

Menschen in Jesu Nähe

Bilder der japanischen Malerin Ayako Maria Koike

Annette Krauß, München

„Jesus Christus hat sich geoffenbart und ist zugleich unendlich verborgen.“¹ Dieser Ausspruch von Ayako Koike, der die vielumstrittene Problematik von Gottessohn und Menschensohn umreißt, spricht zugleich jenes Bildprogramm zum Neuen Testament an, das die japanische Künstlerin 1987 begonnen hat. Wie aber lässt sich das Leben Jesu malen, ohne Christus darzustellen? Wie wird Offenbarung sichtbar, wenn der Geöffnete verborgen ist? Die Worte der Malerin sprechen die uralte Scheu vor jenem aus, der zugleich Mensch und Gott war, der zugleich messianisch gepredigt hat und die Erfüllung aller Prophetenworte war, der zugleich gestorben und auferstanden ist, der zugleich zur Hölle und in den Himmel gefahren ist. Den Streit um die zwei Naturen Christi kann die Malerin nicht führen. Ihr Weg ist die Darstellung der Menschen in Jesu Nähe – jene Menschen, die damals geglaubt und gehofft haben, die an ihm zweifelten und ihn verrieten, die ihm nachfolgten und die für und mit ihm lebten – Menschen, die zugleich Abbilder von uns heute sind und die deshalb, weil sie uns nahestehen, uns auch diesen Gottessohn näherbringen, uns auf ihn verweisen.

Die Menschen, die Ayako Koike aus der Menge um Jesus von Nazareth herausnimmt und uns isoliert vor Augen stellt, sind keine beliebigen Figuren eines Historienspiels. Es sind vielmehr jene, die in einem Moment existentieller Ergriffenheit Jesus als Gottessohn erfahren haben: in der Liebe die hörende Maria; in der Schwachheit der unglückliche Judas; in der Trauer die verzweifelten Frauen. In dem Bild von dem bereiteten Abendmahl schließlich vergegenwärtigt sie die Zusage Gottes, auf uns zu warten und jenseits von Leben und Tod, jenseits auch von aller historischen Wirklichkeit für uns da zu sein.

Maria, die hörende Schwester der Martha: ein Lehrbild für Frauen

Die Frauen der Ayako Koike sind stark. Sie sind kraftvoll, ohne aggressiv zu sein. Die Malerin hat einen ausgeprägten Sinn für den weiblichen

¹ A. Koike, *Knospen am Baum der Gnade*. In: *GuL* 55 (1982) 241.

Körper. In ihren Bildern gibt es keine schlanken, leichten, wankelmüti- gen Frauen. Sie sind vielmehr erdhaft, mit weit ausladenden Körperperfor men, gehüllt in weite Gewänder, die Raum lassen für die Bewegung der Gliedmaßen und den Leib wie einen Schutzwall umhüllen. Weich sind die Falten, gerundet die Umrisse, bergend und bewahrend die ganze Haltung. Ihre Körper wecken Assoziationen der Mütterlichkeit: „Ernähren, tragen, mittragen – das sind meine Frauen, und auch meine Maria“, erklärt die Künstlerin selbst.

Das Bildnis der Mutter Jesu, das als eines der ersten dieses Programms entstand, nimmt Maria als *eine* Frau. „Sie ist nicht hochgebil det, auch nicht theologisch, sondern eine einfache fromme Frau, die gelitten und gelebt hat. Erst mit der Zeit, Schritt für Schritt, ist sie eine Christin geworden und vielleicht hat sie erst nach dem Tod ihres Sohnes einen Weg zum Christsein gefunden.“ Sie trägt dieses Kind, das sie und die ganze Welt verwandeln wird. Aber sie trägt es nicht wie die Mütter der ganzen Welt: auf den Armen, vor dem Bauch, an der Brust oder auf dem Rücken. Sie trägt dieses Kind mit ihrer ganzen Gestalt und ganz nahe an ihrem Gesicht. Die stämmigen Füße auf dem Boden, der weit ausladende, sitzende Leib, ja selbst die Falten ihres Gewandes, tragen das Kind, werden zu einer schützenden Schale, zu einer sanften Wiege für den kostbaren Gottessohn. Er ist eingebettet in die ganze Mütterlichkeit einer Frau, deren Hände „knorrig wie Männerhände“ sind und die „ganz auf dem Boden sitzt“ (Abb. 1).

Diese Opposition zu den schönen Madonnen der Kunstgeschichte ist bewußt gewählt. „Ich verstehe, daß die Leute in der Kirche vor einer jungen und unbeschmutzten Maria leichter knien können, aber für mich war sie in diesem Moment eine einfache Dorffrau.“ Der körperlosen Schwachheit, einer abstrakten Vergeistigung und Verklärung wird hier eine Absage erteilt. Jene „gelängten“ Madonnen, wie sie die Künstler über Jahrhunderte erfanden, die kaum die Last an Gold und Edelstei nen zu tragen vermochten, die ihnen die Gläubigen verehrten, werden von einer solch weiblichen Gestalt, wie sie die Maria der Ayako Koike verkörpert, im bildlichen Sinn überlagert. Und es bedarf wohl weiblicher Hände für diese Rückkehr zum Ursprung, für die Aufdeckung ei ner wahrhaftigen Mutter, die von schwachbrüstigen Jungfrauen allzu oft verdrängt wurde. Das Wunder der Menschwerdung Gottes läßt sich, wenn überhaupt, so nur über die Annahme von Maria als Mutter Jesu erkennen.

Die Bedeutung der Frauen für Jesus greift die Künstlerin in einem Bildnis jener anderen Maria auf (*Farbtafel I*), die wir als Schwester von Martha und Lazarus kennen und die gern mit der Sünderin oder gar der



Abb. 1 *Mutter und Kind*

Jüngerin aus Magdala gleichgesetzt wurde, welche Jesus die Füße salbte. Ayako Koike bezieht sich auf jenen Bericht, wo Jesus bei Martha und Maria einkehrt (Lk 10,38–42). Dort heißt es: Maria „setzte sich dem Herrn zu Füßen und hörte seiner Rede zu. Martha aber machte sich viel zu schaffen, ihm zu dienen.“ Als Martha sich bei Jesus über die zuhörende Maria beschwert, antwortet dieser: „Martha, Martha, du hast viel Sorge und Mühe. Eins aber ist not. Maria hat das gute Teil erwählt; das soll nicht von ihr genommen werden.“

Ayako Koike wählt aus dieser Szene nur einen Moment aus: Maria, die Hörende. Und dieses Motiv gerät ihr zu einem Lehrbild für Frauen. Der Körper der Maria ist fast ganz unter einem weiten, blauen Tuch verborgen, der den kauernden Leib ein- und verhüllt. Die ganze Gestalt ist in sich versunken, und von der irdischen Leiblichkeit dieser Frau ist lediglich das Gesicht zu sehen – ein Gesicht, das aus dem Blau des Malgrundes aufstrahlt, aufleuchtet. Ihre Augen sind geschlossen, ihr Blick nach innen gewandt. Sie lauscht in sich hinein – und doch auf etwas ganz anderes, was sich außerhalb des Bildes, außerhalb unseres Gesichtskreises befindet. Darauf richtet sie sich mit ganzer Konzentration aus. Sie hört. Es ist in den theologischen Schriften viel diskutiert worden über Maria und Martha. In der feministischen Theologie sind die beiden heute Sinnbilder für die Doppelbelastung der Frau zwischen Haushalt und sinnerfüllter Arbeit. Doch auch Teresa von Avila widmete sich im 16. Jahrhundert diesem Problem und verteidigt die geschäftige Martha als Vertreterin der *vita activa* gegenüber ihren Karmelitinnen, die vielleicht eher die *vita contemplativa* der Maria schätzten. Teresa aber meint: „Wie hätte Maria, die immer zu seinen Füßen saß, ihm etwas zu essen gegeben, wenn die Schwester ihr nicht beigesprungen wäre?“ Und mit einem Seitenblick auf das Lukasevangelium (Lk 7,36–50) urteilt sie klug über Maria: „Aber sie hatte ja auch bereits das Amt der Martha erfüllt, da sie ihn schon erquickt hatte, als sie ihm die Füße wusch und sie mit ihren Haaren trocknete. Und meint ihr, es sei für eine Dame, wie sie es war, eine geringe Selbstkasteiung gewesen, durch die Gassen zu gehen, vielleicht allein, weil sie in ihrem Ungestüm gar nicht darauf achtete, und dann dort einzutreten, wo sie noch nie hineingegangen war, und später die Lästerreden des Pharisäers und vieles andere böse Gerede über sich ergehen zu lassen? ... Ich sage euch, Schwestern: Maria gelangte durch viele Leiden und Selbstkasteiung zu jenem besseren Teil.“²

² Teresa von Avila. *Die innere Burg*, Bd. 7, 4. Hg. u. übers. von F. Vogelsang, Zürich 1979, 212f.

Dieses Lob der Fürsorge hören Frauen nicht ungern – zielt es doch allzu oft auf deren angestammte Rolle, zu der sie erzogen werden und in die zurückzufallen sie sich immer wieder erlauben. In der kunstgeschichtlichen Ikonographie wird Martha mit Schürze, Kochlöffel und Schüssel als Patronin der Hausfrauen, Dienstmägde und Wäscherinnen dargestellt und unter Vernachlässigung der Maria zum einseitigen, tendenziösen Vorbild der braven Frauen. Ayako Koike jedoch malt nur die hörende Maria und ergreift damit Partei für eine Rolle, zu der den Frauen der Zugang schwerer fällt.

Unterstützung erhält sie in dieser Motivwahl von männlicher Seite: Johannes vom Kreuz, ein Schüler Teresas, verherrlicht in einem Kommentar zu seiner Nachdichtung des Hohenliedes jene Maria, über die er schreibt: „Tatsächlich ist diese Seele für alle Dinge verloren und nur für die Liebe gewonnen; auf nichts anderes richtet sie ihren Geist. Darum versagt sie auch vor den Anforderungen des tätigen Lebens und der anderen äußerlichen Beschäftigungen, damit sie dafür wahrhaftig *das eine* erfüllen kann, was nach den Worten des Bräutigams *not ist* (vgl. Lk 10,42); und dies ist das Verweilen in Gott und eine Beschäftigung in der beständigen Liebe zu Ihm.“³

Maria, die Hörende, ist also zugleich die Liebende, die sich Gott ganz zuwendet und die darin von niemandem, auch nicht von der geschäftigen Martha, gestört werden darf.

Dieser Augenblick des Gesprächs zwischen Jesus und der Frau ist durch die bildliche Herauslösung der Maria aus dem Geschehen auch herausgenommen aus der Historizität des Ereignisses. Maria, die Hörende, saß nicht nur damals zu Füßen Jesu, um seine Lehre zu hören, sondern sitzt seitdem immer wieder da, seinen Worten lauschend. Gemalter Wunschtraum, Aufruf, Lehrbild für die Frauen: Die Malerin gibt selbst zu, daß Martha und ihre Flucht in Geschäftigkeit ihr näher stehen, und sie nimmt dankbar an, daß Jesus keine der beiden Frauen verurteilt, vielmehr zu Martha sagt: Du machst dir zu viel Sorgen. „Eins aber ist not“: ein Bildnis der Hörenden, die die Hände in den Schoß legen kann, weil sie weiß, daß Sein wichtiger ist als Haben. Erich Fromm urteilt: „Jesus ist die Verkörperung des Seins und der Idee, daß Nichthaben die Voraussetzung des Seins ist.“⁴ Unter dem Feuer der Rede und in der Hingabe der Zuhörerin kann Haus und Hof, Essen und Trinken vergessen werden. Jesus achtet diejenige, die bereit ist für den Bräutigam

³ Johannes vom Kreuz, *Geistlicher Gesang* (Kommentar), Manuskript von Jaén, 39, 1. In: *Obras completas*. Hg. Luciano Ruano de la Iglesia, Madrid 1982, 686.

⁴ E. Fromm, *Haben oder Sein*. München 1979, 62.



Abb. 2 *Nachsinnende*

ihrer Seele und die sich so nach ihm ausrichtet, wie das Gesicht der Maria auf dem Bild.

Die Malerin Ayako Koike, die 1982 die Taufe empfing, verknüpft mit dieser Maria Abend- und Morgenland. Dem chinesischen Philosophen Lao-tse wird die Maxime zugeschrieben „Bleib ohne Tun – Nichts, das dann ungetan bliebe.“⁵ – Eine östliche Lehre, die mit der *vita contemplativa* des Westens verwandt zu sein scheint. So vereint sich auf diesem Bild das Gesicht einer jungen Japanerin mit der Erzählung vom Ruf an die Frau, die ihm zuhört (Abb. 2). Ist es Meditation, ist es Gebet, was sie hier erlebt? Es ist die Begegnung mit Gott.

Ein bereiteter Tisch: der wartende Gott

Das „Abendmahl“ der Ayako Koike ist ein ungewöhnliches Bild (*Farbtafel II*). Aus der ausführlichen Schilderung der vier Evangelien greift die Malerin zwei Momente heraus: Es ist Abend, und es ist alles vorbereitet. Dämmrig ist der Raum, in den wir blicken, und es brennt schon die Kerze. Doch ihr Licht wird überstrahlt von der Helligkeit des weißen Tuches, auf dem ein Weinkelch steht und ein Laib Brot liegt. Nur dieses Abendmahl ist zu sehen – sonst ist der Raum leer.

„Es wurde Abend, und die Zeit ist gekommen“, erläutert Ayako Koike, und dann erklärt sie, daß dieser Zeitpunkt entscheidend für sie ist: „Es war nicht in der Finsternis, nicht in der Dunkelheit, sondern am Abend, wenn man zur Ruhe kommt. Aber ohne Abend und die auf ihn folgende Nacht gäbe es auch keinen Sonnenaufgang, und ohne das Abendmahl keine Rettung, kein Morgen.“ Deshalb sei dieser vorbereitete Abend, dieses zubereitete Mahl und dieser auf uns wartende Tisch bedeutsamer als die Jünger, die an ihm saßen.

Der Zeitpunkt des Abends wird auch in den Gebetstexten von Vesper und Komplet seit jeher als Moment des Ruhefindens und der Einkehr angesehen. In diesem Geist schreibt Martin Luther seinen Abendsegen nieder: „Ich danke dir, mein himmlischer Vater, durch Jesus Christus, deinen lieben Sohn, daß du mich diesen Tag gnädiglich behütet hast, und bitte dich, du wolltest mir vergeben alle meine Sünde, wo ich unrecht getan habe, und mich diese Nacht gnädiglich behüten. Denn ich befehle mich, meinen Leib und Seele und alles in deine Hände. Dein heiliger Engel sei mit mir, daß der böse Feind keine Macht an mir finde. Amen.“ Diese Worte, die Besinnung, Dank, Sündenbekenntnis und

⁵ Lao-tse, *Tao-Tê-King*. Übers. von G. Debon, zweites Buch, Kap. 48, Stuttgart 1961, 111.

Bitte durchaus in liturgischem Sinn vereinen, sind nicht nur ein Nachtgebet. Sie könnten auch als Einladung zum Abendmahl unter dem Bild der Ayako Koike stehen – ebenso wie jene Verse des Psalms 145, die oft als Tischgebet gesprochen werden: „Aller Augen warten auf dich, und du gibst ihnen ihre Speise zur rechten Zeit.“

Dieses Warten auf die Speisung aus Gottes Hand nennt unsere Sehnsucht beim Namen. In diesem Sinn sind auch die Worte der Emmaus-Jünger zu verstehen, die zu ihrem Begleiter sagen: „Bleibe bei uns; denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneigt.“ Ihre Hoffnung erfüllt sich, denn „er ging hinein, bei ihnen zu bleiben“, und als er das Brot brach, „wurden ihre Augen geöffnet und sie erkannten ihn“. (Lk 24, 29–31)

Doch diese Sehnsucht ist nicht einseitig. Nicht nur wir bedürfen eines Gottes, der sich uns zuwendet – auch er wartet auf uns. Jesus selbst erzählt in dem Gleichnis vom großen Abendmahl (Lk 14, 15–24), daß der Herr seinen Knecht aussandte mit den Worten: „Kommt, denn es ist alles bereit!“ Als aber keiner der Eingeladenen kommen mag und alle sich in Ausreden flüchten, weil ihnen der Besitz von Acker, Ochsen und Weib wichtiger ist als die Einladung zum Abendmahl, da befiehlt der Herr seinem Knecht: „Geh schnell hinaus auf die Straßen und Gassen der Stadt und führe die Armen, Verkrüppelten, Blinden und Lahmen herein.“ Die Reichen und Angesehenen wollen nicht kommen – da lädt er die Ausgestoßenen, die Kranken und Außenseiter ein. Und als dann immer noch Platz ist, da schickt er seinen Knecht wieder aus: „Geh hinaus auf die Landstraßen und an die Zäune und nötige sie hereinzukommen, daß mein Haus voll werde.“ Man sieht sie förmlich hereinschlurfen, die müden Landstreicher und die Verängstigten, die hinter Zäunen und Gittern saßen – fast wie zu dem alljährlichen städtischen Weihnachtsfest für die „Nichtseßhaften“, die Tippelbrüder und Schwestern von der Landstraße. Daß nur das Haus voll werde, denn es ist alles bereit!

Warum ist der Raum der Ayako Koike leer? Warum sitzt niemand an dem bereiteten Tisch? In der Tradition der Abendmahlsdarstellungen ist der lange, rechteckige Tisch umlagert von zwölf Jüngern, die ihren Herrn in die Mitte nehmen. Ayako Koike hingegen malt die Leere. Es ist dies vielleicht weniger die Leere östlicher Religionen – jenes „Nirwana“ genannte Paradies, in dem sich alles Wollen und alle Individualität auflösen. Es ist wohl eher eine mystische Leere, die doch schon erfüllt ist von der Sehnsucht nach Gott, ein Bild der Offenheit, eine Einladung zum Mahl, das bereitet ist. Und eine Wandöffnung auf der linken Seite des Raumes weist darauf hin, daß die Möglichkeit des Zugangs gegeben ist.



Farbtafel I *Maria, die Schwester von Martha und Lazarus*



Farbtafel II *Abendmahl*



Farbtafel III *Judas mit Jesus*



Farbtafel IV *Weinende Frauen*

Ayako Koike ist keine Historienmalerin. Ihr kommt es weder auf den buchstäblichen Sinn der biblischen Erzählung noch auf deren historischen Inhalt an. Die Bildtypen des Abendmahls, mit Jesus auf dem Ehrenplatz und Johannes an seiner Seite, Judas aber düster an den Rand gedrängt oder gleichzeitig mit Christus in die Schüssel greifend – all diese Motive sind nebensächlich. Auch das beliebte Spiel der Künstler, die Gestalten ihrer Bilder in zeitgenössischen Kostümen auftreten zu lassen und damit aktuelle Bezüge herzustellen, ist ihr gleichgültig. Denn Ayako Koike deckt mit ihrem Bild zeitlose Aspekte auf, die von ungleich höherer Bedeutung sind als der historische Inhalt, sie stellt den geistlichen, übertragenen Sinn der Szene vor Augen. Analog spätantiken und mittelalterlichen Interpreten der Schrift, die zwischen buchstäblicher und geistlicher Ebene unterschieden und dort wiederum zwischen allegorischem, moralischem und anagogischem, also endzeitlichem Sinn, lässt sich in den Bildern der Malerin jener moralische Aspekt entdecken, der besonders in der Predigt beliebt war. Ihr geht es um die Beziehung der Seele des einzelnen Menschen zu Gott. So wie Maria dem Ruf Gottes lauscht und eine unzufriedene Martha unwichtig wird und aus dem Bild verschwindet, so ist dieser bereitete Tisch Sinnbild für den wartenden Gott. Dieser wird in einer Lichtmetapher faßbar: in der weißen Helligkeit des Tuches. Ayako Koike schrieb zu dieser Gotteserfahrung: „Das ehrliche Suchen nach dem Licht der Liebe Gottes findet seine Antwort durch das Licht, das in die Welt kam, um alle zu erleuchten. Jenes Licht ist in Fleisch und Blut erschienen: Jesus Christus.“⁶ Dieser ist im Zeichen von Brot und Wein, Leib und Blut anwesend, und zugleich strahlt sein göttlicher Geist in der durchscheinenden Helligkeit des Tisches auf.

Dieser Tisch in der Mitte des Bildes hat eine alte Tradition in der Ikonenmalerei.⁷ Es ist der Tisch, an dem jene drei Männer sitzen, die Abraham besuchen (1. Mose 18). Der russische Mönch Andrej Rubljew benutzt dieses Motiv in seiner meisterhaften Dreifaltigkeits-Ikone von 1411, um trotz des Abbildungsverbotes Gott darzustellen: Die drei Männer, die zugleich geflügelte Wesen sind, personifizieren Vater, Sohn und Heiligen Geist.⁸ Damit wird sichtbar, was verborgen ist. Auf dem Tisch

⁶ A. Koike (s. Anm. 1) 244.

⁷ Wir werden erinnert an Hetoimasia, den eschatologischen Tisch / Altar / Thron. Im Hymnus der byzantinischen Liturgie vom dritten Vorfastensonntag heißt es: „Wenn der Richter sich auf den ehrfurchtgebietenden Thron setzen wird, / wie wird diese Stunde, dieser Tag sein? / Die Bücher werden geöffnet, die Taten vorgewiesen / und das im Dunkeln Verborgene geoffenbart.“ Zit. nach: *Philoxenia. Fresken und Ikonen im Ostkirchlichen Institut Regensburg*. Hg. A. Rauch – P. Imhof SJ, München 1980.

⁸ Vgl. dazu P. Evdokimov, *Die Ikone der heiligsten Dreifaltigkeit*. In: *GuL* 57 (1984) 181 f.

steht, auch bei Rubljew, der Kelch, der von dem Mittleren der Drei gesegnet wird. Die Gesichter aber werden umhüllt von einem Licht, das dieselbe Farbe hat wie die Tischplatte: Weiß – jene Farbe, die keine ist, weil sie *alle* Farben in sich vereint, verweist in der Ikone des Andrej Rubljew, in der liturgischen Symbolik der Kirche wie im Abendmahlssymbol der Ayako Koike auf Gottes Anwesenheit.

Nurmehr den Tisch als isoliertes Motiv herauszugreifen ist jedoch ein modernes Phänomen. So hat die junge polnische Künstlerin Aldona Mickiewicz 1986 bei der Ausstellung der Internationalen Gesellschaft Christlicher Künstler (SIAC) in Rom ein ähnliches Abendmahlssymbol gezeigt: Auf dem weißen Tuch, das die ganze Bildfläche füllt, liegen neben der Weinkaraffe und dem Brotteller sechs gebrochene Brotsstücke. Zwar gemahnt das faltige Leinen in der Aufsicht bereits an das Leinentuch, doch ist auch hier sein leuchtendes Weiß ein ähnliches Sinnbild wie in dem Werk der Ayako Koike: Gott ist anwesend im von ihm bereiteten Mahl.

Mit der Darstellung dieses geistlichen Sinnes der Schrift im Bild ist das Projekt einer Malerin umrisSEN, die eine Beziehung zwischen Ich und Gott in den Mittelpunkt ihres Schaffens stellt. Ausgehend von zahlreichen Bezügen zur Bibel ist nicht die narrative Illustration ihre Aufgabe, sondern die Konzentration auf die wesentliche Aussage, auf die Botschaft an uns. Deshalb ist der Raum leer, weil nicht das Abendmahl der Jünger ihr Thema ist, sondern der für uns bereitete Tisch. Damit nimmt sie dem Motiv den ereignishaften, geschichtlichen und vergänglichen Charakter und verwandelt es in eine Verbildlichung des Wortes Gottes: „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. Wenn jemand meine Stimme hören wird und die Tür auftut, zu dem werde ich hineingehen und das Abendmahl mit ihm halten und er mit mir.“ (Offb 3,20) In diesem Bild leuchtet jenseits von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft die Präsenz Christi auf, seine Gegenwärtigkeit jetzt und in Ewigkeit gemäß dem Wort: „Ich bin der da ist und der da war und der da kommt.“ (Offb 1,8)

Der schwache Mensch: Zärtlichkeit und Verrat

Wenn Jesus für die Armen auf die Welt gekommen ist, wie es uns die Befreiungstheologie ins Gedächtnis ruft, so hat er auch und gerade die Schwachen um sich geschart – jene, die die Stunde der Verzweiflung, als er betet und sein Schweiß wie Blutstropfen wird, verschlafen; jene, die ihn verraten und verleugnen; jene, die nicht an seine Auferstehung glau-

ben. Und weil er Menschensohn war, kannte er ihre Schwäche und nahm sich ihrer an als Bruder, nicht als pharisäischer Richter.

Der Verrat des Judas an Jesus gehört zu den frühesten Darstellungen der Passion Christi. Es reizte die Künstler, jenen Augenblick im Bild festzuhalten, an dem sich die Wege trennen zwischen dem Gottessohn und den Menschen. Und schon bald wurde Judas Iskariot zum Sinnbild des Bösen, zum Ungeheuer, ja zu dem, in den der Satan gefahren ist (vgl. Lk 22,3). Er wird zum Negativ-Helden der Passionsgeschichte und damit zum dramaturgischen Gegengewicht jenes starken Christus, der schließlich verklärt in den Himmel auffährt. Doch so notwendig diese Schwarzweißmalerei in der Trivialliteratur und im Kino sein mag – theologisch kann sie mißverständlich sein. Gerade die Verteufelung des Judas besorgt unsere Distanz zu ihm und klammert ihn dadurch leicht aus unserer Reflexion aus. Dabei ist gerade er es, der uns unsere Schwachheit bewußtmachen kann.

Ayako Koike malt den Moment der Begegnung von Judas mit Jesus (*Farbtafel III*). Wieder steht ein Gesicht im Mittelpunkt des Bildes, ähnlich wie bei der hörenden Maria. Von Jesus hingegen ist nur ein schwarzes Tuch auf dem Kopf sichtbar. Breit ausladend das rote Gewand, dessen Farbe bereits auf den Verrat verweist – in früheren Jahrhunderten hatte Judas oft rote Haare und wurde somit zur männlichen Hexe gestempelt.

Faszinierend ist dieser Kopf des Judas. Während die Züge der hörenden Maria Gelöstheit und innere Ruhe spiegeln, ist dieses Gesicht äußerst angespannt. Es sind die harten Züge eines Menschen, der sich selbst gefangen nimmt, eines, der sich selbst einsperrt in sein Tun. Verschlossen sind die Augen, knochig seine Wangen, zusammengepreßt die Lippen. Er kann weder Augen noch Mund noch Ohren mehr öffnen – er kann nur noch das tun, was er sich vorgenommen hat, wovon er nicht mehr abrücken wird. Oder will er sich selbst nicht zuschauen bei dem, was er tut? Ist es das „ich muß“ und das gleichzeitige Zögern, das in diesem Gesicht geschrieben steht? Die Züge bleiben zweideutig, so wie auch nicht genau einzuordnen ist, ob dieser Mensch Mann oder Frau ist. Vieles bleibt offen bei diesem verschlossenen Gesicht.

Die Künstlerin hat selbst ihre ambivalente Vorstellung mit den Worten erklärt: „Selbst wenn er ein Verräter war, so war er trotzdem nicht einfach nur böse. Er hat Jesus auch sehr geliebt, aber er hat es nicht durchgehalten und konnte seinen Glauben in sich nicht festhalten. Zu seiner Wesensart gehören Leiden, Verraten und Lieben gleichermaßen als menschliche Eigenschaften.“

Judas, der Liebende – das ist für uns zunächst einmal eine sehr

fremde Vorstellung. Aber kennzeichnet diesen Liebenden nicht eben jene Geste, mit der er Jesus seinen Häscheren zuführt: der Kuß, die Umarmung? Denn es ist mehr als eine rituelle Begrüßung, wenn die synoptischen Evangelien unisono diesen Kuß erwähnen. Laut Markus (14,45) und Matthäus (26,49) trat Judas auf Jesus zu und sprach: „Rabbi!“ und küßte ihn. Und bei Lukas (22,48) fragt Jesus daraufhin seinen Jünger: „Judas, verrätst du den Menschensohn mit einem Kuß?“ Warum soviel Aufhebens um eine banale Geste des Alltags, wie sie noch heute in vielen Kulturen üblich ist – der Wangenkuss zur Begrüßung und Verabschiedung? Nein, hier geht es um mehr: Es ist ein Ausdruck der Zärtlichkeit, eine Umarmung unter einander Liebenden, deren Zeugen wir sind. In diesem Sinn argumentiert jedenfalls der heilige Ambrosius in seinem Lukas-Kommentar, wenn er zu Jesu Wort an Judas schreibt: „Man beachte die Ironie: ich meine nämlich, der Satz sei als Frage zu betonen, so als würde er den Verräter durch seine liebevolle Zuneigung zurechtweisen: Judas, mit einem Kuß verrätst du den Menschensohn? Das bedeutet doch: Mit einem Zeichen der Liebe schlägst du mir eine Wunde; mit einem Erweis der Zärtlichkeit vergießt du mein Blut; und mit einem Werkzeug des Friedens trachtest du mir nach dem Leben? Als Diener verrätst du deinen Herrn, als Jünger deinen Meister, als Auserwählter den, der dich berufen hat.“⁹

Ambrosius röhrt hier an einen sehr empfindlichen Punkt. Niemand ist so verletzlich wie Menschen, die einander lieben. Judas und Jesus sind Liebende in dem Sinn, daß sie einander erwählt haben: Jesus den Jünger und dieser seinen Rabbi, um ein neues Leben anzufangen im gemeinsamen Kampf für die Armen.¹⁰ Aber Judas war, anders als sein Meister, ein Diesseitiger. Er war ungeduldiger, unzufriedener, radikaler. Für die Liebe der Magdalena, die kostbares Öl auf den Füßen Jesu vergießt, hat er kein Verständnis. Er hätte den Erlös des Öls lieber den Armen gegeben (Joh 12,5). Und ist er uns in dieser Haltung so fremd? Damit aber wird er seiner Liebe untreu. Irgendwann verliert er den Glauben an diesen Jesus, der ein so ganz anderer König der Juden ist, als er ihn sich erträumt hat. „Er konnte seinen Glauben in sich nicht festhalten“, wie die Künstlerin sagt. Diese letzte Geste einer enttäuschten Liebe ist ein schmerzvoller Abschied für ihn. Er geht einen Weg, den er glaubt gehen zu müssen und den er doch nicht gehen mag. Dieser Zwiespalt verschließt ihm die Augen, verschließt sein ganzes Gesicht. Ist er darin nicht unser Spiegelbild? (Abb. 3)

⁹ Ambrosius von Mailand, *Expositio evangelii secundum Lucam*, PL 15, 1819f.

¹⁰ Zur Judas-Jesus-Problematik, vgl. H.-J. Klauck, *Judas – ein Jünger des Herrn*, Freiburg 1987.



Abb. 3 *Eingesperrt*

Ayako Koike erinnert sich angesichts dieses Bildes an ein Stück japanischer Geschichte. Anfang des 17. Jahrhunderts kam es unter dem Schogun-Geschlecht der Tokugawa zu einem großen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung, der einherging mit der Ausrottung des Christentums, das erst um 1550 durch die Jesuiten nach Japan gekommen war. „Die Christen damals mußten auf ein Brett mit einer christlichen Szene treten. Einige taten es und haben innerlich geweint. Sie wa-

ren nicht böse, sondern identisch mit Judas, der Jesus weinend umarmt hat.“

Der Jünger, der seiner Liebe nicht treu sein kann, wird zum Sinnbild für den schwachen Menschen. Dieses androgyne Gesicht erinnert uns an jene Zeiten, wenn wir selbst unseren Glauben nicht festhalten können. Dies gilt für die Augenblicke des Zweifels und der Orientierungslosigkeit, die wir immer wieder durchleben. Dies gilt auch für jene politischen Situationen, wo wir bekennen sollten, was offenbar über unsere Kräfte geht. Die Japanerin erinnert an die Christenverfolgungen – ich will hier die Verfolgung der Juden im Dritten Reich und die heutige Gleichgültigkeit gegenüber Ausländern, den schleichenden Asylantenhaß nennen. Es gibt viele Formen des Verrats an Jesus, wo der sonntägliche Kirchgang zum Judaskuß gerät.

Wie ungern wir unseren eigenen Verrat an Jesus zur Kenntnis nehmen, zeigt vielleicht gerade unsere übersteigerte Verurteilung des Judas. Und ist da nicht noch ein anderer Jünger, der seinen Herrn ebenfalls verrät und dennoch in unserer Vorstellung rehabilitiert und reputiert in die Geschichte eingeht, nämlich Petrus? (Abb. 4) Dreimal verleugnet er seinen Rabbi, bevor er sein Tun überhaupt erkennt – Judas hingegen war sich der Schmerzlichkeit seines Kusses wohl bewußt. Ayako Koike hat auch diesen anderen Verräter gemalt, wie er sich unglückselig krümmt unter dem Schrei des Hahns, nackt und bloß, ohne Kleider und ohne Schutz. Der ganze Körper ist preisgegeben diesem gellenden Schrei vor Tagesanbruch, der Leib findet keine Umhüllung, ist auch selbst kein bergendes Kleid der Seele mehr, sondern usert in seiner ganzen Bewegtheit und Fülle aus. Die Ohren mag er sich zuhalten, der Entblößte, und doch hört er sein Urteil.

Es ist eigentlich erstaunlich, daß wir diese Verleugnung in der Nacht der Verhaftung geringer achten als die Schuld des Judas. War Petrus nicht ein noch größerer Schwächling, der – nicht einmal vor Gericht, sondern gegenüber zufällig Dahergekommenen auf der Straße – sich in „Notlügen“ flüchtet? Die Entschuldbarkeit dieses Tuns bezweifelt auch der heilige Hieronymus, der Petri Ausflucht „Ich kenne den Menschen nicht“ (Mt 26,72.74) folgendermaßen kommentiert: „Ich weiß, daß einige Menschen mit frommer Zuneigung zum Apostel Petrus diese Stelle so gedeutet haben, daß sie sagten, Petrus habe nicht Gott verleugnet, sondern den Menschen und der Sinn sei: Ich kenne ihn als Menschen nicht, weil ich ihn als Gott kenne. Wie albern dies ist, versteht ein kluger Leser, verteidigen diese Leute doch hier den Apostel so, daß sie den Herrn selber zum Lügner stempeln. Denn wenn jener ihn nicht verleug-

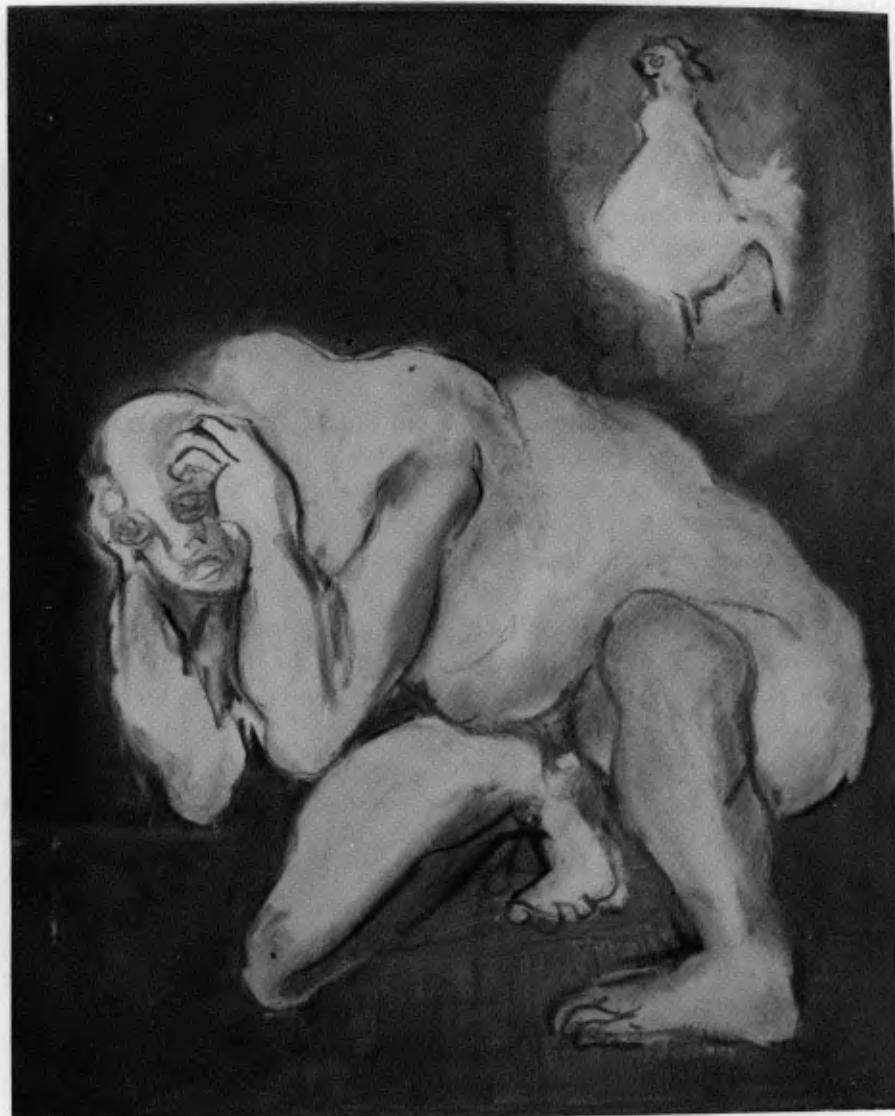


Abb. 4 *Petrus mit Hahn*

nete, dann log folglich der Herr, als er sprach: Wahrlich, ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen.“¹¹

Ayako Koike stellt die Schwachheit des zweifelnden Judas-Gesichtes als Gegenbild auf zu jenem verzweifelten Petrus, der vor Scham er-

¹¹ Hieronymus in Matthaeum, PL 26, 72.

bleicht. Damit erhält die unscheinbare Bewährungsprobe im Alltag, die mit Notlügen vertan wird, ein ganz anderes Gewicht als die große Tat des Verrats durch die kleine zärtliche Geste.

Nach diesen ausführlichen Erläuterungen zu den Abbildern menschlicher Schwäche nun noch ein Blick auf den nur schemenhaft gemalten Jesus neben Judas. Ayako Koike hat wie erwähnt Scheu vor der Darstellung des Gottessohnes. In ihren Bildern taucht er, wenn überhaupt, nur als weiße Lichtgestalt auf, etwa auf kleinformatigen Ölgemälden wie zum Beispiel der Taufe im Jordan. In feinlinigen Bleistiftzeichnungen versucht die Künstlerin sich an die Gestalt des Gekreuzigten heranzutasten. Aber so ganz hat er noch keine Gestalt angenommen, noch steht er ihr nicht ebenso bildhaft vor Augen wie jene Menschen, die in seiner Nähe lebten. Sicher spielt hier auch ein Stück weit jene Identifikation eine Rolle, die sich zwischen der Malerin und ihrem Objekt entwickelt. Ayako Koike entdeckt sich selbst in der hörenden Maria, und auch der schwache Judas ist eine Person in Jesu Leben, die ihr nach eigener Aussage sehr nahesteht. Für ein Bild Jesu fehlt ihr hingegen noch der Mut; sein Dasein, seine Gestalt sind in der Vorstellung noch zu fern.

Nicht zuletzt fürchtet sie jedoch auch ihre eigene Reaktion auf einen gemalten Christus, der dann vielleicht nicht mehr ihrem inneren Jesus-Bild entspräche, weil viele Verbildlichungen den Geist des Dargestellten einzuengen scheinen – im Gegensatz zum geschriebenen und gesprochenen Wort, das alle möglichen Deutungen offenlässt. Als eines ihrer Vorbilder benennt sie Alfred Hrdlicka – jenen österreichischen Bildhauer und Graphiker, dessen exzessive Körperlichkeit bei seinen Bibelthemen oft auf Unverständnis stößt. Ayako Koike jedoch erzählt, die Begegnung mit Hrdlickas Kunst habe sie „positiv schockiert, weil sie ganz etwas Ursprüngliches, Echtes“ beinhalte. Ihre eigene Auseinandersetzung mit der Leiblichkeit des Menschen wird vor allem an dem letzten Bild ihrer Passionsreihe, den weinenden Frauen, sichtbar. (*Farbtafel IV*)

Bei der Abbildung des Göttlichen jedoch übt sie Zurückhaltung. Dies gilt nicht nur für die Gestalt Jesu, sondern auch für die Boten Gottes – zu sehen in einer Arbeit zum Buch Tobit, welche die Begegnung des jungen Tobias mit seiner Braut Sara beinhaltet (Abb. 5). Der Erzengel Raphael, der als Bote Gottes das Paar zusammenführt, ist versteckt hinter dem Fisch in der Hand des Mannes und dem fast übermächtigen nackten Körper der Frau. Lediglich ein bäriger Kopf ist zu sehen, der Leib ist verborgen. Ayako Koike malt dieses Wesen nicht mit der Selbstverständlichkeit eines Marc Chagall, den sie bewundert und dessen alttestamentliche Engel mit ihrer ungeteilten Präsenz den Betrachter in Bann ziehen.

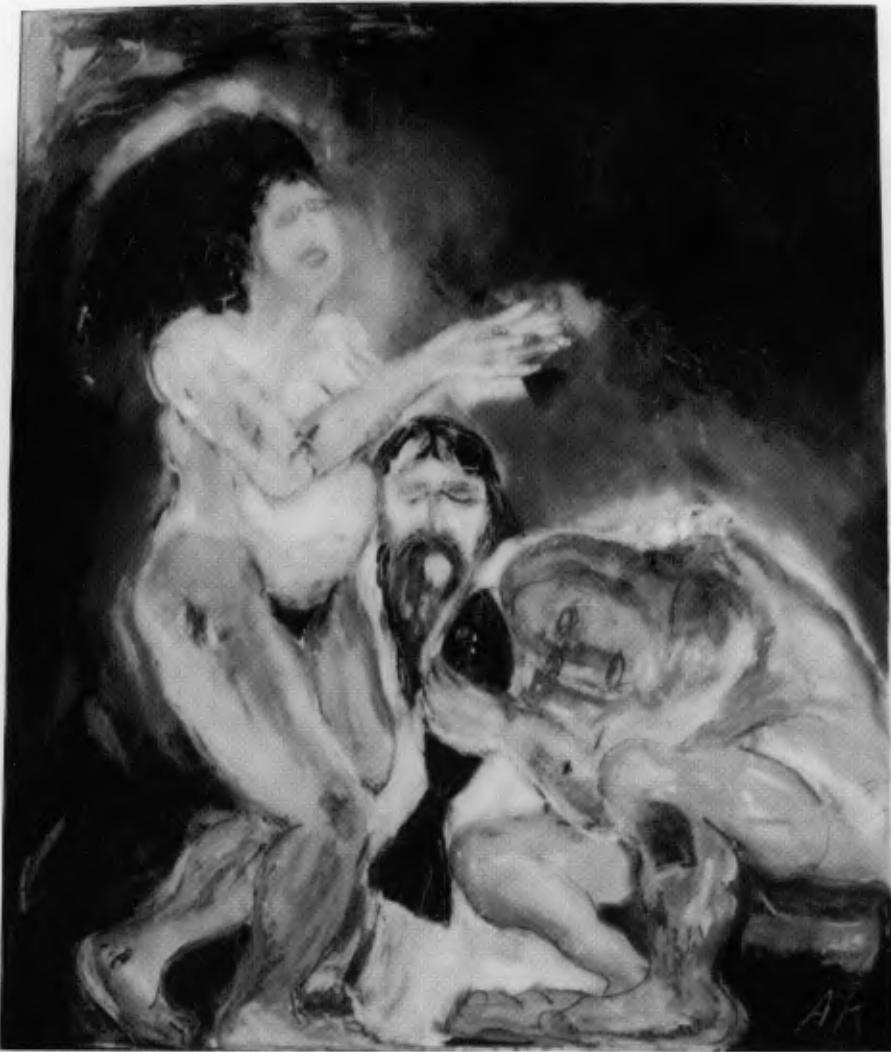


Abb. 5 *Buch Tobit*

Für die Gestaltung ihrer Menschen hat die Künstlerin fruchtbare Vorbilder – neben Hrdlicka vor allem Barlach, dessen geschlossene Körperumrisse in der „Hörenden Maria“ und der Madonna mit dem Kind anklingen. Gedanklich mag dahinter freilich nicht nur die Idee der „großen Form“ und der Geschlossenheit stehen, sondern auch die Isolierung einer herausgehobenen Figur von der Umwelt, ihr Sich-Zurückziehen vor äußeren Einflüssen und die Ummantelung mit einer Aura, einem



Abb. 6 *Flehend*

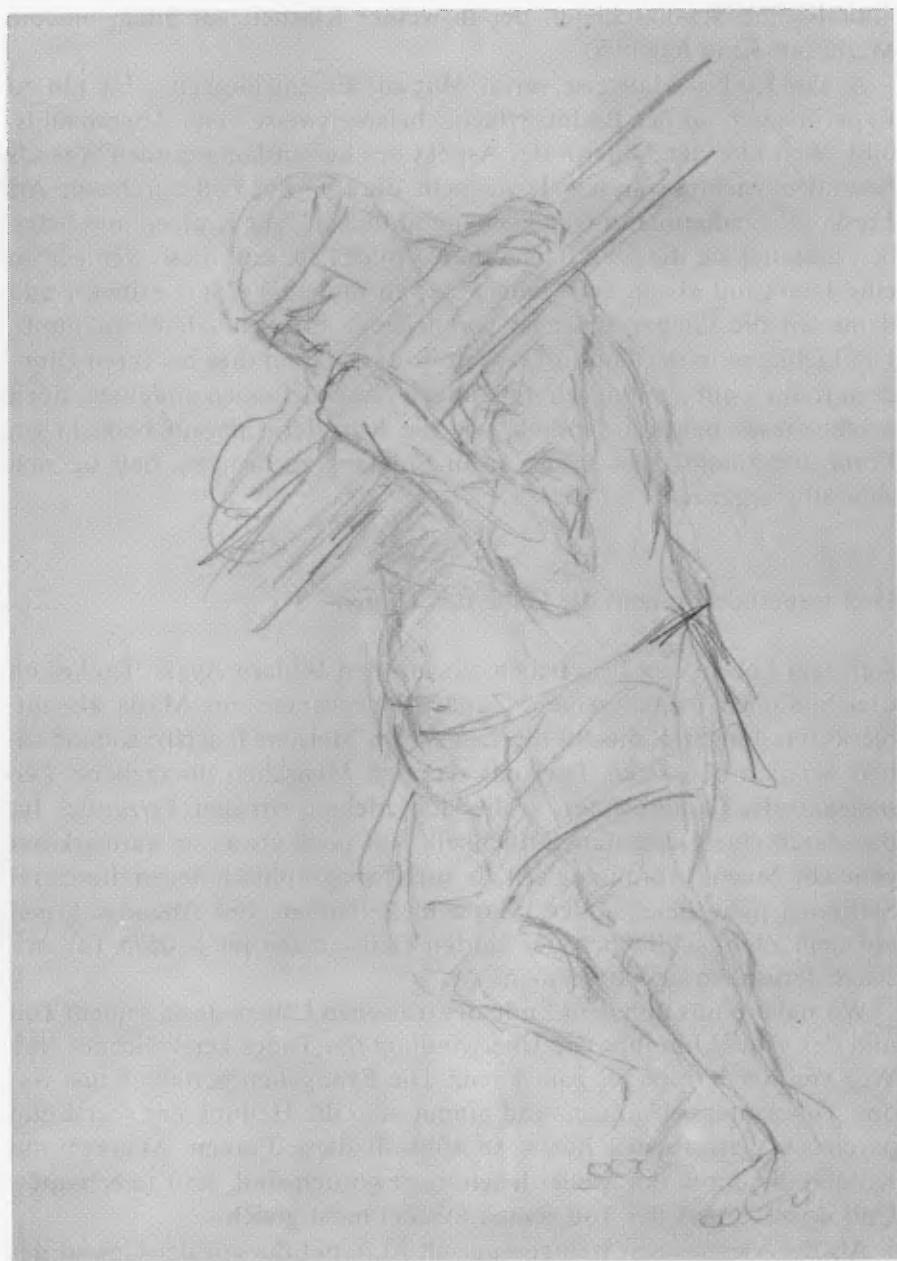


Abb. 7 *Kreuztragend*

himmlischen Schutzschleier, der in weißer Klarheit vor allem um die Maria mit Kind leuchtet.

Ayako Koikes Malweise verrät Mut zur Eigenwilligkeit – bis hin zu Experimenten an der Bildoberfläche, beispielsweise beim Abendmahlbild. Weil hier der Malerin der Aspekt des heraufdämmernden Abends besonders wichtig war, hat sie versucht, die Idee der Zeit durch eine Art Fresko-Nachahmung in Öl zu versinnbildlichen. Mit Kratzen und Schaben gestaltet sie die Oberfläche dieses Bildes so, daß diese weniger an eine Leinwand als an ein Mauerwerk, an rauen Verputz erinnert und damit an die Glanzzeit längst verblichener Freskenmalerei anknüpft. Die Liebhaberin der Giotto-Fresken in Assisi kann dies bei ihren Ölbildern freilich nur symbolisch mit einigen Abschürfungen andeuten, doch macht dieses Beispiel deutlich, wie die Künstlerin darauf bedacht ist, Form und Inhalt eines Bildes so in Einklang zu bringen, daß sie sich sinnfällig ergänzen.

Drei trauernde Frauen: die Gabe der Tränen

Auf dem Lebensweg Jesu haben wir mit den Bildern Ayako Koikes an drei Stationen teilgenommen: Zunächst begegnete uns Maria als aufmerksame Jüngerin, die auf die *Lehre* ihres Meisters lauscht; sodann sahen wir den bereiteten Tisch als das den Menschen übergebene *Vermächtnis* des Gottessohnes; schließlich erlebten wir den *Verrat* des Judas durch eine Geste der Zärtlichkeit. Auf noch etwas sei aufmerksam gemacht. Sowohl chronologisch als auch topographisch liegen diese drei Stationen nahe beieinander: Maria in Bethanien, der Abendmahlsaal auf dem Zion, schließlich der Garten Gethsemane im Kidron-Tal zwischen Jerusalem und Bethanien.

Wir nähern uns nun dem Ende des irdischen Lebens Jesu, seinem Tod und der Trauer um ihn. Die Überwindung des Todes kennzeichnet Jesu Weg von der Krippe bis zum Kreuz. Die Evangelien berichten uns von drei Totenaufweckungen, und nimmt man die Heilung der sozial und psychisch Gestorbenen hinzu, so sind all diese Frauen, Männer und Kinder, die durch ihn wieder lebendig geworden sind, Jesu Lebensspur. Und doch verliert der Tod seinen Stachel nicht gleich.

Als der Messias erst wenige Tage alt ist, rettet ihn vor der Gewalt des Herrschenden die Flucht ins alte Feindesland Ägypten, das sicherer ist als die Heimat Judäa. Denn dort veranstalten die Soldaten ein Gemetzel unter den jüngst Geborenen. Die Verzweiflung der Mütter, die vergeblich ihre Kinder vor den Schwertern zu retten suchen, ist in der Kunst



Abb. 8 *Gestürzt*

etwa ab dem fünften Jahrhundert ein häufig vorkommendes Motiv. In der Ausgestaltung wird es oft mit zeitgenössischen Bezügen versehen, weil noch kein Jahrhundert von mordenden Soldaten verschont blieb und immer wieder weinende Frauen vor dem Leichnam ihrer Kinder, auf den Trümmern des Krieges oder am Rande der Katastrophe stehen. Dies ist ein erster Kontext, in dem das Bild „Die weinenden Frauen“ von Ayako Koike zu sehen ist (*Farbtafel IV*).

Ein zweiter, biblischer Kontext für das Bild der Ayako Koike sind die weinenden Frauen am Fuß des Kreuzes, von denen uns Matthäus mit den Worten berichtet: „Und es waren viele Frauen da, die von fern zusahen; die waren Jesus aus Galiläa nachgefolgt und hatten ihm gedient.“ (Mt 27,55; ähnlich bei Mk 15,40; Lk 23,49 und Joh 19,25) Diese Nachfolge der Frauen unter das Kreuz hat auch in der religiösen Dichtung ihren Niederschlag gefunden – bis hin zum „*Stabat Mater*“ des Mittelalters. Doch schon in einem syrischen Hymnus des fünften Jahrhunderts hören wir die Mutter Jesu, die laut Johannes zu den Frauen unterm Kreuz gehörte, klagen:

Überwältigt bin ich, mein Sohn,
Überwältigt von Liebe.

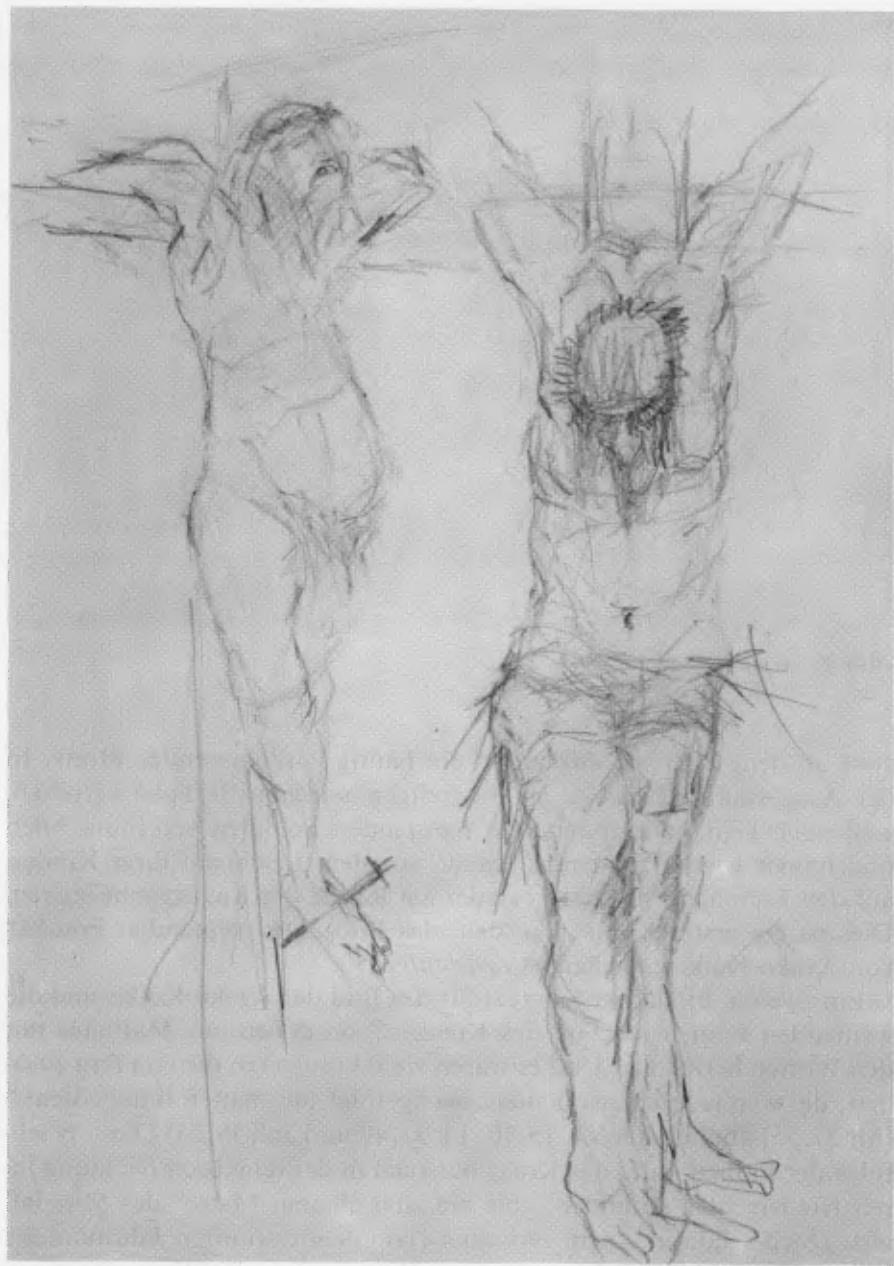


Abb. 9 *Gekreuzigt*

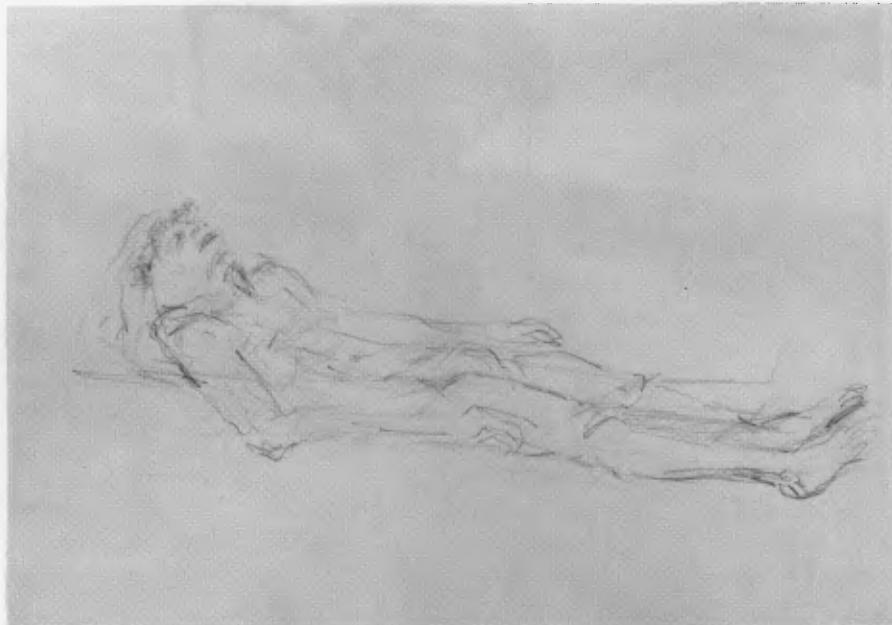


Abb. 10 *Gestorben*

Und ich kann nicht ertragen,
Daß ich in der Kammer sei
Und du am Holze des Kreuzes.
Ich im Hause
Und du dort im Grab.¹²

Entgegen diesen Worten ist Maria in den künstlerischen Darstellungen der Kreuzigung meist sehr gefaßt in ihrem Schmerz. Die verzweifelte Trauer wird in der bildnerischen Tradition jener Maria von Magdalena zugestanden, die von vornherein in keinem guten Ruf steht: Ihre Haare sind aufgelöst, die Kleidung ist nachlässig und in Unordnung, die Gesichtszüge sind verzerrt von Tränen und Schmerz.

Ein dritter Bezugspunkt unseres Bildes ist schließlich ein künstlerisches Motiv, für das es keine Belegstelle in der Schrift gibt. Gemeint ist die „Beweinung Christi“ – ebenfalls durch Frauen wie Maria Magdalena, Veronika, Salome und Maria, die Mutter des Jakobus, sowie durch Maria, die Mutter des Herrn, welche allmählich ganz aus dieser Gruppenszene isoliert und zum Typus der Pietà entwickelt wird. Als ein Bei-

¹² Zit. nach: C. Mulack, *Maria. Die Geheime Göttin im Christentum*, Stuttgart 1985, 137.



Abb. 11 *Kreuz*

spiel für jene Beweinung, bei der die Frauen durch eine dramatisch ausgestaltete Trauer in den Vordergrund treten, sei hier die Skulpturengruppe im Beinhaus von St. Thégonnec in der Bretagne genannt, wo vor allem die schöne Magdalena sich ganz ihrem Schmerz hingibt. Damit aber wird sie zum Sinnbild einer Emotionalität, wie sie nur selten erlaubt ist. Selbst in der orientalischen Welt ist der Gesang der Klageweiber oft mehr Ritual denn Ekstase, und an den Gräbern unseres Kulturkreises wird oft nur verstohlen geweint.



Abb. 12 *Frau*

Diesen Mangel an Tränen beklagt Dorothee Sölle in einem Gedicht, das zugleich Gebet ist. Sie leitet es mit den Worten ein: „Es darf nicht geweint werden in unserer Kultur, und somit haben wir auch auf die reinigende und tröstende Kraft, die die christliche Tradition den Tränen zuschrieb, verzichtet.“¹³ Dann fährt sie fort:

¹³ D. Sölle, *Das Fenster der Verwundbarkeit*, Stuttgart 1987, 234.



Abb. 13 *Baum*

gib mir die gabe der tränen gott
 gib mir die gabe der sprache
 führ mich aus dem lügenhaus
 wasch meine erziehung ab
 ...
 nimm meinen schutzwall ein
 schleif meine intelligente burg
 ...
 wie kann ich reden
 wenn ich vergessen habe, wie man weint?¹⁴

¹⁴ Ebd. 235.

Diese Worte sind Vorbereitung, Untergrund für die „Weinenden Frauen“ der Ayako Koike. Alle drei sind hemmungslos der Trauer und, ohne sich zu schämen, der Verzweiflung hingegeben. Sie achten nicht auf die Wirkung ihres Tuns, sie rechnen nicht mit einem beobachtenden und beurteilenden Gegenüber. Vielmehr sind sie mit Leib und Seele „in Trauer“. Dieses In-Trauer-Sein ist anders als einen Trauerfall zu haben, wo man Trauerkleidung trägt und Leichenbitterniene aufsetzt. Diese drei weinenden Frauen leben ihre Gefühle aus, weil sie nichts davon wissen, daß Tränen unnütz sind.

Auffällig an diesem Bild ist jedoch das Fehlen des Leichnams Christi beziehungsweise – je nach Kontext – der Leiber der getöteten Kinder. Nicht nur, daß damit die gezeigte Trauer der Frauen allgemeiner, universeller ist – Ayako Koike kommentiert diese Weinenden als Frauen, die den Männern Mutter sind und für die auch Jesus Sohn und Kind war. Zugleich enthebt dies die Malerin des Vorwurfs christlicher Nekrophilie, indem der Tod nicht als verwesender Körper, sondern in seiner seelischen Auswirkung, im Trennungsschmerz sichtbar wird.

Die Unmittelbarkeit der Wirkung erreicht Ayako Koike durch einen klug bedachten Aufbau des Bildes. Keine Frau gleicht der anderen, jede hat eine individuelle Geste, eine bezeichnende Haltung. Den Kopf still in die Hand gestützt die eine, das Gesicht verbargend die andere, die dritte schließlich sich aufbüäumend im Schmerz. Mit ihrer ganzen Existenz, mit Leib und Seele überlassen sie sich der Trauer und von dieser Hingabe erzählen ihre kaum verhüllten Körper mehr als alle Worte.

Diese Leiblichkeit der Menschen ist die große Stärke von Ayako Koike. Damit steht sie in der Tradition ihrer Heimat. Der 1956 Geborenen und im japanischen Osaka Aufgewachsenen konnten auch fünf Jahre Ausbildung an der Münchner Akademie, während derer sie meist ungegenständlich malte, nicht die Sensibilität für den Körper nehmen (Abb. 12). Und selbst bei diesen stark abstrahierenden Bildern während der Studienjahre finden sich immer wieder Anklänge an das Thema „Bäume“ – ein Motiv, das in der japanischen Landschaftszeichnung eine große Bedeutung hat. Freilich gliedert die kleine Japanerin ihre großformatigen Ölbilder nicht wie die filigranen Tuschzeichnungen der heimatlichen Meister, sondern mit einem enormen Schwung und einer immensen Kraft. Davon zeugt auch die Abschlußarbeit an der Akademie von 1985, bei der große Kreuze, die Überschneidungen von Balken und das Gitterwerk der Striche bereits einen Wendepunkt markierten (Abb. 13). Das Kreuz wird zum Beginn eines neuen Weges für die Malerin, denn „ich brauchte einen anderen Stil, einen Gegenpol zur abstrakten Malerei“.

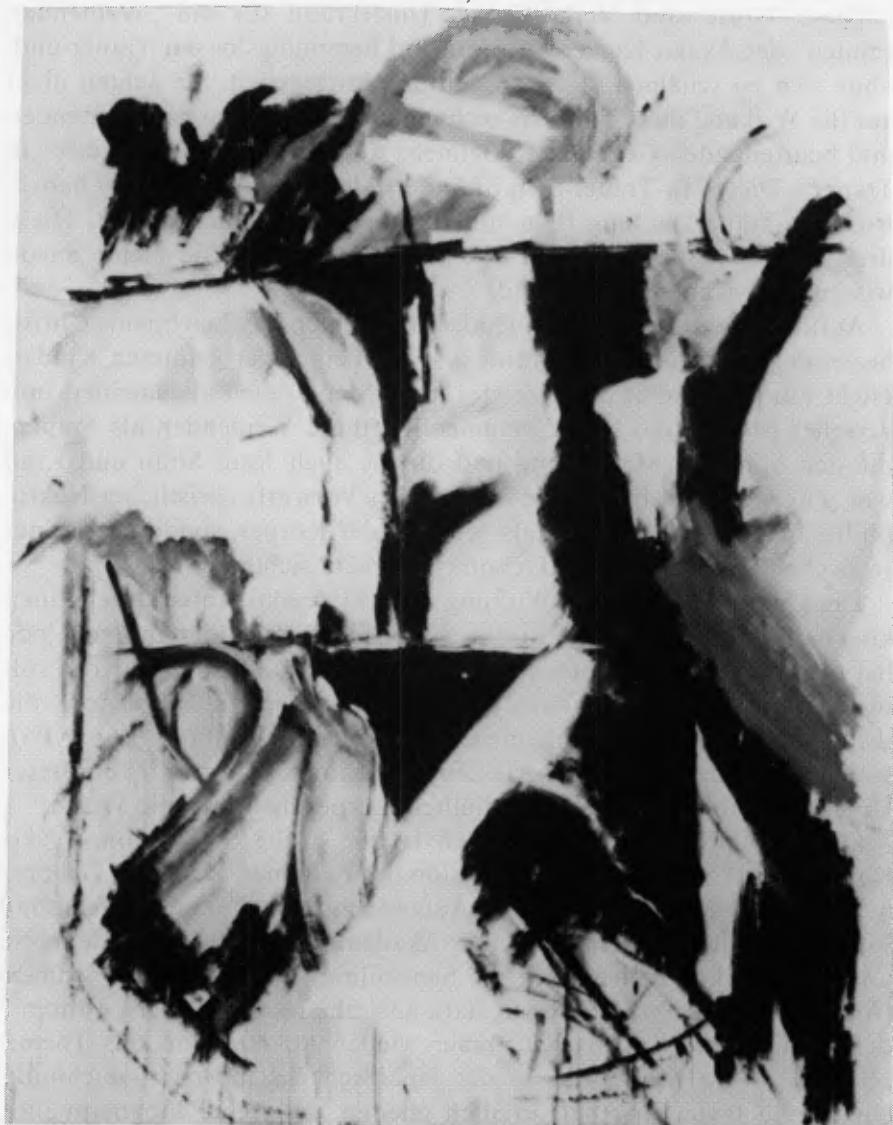


Abb. 14 *Osternacht*

1987 eröffnet sie schließlich ihren Zyklus von Bildern zum Neuen Testament und beginnt gleichzeitig, nach langen Jahren der Zerrissenheit zwischen Deutschland und Japan, sich in der zweiten Heimat einzurichten. Dennoch blieb ihre Sehnsucht – nicht nach bestimmten Orten oder Personen, sondern nach einer unbestimmten japanischen Atmosphäre,

die sie vermißt. „Manchmal ist es zu schwer für mich, diese Zerrissenheit auszutragen, aber ich will sie in meiner Kunst ausdrücken“, sagt sie. Wer ihre Bilder sieht, versteht diesen Weg. Behutsam und doch eindeutig wird Japanisches in ihren Bildern sichtbar: das Gesicht der Maria beispielsweise, die füllige Figur des kreuztragenden Christus in einer Bleistiftzeichnung oder gar der quellende Leib des Petrus, der an japanische Sumo-Ringer erinnert, wie sie uns nicht zuletzt aus Farbholzschnitten, beispielsweise von Hokusai, bekannt sind.

Ayako Koike freilich ist nicht glücklich über die Benennung solcher kultureller Stilmerkmale, denn sie will sich nicht als „Exotin verkaufen“. Ihrer Ansicht nach trägt die moderne Kunst ein internationales Gesicht. Vielleicht verrät sich darin die Souveränität einer Asiatin, in deren Heimat seit der Meiji-Restauration 1868 massive Einflüsse aus dem Westen Verbreitung fanden und in der auch die abendländische Kunst wesentlich bekannter ist als die japanische bislang bei uns – mit Ausnahme der Farbholzschnitte, die unsere Jugendstil-Künstler anregten.

Doch wenn auch nicht als Malerin, als Mensch möchte Ayako Koike eine Japanerin sein – auch mit der unbestimmten Sehnsucht nach einer Heimat, die vielleicht um so eher Heimat wird, je mehr sie sich hier zu Hause fühlt (Abb. 14). In einem Ausblick auf ihr künftiges Schaffen erinnert sie noch einmal an das wohl wichtigste Motiv östlicher Kunst, an die Landschaft, und verinnerlicht, verbildlicht sie, identifiziert sich sogar mit ihr: „Ich wundere mich über die Landschaft in mir, die weinen und lieben und lachen kann. Meine Sprache wird sein, dies zu malen.“¹⁵

Die Bilder von Ayako Maria Koike sind ein Spiegel eines geistlichen Weges, den jeder in seiner Weise und Kultur zu gehen hat.*

¹⁵ A. Koike, (s. Anm. 1) 245.

* Fotos: Imhof (2), Krauß (11).