

Das Evangelium in Bildern erzählen

Die Papierschnitt-Zyklen von Fan Pu (China)

Volker Küster

Die chinesische Papierschnitt-Künstlerin Fan Pu stand lange im Schatten ihres Kollegen He Qi, Dozent für christliche Kunst am Seminar der protestantischen Kirche in Nanjing.¹ Dem Porträt Fans, heute Mitarbeiterin des dem Seminar angegliederten Kunstzentrums der «Amity-Stiftung»,² folgt eine repräsentative Werkübersicht anhand einiger ihrer Papierschnitt-Zyklen. Der Schlussteil versucht eine vorläufige Würdigung vor dem Hintergrund der persönlichen Frömmigkeit der Künstlerin.³

1 Die Künstlerin Fan Pu – Christliche Existenz im kommunistischen China

Geboren wurde Fan Pu 1948 als Tochter einer in zweiter Generation christlichen Familie in der Shandong-Provinz. Die Großeltern hatten sich während einer großen Hungerperiode (1876–1878) zum christlichen Glauben bekehrt. Der seit ungefähr 1870 in dieser Gegend missionierende Presbyterianer Hunter Corbett (1835–1920)⁴ konnte das Vertrauen der Bevölkerung durch seinen unermüdlichen humanitären Einsatz gewinnen. Er begleitete auch den Lebensweg des jungen Fan Peiji, Pus Vater. Dieser erlebte seine persönliche Bekehrung in der so genannten «Shandong Erweckung» zu Beginn der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts.

«Ich wurde auf einer der Versammlungen von Sung⁵ bekehrt und verschrieb mich daraufhin selbst dem Dienst am Evangelium. Im Rückblick ist mir klar geworden, wie sehr Gott ihn benutzt hat, um die chinesische Kirche mit Leben zu erfüllen. Dadurch

¹ Vgl. Volker Küster, Volkskunst als Mittel der Verkündigung? Die Papierschnitte von He Qi / China, in: Theo Sundermeier / Volker Küster (Hg.), *Die Bilder und das Wort. Zum Verstehen christlicher Kunst in Afrika und Asien*, Göttingen 1999, 93–105.

² Vgl. www.amityfoundation.org.

³ Der Beitrag ist Teil eines längerfristigen Projektes, christliche Kunst aus der Dritten Welt als Medium kontextueller Theologie zu erschließen. Vgl. u.a. meine Artikel in: *Mission Studies*, 11 (1994) 108–129; 12 (1995) 95–112; 16 (1999) 157–172; *Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft*, 49 (1993) 37–48; *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft*, 81 (1997) 153–163; *Mit dem Fremden leben. Perspektiven einer Theologie der Konvivenz*, Teil 2: Kunst – Hermeneutik – Ökumene (FS Theo Sundermeier), hg. von Dieter Becker / Andreas Feldtkeller (*Missionswissenschaftliche Forschungen*, NF 12), Erlangen 2000, 17–32.

⁴ Vgl. Art. Corbett, Hunter, in: Gerald H. Anderson (Hg.), *Biographical Dictionary of Christian Missions*, New York 1998, 152.

⁵ Dr. John Sung (Song Shangjie, 1901–1944), zusammen mit der norwegischen Lutheranerin Marie Monsen (1878–1962), eine der zentralen Figuren der «Shandong Erweckung». Vgl. die entsprechenden Einträge in Anderson, *Biographical Dictionary*, 468f. (Monsen) und 652 (Sung).

konnte sie in den schwierigen Zeiten, die vor ihr lagen, bestehen, und schließlich die wundervolle Ernte der Gegenwart einbringen.»⁶

Schon der Vater widmete sich neben seinem Pfarrberuf der Kalligraphie. In Zeiten der kommunistischen Repression, die ihn für lange Jahre zwang, den Dienst an seinen Gemeindegliedern im Privaten zu verrichten (1959–1979), half ihm seine künstlerische Begabung, den Lebensunterhalt der Familie zu sichern, zunächst als Graphiker, später dann in der Produktion von Mao-Büsten. Letzteres war eine Tätigkeit, die seinen inneren Glaubensüberzeugungen zutiefst zuwidergelaufen sein muss.⁷

Während der Kulturrevolution (1966–1976) wurden dann auch Fans Kinder, bis auf den Jüngsten, zu harter körperlicher Arbeit aufs Land verschickt. In dieser Zeit lernte seine Tochter Pu, ähnlich wie ihr seinerzeit ebenfalls deportierter Kollege He Qi, die Kultur der Landbevölkerung kennen, der ein Großteil der chinesischen Christenheit zuzurechnen ist.⁸ Anders als He Qi, der in dieser Zeit auch den Papierschnitt als künstlerisches Medium für sich entdeckte, hatte Fan Pu diese alte chinesische Volkskunst allerdings bereits in jungen Jahren, im Alter von 13 oder 14, ihrer Schwester abgeschaut, die diese Fertigkeit im sonntäglichen «Kinderhort» in Nanjing erlernt hatte.⁹

Fan Pus Bilder erinnern auf den ersten Blick oft an die Gottesdienstbildchen der Kindheit. Dieser Eindruck wird durch Äußerungen der Künstlerin durchaus bestätigt:

«Was christliche Kunst für mich bedeutet? Das begann für mich in frühester Kindheit, als ich in den Kindergottesdienst ging. Wir sangen Lieder, hörten Geschichten und bekamen Bilder gezeigt. Ich liebte diese Bildkarten, aber ich durfte sie nicht behalten. Nach der Kulturrevolution habe ich versucht, einige dieser Karten wiederzufinden. Aber alle Mühe war vergebens, bis mein Vater schließlich 1982 ein Buch ausleihen konnte.¹⁰ Die vergangenen zwanzig Jahre hatte ich mich danach gesehnt, die Bilder wieder zu sehen, die in diesem Buch abgebildet waren. Es ist schwer zu beschreiben, wie glücklich ich war, es in Händen zu halten. Ich versuchte, jedes einzelne Bild zu kopieren. Da ich das Buch nach zwei Wochen zurückgeben musste, benutzte ich diese Methode, um sie in meinem Herzen zu verwurzeln. Jedes Mal, wenn ich einen Papierschnitt von einem der Bilder machte, konnte ich zwanzig Kopien auf einmal anfertigen. Jeder, der eine Kopie bekam, war glücklich.»¹¹

Vom Medium des Papierschnitts jedoch einmal abgesehen, geschieht Sinisierung bei Fan Pu, wenn überhaupt, meist nur im Detail. In der Regel scheint sie der traditionellen westlich-orientalistischen Vorstellung, wie es im Palästina zur

⁶ Fan Peiji zitiert nach Norman Cliff, Fan Peiji 1917–1987. The preacher/artist who had to make busts of Chairman Mao, in: ders., *Fierce the Conflict*, Dundas 2001, 83–109. 88. – Für diesen Literaturhinweis danke ich Lolke Osinga; Übersetzungen aus dem Englischen, soweit nicht anders gekennzeichnet, vom Verfasser.

⁷ Vgl. Cliff, Fan Peiji, 98–103.

⁸ Auch Fan Pus Großeltern waren noch Bauern. Sie selbst wurde allerdings erst geboren, als ihr Vater schon als Pfarrer in Nanjing arbeitete.

⁹ He Qi experimentiert daneben noch mit einer Reihe anderer Techniken, Fan Pu konzentriert sich ganz auf den Papierschnitt.

¹⁰ Es handelt sich dabei um ein Buch mit biblischen Geschichten und Illustrationen für die Kindergottesdienst-Arbeit.

¹¹ Fan Pu in: *Image*, Nr. 75 (June 1998), 6.

Zeit Jesu ausgesehen haben soll, zu folgen. Die Süßlichkeit allerdings, die den frommen Sammelbildchen anhaftet, wird durch die Elementarisierung der Papierschnitt-Technik durchbrochen.

2 Die Papierschnitt-Zyklen – Evangeliare der kleinen Leute

Es ist fast schon so etwas wie ein Markenzeichen von Fan Pu geworden, dass sie ihren Papierschnitten einen von ihrem jeweiligen Sujet völlig unabhängigen äußeren Rahmen gibt. Ob die asiatische Form des Mandala dabei Pate gestanden hat, muss hier dahingestellt bleiben. Jedenfalls hat Fan Pu neben eben diesen Mandalas schon Papierschnitt-Zyklen in der äußeren Form von Zierkürbissen, Gefäßen, Vorhängen oder Lesezeichen gestaltet. Inhaltlich überwiegen Darstellungen der Jesusgeschichte, doch finden sich gelegentlich auch alttestamentliche Szenen. Entstanden sind dabei eine Art «Evangeliare der kleinen Leute».

Gegenüber der elitären Kalligraphie und Tuschmalerei handelt es sich beim Papierschnitt zugleich um eine Form der Demokratisierung von Kunst. Nach einer einmal entworfenen Vorlage können pro Arbeitsgang jeweils ca. 20 Schnitte aus übereinander gelegten Papierbögen hergestellt werden.¹² Auch die drucktechnische Reproduktion etwa für Kirchenzeitungen oder Gottesdienst-Programme ist einfach. Ein Fotokopierer genügt. Die Künstlerin benutzt für ihre Schnitte einfarbiges, meist handkoloriertes Reispapier in rot, grün, blau usw.

Die im Folgenden in schwarz-weiß abgebildeten Papierschnitte stellen lediglich eine Auswahl aus dem jeweiligen Zyklus dar. Das inzwischen recht umfangreiche Œuvre¹³ umfasst daneben auch eine Anzahl großformatiger, sehr detaillierter Papierschnitte,¹⁴ die zum Teil allerdings auch aus Einzelschnitten zusammengesetzt sind.¹⁵

2.1 Mandalas

Mandalas haben in Asien eine lange Tradition.¹⁶ Der Hinduismus kennt sie als geometrische Diagramme, die etwa die Grundstruktur der Tempelarchitektur abbilden oder in der Opferzeremonie als Sitz der Götter gelten. Im Buddhismus geben diese Kosmogramme den Meditierenden Einsicht in den Zusammenhang von menschlichem Körper und Kosmos, den Aufbau der Welt und des Götterpantheons. Davon bleibt heute oft nicht viel mehr übrig als der Name. Die Künstlerin visualisiert in ihren Mandalas jedoch zentrale biblische Geschichten, die den Glaubenden Orientierung geben. Insofern besteht hier zumindest eine funktionale Parallele.

¹² Zur Technik vgl. Küster, *Volkskunst*, 95f.; Jutta Bewig, *Chinesische Papierschnitte* (Wegweiser zur Völkerkunde 21), Hamburg 1978.

¹³ Fan Pu selbst schätzt die Zahl ihrer bisherigen Motive auf ca. 200. Sie sind weder konsequent datiert, noch sind die einzelnen Auflagen nummeriert. Das Durchschnittsformat liegt zwischen DIN A5 und DIN A4.

¹⁴ Vgl. *Zeitgenössische christliche Kunst aus China*, hg. von Wilfried Seipel, Wien 2000, 20–23.

¹⁵ Vgl. den Katalog «The Second Chinese Art Exhibition», hg. von Amity Christian Art Center, Nanjing o. J. (ca.1994), S. 3, Picture 5 «The Cross».

¹⁶ Vgl. *Art. Mandalas: Peter Gaeffke, Hindu Mandalas / E. Dale Saunders, Buddhist Mandalas*, in: *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 9, New York / London 1987, 153–158.

Das Zentrum des Mandalas ‹Noahs Arche› (Gen 6–9; Abb. 1) wird von der dreigeschossigen, kastenförmigen Arche eingenommen. Im unteren Kriechdeck sind Getreidebündel und anderer Proviant verstaub.¹⁷ Im Mitteldeck befinden sich die Tiere. Löwe, Elefant, Giraffe, Ziegenbock, Vögel und anderes Kleingetier sind in dem bunten Durcheinander zu erkennen. Auffällig ist, dass die Tiere einzeln und nicht paarweise abgebildet sind. Das Oberdeck ist Noah und seiner Familie vorbehalten. Die meisten der schattenrissartig dargestellten Personen sind auf die Knie gesunken und haben die Hände zum Gebet erhoben. Links in der Ecke führt eine füllige Frau einen Freudentanz auf. Noahs durch die geöffnete Dachluke gestreckte Arme unterstreichen die Aufwärtsbewegung der Szene. Darüber fliegt die Taube mit dem Ölzweig. Gottes Sonne steht im Zenit. Sie durchbricht die im chinesischen Stil gestaltete Wolkendecke und strahlt über den Chaosfluten, von denen die Arche in der unteren Hälfte des Mandalas noch umspült wird. Schemenhaft sind auch die Ertrinkenden zu erkennen. Fan Pu verschränkt hier in einem Bild zwei Zeitebenen. Während im unteren Teil noch Gottes Zorn wütet, wird vom Himmel her seine Gnade sichtbar. Beides lag im Anfang dicht beieinander.

Daneben gibt es eine ganze Reihe von Mandalas, die nach dem Schema konzentrischer Kreise aufgebaut sind. Im Weihnachtsmandala (Mt 1–2; Lk 1–2; Abb. 2) steht die Krippe zentral. Darum legt sich ein Band mit einem geometrischen Muster, das sich bei näherem Hinsehen als eine endlose Aneinanderreihung des Schriftzeichens für Glück bzw. Freude dechiffrieren lässt. Engel, Magier und Hirten bevölkern den äußeren Ring.

Das Mandala ‹Einzug in Jerusalem› (Mk 11,1–11 par; Abb. 3) zeigt im Zentrum Jesus mit einem bunt gemusterten Gewand und Heiligenschein auf einem Esel reitend. In einem engeren Zwischenring sind die Wahrzeichen von Städten, Nationen und Religionen abgebildet. Pyramide und Sphinx, Towerbridge, Eiffelturm, die Houses of Parliament, ein Stupa, Freiheitsstatue, Arc de Triomphe, Minarette, eine Windmühle, Taj Mahal, Mount Fuji, eine Pagode und Wolkenkratzer sind zu erkennen. Jesus Christus ist nicht nur in Jerusalem eingezogen. Sein Kommen gilt dem ganzen bewohnten Erdkreis. Im äußersten Ring tanzen Menschen einen fröhlichen Reigen, männliche und weibliche Figuren wechseln sich ab, in den Händen halten sie Palmenzweige.

Ein weiteres Mandala (Abb. 4) setzt die zwei Fische und fünf Brotlaibe zentral (Mk 6,30–44 par). Die zwölf Körbe mit den Resten füllen den Zwischenring. Der Außenkreis zeigt wiederum tanzende Männer und Frauen, diesmal mit Fischen und Brotlaiben in den Händen. Die Jesusfigur durchbricht die strenge Kreiseinteilung. Mit aneinander gelegten Handflächen bittet er um Segen für die Speisen und macht das Zentrum damit optisch zugleich zum Abendmahlstisch.

2.2 Der Vorhang- bzw. Weihnachts-Zyklus

Die Bilder eines Weihnachts-Zyklus hat die Künstlerin äußerlich als Vorhänge bzw. Tapisserien gestaltet. Die breiten Oberkanten und die abgerundeten Seitenränder erwecken zugleich den Eindruck einer Bühnendekoration. Alle Bil-

¹⁷ Dieses Detail erinnert an eine bekannte Batik von Solomon Raj. Vgl. ders., *Lebendige Flamme – sprudelnder Quell. Batiken und Meditationen*, Nürnberg 1988, 12.

der werden am unteren Rand durch eine Bordüre mit unterschiedlichen geometrischen Mustern und Bommeln abgeschlossen. Thematisch lässt Fan Pu die Kindheitsgeschichten von Matthäus und Lukas (Mt 1–2; Lk 1–2) zusammenfließen, darin ganz im Einklang mit der christlichen Tradition.

Die ‹Verkündigung› (Mt 1,26–38; Abb. 5) zeigt Maria und den Engel gewissermaßen in Großaufnahme. Maria sitzt auf einem Stuhl unter einer niedrigen Palme, deren Blätter sie beschatten. Sie spielt auf einem chinesischen Saiteninstrument. Ihr Haupt ist bedeckt mit einem gemusterten Tuch. Den Blick hat sie erwartungsvoll auf den vor ihr stehenden Engel gerichtet. Mit seinen großen Flügeln und den in den weiten Ärmeln verborgenen Armen und Händen erinnert er die westlichen Betrachterinnen und Betrachter an Jugendstil-Darstellungen. Zwischen den beiden erhebt sich eine große Blume, eine Lilie, Symbol der Keuschheit Mariens.

Ganz anders der Engel auf dem zweiten Bild, der ‹Verkündigung an die Hirten› (Mt 2,8–20; Abb. 6). Er schwebt auf einem Wolkenteppich, wie es für die chinesische Darstellung von Himmelswesen gebräuchlich ist. Die drei Hirten, der eine sitzend mit Hirtenstab, die beiden anderen stehend, sind mit Kopftuch und Kaftan der Beduinen bekleidet. Samt ihren Schafen schauen sie zu dem Boten auf.

Das dritte Bild, ‹Anbetung der Magier› (Mt 2,1–12; Abb. 7), zeigt Maria auf einem Stuhl, am linken Rand sitzend. Das Jesuskind thront auf ihrem Schoß. Josef steht hinter den beiden. Stufenförmig angeordnet nehmen die drei Magier die rechte Bildhälfte ein. Sie präsentieren ihre Geschenke in drei unterschiedlich gestalteten Gefäßen. Das Jesuskind streckt die Hand nach dem ihm am nächsten Stehenden aus. Rechts unten läuft ein Schaf ins Bild. Am linken oberen Bildrand blicken ein positiv und ein negativ geschnittener Pferdekopf durch eine Dachöffnung. Der Hintergrund ist in geometrische Flächen aufgeteilt.

Im Zentrum der ‹Darstellung im Tempel› (Mt 2,22–40; Abb. 8) steht Simeon, der den kleinen Jesus auf dem Arm hält. Der Säugling ist lose in ein gemustertes Tuch gewickelt und strampelt augenscheinlich. Maria hat seine linke Hand ergriffen. Josef steht ihr zur Seite. Das junge Paar schaut mit großen Augen auf den hoffnungsvollen Knaben. Am linken unteren Bildrand, neben Simeon, stützt Hanna sich auf einen Stock. Auch ihr Blick ruht wissend auf dem Kind. Der Hintergrund ist geometrisch als Wabenmuster gestaltet.

2.3 Der Gefäß-Zyklus

Bei diesem Zyklus wird die Nähe zu den Sammelbildchen durch die Darstellung und das Arrangement der Personen geradezu greifbar. Die ‹Fußwaschung› (Joh 13,1–20; Abb. 9) zeigt im mittleren Feld der breiten Gefäßwand Jesus, der, vor Petrus kniend, diesem in einer Schale die Füße wäscht. Aus dem linken und rechten Feld betrachten je zwei weitere Jünger das Geschehen. Der Fuß des Gefäßes ist mit einer chinesischen Inschrift versehen, die besagt, dass hier den Jüngern die Füße gewaschen werden.¹⁸

Bei der ‹Heilung des Gichtbrüchigen› (Mk 2,1–11; Abb. 10) lassen zwei Männer den Gelähmten aus einem separaten Bildfeld am Übergang zum Flaschenhals

¹⁸ Wörtlich übertragen bedeuten die Schriftzeichen: ‹Für Tor-Schüler waschen Füße›.

auf einer Bahre in den überfüllten Raum hinunter. Sie erscheinen dabei wie über eine Balustrade gebeugt. Jesus fordert den Kranken mit ausgebreiteten Armen und nach oben gekehrten Handflächen auf, sich zu erheben. Am Flaschenhals ist wiederum eine chinesische Inschrift angebracht, die das Geschehen kommentiert: «Der gelähmte Mann wird geheilt und kann gehen».

2.4 Der Kürbis-Zyklus

«Jakobs Traum» (Gen 28,10–22; Abb. 11) zeigt den schlafenden Jakob in einem gemusterten Gewand, wie es ähnlich auch von der chinesischen Landbevölkerung getragen werden könnte, auf dem Grund eines Kürbis liegend.¹⁹ Dass er sein Haupt auf einen Stein gebettet hat, weiß nur, wer die Geschichte kennt. Im Bild wird dieser lediglich durch zwei Linien angedeutet. Einige Wolkenornamente in chinesischem Stil versinnbildlichen den himmlischen Traum. Ein ganzer Schwarm von Engeln steigt die Himmelstreppe herab. Am linken Bildrand ragt ein junger Baum zum Himmelstor auf als Symbol des Geschlechts, das nach göttlicher Verheißung aus Jakob erwachsen soll. Dieser schläft friedlich, weil er sich von Gott behütet weiß.

Der Kürbis «Hochzeit zu Kana» (Joh 2,1–11; Abb. 12) zeigt Jesus im Keller stehend, wie er einen Diener anweist, Wasser in die sechs Krüge zu gießen. Geleitet ist auch er in ein getupftes Gewand. Auf dem von einem Heiligenschein umkränzten Kopf trägt er ein Käppi. Der Hintergrund deutet das Mauerwerk durch geometrische Muster an. In der Mitte führen einige Stufen in den oberen Raum. Diese räumliche Wirkung wird durch die äußere Form eines Flaschenkürbis unterstützt. Im oberen Teil sind umrisshaft sieben Gestalten zu erkennen, die um einen gedeckten Tisch sitzen und sich zuprosten. Das Fest ist in vollem Gange. Unwillkürlich kommen Assoziationen zum Abendmahl auf, das eben auch ein Festmahl ist. Entlang der oberen Innenwand des Flaschenkürbis ist ein schuppenartiges Muster appliziert.

Bei der «Heilung des Blinden» (Mk 8,22–26; Abb. 13) wird die rechte Hälfte einer granatapfelähnlichen Frucht von Jesus eingenommen. Seine rechte Hand hat er auf das Gesicht des mit leerem Blick und abgerissener Kleidung vor ihm knienden Blinden gelegt. Jesus hat das Haupt im Gebet zum Himmel erhoben. Wiederum trägt er einen Heiligenschein. Sein Gewand ist mit großen, weit geöffneten Augen übersät. Der Hintergrund wird durch ein vegetatives Muster gestaltet, das von der Mittelachse nach außen verläuft und sich an den Rändern verdichtet.

Im Kürbis «Berufung der Jünger» (Mk 1,16–20; Abb. 14) steht Jesus im Vordergrund am linken Bildrand. Er trägt ein mit großen Blumen gemustertes Gewand. Auch hier fehlt der Heiligenschein nicht. Mit der Rechten stützt er sich auf einen Stab. Die Linke streckt er in einladender Geste weit aus, die Handfläche nach oben geöffnet. Ein Wolkenornament füllt das rechte obere Viertel des Kürbis. Auf den Wellen des Sees darunter ist ein traditionelles chinesisches Boot zu sehen. Im Bug holen drei Männer gerade ein Netz ein. Ein weiterer Mann im

¹⁹ Ich habe diesen Zyklus nach der signifikanten Kürbisform benannt, auch wenn einige der Rahmen Früchten nachempfunden oder indefinit sind. Vgl. das Faltblatt *Amity Papercuts*, hg. von Amity Christian Art Center, Nanjing o. J., Papierschnittzyklus F3.

Heck hat sein Netz noch zur anderen Seite ausgeworfen. Die Fischer tragen kegelförmige Stroh Hüte, wie sie typisch sind für die chinesische Landbevölkerung.

Im wahrsten Sinne aus dem Rahmen alles bisher Besprochenen fällt ein weiterer Papierschnitt zur lukanischen Variante dieser Berufungsgeschichte (Lk 5,1–11) aus einem anderen Zyklus.²⁰ Das Bild ›Fischfang des Petrus‹ (Abb. 15) wird beherrscht von einem überdimensionierten Netz, in dem sich eine Unzahl von Fischen verfangen hat. Das Fischerboot ist auf eine breite halbkreisförmige Linie reduziert, der See durch gekräuselte Wellenlinien nur angedeutet. Auf den beiden hochgezogenen Enden des Bootes sitzen je paarweise vier Kormorane, die in China zum Fischen abgerichtet werden. Im Zentrum des Bootes, zugleich die Mittelachse markierend, hält ein Fischer mit ausgebreiteten Armen die beiden Enden des Netzes zusammen. Links und rechts von ihm mühen sich wiederum paarweise vier Männer, dieses Netz einzuholen. In einem gewissen Kontrast zum Gewimmel der Fische steht die Figur in der Mitte, die doch wohl Jesus darstellen soll und als der ruhende Pol des Bildes erscheint.

2.5 Der Lesezeichen-Zyklus

Bei diesem Zyklus ist der äußere Rahmen aufgelöst. Die Assoziation mit einem Lesezeichen ergibt sich einzig aus der lang gestreckten Form. Auf dem Schnitt ›Die Berufung des Zachäus‹ (Lk 19,1–10; Abb. 16) drängen sich am unteren Bildrand die Menschen, die Jesus nachfolgen. Sie werden links überragt von dem in Bedeutungsperspektive größer dargestellten Jesus, der mit der linken Hand nach dem Ast des rechts aufragenden Baumes greift, auf dem Zachäus sitzt. Mit einladender Geste fordert er ihn auf herabzusteigen. Die Darstellung folgt dem Duktus der Geschichte, wie sie gerne im Kindergottesdienst erzählt wird. Danach ist Zachäus, weil er so klein war, auf einen Baum gestiegen, um Jesus, der von einer ihm nachfolgenden Menschenmenge umgeben war, besser sehen zu können.

Der ›Einzug in Jerusalem‹ (Mk 11,1–11; Abb. 17) zeigt im Vordergrund Jesus auf einem Esel reitend. Am Wegrand liegen einige Palmenzweige. Im Hintergrund steigt senkrecht der mit Steinen gepflasterte Weg zum Stadttor hinauf. Links und rechts davon stehen ornamental dargestellte Menschen Spalier, Palmenzweige vor sich erhoben. Über allem schwebt gewissermaßen das himmlische Jerusalem, dargestellt als orientalische Stadt.

2.6 Der Tür-Zyklus

Die in jüngster Zeit (1999/2000) entstandene großformatige Papierschnitt-Serie zum Thema ›Tür‹ (ca. 80 x 70 cm) markiert einen qualitativen Sprung in Fan Pus künstlerischem Schaffen. Signifikant ist der Wechsel von der positiven Schneidweise, welche die Konturen stehen lässt, zur negativen, bei der diese ausgeschnitten werden. Durch sparsame Linienführung und die dadurch entstehenden schwarzen Freiflächen erzeugt die Künstlerin eine große ästhetische Wirkkraft.

²⁰ Die Schnitte dieses Zyklus sind ähnlich wie die Papierschnitte des folgenden Lesezeichen-Zyklus nicht in einen äußeren Rahmen gefasst. Vgl. Amity Papercuts, Papierschnittzyklus F1.

Der Schnitt ›Passah-Tür‹ (Ex 12; Abb. 18) zeigt die Wohnungen der Israeliten in Ägypten als chinesische Stadtarchitektur. Aber die Menschen darin sind, wie fast immer bei Fan Pu, nach der überkommenen Vorstellung, wie die Israeliten gekleidet gewesen sein sollen, dargestellt. Links unten im Bild bestreicht ein Mann mit einem Ysopbündel den Türrahmen. In der Hand hält er die Schüssel mit Blut. Sein älterer Sohn stützt diese mit ausgestreckten Armen zusätzlich ab. Hinter dem Rücken des Vaters geht ein jüngeres Kind, ob Junge oder Mädchen ist nicht eindeutig erkennbar, ebenfalls mit einem Ysopbündel zu Werk. Die Mutter, einen Eimer in der Hand haltend, steht daneben und schaut ihnen zu. Auch ein Nachbar ist dabei, seinen Türrahmen mit dem Schutzzeichen zu versehen. Im Haus nebenan eröffnet das Fenster den Blick auf eine Familie, die bereits mit dem Passahmahl begonnen hat. Der Hausvater steht, die anderen, Mutter und zwei Kinder, sitzen um den Tisch.

In der rechten oberen Ecke ist durch ein hell erleuchtetes Fenster ein Handgemenge zu sehen. Ein Engel des *Herrn* vollstreckt dessen Willen an der Erstgeburt Ägyptens. Ein weiterer geflügelter Bote, wie der andere ganz in Schwarz gekleidet, eilt über die Dächer, in den Händen seiner ausgestreckten Arme je ein Schwert haltend.

Fan Pu nimmt hier die Bildsprache der in der Populärkultur allgegenwärtigen Karatefilme auf. Ninjas, schwarz gekleidete Krieger, suchen lautlos den Feind heim. Dass der *Herr* nächstens durch die Straßen geht, um die Erstgeburt Ägyptens zu schlagen, wird hier als Massaker im Stile des chinesischen Action-Kinos dargestellt, das ebenso gewaltverliebt wie moralistisch ist. Unbewusst²¹ greift die Künstlerin hier auf das ikonographische Repertoire ihrer eigenen Kultur zurück, um eine Leerstelle in der christlichen Ikonographie zu füllen. Die ganze Anstößigkeit der biblischen Geschichte, die Gott eben auch von seiner dunklen Seite zeigt, wird dabei nach außen gekehrt.

In einem weiteren Bild aus dieser Serie (Abb. 19) klopft Jesus an die Tür eines fensterlosen Rundbaus. Es ist ein für die Fu-Jian-Provinz typisches Wohnhaus, das um einen Innenhof gebaut ist. Der Lichtschein seiner Lampe lässt Jesus als in einer Mandorla stehend erscheinen. Die Vogelperspektive eröffnet dem Betrachter den Blick in ein hell erleuchtetes Inneres. In drei Etagen laufen hier Balkons um eine Grundfläche auf der das kosmische Yin-Yang-Symbol abgebildet ist. Die Szenerie erinnert unwillkürlich an ein Theater. Menschen, Männer und Frauen, alte und junge, laufen auf die Tür zu, durch die Jesus eintreten wird. Ihm wird auf chinesischem Boden ein triumphaler Empfang bereitet. Links oben steht die Sichel des Mondes in dunkler Nacht.

Die bekannte Bergpredigt-Sentenz von der weiten und der engen Pforte (Mt 7,13f.) setzt Fan Pu um in einen breiten Treppenaufgang zu einem chinesischen Prachtbau und einen steinigen Pfad, der im oberen rechten Bildrand in eine hell erleuchtete Tür mündet (Abb. 20). Im Kontrast dazu ist das innerste Tor des Gebäudekomplexes dunkel. Viele Menschen steigen die Treppen hinauf, nur wenige erreichen über den schmalen Pfad das Tor des Himmels.

Ein anderes Bild (Abb. 21) zeigt das Himmelstor hell erleuchtet. Hinter einer Art hüfthohem Gitter steht Jesus mit ausgebreiteten Armen, von Lichtstrahlen

²¹ E-mail-Korrespondenz des Verfassers mit Fan Pu.

umgeben. Das Licht fällt hinaus in die Dunkelheit der Welt. Engel helfen den Menschen auf und leiten sie die Stufen hinauf.

3 Papierschnitt-Kunst als Mittel der Verkündigung

Fan Pu will ihren Landsleuten die biblischen Geschichten vor Augen führen und weitererzählen, wie sie sie selbst gesehen und gehört hat. Die Papierschnitt-Kunst, die viele Bauersfrauen als Nebenerwerb praktizieren, hat sich in diesem Kontext als ideales Kommunikationsmedium erwiesen. Die Möglichkeit jedoch, diese «Evangeliiare der kleinen Leute» über die äußere Form, das künstlerische Medium des Papierschnitts, hinaus zu kontextualisieren, ist augenscheinlich sekundär für Fan Pu. Den üblichen Pfad der Akkommodationskunst, durch Kleidung und Physiognomie Vertrautheit herzustellen, beschreitet sie allenfalls sporadisch.²² In gewisser Spannung dazu stehen allerdings Fan Pus gelegentliche Bekenntnisse zur Indigenisierung:

«Die Indigenisierung des Christentums ist dringend notwendig. Das Christentum gibt es schon lange Zeit in China, aber es hat in der Erde der chinesischen Kultur bisher keine Wurzeln geschlagen. (...) Christliche Kunst muss (in diesem Kontext) eine spezielle chinesische Qualität annehmen, um das gegenwärtige chinesische theologische Denken, die chinesisch-christliche Weltansicht und das christliche Leben zu reflektieren.»²³

Fan Pu muss sich dieses Widerspruchs allerdings nicht unbedingt bewusst sein. Die vertrauten Bilder der Kindheit mögen für sie Bestandteil ihrer eigenen christlich-chinesischen Identität sein.²⁴ Die Künstlerin selbst betont im Hinblick auf ihr Selbstverständnis: «Für mich ist christliche Kunst die Kunst, den Inhalt der Bibel zu verkündigen, indem ich etwas benutze, das ohne Sprache die Liebe Jesu Christi kommuniziert.»²⁵ Ganz im Geiste der «Shandong-Erweckung», von der die Frömmigkeit ihrer Familie so tief geprägt ist, steht für sie eindeutig die universale Heilsverheißung im Vordergrund, die es auch in China zu verkündigen gilt.²⁶

²² Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Monika Gänsbauer, Maria statt Mao. Sprache ohne Worte aber voll Macht: Christliche Kunst in China, in: *Zeitzeichen* 2 (1/2001), 39f., 39: «Für die Scherenschnittkünstlerin Fan Pu (...) ist es nicht der Umstand, dass Jesus in chinesischen Darstellungen das Gesicht und die Kleidung eines Chinesen erhält. Entscheidend ist etwas anderes: *Das Wort Gottes muss in den chinesischen Kontext hinein übersetzt werden.*» – Die Künstlerin hat dies in einer e-mail-Mitteilung an den Verfasser noch einmal ausdrücklich bestätigt.

²³ *Image*, Nr. 71 (Juni 1997), 9 und 12; vgl. auch *The Second Chinese Christian Art Exhibition*, 9 und 12. Erst nach Drucklegung wurde ich auf den *Meditationen-Zyklus* (1998) aufmerksam, der die chinesischen Klassiker als «*praeparatio evangelica*» interpretiert. Die Künstlerin setzt dabei Kalligraphie und Elemente der klassischen Tuschkunst in die Scherenschnitt-technik um.

²⁴ Die Frage, wie Christinnen und Christen der dritten Generation und später ursprünglich westliche Bestandteile ihrer Tradition wie etwa übersetztes Liedgut, liturgische Gegenstände usw. betrachten, ist noch ein Desiderat der Forschung.

²⁵ Fan Pu in: *Image*, Nr. 75 (Juni 1998), 6.

²⁶ Vgl. Fan Pu, *Gott näherkommen*, in: *Die Anregung* 54 (2002) 314–318.

Summary

The papercuts of Chinese artist Fan Pu (*1948, Shandong) are another example of how Christian Art from the Third World can be interpreted as a source of contextual theology. Pu was born and raised under communist rule. A descendant of a second-generation Christian family, she had to endure oppression because of their faith. The papercut-series published and interpreted here are a sort of 'popular gospel-book' (‹Evangeliar der kleinen Leute›) reminiscent of Sunday school pictures. Besides the Chinese craft of papercut there is only modest indigenisation. Chinese form and Christian content can be clearly separated. The artwork reflects the revivalist spirituality of the artist's family dating back to the 'Shandong revival' of the early 1930s.



Abb. 1

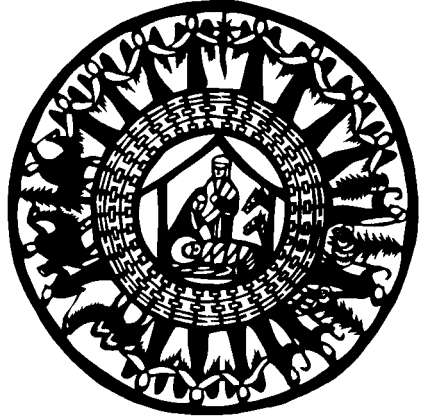


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 14



Abb. 15

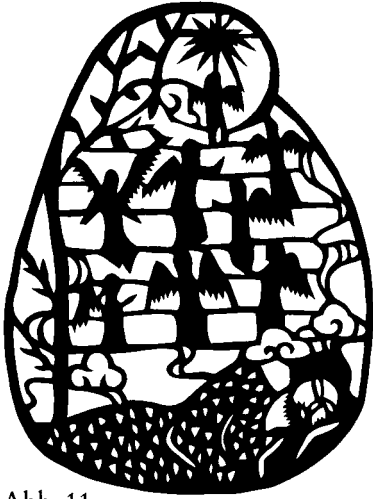


Abb. 11



Abb. 13



Abb. 12



Abb. 16



Abb. 17

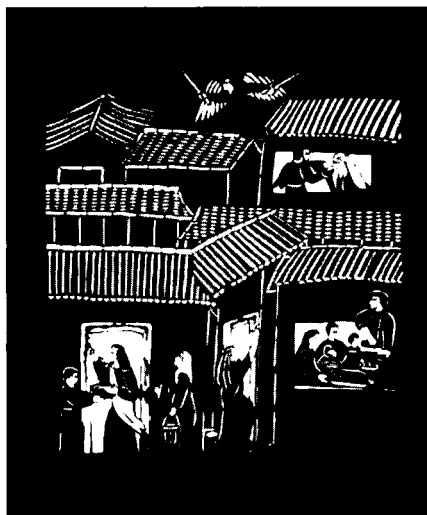


Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21