
Täufer und Mennoniten in bildender Kunst und Belletristik

REINHILD KAUEHNOVEN JANZEN

500 Jahre Kunstgeschichte bei den Mennoniten: „Auch die Kunst ist ein Weg zu Gott“

„Mit Lust so will ich singen, mein Herz freut sich in Gott,
der mir vil KUNST thut bringen, dass ich entrinn dem Todt
Der ewiglich nimmt kein endt.
Ich preiss dich Christ von Himmel, der mir mein kummer wendt“.
Felix Mantz, ca. 1523¹

Prolog

Der 30. Mai 1957: meine Aufnahme in die Mennonitengemeinde in Göttingens Altstadt, zusammen mit meiner Schwester Gunhild, in einem bescheidenen Raum, der im Haus der lutherischen Gemeinde gleich neben ihrer mächtigen gotischen Kirche St. Jakobi angemietet war. Zur Erinnerung an diesen Tag schenkten mir meine Eltern eine Faksimile Reproduktion von Rembrandt's Radierung *Christus predigend*. Die handschriftliche Widmung meiner Eltern trägt die Überschrift: „Auch die Kunst ist ein Weg zu Gott“. Bis heute erinnert mich dieses Bild in unserem Wohnzimmer in Kansas an den Wahlspruch von Menno Simons: „Einen anderen Grund kann niemand legen außer dem, der gelegt ist, welcher ist Jesus Christus“ (1. Kor. 3, 11).

Zu meiner Perspektive aus der ich über 500 Jahre Kunstgeschichte bei den Mennoniten schreibe gehört dass ich in meinem Elternhaus mit Kunst aufgewachsen bin. Mein Vater sammelte Grafiken, wechselte Grafiken aus seiner Sammlung an den Wänden unseres zu Hause nach Themen, wie Landschaften verschiedener Jahreszeiten, Portraits, die

1 <https://alte-lieder.de/2013/03/24/mantz-felix-mit-lust-so-will-ich-singen/>

großen christlichen Feiertage, hatte Künstlerfreunde und nahm seine Töchter von frühem Alter an mit in Museen, in Kirchen, Galerien und erklärte uns, was wir sahen. Ich studierte Kunstgeschichte. Mein erster Lehrauftrag war am Bethel College, in den 60er Jahren, damals meinem Vater bekannt als das „liberalste“ unter den mennonitischen Colleges in den USA. Mein Kunstverständnis, mein Blick sind geprägt vom Bauhausprinzip des „Weniger ist Mehr“, Schlichtheit, Stimmigkeit zwischen Form und Funktion, aber auch von Joseph Beuys' radikaler Erweiterung des Kunstbegriffs, indem er sagte dass jeder Mensch Künstler sei, also eine Demokratisierung der Kunst, sowie vom Studium der Kunst ausseuropäischer Kulturen.

Kein Wunder also, dass mir das Wort „Kunst“, wie Felix Mantz es gebrauchte, als Gottesgeschenk in seinem Loblied so gefällt und für mein Thema passt. Die Etymologie erklärt uns, dass Kunst einerseits das handwerkliche Können, das „Know how“ bedeutet aber gleichzeitig auch *Kennen* im Sinn von Wissen und Erkennen. Ein Kunstwerk besteht aus beidem, wenn es dem Beschauer Erkenntnis und Einsicht bietet oder auch Fragen aufwirft.

Mein Thema hier umfasst einen so grossen Zeitraum und ist so vielgestaltig, dass ich für jedes Jahrhundert stellvertretende Werke vorstelle, zu denen ich eine persönliche Beziehung habe und die die Grundwerte der mennonitischen Glaubensgemeinschaften beinhalten. Diese Beispiele stehen als ikonisch für den Beitrag der Täufer und Mennoniten in der Kunstgeschichte – „ikonisch“ im Sinn eines Kunstwerks, das ein unantastbares, unsichtbares Konzept oder eine Idee durch Verkörperung ausdrückt.

Seit dem Beginn der Täuferbewegung im frühen 16. Jahrhundert bis heute besteht eine Spannung zwischen Schlichtheit, Schmucklosigkeit und ihrem Gegenteil im gelebten Glauben der weltweiten Gemeinschaft die sich „Mennoniten“ nennen. Ersteres sehe und erlebe ich in meiner unmittelbaren Umgebung in Zentralkansas bei konservativen Gemeinden wie verschiedenen Zweigen der Amischen, und Letzteres bei der MC USA (Mennonitische Konferenz der USA) - Gemeinde, der ich angehöre. Erstere praktizieren totale Schmucklosigkeit selbst zur Weihnachtszeit während letztere ihren Gottesdienstraum das Jahr hindurch mit Blumen, grünen Pflanzen, blühenden Zweigen und der jeweils dem liturgischen Kalender entsprechenden Banner schmücken.² Die autono-

2 Reinhold Kauenhoven Janzen: "To Help us Think of God": Iconic versus Anti-Iconic Mennonite Celebrations of Christmas and Easter in Kansas, in: The Mennonite Quarterly

men Gemeinden bestimmen selbst die Abwesenheit oder Anwesenheit von Schmuck (Kunst). Mennonitische ästhetische Identität wird nicht durch einen bestimmten Stil oder bestimmte Objekte ausgedrückt, sondern durch die Stile der jeweiligen bildnerischen Volkssprache oder die der akademischen Kunstsprache auf eine Weise, die gezielt die Werte der mennonitischen Glaubensgemeinschaft in das Bild bringen.³ Soziale Umstände, wie Friede, stabile Wirtschaft und ein gewisser Wohlstand, der Mäzenatentum und Patronat ermöglicht und die Künste erblühen lassen.

1545: Ein bekennender Täufer malt einen Altar für den Dom in Brixen, Tirol

Das 16. Jahrhundert stand für Täufer unter dem Zeichen von Verfolgung, Märtyrertod oder Auswanderung in Gebiete, deren Herrscher religiös tolerant waren. Dennoch verstanden es Künstler, die mit den protestantischen Reformatoren sympathisierten oder selbst täuferischen Bewegungen anhängen, ihre neue theologische Überzeugung auszudrücken, auch wenn sie ihren Unterhalt mit Erfüllung eines Auftrags für die Katholische Kirche verdienen mussten. Ein Beispiel ist der in Würzburg aufgewachsene und in Tyrol lebende Maler Bartlme Dill (B.D.) Riemenschneider und sein Flügelaltar (Triptychon) *Altar der Drei Könige* (1545) für die Kathedrale in Brixen.

Der Maler Bartle Dill Riemenschneider (1500-1549/50) war ein Sohn des weit bekannteren Bildhauers Tilman Riemenschneider (ca.1460-1531) aus Würzburg. Zur Erklärung der Anschauungen seines Sohnes Bartle Dill muss ich hinzufügen, dass Tilman Riemenschneider im Rat der Stadt tätig, auch Bürgermeister war und sich für die Seite der Bürger und Bauern in ihrem Kampf mit dem Bischof einsetzte, der die Sympathisanten der Reformatoren beseitigen wollte. Daraufhin wurde er aus dem Rat entlassen, musste eine Geldstrafe zahlen, wurde 1525 gefangen genommen, zur selben Zeit wie Felix Mantz in Zürich. Doch blieb Riemenschneider ein Martyrium erspart weil er seinen Glauben vor Gericht widerrief. Sein Sohn, Bartle Dill, ein bekennender Täufer, zog von Würzburg nach Süd-Tirol, wo es ihm gelang, seine Kritik an der konstantinisch geprägten Kirche hinter seiner Symbolsprache geheim zu halten. Der Kunsthistoriker Wolfgang Strobl meinte, dass diese Kri-

Review (MQR), LXXIX, No.2, 2005, S. 207–229.

3 Reinhold Kauenhoven Janzen und John M. Janzen: *Mennonite Furniture, a Migrant Tradition* (1766–1910), Intercourse, PA, 1991 S. 308.



Abb.1. Bartlme Dill (B.D.) Riemenschneider: geschlossene Flügel des Altars: Anbetung der Könige, 1545, links: die Hlg. Margareta von Antioch, rechts: die Hlg. Helena, 1545, Foto und Sammlung: Dözesanmuseum Hofburg, Brixen, Tirol.

tik hauptsächlich in drei unorthodoxen Motiven dieses Altars zu erkennen sei (Abb.1). Erstens: die geschlossenen Flügel des Altars zeigen links die Heilige Margareta von Antiochien des ausgehenden 3. Jahrhundert, Schutzpatronin schwangerer Frauen. Sie richtet ihren Blick aufwärts zum Kreuz, während die Heilige Helena, auf dem rechten Flügel, sich zwar mit dem Rücken an das Kreuz lehnt, aber gleichzeitig ihren Blick abwendet und hinunter ins Irdische, in die Welt schaut wo ein prachtvoll gekleideter König mit großem Gefolge zur Anbetung des Gotteskindes naht.

Zweitens: Der Künstler sieht die Heilige Margareta als Verkörperung des wahren Glaubens der frühen Kirche, die für Täufer ein Vorbild war, und stellt sie im Gegensatz zur Heiligen Helena, die hier den falschen Glauben, die Verweltlichung des päpstlichen Glaubens verkörpert. Dies betont der Künstler, indem er ihr ein Zepter, Symbol ihres Standes als Mutter des Kaisers Konstantin, in ihre linke Hand gibt. In der ikonografischen Tradition der „Anbetung der Könige“ ist die Gegenüberstellung dieser beiden Heiligenfiguren einzigartig.⁴

Drittens: Wenn die Flügel des Altars geöffnet werden, wird sichtbar, dass die „Anbetung der Könige“ von der sonst üblichen Darstellung abweicht (Abb. 2). Hier fällt auf, dass sich einer der drei Könige vom göttlichen Kind abwendet, von ihm fortschaut und in die Richtung seines Gefolges blickt, wo die weiße Flagge mit goldenem Stern und Halbmondsichel weht. Damit weist B. D. Riemenschneider auf die „türkische Gefahr“ des drohenden Einfalls islamischer Heere hin, die seine Zeit beherrschte. König Ferdinand rüstete sich gegen einen drohenden Türkeneinfall, da Sultan Suleiman in den 1540er Jahren immer weiter



Abb.2. Bartlme Dill (B.D.) Riemenschneider, Dreikönigsaltar mit geöffneten Flügeln: Anbetung der Könige, 1545, Foto und Sammlung: Diözesanmuseum Hofburg, Brixen, Tirol.

4 Wolfgang Strobl: Anabaptist Theology in Riemenschneider's Art, in: MQR, XCV, 2, 2021, S.238.

nach Westen vorrückte. Das rot-weiße Gewand dieses Königs spiegelt genau das des Papstes wider, wie Strobel überzeugend nachweist.⁵ So symbolisiert dieser Papst-König die zunehmende Verweltlichung der kirchlichen Hierarchie.

Bei genauem Hinsehen ist ein auf dem Boden knieender bürgerlich gut gekleideter Mann mit halbverstecktem Gesicht unmittelbar neben dem Papst-König zu erkennen, als gehöre er zu dessen Gefolge. Strobel nimmt an, dass dieser knieende Mann ein Selbstportrait des Künstlers sein könnte, der sich im größeren Weltgeschehen einschließt, während er die Ausübung seines Glaubens wegen drohender Verfolgung verheimlichen muss.⁶

Aber B. D. Riemenschneider war nicht allein mit seiner Kritik an der Macht und zunehmenden Verweltlichung der römischen Kirche, sondern viele seiner Künstlerkollegen sympathisierten mit der Theologie der protestantischen Reformatoren, wie zum Beispiel der bekannteste deutsche Renaissancekünstler Albrecht Dürer (1471–1528). Im Jahr 1525, zwei Jahre bevor der Täufer Felix Mantz in Zürich wegen seines umstrittenen neuen Glaubens 1527 ertränkt wurde, erklärte die Reichsstadt Nürnberg die Lehre Martin Luthers als ihre offizielle Religion, indem sie dem Kirchenrecht *Cuius regio, eius religio* folgte. Im selben Jahr malte Albrecht Dürer in Nürnberg seine *Vier Apostel* als Geschenk für das Rathaus des Magistrats in Nürnberg.⁷ Luthers bevorzugter Evangelist Johannes ist unter den Vieren durch sein Attribut der Bibel ausgezeichnet, d. h. des Wortes Gottes. Die Hl. Schrift ist aufgeschlagen und zeigt den Anfang des Johannesevangeliums: „Am Anfang war das Wort“. Dieser Vers betont die protestantische Bedeutung der Alleingültigkeit des göttlichen Wortes.⁸

1607: Post Mortem-Portrait des Menno Simons

Das früheste Portrait des führenden Täufers Menno Simons in Friesland schuf der katholische Grafiker Christopher Van Sichem um 1607,

-
- 5 Wolfgang Strobl: Täuferische Theologie im Bild, in: Leon Andergassen u. a. (Hg.): Reformation in Tirol und im Trentino. Kunst- und Kulturhistorische Forschungen, 2019, S. 163.
 - 6 Wolfgang Strobl: Anabaptist Theology in Painting, in: MQR, XCV, 2, S. 230, S. 249. Während der Renaissance schlossen sich Künstler oft durch ein Selbstportrait in ihre Werke ein.
 - 7 James Snyder: Northern Renaissance Art, Painting, Sculpture, the Graphic Arts From 2350-1575, New York 1985, S. 136 f.
 - 8 Ebd.: S. 347.

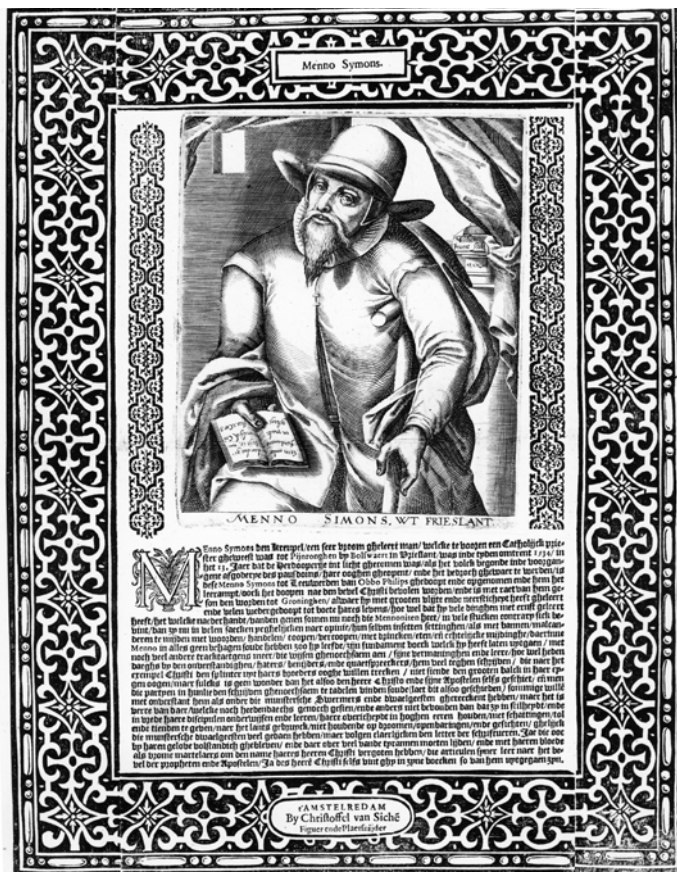


Abb. 3. Christopher Van Sichem: Menno Simons. ca. 1608, Kupferstich, Mennonite Library and Archives (MLA), Bethel College, North Newton, KS.

etwa 45 Jahre nach Mennos Tod (1561) als Teil einer Portraitserie *Die Bühne der Erzheretiker* (*Het tooneel der Hooft-Ketteren*). Da es keine bildliche Darstellung von Menno aus dessen Lebenszeit gibt, stützte sich Van Sichem wahrscheinlich auf eine gedruckte Beschreibung des Reformers im Jahr 1550 (Abb. 3). Dort heißt es „... ein kräftiger, fetter und schwerer Mann mit einem derben, schroffen Gesicht, der nicht gut gehen konnte.“⁹ Um Letzteres anschaulich zu machen gibt Van Sichem Menno Simons eine hölzerne Krücke unter den linken Arm und dazu

9 Es ließen sich keine Übersetzungen weder ins Deutsche noch ins Englische finden. Daraufhin bot Mary Sprunger mir an, selbst den holländischen Text ins Englische zu übersetzen, die ich wiederum ins Deutsche übertrug. Mary Sprunger E-Mail an Reinhild Janzen, 20. März, 2025.

das Attribut einer zum Neuen Testament hin geöffneten Bibel in der rechten Hand. Stellt man das Bildnis auf den Kopf, wird Mennos Leitwort aus dem 1. Brief des Paulus an die Korinther lesbar (1. Kor. 3, 11): „Einen andern Grund kann niemand legen, außer dem, der gelegt ist, welcher ist Jesus Christus.“

Unter dem Portrait Mennos berichtet ein langer in holländischer Sprache gedruckter Text über seine Biographie, Gelehrsamkeit und Schriften.¹⁰ Menno blickt uns, sein Publikum, direkt und mit freundlicher-Miene aus seinem reichverzierten Rahmen an, die Lippen leicht geöffnet, als sei er inmitten einer Predigt. Mary Sprunger und Piet Visser veröffentlichten weit über 80 weitere Portraits von Menno Simons, dessen Gestalt in den folgenden Jahrhunderten immer mehr zu einem Gelehrten und hoch angesehenem Geistlichen je nach dem Stil der Zeit idealisiert wurde, auch karikiert und kommerziell ausgelotet.

1641: Rembrandt malt ein Doppelportrait eines mennonitischen Ehepaars

„Denn wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter Euch“ (Matth. 18,20). Sobald die Niederlande von der spanischen Besatzung und der Inquisition befreit waren, blühte die Wirtschaft und damit die Kunst im 17. Jahrhundert in Europa auf. Zum Beispiel in Amsterdam, wo wohlhabende mennonitische Kaufleute zu Mäzenen, Auftraggebern der besten Künstler, Kunstsammler und Kunsthändler wurden, und so auf einflussreiche Weise zur Kunstgeschichte allgemein beitrugen. Karel van Mander (154–1606) war Maler, Gründer einer Kunstakademie in Haarlem und Autor des einflussreichen *„Schilderboek“*, wörtlich „Bilderbuch“, veröffentlicht 1604, das bis heute eine bedeutende Quelle zur Kunst seiner Zeit ist. Mennonitische Verleger beschäftigten Künstler für Bildschmuck in ihren Büchern, wie die Herausgeber der Biestkens Bibel, die auch in den Handel mit Danzig gelangte.

Bilder, Landschaften, Stilleben und vor allem Portraits schmückten die Privathäuser wohlhabender mennonitischer Familien. Das bekannteste Beispiel eines solchen Mäzens war der erfolgreiche Kaufmann und einer der führenden Geistlichen unter Hollands Mennoniten, Laienprediger Cornelis Cläs. Anso in Amsterdam (1592–1646). Er gab Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669) den Auftrag, ein Doppelportrait von sich und seiner Frau in ihrem neuen Haus zu malen (Abb. 4).

¹⁰ Piet Visser und Mary Sprunger, a. a. O., S. 62–105.



Abb. 4. Rembrandt Harmensz van Rijn: Der Mennonitenprediger Anslo und seine Frau Ältje Gerritsdr., 1641, Gemäldegalerie, Berlin, Öl auf Leinwand, 167cm x 210cm

Der Mennonitenprediger Anslo und seine Frau Ältje Gerritsdr. ist ein monumentales, fast lebensgroßes Gemälde.¹¹ Das Wort Gottes „steht“ wörtlich im Mittelpunkt des Bildes, aber durch Rembrandts geniale Lichtführung ist das Wort nicht statisch, sondern zum Sprechen bzw. zum Leben gebracht. Rembrandt führt das Licht von der offenen großen Bibel auf dem Lesepult zu den wachen Gesichtern des Ehepaares und zu deren Händen. Anslo wendet sich seiner Frau zu, während er mit seiner Linken zur Bibel hinweist und mit vor Begeisterung und Überzeugung glühenden Augen ein Bibelzitat interpretiert. Er spricht, seine Lippen sind geöffnet. Und seine Frau Ältje hört ihm, dem Wort, andächtig zu, während sie auf die Bibel hinschaut, der auf die Bibel hinweisende Hand ihres Mannes folgend. In seinem Buch *Rembrandt's Eye* spricht der Historiker Simon Schama von diesem Bildnis als „protestantischer Ikone“, als ein Werk das „Sehens und Hörens“, das gleichzeitig als Einheit ausstrahlt wird.¹² Schama weist daraufhin, wie sich die Seiten des

11 Seit 1897 im Besitz der Gemäldegalerie Berlin, Museen Preußischer Kulturbesitz

12 Simon Schama: *Rembrandt's eye*, New York 1999, S.479-480.



Abb. 5. Biestkens Bibel, Herausgabe von 1647, Amsterdam. Mennonite Library and Archives (MLA), Bethel College, North Newton, KS. Foto: die Autorin

„Buches aller Bücher“ wie durch einen Windhauch des Heiligen Geistes bewegen. Die Aufmerksamkeit des Ehepaares ist ganz und gar dem „Wort“ gewidmet, gelesen, interpretiert und gehört in der Vertrautheit ihres Hauses.

In den Worten Piet Vissers war für die holländischen Täufer und Mennoniten – „wie in den frühen Tagen der apostolischen Kirche - das Evangelium und die Erklärung des Gotteswortes die alleinige Bedingung für Andacht und Gottesdienst (...) Liturgie und rituelle Zeremonie hatten kaum eine Bedeutung.“¹³ Die Dochtschere, die hinter der weißen Kerze liegt, galt als „Symbol der *correctio moderna*, die brüderliche Mahnung die die Seele vom Schleim der Verwirrung befreit“, so wie die Dochtschere die Kerze von tropfendem Wachs befreit.¹⁴

Anslos große Bibel entspricht in ihrem Folioformat der im Mennonitischen Archiv am Bethel College bewahrten sogenannten Biestkens Bibel – zwischen 1560 und 1723 gab es mehr als hundert Ausgaben – die bei den holländischen Mennoniten am meisten in Gebrauch war

13 Piet Visser: Mennonite Worship Places in the Netherlands, in: MQR, LXXIII, 2, 1999, S. 220.

14 Gemäldegalerie Berlin, Prestel Museumsführer, 1998, S. 92.

und auch für die Danziger Mennoniten im Handel (Abb. 5). Sie war mit gravierten Bildmotiven geschmückt.¹⁵

Allerdings war es dem Unternehmer und Prediger Anslo auch daran gelegen, dass Rembrandt dessen sozial gehobenen Stand und Reichtum andeutet: Kostbare Textilien, obenauf, direkt unter der Heiligen Schrift und weiteren Büchern liegt ein teurer importierter Knüpfteppich aus dem Vordenen Orient und darunter ein Seidentuch. Die pelzverbrämte Kleidung des Paares ist zwar zurückhaltend in der Farbigkeit, aber aus qualitätsvollem Material. Das Kleid der Ältje glänzt wie schwere Seide.

Unter Rembrandts vielen Auftraggebern war auch der mennonitische Kaufmann Volckert Jansz (ca.1605–1681), Vorstand der Tuchmachergilde. Rembrandt zeigt ihn als den zweiten Mann von links, als Einzigen fast stehend, vorgebeugt und den imaginären Gast direkt anblickend, umgeben von Mitgliedern der Gilde am Konferenztisch bei einem ihrer Treffen. Vockert Jansz galt als sehr wohlhabend und war als Sammler von Kunst und „Kuriositäten“ bekannt, der seine Sammlung gerne Besuchern aus aller Welt zeigte.¹⁶

1685: Kupferstiche illustrieren die Martyrien der frühen Täufer

Die 2. Auflage des *Martyrerspiegels*, mit 104 Kupferstichen illustriert, kursierte neben der Bibel als einflussreichstes Buch als Nährboden des Glaubens unter den Mennoniten. Der Autor dieses Buches war der Mennonit Thielemann Jansz. Van Braght und der Künstler, mit der Bebilderung beauftragt, war der Mennonit Jan Luyken (1649–1712).¹⁷ Die altbekannte Wahrheit, dass ein Bild mehr Macht hat und beeindruckender sein kann als „tausend Worte“ beweist dieser begabte Künstler. Für mich sind zwei seiner Kupferstiche besonders ansprechend, von denen die hilfreiche und letztlich aufopfernde Tat des Täufers Dirk Willem aus Asperen wohl am bekanntesten ist: seinem Verfolger im Dienst

15 Die Biestkens-Bibel im Bethel College wurde von Cornelius Krahn in den 1950er Jahren in einer Scheune der Familie Samuel A. Koehns in Meno, Oklahoma, entdeckt und für das Bethel College erworben. Die Bibel machte 3 große Auswanderungen mit: von Volhynien nach Preußen, von Preußen nach Russland, von dort in die USA und sieht jetzt nach mehr als 40 Jahren einigermaßen strapaziert aus. Sie misst 11x 14.5x4.5 inches und wiegt 12 ½ amerikanische Pfund. Die Titelseite ist herausgerissen.

16 Simon Schama: a. a. O.: S. 646–649. Die Qualitätsprüfer der Tuchmachergilde, The Syndics, auch unter dem Titel The Sampling Officials of the Draper's Guild, 1662, Amsterdam Rijksmuseum.

17 John Oyer and Robert S. Kreider: *Mirror of the Martyrs: Stories of courage, inspiringly retold, of 16th c. Anabaptists who gave their lives for their faith*, Intercourse 1990, S.7.



Abb. 6. Jan Luykens: Der Märtyrer Pieter Pietersz. Beckchen, 1685, Kupferstich, für Thielemann Jansz. Van Braghts 2. Auflage seines Buches Das blutige Schauspiel oder Märtyrerspiegel der taufgesinnten und wehrlosen Christen. Amsterdam 1685. Foto: John M. Janzen

der spanischen-katholischen Regierung der Niederlande, des Herzogs von Alba, über Eis entfliehend, riskiert Dirk Willems sein Leben indem er die um Hilfe flehende Stimme seines Verfolgers, der am Ertrinken ist, hört, sich nach ihm umwendet und seine Hände denen seines durch das Eis gebrochenen Verfolgers entgegenstreckt und ihn rettet. Der Verfolger liefert Dirk dann der Todesstrafe durch Verbrennung bei ledigem Leibe aus. Das geschah 1569. Die zentrale Geste der rettenden Hände spricht unmittelbar Jesu Gebot an, die Mitmenschen zu lieben, egal ob Freund oder Feind.

Jan Luykens zweites Bild zur frühen Geschichte der als Ketzer verfolgten Täufer, gehört die des Pieter Pietersz, *alias* Beckjen (Abb. 6). Er stellte sein Fährboot über die Amstel seiner kleinen Gemeinde zur Verfügung, damit sie sich darauf unauffällig zum Studium der Bibel, zum Gebet und Singen geistlicher Lieder treffen konnten. Dass diese Menschen nicht zu einer Spazierfahrt beieinander saßen, macht der Künstler dem Betrachter augenscheinlich, indem die Männer ihre Hüte abgenommen haben, um die Gegenwart Gottes demütig anzuerkennen. Im kleineren Kreis um die Bibel sitzen auch zwei Frauen, gleichberechtigt und ebenso

mutig angesichts der Gefahr, verfolgt zu werden. Sie hören dem Leser sehr aufmerksam zu, so wie die Frau des Mennonitenpredigers Anso in Rembrandts Doppelportrait. Im Januar 1569 wurde Pieter Pietersz verhaftet, und nach seiner Folter bekannte er, dass er sein Boot mehrere Male als geheimen Treffplatz sowohl tagsüber als auch nachts zur Verfügung gestellt hatte. Daraufhin wurde er bei lebendigem Leib in Amsterdam verbrannt. Jan Luykens setzt diese Scene eines geheimen Gottesdienstes an den Ort ihres Geschehens, indem er am Horizont die internationale Handelsstadt Amsterdam und ihr blühendes Gewerbe – siehe die mächtigen Mühlen – andeutet.

Nicht-täuferische Künstler stellten Mennoniten als exotische Minderheit in Büchern dar, zum Beispiel im 4. Band der Enzyklopädie *Cérémonies et Coutumes Religieuses de Tous les Peuples du Monde* von Bernard Picart (1763) in Amsterdam herausgegeben). Siehe auch den Kupferstich *Amsterdamer Mennonit um 1730* in diesem Band sowie die detailgetreuen Darstellungen *Le Baptême des Mennonites* und *La Bénédiction qui suit le Baptême* in einem mennonitischen Bethaus in Amsterdam. Für die Veröffentlichung wurden die Originalzeichnungen von L. F. du Bourg in Kupfer gestochen.¹⁸

1665 – 1757: Leinendamastservietten erzählen vom Propheten Elias

Besucher des Kauffman Museums am Bethel College in North Newton, Kansas, sehen in der Sammlung der von mennonitischen Familien bei ihrer Auswanderung aus Preussen und der Ukraine mitgebrachten Andenken an die Heimat auch figurative Leinendamastservietten im Besitz zweier Gründerfamilien der mennonitischen Gemeinde von Hamburg–Altona, verwandt miteinander durch Heirat, die Linnichs und van der Smissens. Drei dieser großen Servietten tragen eingewebte Bilder zur Geschichte des Propheten Elias (1. Könige 17, 1–14) mit Betonung der Wunder. Wir sehen hier ein Detail der Raben die Elias Nahrung bringen (KM 6554.5.), und Elias der den Sohn einer Witwe auf wundersame Weise heilt. Die Szenen sind von eingewebten Texten aus den betreffenden Bibelstellen begleitet. Elias galt für Christen allgemein als Vorgänger, als Prototyp des wunderwirkenden Christus, die Macht Gottes bezeugend. Die Furcht der Menschen vor Hunger, Einsamkeit,

18 Kurt Kauenhoven: Das Kauenhowen-Buch, 3. Teil, Bildband zur Geschichte des Danziger Mennoniten-Geschlechts Kauenhoven-Couwenhoven 1656 – 1967, Maschinenschriftliches Manuskript, im Besitz von Reinhold Kauenhoven Janzen.



Abb. 7. Leinendamastserviette, Detail: Elias bekommt Brot von Raben (1. Könige 17: 1-14) ca.1670's -1700, Kauffman Museum, KM 6554.9.Foto: David Kreider

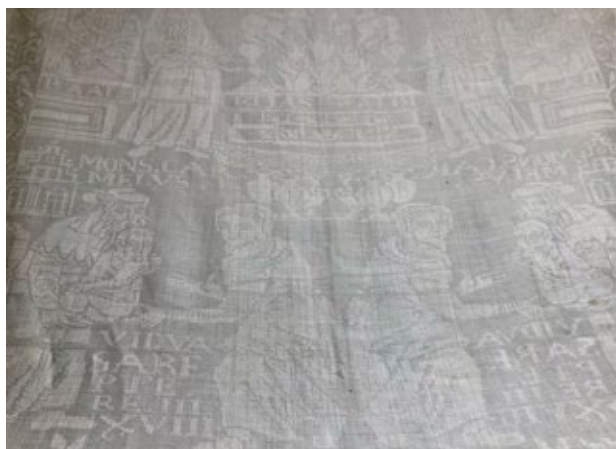


Abb. 8. Leinendamastserviette, Detail: Elias und die Witwe, ca.1670-1700, gewebt entweder in Courtray, Flandern, oder in Haarlem, die Niederlande, gestickt Initiale „IL“(Ida Linnich) Kauffman Museum KM 6554.2, Geschenk von Frieda Abdeas. Foto: David Kreider

Krankheit und Tod werden durch diese biblischen Geschehnisse gemildert und getröstet, Glaube und Hoffnung gestärkt. Sie waren praktisch, indem sie die geforderte Etiquette der Tischmanieren erfüllten. Gleichzeitig waren sie Symbole für den gesellschaftlichen Rang ihrer Besitzer, da man viel für sie zahlt. Auch für ihre Pflege. Diese Servietten funktionierten wie Bilderbogen der „gehobenen“ Klasse bei Tisch, sie reg-

ten Unterhaltung an, sie dienten als moralisierende Unterweisung, als Bilderpredigten, als *exempla virtutes*.¹⁹

Ca. 1800: Pendeluhr mahnt mit einer Bildgeschichte aus dem alten Testament

Die Pendeluhr der Familie Rempel ist ein weiteres Beispiel dafür, wie Dinge des täglichen Lebens in mennonitischen Haushalten mit moralisierenden Bildern aus der Bibel geschmückt waren. Aber das war nicht anders als in nicht-mennonitischen Haushalten. Das bemalte Ziffernblatt erzählt die Geschichte des Königs Hiskia (2. Könige 19, 9–14). Er trägt seine Krone, sitzt auf seinem erhöhtem Thron, während vor ihm der Botschafter des assyrischen Königs Sennacherib eine bedrohliche Botschaft mitteilt, siehe die Schriftrolle. Daraufhin betet Hiskia, Gott möge ihn vom König der Assyrer befreien (Abb. 9).

Der Künstler rafft mehrere entscheidende Episoden der Geschichte zusammen – simultan erzählend – wegen der Knappheit der Bildfläche, wie eine Kurzschrift mit dichter Bedeutung und didaktischer Eindringlichkeit einer volkstümlichen Predigt. In der Geschichte Hiskias ist Gott auch Gott der Zeit. Er verspricht Hiskia weitere fünfzehn Jahre Lebenszeit zusätzlich zur Wiederherstellung seiner Gesundheit, zur Befreiung von seinen Feinden (2. Könige 20–6 und 2. Könige 20,11). Jeder, der die Geschichte von Hiskias kannte, war auch



Abb. 9. Pendeluhr aus Westpreussen, (seit 1945 Polen), die Geschichte des Propheten Ezechiel (2 Könige 19, 9–14), ca. 1800, unbekannter Maler, Privatsammlung, Foto: Inventar des Projekts Immigrant Mennonite Furniture (including pendulum clocks), Kauffman Museum Archiv #19.021

19 Reinhild Kauenhoven Janzen: Deciphering Seventeenth Century Napkins: Testimony to a Mennonite Family's Way of Life, in: Mennonite Life, September 1988, S. 21–29.

mit diesen Versen vertraut. Für Mennoniten im Weichseldelta unter preußischer Herrschaft im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts war die von Gott belohnte Glaubenstreue Hiskias besonders beziehungsreich. Ihre Rechte und Privilegien, ihre Dispension vom Militärdienst, die die polnische Krone ihnen seit dem 16. Jahrhundert gewährt hatte, standen nun unter Bedrohung und mussten neu verhandelt werden, nicht nur mit der preußischen Krone, aber auch mit der protestantischen Staatskirche. In dieser politischen Lage, die die Fortführung der mennonitischen autonomen Glaubensgemeinschaft gefährdete, war Gottes Belohnung von Hiskias Glaubenstreue allerdings eine Quelle für ihre Stärke und Trost in ihrem Kampf, ihre Glaubenstreue angesichts der staatlichen Opposition zu bewahren.²⁰ Biblische Themen, auf Ziffernblättern von Uhren gemalt, waren keine Seltenheit. In der Sammlung des Kauffman-Museums ist auch eine Eisenplattenuhr (KM 19.026), die auf ihrem runden, bemalten Ziffernblatt die bittere Folge des verhängnisvollen Schwurs des Jephta zeigt (Richter 11, 29–40), und so dem Besitzer der Uhr und seinen Besuchern eine nachdenkenswerte Lektion erteilt.²¹

Ca. 1820: Bildnis einer jungen Frau

Portrait einer unbekannten mennonitischen jungen Frau, das im Auswanderungsgepäck der Familie Abraham Ensز etwa um 1876 von der Weichselniederung nach Kansas mitkam. Das Bildnis ist nicht datiert und nicht signiert (Abb. 10). Die Frau blickt mit großen graublauen Augen und leichtem Lächeln den Betrachter direkt an, ihre kunstvolle Frisur, die nur mit Hilfe einer geschickten Helferin entstehen kann, spiegelt die Mode ihrer Generation – Biedermeier – wider, wie auch der Schnitt ihres dunkelbraunen Kleides. Zeichen des Wohlstands ihrer Eltern (oder ihres Ehemanns) sind die goldene Gürtelschnalle, eine kleine in Gold gefasste Brosche mit blauem Stein, die Farbe ihrer Augen widerspiegelnd, die weiße Halskrause, die Perlenschnur um ihre Stirn und auch der Kamm, der wahrscheinlich aus Schildpatt ist. In der Sprache der Kunstgeschichte wird dieser Stil des nicht akademisch gebildeten Künstlers „naiv“ oder „primitiv“ genannt, im Gegensatz zu Rembrandts Portrait von Anslo und dessen Frau, dennoch strahlt es eine einnehmende Direktheit, eine in sich ruhende Bescheidenheit aus. Das Bildnis weist kaum Modellierung, kaum Andeutung dreidimensiona-

20 Janzen and Janzen: a. a. O., S. 100 f.

21 Ebd.: S. 100 f.



Abb. 10. Portrait einer jungen mennonitischen Frau im Weichseldelta (seit 1945 Polen), ca. 1820, unbekannter Maler, Tempera auf Papier, KM 2710, Geschenk von Henry R. Enszt. Foto: David Kreider

ler Illusion auf, es fehlt jegliche Dynamik. Die gewissenhaften Umriss beschreiben die Form und sind dann mit flacher Farbe ausgefüllt.

Vor der Erfindung der Fotografie war Portraitmalerei akademisch ausgebildeter mennonitischer Künstler – oder mennonitischer Abstammung – aus den städtischen mennonitischen Gemeinden von Danzig und Königsberg ebenfalls ein begehrtes Genre für mennonitische sowie für andere Auftraggeber. Allerdings gab es eine Auseinandersetzung zwischen dem Danziger Maler Enoch Seemann und dem Ältesten der Danziger Flämischen Gemeinde Georg Hansen, die zu Seemanns Ausstoß aus der Gemeinde führte. Der Älteste Georg Hansen begründete seinen Beschluss mit dem zweiten Gebot im Alten Testament, denn Seemann hatte Portraits gemalt. Er sollte stattdessen Landschaften und Dekorationen malen. Diese Auseinandersetzung wurde um 1697 als eines der ersten mennonitischen Flugschriften Danzigs veröffentlicht. Enochs Sohn, Enoch Seeman der Jüngere, wurde ein bekannter Portraist in London, u. a. auch von Mitgliedern der königlichen Familie. Es brauchte eine lange Zeit um die traditionelle Ablehnung preussischer Mennoniten gegenüber dem Künstlerberuf zu überwinden. Im Fall,

dass ein junger mennonitischer Mann oder eine mennonitische Frau künstlerisches Talent bezeugten, mussten sie dies als Amateur bzw. als Laie verwirklichen.²²

In seinem 1949 erschienenem Artikel über mennonitische Künstler in Danzig und Königsberg hielt mein Vater für das 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert sieben Namen fest, darunter 6 Maler und einen Bildhauer. Sie hatten verschiedentlich an den Kunstakademien in Berlin, Königsberg, München und Dresden studiert. Viele ihrer Werke haben den 1. und den 2. Weltkrieg und deren Folgen nicht überlebt. In den Bildern, die mein Vater zwischen den Weltkriegen sehen konnte, stellte er „das Beste in der Mennonitischen Tradition“ fest, zum Beispiel in den Werken von Richard Löwens (1856–1885) „die Klarheit der Seele, Schlichtheit der Kleidung, Wahrhaftigkeit, geläuterte Geistigkeit.“²³ In den Arbeiten von Franz Theodor Zimmermann (Königsberg 1807 – ?) sah mein Vater Charakteristika des mennonitischen Erbes: „Ernsthaftigkeit, Besonnenheit, Klarheit, (Glaubwürdigkeit) (...) dies kann auch von allen hier genannten Künstlern gesagt werden.“²⁴

Wie in Amsterdam war mennonitisches Leben auch Thema außenstehender Künstler, wie zum Beispiel in Kupferstichen und Zeichnungen des berühmten calvinistischen Künstlers Danzigs, Daniel Chodowiecky (1726–180?). Kurt Kauenhoven ging es in seinem Artikel darum, das Wenige an Werken und schriftlichen Dokumenten, die die beiden Weltkriege überlebten, vor dem Vergessen zu retten. Er selbst war „gebranntes Kind“: Er verlor einen Bruder im Zweiten Weltkrieg und die englischen Besatzungsmächte in Göttingen vernichteten sein gesamtes Forschungsarchiv zu mennonitischer Familienkunde und Geschichte.²⁵

Er schließt seine Übersicht mit der Reproduktion eines handschriftlichen Dokuments, vom Ältesten der Königsberger Gemeinde Johann Penner am 25. September 1829 für Franz Theodor Zimmermann verfasst. Es ist ein Attestat, das bestätigt, dass der Träger ein Mitglied der Königsberger Gemeinde ist, der nach Berlin reiste, um dort Malerei zu

22 Kurt Kauenhoven: Mennonite Artists Danzig Königsberg, in: Mennonite Life, North Newton, Kansas, IV., Nr. 3, 1948, S. 17–23, S. 45.

23 Ebd.: S. 19.

24 Ebd.: S. 45.

25 Kurt Kauenhoven wurde von den Britischen Besatzungsmächten in Göttingen wegen seiner aktiven Mitgliedschaft in der nationalsozialistischen Partei Deutschlands verhaftet, deshalb die Zerstörung und Plünderung seines Arbeitszimmers.

studieren. Dieses Attestat war zur Freistellung vom preussischen Militärdienst erforderlich.

1940: Gedenkskulptur des Mennonitschen Siedlers

„Das grösste Gut, das ein Bildhauer schaffen kann, ist nicht für ein Museum oder eine Privatsammlung, sondern für öffentliche Plätze, wo Menschen zusammenkommen,“ (Samul Cushwan, artist).²⁶

Im Jahr 1941 In Newton, Kansas, entschied die *Junior Chamber of Commerce* (in dem drei mennonitische Geschäftsleute vertreten waren), dass sie die Bürgerschaft für die Errichtung eines Denkmals übernehmen wollen, das an „eins der größten Ereignisse in der Geschichte der Vereinigten Staaten – die Ankunft der Winterweizensaat in den Kisten mennonitischer Einwanderer aus dem zaristischen Russland im Jahr 1874“. Der Präsident dieser Wirtschaftskammer erklärte drei miteinander verknüpfte Aufgaben für dieses öffentliche Denkmal: erstens sollte es eine Anerkennung für Bernhard Warkentins sein, der den Winterweizen aus Russland eingeführt und im Landkreis des Harvey Countys etabliert hatte; zweitens die wichtige Rolle der Santa Fe Eisenbahn im Transport über Land und Übersee, und in der Entwicklung der weiten Prairie mit der Besiedlung durch Pioniere; drittens die Mennoniten, die hier siedelten und durch schwere Arbeit die Prairie in das an Weizen reichste Land in Nordamerika verwandelten, und dazu die tausende von Menschen verschiedenster ethnischer Abstammung, die die Weizenproduktion zu der machten, die sie heute ist.“ (Abb. 11)

Durch die Vermittlung von Präsident Franklin Roosevelts *Federal Arts Project (WPA)* bekam ein sehr junger Künstler den Auftrag für dieses Denkmal: Max Nixon, gebürtig aus Kansas. Sein *Mennonite Settler* ist bis heute das einzige öffentliche, monumentale Denkmal eines mennonitischen Bauerns in Nord Amerika.²⁷

Wir sehen einen bärtigen Mann, der seinen Hut abgenommen hat und vor sich hält, sein rechter Arm umfasst seinen Oberkörper. Er steht mit beiden Füßen auf dem Boden, total frontal, völlig in sich ruhend, still, was an ägyptische Grabskulpturen und archaisch-griechische *kouroi*

26 Reinhold Kauenhoven Janzen: Art That Works: Newton's Mennonite Settler Monument in its 73rd Year, 2014, Vol. 68, <https://mla.bethelks.edu/ml-archive/2014/art-that-works-newtons-mennonite-settler-monument.php>, zitiert in: Belisario R. Conreas: Tradition and Innovation in New Deal Arts, Lewisburg 1983, S. 170.

27 Ebd.. Vol. 68, <https://mla.bethelks.edu/ml-archive/2014/art-that-works-newton-mennonite-settler-monument.php>



Abb. 11. Max Nixon: The Mennonite Settler, 1940, Newton, KS, USA.,
Foto: John M. Janzen, März, 2025.

erinnert. Sein Gewicht ist auf jedes Bein gleich verteilt. Das ist keine entspannte Haltung, wie sie die Griechen im klassischen Stil mittels des *contrapposto* erfanden. Er steht als ob er sich im Innersten konzentriert, mit gesenktem Blick, als ob im Gebet. Die Pose dieses *Siedlers* zeigt Respekt für den Anderen. Ein Hut wird abgenommen, wenn man einen Mitmenschen grüsst, oder mit ihm spricht und ganz selbstverständlich beim Gebet in Gegenwart Gottes. Die Pose des *Siedlers* ist die des Respekts, der Demut, eine mit der wir Beschauer uns alle identifizieren können und die wir selbst praktizieren, wenn wir die lebengebende höhere Macht anerkennen. Die stille, andächtige Körpersprache dieses Siedlers lädt den Betrachter ein, selbst für eine Weile still zu werden und dankbar für all diejenigen zu sein, die vor uns kamen, und dankbar für unser tägliches Brot.

Max Nixon vereinte in seinem Denkmal zwei Medien: Bildhauerei und Mosaikmalerei²⁸, aus sieben Kalksteinblöcken und vier Bildern aus kleinen farbigen Mosaiksteinen zum Erzählen der Geschichte des Siedlers: eine orthodoxe Kirche steht für Russland, ein Schiff für die transatlantische Reise, ein Zug für die Weiterfahrt von New York nach Kansas, die neue Heimat mit Kirche, Haus und Hof. Diese Bilder umrahmen das hohe, stilisierte Bündel reifen Winterweizens, durch rötliche Farbe gekennzeichnet, auf dem der *Siedler* steht.

Zur Finanzierung trugen sehr viele Privatspender aus Newton und Umgebung bei, Bauern zahlten in Weizenspenden, und die Stadtverwaltung von Newton sowie Franklin Roosevelts *Federal Arts Project/WPA*. Durch das landesweite Projekt *SOS (Save Outdoor Sculpture)* der Smithsonian Institution in Washington, in allen Staaten die öffentlichen Denkmäler zu registrieren, wurde ich 1990 gebeten als Volontärin dies für den Landkreis in dem ich wohne, zu tun. So begann meine zehnjährige Beschäftigung mit dem „Mennonitischen Siedler“ in Newton. Dies führte zu einer sehr notwendigen professionellen Restaurierung des Denkmals, deren Kosten durch Zusammenarbeit mit privaten und öffentlichen Spenden gedeckt wurden. Auch die kleine mennonitische Gemeinde in Göttingen trug dazu bei. Am 1. Oktober 2000 gab es bei schönstem Wetter eine festliche Wiedereinweihung mit Musikern, Reden, Enthüllung des Denkmals und Empfang.

1970: Das MCC-Logo, 2. Fassung von Ken Hiebert

Die Verwaltung des MCC (Mennonite Central Committee) beauftragte den Direktor der Abteilung Design, Ken Hiebert (1932–2025), an der Philadelphia Hochschule der Künste mit der Gestaltung eines neuen Logos für das MCC, zur Feier des 50jährigen Bestehens (Abb. 12 und Abb. 13). In den 75 Jahren seit dieses Logo entstand, ist es weltweit bekannt geworden. Überall wo das MCC arbeitet kündigt das Kreuz das sich in eine Taube auflöst, blau auf weissem Kreis auf wiederum blauem Hintergrund, mit einfachster, klarer Linienführung Hilfe für alle Notleidenden an. Das Kreuz wird lebendig in der Form einer Taube, eines Botschafters, und fliegt in den Raum des Betrachters in die rechte Richtung. Da wir in der westlichen Kultur Text und Bild von links nach rechts lesen, verstehen wir, dass das Kreuz nicht statische Bedeutung hat, sondern ein Auftrag zu tätiger Nachfolge Christi im Hier und Jetzt ist. Für mich bedeutet dieses Symbol gleichzeitig eine geniale bildne-

28 Die Kunstgeschichte klassifiziert Mosaiken als Malerei.



Abb. 12. Ken Hiebert: MCC Logo Design, 1970, Schild bei der Einfahrt zum MCC Kansas Hauptquartier North Newton, KS, U.S.A. Foto: John M. Janzen, März, 2025.

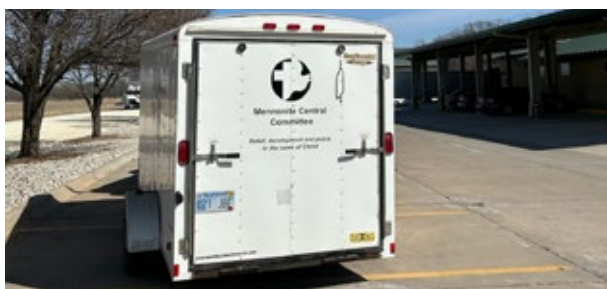


Abb. 13. Ken Hiebert: MCC Logo, auf einem Lastwagen des MCC, North Newton, Kansas, U.S.A., Foto: John M. Janzen, März, 2025.

rische Darstellung der nicht wörtlich zu verstehenden Auferstehung. Ken Hiebert begrenzt nicht, ganz bewusst, den Schnabel und die Flügel mit der Linie des weißen Kreises, der das Universum symbolisiert. Er sagte 1970 „Das Logo habe ich absichtlich so entworfen dass es einen Moment aktiven Hinblickens von Seiten des Betrachters erfordert, um dessen Inhalt (Bedeutung) zu verstehen. Das ist ganz einfach: das Kreuz löst sich halbwegs in die Form einer Taube, eines Botschafters auf. In diesem Sinn ist das Logo eine Verbildlichung des Leitspruchs des MCC, der es seit seiner Gründung begleitet: „Im Namen Christi“.²⁹

1997: Öffentliche Protest-Skulptur

Esther Augsburgsberger und Michael Augsburgsberger vollendeten ihre dreijährige Arbeit an ihrer monumentalen Skulptur *Swords into Plowshares* im Jahr 1997. Sie verweist auf die Prophezeiung Jesajas: „Da werden sie ihre Schwerter zu Pflugscharen und ihre Spieße zu Sicheln machen.“ (Jes.

²⁹ Anabaptist World, Feb. 2025, Vol. 6, No.2, S. 5.



Abb. 14. Detail Swords into Plowshares.



Abb. 15. Esther und Michael Augsburgers: Swords into Plowshares, 1997, Stahl, entwaffnete Handwaffen, Campus, Eastern Mennonite University, USA,
Foto: Brian Hamilton / CC BY-SA 4.0

2, 4) Die Skulptur der Augsburgers spricht die täuferische Ablehnung von Gewalt an, sowie die fortwährende Friedensarbeit der Mennoniten. Ausschlag gab der 1994 von der Polizei in Washington DC organisierte Rückkauf von Handwaffen, 3000 insgesamt. Dazu hatte Esther Augsburgers eine sehr persönliche Beziehung, denn einer ihrer Studenten war mit einer Handwaffe getötet worden. Die Augsburgers verhandelten mit der Polizei, diese Waffen für eine öffentliche Skulptur gegen Gewalt, „Schwerter zu Pflugscharen“, benutzen zu dürfen, nachdem sie von der Polizei unbrauchbar gemacht worden waren. Dann wurden diese Waffen in eine stählerne, riesige Pflugschar eingeschweißt (Abb. 14-15) – 16 Fuss hoch und 4 Tonnen schwer – und auf dem Platz *Judiciary Square* im Zentrum der Regierungshauptstadt der USA aufgestellt und eingeweiht. Einige Jahre später wurde diese Skulptur zum Campus der *Eastern Mennonite University* in Harrisonburg, VA, transportiert (Abb. 15)

und verkündete dort Jesajas Aufruf. Seit Februar 2025, steht *Swords into Plowshares* wieder in Washington, dieses Mal in der Nähe der Martin Luther King Avenue im Distrikt 8, wo Gewalt eine vorwiegende Rolle gespielt hat. Aber warum hat man in Washington jetzt *Swords into Plowshares* so sehr abgelegen von der Öffentlichkeit, sozusagen versteckt? Ein Besucher berichtete kürzlich, dass „*Swords into Plowshares* „vor einer Klinik für Geisteskranke steht, hinter einem eisernen hohen Zaun, dass parken verboten ist, dass es kaum Publikumsverkehr in dieser Gegend gibt, und dass kein Schild am Zaun zu sehen ist, das die Skulptur in irgendeiner Weise erklärt.³⁰ Das jetzige politische Klima in den USA sieht diese Skulptur offensichtlich als zu große Herausforderung an.

1959 – 1989: Gemalte biblische Exegese

Mein Kollege am Bethel College, Maler, Grafiker, Designer Robert Regier forderte mich auf das bisher nicht erfasste Werk der mennonitischen Künstlerin Sylvia Gross Bubalo (1928–2007) in Goshen, Indiana, für die Öffentlichkeit zu „beleuchten.“ Ich verbrachte mehrere Tage mit Sylvia in ihrem zu Hause, wo sie mir 80 ihrer Arbeiten aus einem Gesamtwerk von etwa 200 zeigte und besprach. Anschließend hatten wir einen regen Briefwechsel miteinander, in dem sie sich über ihre Aufgabe als gläubige Künstlerin mitteilte, aus der Sicht ihrer persönlichen mennonitischen Geschichte, und ihrem täuferischen Glaubensweg.

In ihren Bildern spricht sie die zentralen, aktuellen Fragen der Nachfolge Christi an: Was es bedeutet, ein Christ, eine mennonitische Frau zu sein, Teil einer Gemeinde und einer weiten Glaubensgemeinschaft. So sehen wir in Sylvias gemalten Visionen die Künstlerin „als Jünger, als Friedensstifterin, als Vertreter der Schönheit, als Retter der „unfree“, als Aufseher (Verwalter) der Erde, als Sucher der Wahrheit, als Mystiker, als jemand der mit Gott lacht und an die Macht des Gebets glaubt.“ Im Zusammenhang mit Werken mennonitischer Künstler des 20. Jahrhunderts und allgemeiner amerikanischer Kunst gesehen, stellt Sylvias Bildsprache eine einzigartige visuelle Spiritualität dar, deren Wurzeln täuferischer Theologie entspringen.³¹

30 Bernd Janzen an Reinhild Janzen E-Mail 23.März 2025. Zu herausfordernd für die Regierung war auch die Wanderausstellung *The Martyr's Mirror* zunächst für Kauffman- Museum, von Robert Kreider kuratiert, von der Verantwortlichen Kuratorin für die Smithsonian Institution akzeptiert, aber von der Direktion abgelehnt.

31 Reinhild Kauenhoven Janzen: Art as an Act of Faith: Sylvia Gross Bubalo, in: MQR, Vol. LXXII, No.3, 1998, S. 389.



Abb. 16. Sylvia Gross Bubalo: *The Search for Jonah III*, 1987, Wasserfarben, Acryl auf Papier, Goshen College, Indiana, USA

The Search for Jonah III (1987) ist eine von mehreren Fassungen zum Thema „Jonas“, dessen Sträuben, Gottes Plan gegenüber gehorsam zu sein, und „Wiederauferstehung“ durch Gottes Gnade erfährt (Abb. 16). Hier übersetzt sie dies schon in dem Deckengemälde der römischen Katakombe der Heiligen Peter und Marcellinus (spätes 3. bis frühes 4. Jahrh.) hoffnungsspendende Motiv in ihre Gegenwart, in ihre persönlichen Erfahrungen. Wir sehen einen makellos gekleideten Geistlichen, im geöffneten Rachen bzw. Bauch des ungeheuren Fisches, dessen steif gespreizte Hände das Gegenteil der Geste betender Hände ausdrücken. Er sieht noch nicht, dass seine Rettung naht. Am hohen Horizont des weiten Ozeans nähert sich ein rotes Boot in dem etwa 12 weiße geisterhafte Wesen auf ihrer Suche nach Jona sitzen, mit ausgeworfenem Anker. Sylvia sagte mir dass sie in diesem Bild „Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart im selben Bild vereinigen wollte. Jona sträubte sich Gottes Auftrag zu erfüllen. Er wollte nicht seinen sicheren und sauberen Hafen verlassen. Gott neigt dazu, den Teppich immer dann wegzuziehen, wenn wir zu ‚organisiert‘ werden“.³²

32 Ebd.: Interview mit der Autorin, 26. Feb., Brief an die Autorin, 26. Februar, 1995, S. 407.

Ca.1980: Geschenk eines gestickten „Blumentuchs“ von Flüchtlingen, die Hilfe erhalten hatten

Unsere ländliche Gemeinde in Kansas nahm eine achtköpfige Flüchtlingsfamilie aus Laos auf. Ich fuhr mit der Mutter, Ket Poo Salee, als Erstes zum Einkaufen von Lebensmitteln, aber noch wichtiger war ihr, vielfarbige Stickgarne und Sticknadeln zu finden. Beide Einkäufe waren erfolgreich. Als diese Familie nach einem Jahr zu Verwandten ihres Hmong Klans nach Seattle zog, schenkte Ket Poo Salee unserer Gemeinde im Namen ihrer Familie ein von ihr perfekt gesticktes „Blumentuch“, in der Sprache der Hmong *paj ntaub* oder *pa ndau* genannt (Abb. 17). Im Brauchtum der Hmong spielt so ein „Blumentuch“ eine



Abb. 17: Ket Poo Salee: Blumentuch (*paj ntaub*, oder *pa ndau*), ca. 1980, Kreuzstich und Appliqué auf Baumwolle, für die Gemeinde der Zion Mennonite Church, Elbing, KS USA.

Foto: John M. Janzen

rituelle Rolle bei besonderen Anlässen des Lebenskreises, zumeist auf Kleidung aufgenäht. Die leuchtenden geometrischen Motive haben symbolische Bedeutung wie zum Beispiel Segnung, Behütung oder Schutz, auch Gesundheit für Einzelne oder eine Gemeinschaft. Die geometrischen Muster leben im Gedächtnis der Stickerinnen, werden ohne Vorzeichnung auswendig gearbeitet. In diesem Fall war das „Blumentuch“, gerahmt von applizierten weissen, roten und gelben Streifen, von Ket Poo Salee ein Andenken an die Unterstützung und heilende Freundschaft die ihre Familie von unserer Gemeinde nach dem Trauma ihrer Flucht aus Laos erhalten hatte.³³

33 John M. Janzen: *The Social Fabric of Health, An Introduction to Medical Anthropology*, NewYork, NY, 2002. Der Autor wählte Ket Poo Salees Kreuzstich Sticktuch für die Gestaltung

1990: The Art of Sharing, the Sharing of Art: Kunstdankspende des deutschen Volkes an das MCC

„Wo Liebe zum Menschen vorhanden ist, ist auch Liebe zur Kunst vorhanden“ (Hippocrates). Für die Kunstgeschichte spielten mennonitische Weltkonferenzen mindestens seit etwa 1980 zunehmend eine Rolle, z. B. für die Weltkonferenz in Winnipeg, 1990, wohin mein Mann und ich eine von mir kuratierte Ausstellung vom Kauffman-Museum brachten.

The Art of Sharing, the Sharing of Art: Responses to Mennonite Relief in Postwar Germany, eine Sammlung von Originalgrafiken deutscher Künstler für die vom westdeutschen Präsidenten Theodor Heuss 1951 ins Leben gerufene „Dankspende des Deutschen Volkes“ (Gift of Gratitude of the German People). Auch meine Familie war unter den dankbaren Empfängern der MCC Spenden von Nahrung und Kleidung, sogar Schreibmaschinenpapier für meinen Vater. Die westdeutsche Regierung forderte die Bevölkerung zu Geldspenden auf, um die Arbeiten von 125 deutschen Künstlern kaufen zu können. Sie wurden an 248 öffentliche und private Hilfsorganisationen in 28 Ländern verschenkt, darunter auch an das MCC (Mennonitisches Hilfswerk). Diese Kunstblätter wurden wiederum an kanadische, an amerikanische Institutionen des MCC, an Einzelpersonen die an der Hilfsaktion in Deutschland beteiligt waren weitergegeben. Das MCC erhielt 50 Grafiken und ein Gemälde.³⁴ Davon habe ich 32 für diese Ausstellung zusammenbringen können und in meinem Katalog nach ihren Themen geordnet: 1. Die Katastrophe, 2. Hoffnung, 3. Dankesworte, 4. Glaube.

Der hier abgebildete Holzschnitt trägt den Titel *Winter 1946* und war von der Jury als einer der 10 besten Eingaben erklärt worden. Den Holzschnitt *Winter 1946* erhielt Ira J. Buckwalter, und in folgenden Jahren war er im Konferenzraum des Eastern Mennonite Board of Missions and Charities, Salunga, Pennsylvanien, ausgestellt (Abb. 18).³⁵

Meine Mutter sagte oft, dass der Winter 1946 die schlimmste Zeit des Krieges war, mehr Menschen litten an extremer Kälte, Hunger, totaler

des Buchdeckels, da in der medizinischen Anthropologie vom „gesellschaftlichen“ Gewebe der Gesundheit gesprochen wird..

34 Reinhold Kauenhoven Janzen: *The Art of Sharing, the Sharing of Art: Responses to Mennonite Relief in Postwar Germany*, 1984, Kauffman-Museum, North Newton, Kansas 67117, Mennonite Press, Inc., S. 9-10.

35 Es war eine Herausforderung diese verstreuten Einzelwerke, verteilt an mennonitische öffentliche Einrichtungen wie Verwaltung des MCC, Colleges, Mental health Kliniken und Individuen für die Ausstellung zusammenzusuchen, auszuleihen, wieder zurückzugeben.



Abb. 18: Wilhelm Grimm: Winter 1946, Holzschnitt, ca. 1951-1953, Teil der „Dankspende des Deutschen Volkes“, Aktion des Bundespräsidenten Theodor Heuß, 1951. Hauptquartier North Newton, KS, U.S.A. Foto: John M. Janzen, März, 2025.

Zerstörung vieler Städte, Verlust der Hoffnung. Der Künstler zeigt diese Not an den Schulkindern, die vor der Kulisse der ausgebombten Häuser Hamburgs durch dicken Schnee zu ihrer Schule stapfen. Manche tragen einen Ranzen auf dem Rücken, von einem baumelt ein Schwamm, der zum Reinigen der Schiefertafel erforderlich war.³⁶ Die Besatzungsmächte öffneten wieder öffentliche Schulen mit der Auflage eines „Re-Education“- Programms, das anti-Militarismus (jedenfalls in Deutschland) und Demokratie betonte. Ein neuer Anfang musste gefunden werden. Die Gesichter der Menschen sind hier nicht „definiert“. Durch die starken Schwarz-weißkontraste und die zackige, rauhe Linienführung drückt der Künstler den Kampf um das reine Überleben aus, die verheerenden Folgen eines Krieges. Aber da die Kinder zur Schule gehen, sagt dieser Holzschnitt auch, dass trotz Allem das Leben weitergeht.³⁷

2016: Installationskunst: Verbildlichung der Erinnerung

Die Grafikerin Gesine Janzen (1967) sagte zum Konzept ihrer Ausstellung *Memory Matters*: „Die Wiederholung der gedruckten Elemente spiegelt meine wiederholten Bemühungen wider,[mich] mitzuteilen

36 Als ich 1947 in meine erste Klasse ging, trug ich meine Schiefertafel in einer Stroheinkaufstasche meiner Mutter.

37 Reinhild Kauenhoven Janzen: *The Art of Sharing, the Sharing of Art*, 1984, Kauffman-Museum Ausstellungskatalog, S.24–25



Abb.19. Blick in die Ausstellung Memory Matters, 2016, Kauffman Museum, North Newton, Kansas, USA. Foto: David Kreider



Abb. 20: Gesine Janzen: Installation in Black and White, 2016, Sammlung der Künstlerin.
Foto: Gesine Janzen

und zu verstehen, was „Überschreitung der Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit bedeutet.“ Sie bat ihre Eltern, an dieser Sonderausstellung für das Kauffman-Museum mitzuarbeiten – zu deren Freude. Im Englischen ist das Wort „Matter“ doppeldeutig, denn es bedeutet das Dingliche, aber auch dass das Dingliche Bedeutung hat. Jede Wand des Ausstellungsraumes zeigte multimediale, fragmentartige Installationen deren Inspiration die Künstlerin aus dem schriftlichen und fotografischen Nachlass ihrer Familie väterlicherseits geschöpft hat, sowie aus

Fotografien ihrer eigenen Forschungsreise zu deren Spuren in das seit 1945 polnische Weichseldelta. Diese Arbeiten waren in der Mitte des Raumes inselartig mit Objekten aus dem Fundus des Kauffman Museums in Beziehung gesetzt, Objekte, die mennonitische Einwanderer aus dem Preußen des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts als kostbare Zeugen ihrer Identität mitgebracht hatten (Abb. 19).

Im Ausstellungskatalog sagt Rachel Epp Buller, dass „Janzens multimediale Installation mit dem Titel *Installation in Black and White* bewußt in schwarz-weißen und grauen Tönen gehalten ist, wie alle ihre Arbeiten für diese Ausstellung. Dies ruft eine unbestimmte Epoche vor der Erfindung der Farbfotografie wach, während wiederholt eingesetzte preußisch-blaue Farbakzente in gleichem Maß die geografische und die [geo-politische Herkunft] der Vorfahren Gesine Janzens andeuten. (Für mich stehen das Schwarz-Grau-Weiß für das verblässende Gedächtnis und die blauen Farbflecken für die geistige und spirituelle Welt.) In diesem collage-artigem Werk spricht Janzen auch die Häuslichkeit in ihrer Vergangenheit an.³⁸ Stoff, Stickerei, mit verblassten Familienfotos bedrucktes Papier, das wie eine Schürze gefaltet ist, aus Filz geschnittene weibliche und männliche Silhouetten, die spielerisch abwechselnd als positiv oder negativ ein „Hiersein“ oder „Jetzt“ und „Fortsein“ oder „Abwesenheit der Erinnerung und der Familie“ andeuten³⁹ (Abb. 20).

2022: Gunungan Altarbild, Indonesien

Einige Kunstaustellungen mennonitischer Weltkonferenzen bezogen sich auf mennonitische Künstler des Gastlandes, und so auch die letzte in Indonesien. Ein Beispiel ist das Werk des Indonesischen Künstlers Harjo Suyitno in der Kirche der mennonitischen Gemeinde in Jepara. Er verbindet seine Holz-Skulptur des Kreuzes als Lebensbaum mit dem traditionellen indonesischen Motiv des *Gunungan*, das die Welt ebenfalls als Lebensbaum symbolisiert, allerdings in aus dem Hinduismus und Buddhismus entsprungenem indonesischen Stil übersetzt. Das Konzept *Gunungan* („Berg“ oder auch „Lebensbaum“) „verkörpert“ ein Objekt, eine Schattenpuppenfigur des *Wayang* (Schattenpuppentheater), das historisch und bis heute eine zentrale Rolle mit verschiedenen Funktionen im Schattenpuppentheater in Indonesien, besonders auf

38 Gesine Janzen, Professorin und Leiterin der Grafikabteilung an der Kunsthochschule der Universität von Montana, e-mail an Rachel Epp Buller, 23. April 2017, siehe Rachel Epp Buller, a. a. O., S. 11. Aus dem Englischen übersetzt von Reinhild Kauehoven Janzen.

39 Rachel Epp Buller: *Traveling Across Time with Gesine Janzen*, in: *Memory Matters, works by Gesine Janzen*, 2018 Kauffman-Museum, North Newton, Kansas, S. 8–9.



Abb.21. Harjo Suyitno: Cosmic Christ, Altarbild Gunungan (Lebensbaum), 2022,
Mennonitische Gemeinde in Jepara, Java, Indonesien,
Foto: Karla Braun, Mennonite World Conference, Dec.16, 2019

Java spielt.⁴⁰ Dies Werk „repräsentiert die Mission und die Vision der Kirche“, sagte Suyitnos Pastor Danang Kristiawan (Abb. 21). Die blattartig stilisierte Figur ist traditionell aus bemalter Büffel- oder Schweinshaut hergestellt und bemalt. Alle Lebewesen, die sich auf einem Berg finden, sind symmetrisch um eine zentrale Lebensbaumachse geordnet, dessen Wurzeln, von Wasser getränkt, zu sehen sind: Vögel, Tierger, Affen, Fische, Schlangen, Blumen. *Gunungan* symbolisiert den Kosmos, die Grenze zwischen der menschlichen Welt und der Welt des Mythos, auch den Konflikt zwischen Macht und Gerechtigkeit. Dies erscheint alles hinter dem vorgesetzten hölzernen Kreuz, das aus Baumstämmen geschnitzt ist, so dass das Kreuz die Autorität Christi über die Schöpfung symbolisiert.

40 Zum Beispiel ist dieser Stil bereits in einem Steinrelief des späten 16. Jahrhunderts sichtbar, in der Alten Moschee in Mantinjan, Java. Sherman E. Lee: *A History of Far Eastern Art*, Prentice Hall, 1994, S. 284, ill. 364.

Suyitnos Altar, den er *Kosmischer Christus* nennt, integriert und ergänzt indonesische Kultur mit christlichen Themen. Sein Ziel ist, junge Menschen mit ihren kulturellen Wurzeln zu verbinden, indem er damit Christi Botschaft von Frieden durch Versöhnung verknüpft. Arli Klassen berichtete allerdings, dass diese Art des Synkretismus recht heftige Ablehnung von einigen Teilnehmern empfindet und eine solche Verschmelzung nicht-christlicher mit christlicher Ikonographie als bedrohend empfinden, besonders wohl auch die Einbeziehung islamischer Sufi Tänzer, sogenannte „whirling dervishes“ oder *semazens*, die ihr Ritual in einem großen öffentlichen Abendgottesdienst vorführten. Aber indonesische mennonitische Gemeinden verstehen dies als Friedensarbeit mit ihren islamischen Nachbarn, die die grosse Mehrheit gegenüber der christlichen Minderheit bilden.⁴¹

2025: Die *Anabaptist Community Bible* schließt Kunst zu Ehren des 500jährigen Täufergedenkens ein

Mit 1618 Seiten in Karton gebunden wiegt dieses Werk auf meiner Küchenwaage knapp drei Pfund, für mich zu schwer im Bett zu lesen. Diese *Anabaptist Community Bible* ist mit vierzig ganzseitigen Holzschnitten von sechs mennonitischen Künstlern angereichert. Der Historiker und Herausgeber John Roth schreibt im Vorwort, dass biblische Exegese der Täufer immer den Unterschied zwischen dem „inneren“ und dem „äusseren“ Wort anerkannt hat, aber dass die äussere Welt, die wörtliche Interpretation des Wortes, immer in Beziehung mit dem „inneren“ Wort bleiben muss“. „Damit meinten die Täufer die Erleuchtung durch den Heiligen Geist. Auf diese Weise wird der Text das lebendige und umwandelnde, transformative Wort Gottes (...). Die Kunst mit ihren Bildern kann zum tieferen Verständnis des Wortes auf überraschende und unerwartete Weise beitragen.“⁴² John Roth wählte selbst die Künstler aus und beauftragte sie jeweils mit 10 Holzschnitten, insgesamt 40. Ich frage mich, ist diese Zahl hier symbolisch gemeint, auf das Alte und Neue Testament bezogen?⁴³

41 Siehe Karla Braun, Karla: Mennonite World Conference, Anabaptist World, Dez. 16, 2019. Arli Klassen: Indonesian peacemaking: The Church Here and There, in: Canadian Mennonite, 23, November, Vol 26, Issue 24; Paul Schrag: World Assembly small but full of joy, in: Anabaptist World, July 21, 2022.

42 John D. Roth, Introduction to the *Anabaptist Community Bible*, in: Anabaptist Community Bible, S.XII

43 Matthew Regier, E-Mail vom 12.März 2025.



Abb. 22: Matthew Regier: Emmaus Road: Breaking Bread, 2025, Holzschnitt,
Sammlung Matthew Regier, Foto: John M. Janzen

Die „Kunst“ des Künstlers besteht darin, das Unsichtbare bzw. das Geistige sichtbar zu machen. Als Beispiel zeige ich hier zwei Holzschnitte von Matthew Regier, von denen beide Motive zeigen, die auf diesen Seiten von Rembrandt in seinem Gemälde *Anslo und seine Frau* und vom indonesischen Künstler in seinem Altar *Kosmischer Christus* verbildlicht wurden. Im Holzschnitt *Emmaus Road: Breaking Bread* (Luk. 24,13–35) sitzen sich ein Mann und eine Frau an einem Tisch gegenüber (Abb. 22).

Die Frau hält ein aufgeschlagenes Buch mit ihrer linken Hand, während sie ihre rechte Hand auf ihr Herz gelegt hat. Mit leicht geneigtem Kopf blickt sie zu ihrem Gegenüber, als ob sie über das, was sie liest, spräche, vielleicht eine Frage hat. Keiner von beiden nimmt die bärtige Gestalt am Kopfende des Tisches wahr. Sie sitzt vor einem großen



Abb. 23: Matthew Regier: Trees of Living Water, 2025, Holzschnitt,
Sammlung Matthew Regier, Foto John M. Janzen

Fenster, durch das wir in eine weite Landschaft blicken, wo eine Straße von dieser Herberge in Emmaus bis zum weiten Horizont führt, hinter dem Jerusalem liegt. Diese Gestalt erkennen wir als Beschauer sofort als Jesus an seinem Attribut des geteilten Brotes, das er vor sich hält – das Symbol des Abendmahls. Der Künstler Matthew Regier erfasst genau den Moment vor dem Augenblick, wenn die Gefährten Jesu ihn als solchen erkennen, wie in einer Vision. „Und es geschah da er mit ihnen zu Tische sass, nahm er das Brot, dankte, brach's und gab's ihnen.“ (Luk. 24, 30) Der Mann hebt mit offenen, erstaunten Augen sein Gesicht gen Himmel, während die Frau zu ihm schaut und mit ihrer Körpersprache erkennen lässt, dass sie ihn in ihrer „inneren Welt“ durch Verstehen seines Wortes auch erkennt. Das Licht, das vom Horizont her die Strasse

von Jerusalem nach Emmaus beleuchtet, bildet einen Heiligenschein um den Kopf Jesu.

Matthew Regiers Holzschnitt *Trees of Living Waters* bezieht sich auf den 1. Psalm 1ff.: „Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen noch tritt auf den Weg der Sünder noch sitzt, da die Spötter sitzen, sondern hat Lust zum Gesetz des Herrn und redet von diesem Gesetz Tag und Nacht! Der ist wie ein Baum, gepflanzt an den Wasserbächen, der seine Frucht bringt zu seiner Zeit und seine Blätter verwelken nicht; und was er macht, das gerät wohl“ (Abb. 23). Diese Gruppe prächtiger Bäume verkörpert das Motiv und die Metapher des Lebensbaumes, das sowohl im Alten als auch im Neuen Testament wiederholt vorkommt.⁴⁴

Epilog

Dieser Ueberblick von 500 Jahren Kunst und Kunstgeschichte bei den Täufern/Mennoniten besteht aus Werken zu denen ich eine persönliche Beziehung habe und die Grundthemen des mennonitischen Glaubens ansprechen. Die folgenden treten in den Vordergrund: Erstens: der kosmische Zusammenhang des täuferischen Christentums, verkörpert in B. D. Riemenschneiders Altar im 16. Jahrhundert und dem *Gunungan* Altar des indonesischen Künstlers Harjo Sujitno auf der Insel Java im 21. Jahrhundert bilden den Rahmen dieses Aufsatzes. Beide beziehen sich auf das Göttliche, das Menschliche und die Natur, beide beinhalten die weltweite Ausbreitung des Täuferniums sowie dessen Verbreitung von Europa zur nichtwestlichen Welt. Das ikonische Symbol des Baumes verankert die Glaubensgeschichte in der Metapher der Natur, wie in Matthew Regiers „... *der ist wie ein Baum, gepflanzt an den Wasserbächen, der seine Frucht bringt zu seiner Zeit, und seine Blätter verwelken nicht; und was er macht gerät wohl (...)*, bezogen auf Psalm 1, Vers 3.

Eine zweite thematische Bildkategorie ist die des Portraits von bestimmten Personen. Trotz der geschichtlich weitverbreiteten Ablehnung von Menschenbildnissen in konservativen Zweigen des Täuferniums (weder als Portrait oder Selbstportrait, noch als Vorbild – wie das posthume Portrait von Menno Simons) haben viele Künstler mit Portraitmalerei zur vertieften Geschichte des Täufer- und Mennonitentums beigetragen. Rembrandts Doppelporrait von Prediger Anslo und seiner Frau

44 Meine Konkordanz zählt allein im Alten Testament 187 Bibelzitate, in denen das Wort „Baum“ im Sinn von „Lebensbaum“, „jeder Baum“ und „jeder grüne Baum“ vorkommt, siehe The NRSV Concordance Unabridged, 1991, S.1351 f.

Älter, die junge mennonitische Frau aus Westpreußen oder die Familienfotos in Gesine Janzens Installation sind unter meinen Beispielen.

Drittes Thema ist die Gegenwärtigkeit des Bibelwortes und Bilder die tiefere Einsicht in biblische Geschichten ermöglichen. Das überrascht nicht angesichts der täufrischen Überzeugung, dass das Verständnis der Bibel eine zentrale Rolle im Leben des Gläubigen spielt. Deshalb zeigt Van Sichem Menno Simons mit der offenen Bibel in der rechten Hand, das grundlegende Zitat seines Glaubens lesbar für den Betrachter. Die Leinendamaskservietten, die Pendeluhr, das Bild vom zweifelnden Jona von Sylvia Gross Bubalo, die Erscheinung Jesu bei seinen Jüngern in Emmaus in Matthew Regiers Holzschnitt in der *Anabaptist Community Bible*, alle betonen die biblische Botschaft im Sinn des „Logos“ des Johannesevangeliums.

Ein viertes Thema betrifft Erinnerung und Denkmäler. Täuferische und mennonitische Gemeinschaften und Familien gründeten langwährende Siedlungen, aber sie erfuhren auch Spaltungen, Zerrissenheit und Auswanderung. Gesine Janzens Arbeiten zum Wesen der Erinnerung (heroisch und traumatisch), des Vergessens und als Kette der Generationen ist Echo vieler weiterer Künstler. *The Mennonite Settler* (Der mennonitische Siedler) in Newton, Kansas ist nur eines unter hunderten von Denkmälern zur Geschichte der Täufer und Mennoniten, von denen allerdings die meisten nur Texte bieten.

Kunstgeschenke von Menschen, die Hilfe von Mennoniten, dem MCC, in Krisenzeiten durch Krieg, Hunger, Flucht erfahren hatten, erinnern in Museen, Kirchengemeinden und Privathänden an die Dankbarkeit der Empfänger. Ken Hieberts MCC-Logo, dass das Kreuz mit einer Taube verschmilzt ist bis auf den heutigen Tag Symbol dieser weltweiten mennonitischen Hilfsorganisation. Das Kunstgeschenk der Bundesrepublik Deutschland an das MCC für deren Hilfe nach dem Zweiten Weltkrieg, und die symbolträchtige Stickerei der Hmong Kultur von der aus Laos geflohenen Ket Poh Salee sind alles Ausdrücke des Dankes für die hilfsbereite Arbeit des MCC in großer Not.

Das sechste Thema erscheint in den Werken, die die radikale Nachfolge Christi thematisieren, den konsequent gelebten Glauben und prophetische Aussagen verkünden. Jan Luykens Kupferstiche im Märtyrerspiegel sind täuferische Klassiker, die die Opfer der Gründer im Bild festhalten. Die öffentliche Skulptur der Augsburgers in Washington, DC, *Schwerter zu Pflugscharen* umzuformen, macht den amerikanischen Waffenkult sichtbar, sowie gleichzeitig dessen biblische Alternative.

Diese Themen, so gekonnt von den Künstlern, die in diesem Aufsatz genannt werden, verbildlicht, manifestieren sowohl das enge als auch das breitere Verständnis des Wortes „Kunst“, mit dem Felix Mantz das Ausleben, das Tun des Täuferniums charakterisiert.

Reinhild Kauenhoven Janzen ist Professorin i. R. der Kunstgeschichte, Washburn University, Topeka, Kansas. Sie war u. a. Kuratorin für Kulturgeschichte der Mennoniten, Kauffman-Museum, Bethel College, lebte und forschte mit ihrer Familie verschiedentlich in Afrika, publizierte über Kunst der nordeuropäischen Renaissance, Afrikanische Kunst, mennonitische materielle Kultur und Kunst.