt für einen solchen Prozess einer Sinnbildung—nicht der erste oder der einzige—der zum *Sinn* eines chinesischen Christentums beiträgt. [44]

## Kleidung als Formular

Wie bereits dargelegt, ist für den Sinnbildungsprozess die Schaffung einer Anschlussstelle ausschlaggebend, an der eine Einschreibung sinnvoll erfolgen kann und über die schließlich eine möglichst flächendeckende Verknüpfung oder Verschränkung der beteiligten Bild- oder Erzähltraditionen erreicht wird. Die Anschlussstelle ergibt sich aus Motiven im Bild oder in der Erzählung, die durch inhaltliche Überschneidung oder empfundene Gemeinsamkeit eine Anschlussfähigkeit besitzen. In den drei zuvor beschriebenen Beispielen ging es um die Einschreibung christlich-religiöser Inhalte in ein Bildmotiv der traditionellen chinesischen Malerei und somit gewissermaßen in chinesische Kultur. [45]

Zu diesem Zweck muss die eingeschriebene religiöse Botschaft in den Bildern klar erkennbar sein. Eine starke Abstraktion der Glaubensinhalte würde nicht verstanden werden. Das Bild der Gottesmutter Maria in einer europäischen Malweise ist für den chinesischen Betrachter eindeutig erkennbar, da die Chinamission sich im religiösen Alltag über Jahrhunderte einer ausschließlich europäischen Bildtradition bediente. Es verwundert daher nicht, dass sich die in das Formular eingeschriebenen Figuren wie in den Beispielen auf die Gottesmutter oder in anderen Bildern auf Jesus als ‚Hauptfiguren‘ beschränken. Die übrigen *dramatis personae* sind hingegen Bestandteil der ‚chinesischen‘ Szenerie und erhalten ihre Funktion häufig auf metaphorischer Ebene und im Kontext mit den genannten Hauptfiguren. [46]

Um eine Erkennbarkeit der eingeschriebenen Hauptfiguren zu gewährleisten, bedienen sich die Künstler häufig eines weiteren Formulars, nämlich einer spezifischen Form der Kleidung. Die Evangelien geben keinerlei Auskunft über die äußere Erscheinung der Heiligen Familie. Die christliche Kunst hingegen hat im Verlauf ihrer Geschichte unterschiedliche Traditionen und Abbildungsweisen hervorgebracht; in der katholischen Bildtradition erwiesen sich die Mariendarstellungen der italienischen Renaissance als besonders langlebig und stilprägend. Hier ist Maria meist mit einem blau-roten Gewand [47]

---

Einschreibung mit der Zeit abgeschliffen und der ursprünglich mit dem Bildinhalt verknüpfte Sinn verblasst. Der ursprüngliche Bildinhalt muss dabei nicht zwingend aufgegeben werden, sondern kann unabhängig weiterbestehen. Dadurch wird nicht zuletzt der Beitrag des Formulars zur Genese von Ikonographien deutlich.

mit markantem Faltenwurf bekleidet, und dieses besondere Gewand ermöglicht dem Betrachter überhaupt erst die Identifizierung der eingeschriebenen Figur.<sup>23</sup>

Kleidung besitzt eine starke Symbolkraft und insbesondere bei markanter Form einen hohen Wiedererkennungswert (Justo 2015, 37–38). Es liegt daher nahe, dass besondere Formen von Kleidung in der Anwendung des Formulars geeignet sind—sowohl zur Einschreibung als auch als eigenes Formular. Hinzu kommt, dass Metaphern der Kleidung ein wiederkehrendes Motiv in der missionarischen Literatur sind. So streift der Missionierte seine Religion ab wie ein altes Kleidungsstück und erhält mit der Bekehrung zum Christentum sinnbildlich ein neues Gewand.<sup>24</sup> Es mag daher kaum verwundern, dass besondere Formen von Kleidung zur Einschreibung in eine mit ihr verbundene (religiöse) Tradition verwendet werden. Das Kleidungsstück wird somit zum Formular und schreibt die bekleidete Person in einen religiösen oder sozialen Kontext ein. So wird in der Mission dem alten und sündigen Menschen der neue, christliche Mensch gegenübergestellt.<sup>25</sup>

[48]

In der christlichen Kunst Japans zeigt sich dies in den Werken des Malers Yokai Sadakata (1882–1966). Über Leben und Ausbildung des Künstlers ist nichts bekannt außer dem Hinweis, dass er der Methodistenkirche angehörte (Fleming 1938, 44). Eines seiner bekannteren Werke zeigt die erste Versuchung Jesu in der Wüste (siehe Abb. 4). Das Bild zeigt einen bärtigen Mann mit geschlossenen Augen und Heiligenschein, gekleidet in ein faltenreiches weißes Gewand und mit gekreuzten Beinen auf einem Felsen sitzend. Das Gewand verhüllt den Körper vollständig und zeigt nur das Gesicht des Mannes, dessen Sitz- und Handhaltung dem in Meditation versunkenen Buddha ähneln; dies wird unterstrichen durch die in tiefer Versenkung geschlossenen Augen. Die dunkle Umgebung der Szenerie ist teilweise von Wolkenschwaden überlagert.

[49]

Der Titel des Bildes verweist auf eine bekannte Episode in den Evangelien, in der berichtet wird, wie Jesus während eines vierzigstägigen Fastens in der Wüste vom Teufel

[50]

23 Als Himmelsgöttin oder himmlische Königin ist Maria eine Vermittlerin zwischen Himmel und Erde. Dabei symbolisiert der blaue Mantel den Himmel, während das rote Gewand („Imperialfarbe“ Purpur) für die irdische Herrschaft steht (Kirschbaum 1970, 10). Dabei dürfte insbesondere der anschauliche symbolische Zusammenhang zwischen dem Himmel und der blauen Farbe („Himmelblau“) ein wesentlicher Grund für die Langlebigkeit des Motivs sein, dass bereits in der byzantinischen Kunst des 5. Jahrhunderts vorkommt. Hinzu kommt, dass die zur Herstellung blauer Farbe benötigten Pigmente, anfangs Lapislazuli, später Ultramarin und Azurit, schwer zu besorgen und daher entsprechend teuer waren. Dies verlieh dem Mantel der Gottesmutter auf Bildern und Figuren einen besonderen Wert.

24 Die Einschreibung in eine soziale Gruppe oder religiöse Bewegung durch das Anlegen neuer Kleider wurde in der Einleitung am Beispiel Sundar Singhs erwähnt. Die von ihm postulierte ‚Vermählung‘ mit der Kleidung des Sadhu bedeutet den Eintritt in ein Leben als Asket. Diese metaphorisch gebrauchte Wendung findet ihre Entsprechung in der Realität beispielsweise in der Ordinierung buddhistischer oder jainistischer Mönche und Nonnen, wozu u.a. auch das Ablegen der weltlichen Kleidung und das Anlegen der Mönchs- oder Nonnenrobe gehört.

25 Diese Metapher ist in der christlichen Mission weitverbreitet: „In der Vorstellung der Missionare glich der werdende afrikanische Christenmensch einem Kriechtier, das beim Sich-Enthäuten das alte ‚heidnische‘ Kleid ablegen soll“ (Dotsé Yigbe 2014, 175). Metaphern der Kleidung finden sich bereits zahlreich in der christlichen Überlieferung („Legt den alten Menschen ab, der in Verblendung und Begierde zugrunde geht, ändert euer früheres Leben und erneuert euren Geist und Sinn! Zieht den neuen Menschen an, der nach dem Bild Gottes geschaffen ist in wahrer Gerechtigkeit und Heiligkeit“, Eph. 4,22-24; „Ihr habt den alten Menschen mit seinen Werken ausgezogen und den neuen angezogen, der erneuert wird zur Erkenntnis nach dem Ebenbild dessen, der ihn geschaffen hat“, Kol. 3,9-10).



Abbildung 4 Yokai Sadakata, Die Versuchung Christi, etwa 1930. Quelle: Schüller (1939, 9).



**Abbildung 5** Fotonegativ der Aufnahme des Turiner Grabtuches, aufgenommen von Giuseppe Enrie 1931. Quelle: [Wikipedia](#), Lizenz: CC-BY-SA 4.0.

oder Versucher herausgefordert wurde (Mt. 4,1-11; Lk. 4,1-13; verkürzt bei Mk. 1, 12-13); sie wird in der christlichen Kunst häufig abgebildet. Die sitzende Person repräsentiert Jesus in der Wüste, wobei die dunkle Umgebung und die Felsformationen möglicherweise den Eingang einer Höhle andeuten (Szostak 2007, 147fn23). Gesicht und Heiligenschein sind der europäischen Kunst entnommen, die Gesichtszüge scheinen stark angelehnt zu sein an das Turiner Grabtuch (Abb. 5). Es wäre denkbar, dass der Künstler damit auf ein ‚authentisches‘ Antlitz Christi zurückgreifen wollte.<sup>26</sup>

Körperhaltung und Gewand Jesu weisen hingegen eine gewisse Uneindeutigkeit auf. Die Sitzhaltung ist der des meditierenden Buddha nachempfunden (Morgan 2005, 159), [51]

<sup>26</sup> Das Grabtuch wurde 1931 und 1933, also ungefähr zur Entstehungszeit des Bildes, öffentlich in Turin ausgestellt. Dabei entstand 1931 auch die bis heute weitverbreitete Fotografie des Grabtuches von Giuseppe Enrie, die dem Künstler möglicherweise bekannt war.

das Gewand ist hingegen angelehnt an die buddhistische Göttin *Byaku'e Kannon* („Kannon im weißen Gewand“, Szostak 2007, 127). Dies legt den Schluss nahe, dass sich der Künstler eines mehrschichtigen Formulars bedient hat, das zwei unterschiedlich gelagerte Anschlussstellen ermöglicht. Sitz- und Handhaltung rücken Jesus in die Nähe des Buddha Śākyamuni, der vor seinem Erwachen („Erleuchtung“) den Versuchungen des Māra ausgesetzt war. Dieser versuchte der Legende zufolge, den unter einem Baum in tiefer Meditation versunkenen Buddha durch das Erscheinen mächtiger Armeen, unendlicher Reichtümer und verführerischer Frauen abzulenken, um seine „Erleuchtung“ zu verhindern. Diese Episode ist eine Anschlussstelle für den Künstler, der auf diese Weise dem japanischen Betrachter vermittelt, dass Jesus wie der Buddha von einem Widersacher in Versuchung geführt wurde, dieser aber widerstand. Damit ist hier weniger die äußere Erscheinung des Buddha, als vielmehr eine Episode aus seiner Legende ein anschlussfähiges Formular.

Darüber hinaus besteht eine visuelle Anschlussfähigkeit über das Gewand, in das der Künstler das Gesicht Jesu eingeschrieben hat. Christus trägt eine lange weiße Robe mit weiten Ärmeln, die am Hals etwas gerafft ist. Darübergerlegt ist ein weißes Tuch, das er über beide Schultern gelegt und über den Kopf gezogen hat. Dieses Gewand ähnelt der buddhistischen Göttin Kannon. Diese gehört zu den weitverbreiteten Göttinnen Ostasiens, sie wird in China als Guānyīn verehrt und geht religionshistorisch vermutlich zurück auf eine Namensähnlichkeit mit dem Bohisattva Avalokiteśvara, dessen chinesische Bezeichnung Guānshīyīn lautet und der wegen seines unendlichen Mitgefühls verehrt wird. Insbesondere das über den Kopf gezogene Tuch und die Art, wie es drapiert ist, hat eine große Ähnlichkeit zum Schleier der Kannon.<sup>27</sup> Dies wird ebenfalls eine Anschlussstelle für den Künstler gewesen sein, dessen Hauptansinnen wohl war, den japanischen Gläubigen die wesentlichen Eigenschaften Christi zu vermitteln. Dazu gehört das Mitgefühl und die Göttlichkeit, die Kannon zugeschrieben werden. Das weiße Gewand bildet hier einen wesentlichen Bezugspunkt, denn es verweist auf den Herrlichkeitsleib Christi, der durch das Anlegen weißer Kleider symbolisiert wird.<sup>28</sup> Somit ist Christus wie Kannon, bzw. sein weißes Herrlichkeitskörpergewand ist wie die Robe der Kannon. An dieser Stelle ist zu betonen, dass die Göttin Guānyīn in Japan als Maria-Kannon schon früh in einen Zusammenhang mit der Muttergottes gestellt wurde und Bildnisse hergestellt wurden, in denen beide gewissermaßen ‚verschmelzen‘ (Krüger und Stünkel 2023, 81).

Diese Darstellung Jesu war indes nicht unumstritten. So wurde befürchtet, dass die starke Ähnlichkeit des Bildes mit traditionellen buddhistischen Darstellungen der *Byaku'e Kannon* („Kannon im weißen Gewand“) die religiöse Botschaft des Christentums für den japanischen Betrachter verschleiern würde (Szostak 2007, 127). Dennoch war eine Anschlussfähigkeit insbesondere zwischen Buddha und Christus gegeben und das

27 Eine andere Arbeit von Yokei Sadakata zeigt Jesus aufrecht stehend mit einem identischen Gewand (siehe Fleming 1938, 44).

28 Die christliche Überlieferung unterscheidet den verherrlichten Leib Jesu nach seiner Auferstehung vom menschlichen Körper (Phil. 3,21); die Evangelien verweisen im Zusammenhang mit der Verklärung Christi auf dessen weißen Kleider („Und er wurde vor ihren Augen verwandelt; sein Gesicht leuchtete wie die Sonne und seine Kleider wurden blendend weiß wie das Licht“ Mt. 17,2.).

[52]

[53]

Formular somit erfolgreich, denn ähnliche Ansätze werden auch von anderen Künstlern aufgegriffen, wie etwa bei dem indischen Maler Alfred David Thomas, der ebenfalls eine Darstellung der Versuchung Christi anfertigte, die diesen ähnlich der Gestalt des Buddha zeigt (siehe [Lehmann 1955, Abb. 14](#)).<sup>29</sup>

Ein anderer Versuch der Vermittlung christlicher Inhalte in einer einheimischen Bildsprache ist die Darstellung der Muttergottes als Kaiserin von China. Offenbar gab es mehrere Versuche, um dieses Bild zu etablieren. Ein Beispiel hierfür ist ein Marienbildnis des chinesischen Jesuiten Siméon Lieou (1843–1912) aus dem Jahr 1908, das der Künstler nach einem Foto der chinesischen Kaiserwitwe Cixi anfertigte und das später als besonders vorbildhaft angesehen wurde ([Rzepkowski 1992, 121–22; 1999, 38](#)). Die Entstehung des Bildes wird von Barmé (2008, 109) hingegen im Jahr 1909 verortet. Nach seiner Auffassung hat ein Bild der amerikanischen Künstlerin Katherine A. Carl als Vorlage des Marienbildnis gedient.<sup>30</sup>

[54]

Das Bild der Kaiserwitwe als Leerstelle, die durch die Ergänzung eines Kindes und christlich konnotierter Ausschmückung zum Marienbildnis umgeschrieben wurde, kam indes bereits einige Jahre zuvor zur Anwendung, als während des Boxerkrieges von der Vertreibung feindlicher Soldaten bei Donglu berichtet wurde. In der dort ansässigen christlichen Gemeinde wurde von einer weißgekleideten Frau in Begleitung eines Reiters erzählt, die den Überfall der Soldaten abgewehrt habe und die von den Gläubigen als die Muttergottes in Begleitung des Erzengels Michael gedeutet wurde. Unter Berufung auf dieses Wunder ließ der in Donglu ansässige Vinzentinerpater von einem französischen in Shanghai ansässigen Maler ein Marienbild herstellen, das die Muttergottes im kaiserlichen Ornat zeigte und fortan als „Our Lady of China“ verehrt wurde. Dabei wurde das kaiserliche Ornat in gewisser Weise zum Formular, in das sich anstelle der weltlichen Herrscherin die Gottesmutter und als spirituelle Königin („Himmelskönigin“) hineinschreiben ließ. Das Bild, das Donglu seit den 1920er Jahren zu einem christlichen Wallfahrtsort machte, wurde später während der Kulturrevolution zerstört. Das Hineinschreiben eines christlichen Inhaltes in die Leerstelle ist den Bildern zunächst noch deutlich anzusehen. Es lag aber anscheinend im Ziel des Künstlers, diese Sichtbarkeit abzuschleifen ([Schüller 1940b, 114](#)). Diese Bildidee wurde vielfach kopiert; das Bild aus Donglu bildet aber vermutlich den Ausgangspunkt dieser gesamten visuellen Überlieferungskette. Variationen dieses Motivs finden sich in vielen missionsgeschichtlichen Sammlungen, so beispielsweise in der Sammlung der Franziskaner in Werl (siehe [Abb. 6](#)).

[55]

29 Weniger erfolgreich war hingegen der Versuch, die Muttergottes in einer dem Buddha ähnlichen Gestalt abzubilden. Eine der wenigen Abbildungen eines solchen Werkes zeigt das weibliche Antlitz Mariens mit langen Haaren, eingeschrieben in den Körper einer Gupta-zeitlichen Figur des Buddha [siehe [lehmann\\_kunst\\_1955, Abb. 98](#)]. Dieses Bild, das in den 1950er Jahren vereinzelt als ‚Our Lady of India‘ verbreitet wurde, hat sich nicht bewährt und ist heute kaum verbreitet, was mutmaßlich an der geringen Anschlussfähigkeit liegt.

30 Für eine Abbildung siehe Barmé (2008, [Abb. 21](#)).



**Abbildung 6** Muttergottes im kaiserlichen Ornat vor chinesischer Landschaft. Unbekannter Künstler. Foto: Forum der Völker, Werl.

## Fazit

Die vorgestellten Beispiele machen deutlich, wie ein neues Bildelement in ein bereits bestehendes Bild eingefügt wird. Dabei bleibt das vom Künstler als bekannt vorausgesetzte Motiv weitgehend unangetastet. Das neue Bildelement wird ergänzend ‚hineingeschrieben‘ und nutzt das vorherige Motiv gewissermaßen als eine Art Rahmen. Das bekannte Motiv wird auf diese Weise zum Träger des hinzugefügten Bildelements, das dem Gesamtbild einen neuen Sinn verleiht. Im Falle religiöser Kunst reflektiert dieser Prozess zumeist eine Kontaktsituation, deren Folge eine Adaption oder Überformung religiöser Traditionen bedeutet. Dabei werden nicht nur komplexe Szenerien verarbeitet, sondern auch einzelne Bildelemente. Ein sinnfälliges Beispiel dafür ist Kleidung. Deren Gebrauch ist nicht auf eine bestimmte Gruppe beschränkt, sondern sie kann durch andere Personen gewissermaßen ausgefüllt und getragen werden. Kleidung vermittelt Bedeutung: diejenige Person, die sie trägt, ist an einen für eine bestimmte Tradition sinnvollen Bedeutungszusammenhang angeschlossen und wird für diese ‚lesbar‘. Durch die Einschreibung christlicher Inhalte, im Falle der gezeigten Beispiele der Maria, werden Teile der Umgebung zu Metaphern. Die Einschreibung bedeutet keine Umschreibung des gesamten Bildinhaltes hinsichtlich der äußeren Form. Diese bleibt erhalten, erhält aber durch die Einschreibung einen neuen Sinn. [56]

Die Einschreibung in ein Bild (=Formular) erfordert eine Leerstelle, die jedoch in der Regel nicht aus sich selbst oder aus dem Bild entsteht oder existiert. Diese Leerstelle muss ‚gefunden‘ werden und nur, wenn sie eine sinnvolle Anschlussfähigkeit bietet, kann sie funktionieren. An dieser Stelle wäre also festzuhalten, dass das Formular einer Anschlussfähigkeit bedarf, ohne die es wirkungslos bliebe/bleibt. Es reicht daher nicht, ein Motiv der einen Kultur in das Bild einer anderen hineinzusetzen, wenn kein Zusammenhang zwischen der ursprünglichen Szenerie und dem neu eingeschriebenen Bildelement hergestellt werden kann. In einer rein dekorativen Abbildung mag dies denkbar sein, doch im Falle religiöser Sinnbildung bliebe die Einschreibung wirkungslos. [57]

Es wäre nun abschließend zu erwägen, ob die vorgestellte Formulartheorie ein nützliches Konzept zur Untersuchung ikonographischer Entwicklungen sein könnte. Methodisch verbindet die Analyse der im Objekt manifestierten Kontaktsituation eine kunst- und religionshistorische Untersuchung von Bildinhalt und Motivgeschichte mit einer historischen Objektbiographie. Diese Herangehensweise basiert auf der Annahme, dass es sich bei religiös konnotierten Bildern nicht um einzigartige Objekte künstlerischen Schaffens, sondern in erster Linie um die Reproduktion festgelegter Bildtypen handelt. [58]

Kontaktsituationen führen, wie bereits gezeigt wurde, zu Veränderung oder Erweiterung im Bildmotiv. Dies ist zunächst sichtbar, doch diese Sichtbarkeit nimmt mit der Zeit ab. Das anfänglich Fremde oder Neue wird im Bild nicht mehr als solches wahrgenommen. Neues und altes verschmilzt im Bild oder wird als Verschmelzung wahrgenommen, zumal dann, wenn dies durch Bildnarrative (Mythen oder Legenden, die zur Erklärung erdichtet werden) unterfüttert wird. Auf der Objektebene wiederholt sich somit der kontaktinduzierte Entwicklungs- und Differenzierungsprozess religiöser Traditionen, dessen vielfältige Dynamik von Kontaktsituationen gespeist wird. [59]

Abschließend sei erwähnt, dass dieser erste Versuch, metaphorengeleitete Sinnbildung mit der Formulartheorie zu erfassen und zu deuten, einen Auftakt und kein abschließendes Ergebnis ist. Der Schwerpunkt liegt hier zunächst auf der Frage, wie sich Einschreibung in ein Formular vollzieht und wie sich Anschlussfähigkeit analysieren lässt. Dazu wurde das Konzept einer „Anschlussstelle“ eingeführt. Die weitere Arbeit wird sich nun der Frage widmen, wie sich Formular und Metapher zueinander verhalten und in welcher Weise bei Anwendung des Formulars Metaphern entstehen (vgl. auch [Stünkel 2025](#), par. 37–45). Es konnte jedoch schon hier gezeigt werden, dass Metaphern auch ein Kontaktphänomen sind, das im Kultur- und Religionskontakt auftritt. [60]

## Literatur

- Appasamy, Aiyadurai Jesudasen. 1958. *Sundar Singh. A Biography*. London: Lutterworth Press.
- Arrington, Aminta. 2013. „Recasting the Image. Celso Costantini and the Role of Sacred Art and Architecture in the Indigenization of the Chinese Catholic Church, 1922–1933“. *Missiology. An International Review* 41 (4): 438–51.
- Barmé, Geremie. 2008. *The Forbidden City*. Cambridge: Harvard University Press.
- Biehl, Michael. 1990. *Der Fall Sadhu Sundar Singh. Theologie zwischen den Kulturen*. Frankfurt: Peter Lang.
- Bornemann, Fritz. 1950. *Ars Sacra Pekinensis. Die chinesisch-christliche Malerei an der Katholischen Universität (Fu Jen) in Peking*. Mödling: Missionsdruckerei St. Gabriel.
- Capanni, Fabrizio. 2008. „Celso Costantini precursore dell'inculturazione. Liturgia e arte“. In *Il Cardinale Celso Constantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo*, herausgegeben von Paolo Goi, 161–84. Pordenone: Diocesi di Concordia.
- Clarke, Jeremy. 2013. *The Virgin Mary and Catholic Identities in Chinese History*. Hongkong: Hongkong University Press.
- Coomans, Thomas. 2014. „Indigenizing Catholic Architecture in China. From Western-Gothic to Sino-Christian Design, 1900–1940“. In *Catholicism in China, 1900 – Present. The Development of the Chinese Church*, herausgegeben von Cindy Yik-yi Chu, 125–44. New York: Palmgrave/ Macmillan.
- Costantini, Celso. 1935. „Missionary Art“. *Liturgical Arts* 4 (1): 11–31.
- Dahmen-Dallapiccola, Anna Liberia. 1975. *Rāgamālā-Miniaturen von 1475–1700*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Dotsé Yigbe, Gilbert. 2014. „Von Gewährsleuten zu Gehilfen und Gelehrigen. Der Beitrag afrikanischer Mitarbeiter zur Entstehung einer verschrifteten Kultur in Deutsch-Togo“. In *Mission Global. Eine Verflechtungsgeschichte seit dem 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Rebekka Habermas und Richard Hölzl, 159–75. Köln: Böhlau.
- Ebeling, Klaus. 1973. *Ragamala Painting*. New Delhi: Kumar.
- Fleming, Daniel Johnson. 1938. *Each with his own Brush; contemporary Christian art in Asia and Africa*. New York: Friendship Press.

- Frese, Jürgen. 1985. *Prozesse im Handlungsfeld*. München: Boer.
- Hasenhüttl, Gotthold. 1994. „Mission und Inkulturation“. *Hermathena* 156: 41–58.
- Heiler, Friedrich. 1924. *Sādhu Sundar Singh. Ein Apostel des Ostens und Westens*. München: Ernst Reinhard.
- . 1925. *Apostel oder Betrüger? Dokumente zum Sadhustreit*. München: Ernst Reinhardt Verlag.
- . 1927. *Die Wahrheit Sundar Singhs. Neue Dokumente zum Sadhustreit*. München: Ernst Reinhardt Verlag.
- Hirth, Friedrich. 1896. *Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst*. München/ Leipzig: G. Hirth's Verlag.
- Ingarden, Roman. 1931. *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: Niemeyer.
- Iser, Wolfgang. 1976. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- Justo, Graciete. 2015. *Kleidung als Mittel nonverbaler Kommunikation und Selbstdarstellung*. Hamburg, Diplomica: Diplomica.
- Kirschbaum, Engelbert, Hrsg. 1970. „Farbsymbolik“. In *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2:7–14. Freiburg: Herder.
- Klein, Thoralf. 2002. *Die Basler Mission in Guangdong (Südchina) 1859–1931. Akkulturationsprozesse und kulturelle Grenzziehungen zwischen Missionaren, chinesischen Christen und lokaler Gesellschaft*. Erfurter Reihe zur Geschichte Asien 3. München: Iudicium.
- Krüger, Patrick Felix. 2020. *Miniaturen mittelalterlicher Kalpasūtra-Handschriften. Eine ikonographische Betrachtung mit kultur- und religionsgeschichtlichen Anmerkungen*. Wiesbaden: Reichert.
- . 2022. „Imaging the Divine. The Depiction of Gods and Deified Beings in Illustrations of Kalpasūtra Manuscripts from Western India“. *Art of the Orient* 11: 51–78.
- Krüger, Patrick Felix, und Knut Martin Stünkel. 2022. „Indische Religion(en) im Bild. Religionskontakt vor dem, um das und im Objekt“. *Psychosozial* 170: 28–44.
- . 2023. „Works of Art as Model Forms in the Contact of Religions. Glimpses from Japan, China and India“. *Art of the Orient* 12: 72–109.
- Küster, Volker. 2020. *Contextualisation through the Arts, in: Contextual Theology. Skills and Practices of Liberating Faith*. Herausgegeben von Sigurd Bergmann und Mika Vähäkangas. London: Routledge.
- Lakoff, George. 1986. „The Meanings of Literal“. *Metaphor and Symbol* 1 (4): 291–96.
- Lakoff, George, und Mark Johnsen. 2003. *Metaphors we live by*. London: University of Chicago Press.
- Leeb, Leopold. 2020. „Das chinesische Gesicht von Jesus Christus“. *China heute* 39 (1): 45–53.
- Lee-Kalisch, Jeong-hee. 2001. *The Lustre of Nobility (Junzi Zhi Guang). The Moon in Chinese Landscape Painting*. Sankt Augusti: Institut Monumenta Serica.
- Lehmann, Arno. 1955. *Die Kunst der jungen Kirchen*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.

- Marshall, John. 1960. *The Buddhist Art of Gandhara. The Story of the Early School, its Birth, Growth and Decline*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Melzer, Friso. 1973. *Das Licht der Welt. Beiträge zur Begegnung mit asiatischer Hochreligion*. Stuttgart: Evangelischer Missionsverlag.
- Morgan, David. 2005. *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press.
- Müller, Karl. 1987. „Inkulturation“. In *Lexikon missionstheologischer Grundbegriffe*, herausgegeben von Karl Müller und Theo Sundermeier, 176–80. Berlin: Reimer.
- Parker, Mrs. Arthur (d.i. Rebecca Jane Parker). 1918. *Sadhu Sundar Singh. Called of God*. Allahabad: Christian Literature Society for India.
- Rzepakowski, Horst. 1992. „Ars Sacra Pekinensis. Geschichte und Diskussion eines Versuchs“. In *Den Fremden wahrnehmen. Bausteine für eine Xenologie*, herausgegeben von Theo Sundermeier. Gütersloh: Mohn.
- . 1999. „Die Bedeutung der einheimischen christlichen Kunst für die Evangelisierung. Historische Perspektiven“. In *Die Bilder und das Wort. Zum Verstehen christlicher Kunst in Afrika und Asien*, herausgegeben von Theo Sundermeier und Volker Küster, 27–47. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sachs-Hombach, Klaus. 2013. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Halem.
- Schüller, Sepp. 1939. *Neue christliche Malerei in Japan*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- . 1940a. *Die Geschichte der christlichen Kunst in China*. Berlin: Klinkhardt & Biermann.
- . 1940b. *Neue christliche Malerei in China*. Düsseldorf: Mosella.
- Singh, Sundar. 1922. *At the Master's Feet*. London: Fleming H. Revell.
- Streeter, Burnett Hillman, und Aiyadurai Jesudasen Appasamy. 1921. *The Sadhu. A Study in Mysticism and Practical Religion*. London: Macmillan & Co., Limited.
- Stünkel, Knut Martin. 2025. „Metapher und Formular. Überlegungen zu einer allgemeinen Theorie der Erfahrung und der religiösen Sinnbildung durch Metaphern im Anschluss an Jürgen Frese und Wilhelm Schapp“. *Metaphor Papers* 14. <https://doi.org/10.46586/mp.353>.
- Suckale, Robert. 2009. *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*. Petersberg: Imhof.
- Szostak, John. 2007. „Two Paths to the Pure Land: The Niga-byakudō Theme and the Modernist Buddhist Art of Hada Teruo“. *Archives of Asian Art* 57: 121–50.
- Walravens, Hartmut. 2019. *George Robert Loehr jr. (1892–1974) und die Forschung über die Peking Jesuitenkünstler*. Norderstedt: BoD.