

Medium man nimmt, ist dann nicht entscheidend; jedenfalls würde ich an die Aktionen genau denselben Anspruch stellen wie an die Bilder: Auch Aktionen sollen nicht einfach billiges Kabarett sein, sondern ein ganzheitliches menschliches Zeugnis, Darstellung einer Situation oder eines Problems, in dem wir stecken.

Herr Hirschi, ich glaube, Sie haben wichtige Impulse gegeben für ein Verständnis der Kunst, das nicht auf einem Punkt stehenbleibt. Ich danke Ihnen herzlich für das Gespräch.

Josef Zvěřina

Marienbild in Kunst und Theologie

Wie das Bild Christi in der Kunstgeschichte die Wandlung des Christusbildes im Glauben der Kirche durch fast zwei Jahrhunderte hindurch widerspiegelt, so war es mit dem neben der Christusdarstellung wichtigsten Thema der christlichen Kunst: der Darstellung Marias. Nach einigen allgemeinen Erwägungen über die Kunst der Interpretation geht der Prager Theologe und Kunsthistoriker dieser Entwicklung des Marienbildes in Kunst, Theologie und Glaube nach, um so durch künstlerische Betrachtung hindurch zur Vertiefung des Glaubens beizutragen.

red

In diesem kurzen Beitrag werden zunächst einige theoretisch-analytische Erwägungen zur „Kunst der Interpretation“ vorgelegt; im zweiten Teil wird dann der Ertrag praktisch-synthetisch an einer beschränkten Auswahl von Kunstwerken mit marianischer Thematik angewendet, um zur Betrachtung und zu richtigem Sprechen über Maria beizutragen.

1. Kunst der Interpretation

Für ein tieferes Verständnis von Kunst müßte eine Reihe von grundlegenden Fragen und philosophischen Problemen erörtert werden, wie: Was ist die Kunst? Was ist das Schö-

ne? Was ist sakrale Kunst?¹ Hier müssen wir uns mit dem Hinweis begnügen, daß man zwischen der sakralen Kunst im allgemeinen, der religiösen Kunst mit engerer Thematik und der „liturgischen“ Kunst, also der Kunst mit einem kultischen Ziel, unterscheiden muß. Das entspricht etwa Heideggers genialer Intuition: Aus dem Fragen nach der Wahrheit des Seins entsteht das Heilige, vom Heiligen das Wesen der Gottheit und von da aus das, was man Gott nennen kann².

Neben den ästhetischen Werten des Schönen muß man im sakralen Kunstwerk die Herrlichkeit betrachten, die ihm als Abglanz der Herrlichkeit des Heiligen zukommt³. Damit ist auch schon die Theologie ins Spiel gebracht. Aber welche Theologie? Die Scholtheologie wird sich wahrscheinlich scheuen, das Kunstwerk als „locus theologicus“ heranzuziehen; und auch die rationalistische Theologie wird sich kaum mit Fragen der Kunst befassen. Wohl aber gibt es eine andere theologische Tradition, die „theologia cordis“ oder die Ganzheitstheologie, die nicht nur um das Wahre bzw. das Gute weiß, sondern auch im Schönen Gott sucht. Demnach bekommt das Mysterium Gottes in der Natur, im Menschen und im Kunstwerk eine neue Dimension, die sich dem Mystischen nähert. Diese Theologie ist weniger ein Sprechen über Gott als vielmehr ein Schweigen mit Gott.

Die verschiedenen semantischen Systeme von Kunst und Theologie

Kunst und Theologie stellen zwei verschiedene semantische Systeme, zwei verschiedene Ausdrucksweisen dar: Wort und Bild, Aussage und Zeichen. Das Sprachspiel der Theologie beinhaltet Begriffe, Definitionen, Erhellungen usw. Das semantische Feld der Kunst bedient sich der Farbe, des Lichtes, der Gestalt, der ganzen sinnlichen Form, die das Mysterium enthüllt und gleichzeitig ver-

¹ Vgl. G. Pöltner – H. Vetter (Hrsg.), *Theologie und Ästhetik*, Verlag Herder, Wien 1985.

² M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Pfullingen 1976, 102f.

³ Vgl. dazu die Werke von Hans Urs von Balthasar, insbesondere sein dreibändiges Werk „Herrlichkeit“, Einsiedeln 1961–1969. Immer noch zu nennen ist auch das klassische Werk von R. Otto, *Das Heilige* (1917), dessen phänomenologische Beschreibung des Mysteriums als *fascinum* und *tremendum* aber schon wesentliche Erweiterung erfahren hat.

hüllt – wie die Frauengestalt Mariens ihre jungfräuliche Gottesmutterchaft.

Die Theologie sucht in ihrem Bemühen Ausdrücke, die Kunst bewirkt aber mit ihren Mitteln Eindrücke, Empfindungen – das Pathema der Griechen und das Staunen, die Kontemplation der christlichen Kunst. In der Theologie hat die Wort-Offenbarung Vorrang, in der Kunst die Werk-Offenbarung, beide im aktiven wie passiven Sinne: die Theologie im Hören, die Kunst im Sehen; beide drücken sich in analogia entis wie in analogia fidei aus. Die Menschwerdung des Wortes durch den Heiligen Geist in Marias Gehorsam bildet hier das gemeinsame Thema.

Zur Wortinterpretation der Zeichen

Die Überleitung des Zeichenhaften der Kunst ins Worthafte der Theologie geschieht in der „Kunst der Interpretation“. Das Ideal der kunstwissenschaftlichen Interpretation ist „die Rekonstruktion des Werde-Prozesses des Kunstwerkes“ nach allen zur Verfügung stehenden Mitteln. Auch für die theologische Interpretation ist dieses Bemühen die erste Instanz. Sie muß dann aber weitere Schritte machen, wie sie die tiefere Bedeutung und den theologischen Sinn eines Kunstwerkes erhellen will. Es handelt sich hier nicht um Kunstgeschichte, sondern um Heilsgeschichte – in unserem Falle um die Heilspersonen des Gottessohnes und seiner Mutter. Was die Kunstgeschichte hier an Grundbegriffen, Stilstudien und anderen Forschungen erarbeitet hat, muß heute durch neue Forschungen in Psychologie, Soziologie, Kunstwissenschaft u. a. ergänzt werden⁴.

Die Theologie muß, wenn sie nicht in konventionelle Assoziationen verfallen will, diesen elementaren Weg betreten: vom Thema (Sujet) zur materiellen und technischen Seite des Kunstwerkes; von Licht, Farbe und Gestalt zur Komposition; von der stilanalytischen Bestimmung zur ästhetischen Wertung. Dann muß sie aber das ganze geistige Milieu, die großen Ideen, aber auch die Volksfrömmigkeit als Hintergrund rekon-

struieren, um endlich den tieferen Inhalt und Sinn zu erfassen.

Bei Überführung kunstwissenschaftlicher Ergebnisse in die Theologie müssen Kunstgeschichtler wie Theologen die Eigentümlichkeiten der beiden „Sprachspiele“ bewahren und entsprechende Kenntnisse haben, um sich vor peinlichen Übergriffen zu hüten. Zu einer haltbaren Interpretation beider Seiten sollten „religiöse Kunstbegriffe“ dienen. Schon R. Guardini hat Kult- und Andachtsbilder unterschieden. Man kann ergänzen: Das Gnadensbild hat in einem besonderen Bereich Bedeutung. Diese kann aber verlorengehen, wenn es zum „Kunstdenkmal“ herabsinkt.

Neben den Fragen der Schönheit und Herrlichkeit, des Heiligen, Religiösen und Liturgischen kommen bei einer guten Interpretation noch andere Gesichtspunkte des Kunstwerkes in Betracht: vor allem die Frage nach Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit im Gegensatz zur Vortäuschung beim Kitschigen in Material wie in Form (R. Vacková); die Äußerlichkeit und Profanität, bei der das religiöse Thema (z. B. Maria) nur als Anlaß oder Gelegenheit für etwas anderes dient und das Eigentliche so zugrunde geht. Umgekehrt kann auch das Profane durch äußere religiöse Symbole zum Sakralen erhoben werden. Die Sünde kann nicht ohne Erlösung, die Tragik nicht ohne Versöhnung christlich vorgestellt, interpretiert und kritisiert werden.

2. Zur Geschichte des Marienbildes

Die zwei ältesten Mariendarstellungen

Das gegebene Thema können wir nach zwei Aspekten behandeln: als kunstgeschichtliche Ikonographie und Ikonologie und weiter in theologischer Hinsicht die mariologische Funktion der Kunstwerke. Für die Darstellung Marias gibt es gleich am Anfang der christlichen Kunst zwei Urbilder: *Maria in den Priszilla-Katakomben* (Anfang des 3. Jahrhunderts) und das *Marienrelief* an der Tür von *Sta Sabina* (um 430), beide in Rom. Die *ikonographische* Beschreibung stellt hier zwei Grundtypen fest: die sitzende Madonna und Maria stehend; die erste mit dem Kind, die zweite allein. Die Ikonographie interessiert die dargestellte Person, aber auch

⁴ Vgl. dazu die Werke von A. Riegel, M. Dvořák, Wickhof u. a. Nennen möchte ich einen Beitrag eines unserer Künstler: Josef Lichý, *Kunst als theologischer Konflikt* (tschechisch, Prag 1985, dann in *Rozmluvy* 6/1986, London, veröffentlicht).

die Handlung sowie Attribute. Die Ikonologie dagegen ringt darum (nach A. Schmarow), die tieferen semantischen Schichten, das Gesamtbild zu erklären.

Die Madonna der Priszilla-Katakomben – ein Werk eines einfachen Zimmermalers – gehört der römischen Katakombenmalerei an. Ihr Grundthema ist *Rettung* (im Alten und im Neuen Testament), also soteriologisch. Die Szene bezieht sich synthetisch auf beide Testamente: Der Prophet zeigt auf den Stern: „Aufgeht aus Jakob ein Stern, ein Szepter erhebt sich aus Israel“ (Num 24, 17). Unter dem Stern ist die Erfüllung dieser Weissagung dargestellt: die Madonna mit dem Kind, sitzend wie die antike Heroine. Der weiße Hintergrund wirkt durch einfache Palette des Malers in schweigender Großartigkeit und Erhabenheit, die durch die Huldigung der Magier gesteigert wird. Das erste künstlerische Wort über Maria wurde dadurch verwirklicht. Es ist ein Wort der Hoffnung, der messianischen im Alten Testament, der eschatologischen im Neuen Testament. Der Sinn ist soteriologisch, das Bild gibt Anfang und Erfüllung des Heils im Kind wieder – durch Mitwirkung Marias. Das erste Marienbild ist also marianisch: es erklärt die Rolle Mariens⁵.

Die Plastik von Sta Sabina repräsentiert *Maria als Orantin*. Die christlichen Oranten sind Personifikationen des latreutischen Gebetes (J. Cibulka). An der Tür von Sta Sabina ist Maria zwar wieder in den breiteren Heilszyklus eingegliedert, aber in seltsamer Weise: ihre ganze Person ist Gebet, was wichtiger ist als ihr Stehen. Auch sie öffnet die Tür des Heils. Sie ist nicht nur Symbol der Kirche, sondern Sprecherin der Kirche. Das Bild ist daher „mariologisch“.

Die Ikonen und Mosaiken
ab dem 6. Jahrhundert

Im 6. Jahrhundert wird in der byzantinischen Malerei die Marienthematik so stark betont, daß sie die Christusthematik fast übertrifft: Es entstehen zahlreiche *Ikonen* und später ganze *Zyklen des Marienlebens*. Während die Ikone grundsätzlich mit Chri-

stus verbunden ist und wenigstens dem Inhalt nach sich an die Inspiration aus dem Neuen Testament hält, sind für die Zyklen aus dem Marienleben die Apokryphen die reichste Quelle, deren theologischer Inhalt nicht ganz wertlos ist⁶.

Nach den neuesten Studien der Ikonenmalerei muß man „ikonographische Archetypen“ und Details, Attribute (epitheta, prosonymia) unterscheiden. Danach existieren nur vier Grundtypen der Theotokos (Gottesmutter): die Platytera (Thronende); die Hodegetria (Halbfigur mit dem Kind); die Glykofylusa, russisch: Umilenie (Halbfigur der Gottesmutter in zarter Hinneigung zum Kind, das zu ihr die Hände ausstreckt); Deomené (bitende Figur oder Halbfigur mit fürsprechender Geste)⁷. – Neben der Ikonenmalerei gab es noch andere Marientypen wie z. B. die stehende Madonna (Orantin von Sta Sabina [s. o.]), die ihre Fortsetzung in der Blacheriotissa fand, wieder andere in den Mosaiken und in der späteren Malerei und Plastik.

Für die *ikonologische* Betrachtung ist nun besonders wichtig die Analyse des Sinnes der Farben, die durch unsichtbares Licht durchdrungen sind, besonders in den Mosaiken. Die Gottesmutter scheint in die andere Welt versetzt. Aber durch die meist frontale Stellung zum Zuschauer, durch die „Theoria“ (Schauen) der Gottesmutter bzw. des Kindes kommt Maria von der jenseitigen Welt zum Menschen. Der Zuschauer ist in die Komposition einbezogen, ist zur Betrachtung und Nachfolge aufgefordert, durch die himmlische Herrscherin (Despoina, Basilia, Kyria des hl. Johannes Damascenus) in das Königtum Christi hineingenommen. In den Ikonen wird man von der demütigen Mutter des hieratischen Kindes zum Beten aufgefordert und zur Sehnsucht nach dem Überirdischen erhoben.

Für die *theologische* Betrachtung sind drei Momente wichtig: Maria selbst, ihre Bezie-

⁶ Die für die Darstellung des Marienlebens wichtigsten Apokryphen sind: das Protoevangelium Jacobi (2. Jahrhundert) und seine lateinische Überlieferung sowie Ps-Mt und der Liber de ortu B. M. V. (6. Jahrhundert). – Für den deutschen Sprachraum: Hroswita v. Gandersheim, Liber de transitu B. M. V. (10. Jahrhundert); Werkner, Driu liet von der maget (1172); Jacobus de Voragine OP, Legenda aurea (1263). Zur theologischen Bewertung s. G. Sörg, Maria, St. Benno-Verlag, Leipzig 1984, 21–29.
⁷ Vgl. Fotios Kontoglon, Ekfrasis tes orthodoxu eikonografias, Athenen 1960.

⁵ Ein weiteres ähnliches Bild Mariens findet man in den Katakomben des Petrus und Marcellinus. Im Jahr 1956 entdeckte man eines auch im Coemeterium „Ferrua“ an der Via Latina.

hung zum Kind und die zu den Menschen: die Magd Gottes und Mutter Jesu der Evangelisten; die messianische Gestalt der Hoffnung aus der Märtyrerzeit; Maria als die Gottesgabe bringend, zeigend oder als den Heiland, ihr Kind, menschlich liebend. Sie ist meist Eleuusa, Mater misericordiae, zum Beten auffordernd und die Sehnsucht nach dem Ewigen erweckend. Auf Triumphbögen ist sie die himmlische Herrscherin, aber auch die erhabene Führerin in das Königtum Christi.

Diese Mariologie der Kunst ist ökumenischer als die Theologie im allgemeinen. Der Bilderstreit in der Ostkirche (teilweise durch übertriebenen Kult verständlich) ist durch Bilderliebe und Kunstfreude überwunden. Man kann hoffen, daß auch der Marienstreit der westlichen Theologie (im Hussitismus und frühen Protestantismus aus denselben Gründen auch bilderzerstörerisch) durch die Kunst gemildert wird. Denn es geht um das inkarnatorische Geschehen; nach Simone Weil macht die Schönheit die Menschwerdung möglich.

In den Szenen aus dem Marienleben und in den mittelalterlichen Zyklen nähert sich Maria noch mehr der Menschheit – sowohl durch die Art der Darstellung Marias wie auch durch die Darstellung der menschlichen Ereignisse von ihrer Kindheit bis zum Tode. Die Thematik wird bereichert, die Szene ist wieder offen, und durch die sogenannte „verkehrte Perspektive“ ist ein in sich geschlossenes Geschehen (z. B. in der „Sacra conversazione“) vermieden.

Die romanischen Statuen Mariens

sind statt Darstellungen der Jungfrau und Mutter eher mächtige Frauen, „Töchter, gleich Ecksäulen, geschnitzt wie für den Tempel“ (Ps 144, 12), wirkliche Statues – colonnes, wie sie in der Kunstgeschichte genannt wurden. Als solche können sie als Gegensatz zur ersten Mutter Eva und von dieser Zeit an auch als Symbol der Kirche, im Gegensatz zur Synagoge, betrachtet werden. In der westlichen Malerei erfährt auch Mariens Himmelfahrt eine reiche Gestaltung – eine andere als in der byzantinischen Malerei (mit der Koimésis – Tod Mariens), die aber später auch in die gotische Kunst Eingang fand.

Die gotische Zeit

bereichert das Marienbild und seine mariologische Deutung um drei Typen: die *Strahlenmadonna* (ikonographische Bezeichnung), die sogenannten *Schönen Madonnen* (ästhetische Bezeichnung) und das *Vesperbild* (liturgische Bezeichnung).

Das erste Thema greift die Verherrlichung Mariens nach Off 12 auf. Vielleicht stammt dieser Typ aus der tschechischen Buchmalerei um 1320⁸. Die Strahlenmadonna ist Regina coeli. Sonne, Mond und Sterne versinnbildlichen Maria.

Trotz deutlicher Verwandtschaft der plastischen und malerischen „Schönen Madonnen“, deren Heimat sich ebenfalls in Böhmen befindet, gibt es auch feine Unterschiede. Die Plastik hat eine andere Tradition und tiefere Wirkungskraft. Hier ist zum erstenmal die Darstellung der jungfräulichen Mutter gelungen. Es wäre eine grobe Vereinfachung, in diesen Plastiken ein bürgerliches Mädchen zu sehen. Das jugendliche Gesicht, die Einheit des Leiblichen (nicht des Körperlichen) im Oberkörper mit dem reichen Gewande und der S-Windung der ganzen Gestalt, manchmal auch mit dem Blick in die Ferne (fälschlich bisweilen als Ausdruckslosigkeit interpretiert) überbieten weit das Menschliche, Höfische oder Bürgerliche, Modische⁹.

Dennoch kann man in den „Schönen Madonnen“ den Höhepunkt der marianischen Frömmigkeit nur mit Vorbehalt erblicken. Das Schöne ist hier Schönheit geworden. Das Schöne hat seine ursprüngliche mächtige Seinsenthüllung eingebüßt: es ist nicht mehr das Schöne, dem „allein zuteil geworden ist, daß es das am meisten Hervorleuchtende (Ekphanestaton) und Liebenswerteste ist“¹⁰. Diese sonderbare Schönheit bleibt immer Ausdruck der göttlichen Verheißung und der menschlichen Sehnsucht, „sie macht die Menschwerdung möglich“

⁸ Gegen B. Löwenberg, Die Strahlenmadonna. Eine Bemerkung zu einem spätmittelalterlichen Typ des Marienbildes, in: Theologisches Jahrbuch 1983, St. Benno-Verlag, Leipzig, 126–130.

⁹ So mit H. Lützelner und mit P. Hawel, Schöne Madonnen, Würzburg 1984.

¹⁰ Platon, Phaidros 205 d7, zit. G. Pöltner, a. a. O. 13.

(S. Weil). Auch die Attribute spielen hier eine Rolle, die man in der theologischen Deutung nicht übertreiben darf¹¹.

Die *Tafelbilder* mit den „Schönen Madonnen“ haben im Verhältnis zum „weichen Stil“ (auch eine mißlungene Benennung) etwas an Tiefe preisgegeben. Ihre Schönheit ist in noch größerer Spannung mit dem „marianischen Geheimnis“ als in der Plastik; sie unterliegen in Gestalt wie im Gehalt einigermaßen einem Manierismus. Die früher fast mystische Gewalt des Meisters von Třeboň – verbunden mit überraschenden realistischen Details – hat nachgelassen; die lyrische Beziehung zwischen Mutter und Kind (z. B. in der geschlossenen Komposition der Madonna von Roudnice) hat in der weiteren Produktion an Intimität und Zeichenhaftigkeit mehr oder weniger verloren.

Fast alle *Vesperbilder* haben auf das marianische Prinzip der ästhetischen Schönheit verzichtet, um expressionistisch und fast drastisch den Schmerz der Mutter Jesu darzustellen. Der Sohn ist zum zweitenmal in den Schoß Mariens herabgestiegen, jetzt nicht mehr in der Schwachheit des lieblichen Kindes, sondern in der absoluten Ohnmacht (Kenosis) des Toten. Die vertikale und horizontale Komposition, die Mutter und der Leichnam Jesu, bilden ein neues Kreuz mit marianischen Vorzeichen, der größten Teilnehmerin am Erlösertod Christi.

Die Renaissance

bringt neue ästhetische Ideale und neue Anforderungen an die Schönheit, die Vermenschlichung bringt mehr und mehr Ver-

weltlichung mit sich. Erst jetzt entsteht ein bürgerliches Bild Mariens. Der geistige Inhalt verblaßt. Maria ist eine edle Frau, weder Jungfrau noch Mutter. Doch dürfte man im Anschluß an das Vesperbild Michelangelos Werk nicht übergehen. Seine *Pietà* im Petersdom ist nicht mehr ein Vesperbild, sondern die wirkliche *Pietà*. Ein schroffer Gegensatz zum gotischen Vesperbild: die dreieckige geschlossene Komposition, der innere Schmerz, die schweigsame Würde und andere Werte des Meisterwerkes rufen immer wieder Bewunderung hervor. Aber eine gewisse Kühle verhindert das Gebet. Dagegen übertrifft die unfertige *Pietà Rodanini* das junge Werk Michelangelos. Ein neuer Gegensatz gegen alles, was vorher das Vesperbild darstellte, ja ein Gegensatz zur eigenen frühen Darstellung! Die *Dolorosa* steht (!) in einer fast furchtbaren Haltung, ganz und gar vereint mit ihrem toten Sohn. Das Unausprechliche ist ins ungeheuerere Sprechen überführt, in ungehörter Wucht, in entsetzlicher Darstellung der wirklichen *Mater Redemptoris*. Das ist nicht mehr Bild, das ist der absolute Ausdruck der Theo-Dramatik, eine überzeitliche, fast überirdische Vision.

Die Barockzeit

wird des leeren Poms, der leeren Äußerlichkeit, pathetischer Geste, der Farben- und Formenpracht usw. beschuldigt. Man vergißt dabei jedoch, die Wirkung des Lichtes positiv hervorzuheben. Dieses Urelement nicht nur der Malerei, sondern auch der Plastik und Architektur überwältigt die Masse, die Überschwenglichkeit. Seine Rolle ist allerdings verschieden. Man wird Rembrandt sicher nicht eine Magie des Lichtes absprechen. Man ist versucht, seine Marienbilder katholischer zu beurteilen als die üppigen Madonnen des Katholiken Rubens. Aber auch er und manch andere sind Kinder ihrer Zeit. Sie können über Maria nicht anders als in mehr oder weniger angeführter Sprache reden. Im Barock ist für Maria wenig Platz. Passionsszenen, ja selbst Marienlegenden finden wenig Anziehungskraft. Maria ist jetzt meistens nicht mehr Königin, sondern adelige Herrin der himmlischen Herrlichkeit. Ihre Vermenschlichung und Emporhe-

¹¹ So darf das faltenreiche Gewand nicht als Symbol der Gnadenfülle interpretiert werden; es genügt, wenn man es versteht als Überschreiten des Gewöhnlichen und Zeitgenössischen, der Mode, die, wie wir wissen, damals anders war. Auch die Symbolik des Apfels ist mehrdeutig: Hinweis auf die Sünde der Eva oder Reichsapfel? Den Apfel hält auch manchmal das Kind; deshalb ist er wohl in der Hand Mariens wie in der Hand Jesu als Reichsapfel gemeint, dem das Szepter entspricht. Bei spätgotischen ungarischen Madonnen halten Maria, das Kind oder beide eine Birne! Am besten kann man mit *P. Hawel* den Apfel wohl als Liebesapfel interpretieren. – Oder als Liebespiel, wie der Stieglitz in der Hand Jesu bei Tafelmadonnen. Für einen Ursprung aus dem Thomas-Evangelium gibt es keinen Beweis. Dieselben und andere Vögel erscheinen in Passionsszenen des Meisters von Třeboň (Wittingau).

bung bringt sie irgendwie näher, ist aber nicht inniger¹².

In der neuesten Zeit

findet die Kunst wieder den Weg zur Mater Dolorosa. Den Impuls dazu geben die Qualen der Menschheit. Aber es gibt auch anderes, z. B. eine abstrakte Kreation (1982) im Geiste Henri Moores, mit dem der Schöpfer, Jan Máthe, Bildhauer von Košice (CSSR), persönlich in Kontakt war. Seine Plastik „Frucht deines Leibes . . .“ ist vielleicht die einzige Möglichkeit, heute Madonnen in Neusiedlungen zu installieren. Eine steinerne C-Form schützt wie im Schoße die „Frucht“ – eine Kugel. Es ist eine Sprache über Maria in monumentalen Urformen. Sie wiederholt die Neigung der gotischen Madonnen zu ihrem Kind, das aus ihrem Schoß herauswächst, Keim des Kosmischen. Wieder haben wir kein Marienbild, sondern etwas wie das „marianische und mariologische Prinzip“. Verheißung für die Zukunft?

Stefan Knobloch

Zugänge zu einem entschüchterten, lebensfrohen Glauben

Experimente mit einem neuen Missionsparadigma

Obwohl man sich auch in der Vergangenheit immer wieder bemüht hat, die Formen der Volks-, Gemeinde- und Gebietsmission den Entwicklungen und Bedürfnissen der Seelsorge anzupassen, scheint das Verständnis der Kirche als Volk Gottes wie auch die neue Erkenntnis der Bedeutung des Erzählens ein grundlegend neues Paradigma von Mission erforderlich zu machen. Wie ein Versuch, die-

¹² Diese Entwicklung endet bei peinlichen Gärtnerinnen, Hirtinnen (keine Parallele zum Guten Hirten!), in kitschartiger Sentimentalität. Es ist begreiflich, daß die feministische Theologie solche patriarchalische Marienbilder „in die Luft sprengen“ möchte (Catharina Halkes). Aber auch das revolutionäre Bild Mariens ist eine falsche Überinterpretation, wenn man Revolution im herkömmlichen Sinne versteht. Der Teufel ist in dieser Weise ein harter Feind der Frau. Nur hie und da zertritt sie ihm den Kopf.

se Erkenntnisse in die Praxis umzusetzen, ausschauen kann, wird anhand eines Protokolls eines Gruppengesprächs und seiner Analyse dargelegt. In diesem Gespräch haben einfache Menschen ein erstes Mal in dieser Form gemeinsam über ihren Glauben gesprochen. red

Wovon hier die Rede sein soll, beansprucht nicht, ein neues Modell einer Volks- oder Gemeindemission zu sein. Wer „Modell“ sagt, denkt meist an „Praxiserfahrung“, also an gute, von einer Situation in andere, vergleichbare pastorale Situationen übertragbare Praxisschritte, an die sich die Hoffnung oder Aussicht auf pastorale Erfolge knüpft. Der hier gebotenen Skizze geht es eher um das, was der Begriff „Paradigma“ meint: ein „Denk“-Modell, von dem noch nicht gesagt ist, daß und ob es sich in praxi bewährt, das aber aus sich selbst dazu drängt, Praxis nach seinen eigenen Entwürfen zu bestimmen. In diesem Sinn seien hier Aspekte und erste Erfahrungen eines neuen Missionsparadigmas vorgelegt, das die bisherigen Missionsformen ergänzen will.

1. Gründe für ein neues Missionsparadigma

In dem hier zur Verfügung stehenden Rahmen kann nicht von allen Gründen die Rede sein, die für ein neues Missionsparadigma sprechen¹. Es mag an dieser Stelle genügen, vor allem zwei Gründe zu bedenken: die Wiederentdeckung der Kirche als Volk Gottes und die theologische Bedeutung der Erzählung als Basiskategorie des Glaubens und seiner Erneuerung.

1.1 Kirche als Volk Gottes

Die Wiederentdeckung der Kirche als Volk Gottes bildete die theologische Basiskategorie des Zweiten Vatikanischen Konzils. Die Unterscheidung zwischen „Kirche“ auf der einen und „Volk Gottes“ auf der anderen Seite sollte nicht mehr möglich sein; das eine ist jeweils das andere. Dementsprechend sieht der Schlußbericht der Sondervollversammlung der Synode in Rom vom Novem-

¹ Vgl. Stefan Knobloch, Missionarische Gemeindebildung. Zu Geschichte und Zukunft der Volksmission, Passau 1986, 145–238; Lebendige Seelsorge 36 (1985) Heft 4 (Gemeindemission/Gemeinderneuerung).