

Sieghard Wilm

## Der andere Blick

Versuch über die Rezeption christlicher Kunst  
aus schwuler Perspektive

„Unsere Blicke begegnen sich. Tief schauen wir uns in die Augen. Es war für mich schon immer Liebe auf den ersten Blick.“<sup>1</sup> So beschreibt Johannes Giel seine Empfindungen als Heranwachsender beim Anblick eines Christus in der Mandorla. Ein Kunsterlebnis, das ihm eine kindliche Ahnung vom Andersein und Angenommensein eröffnet.

Wir alle haben unsere intimen Kunsterlebnisse, tragen unsere religiöse Bilderwelt in uns, oft unbewusst und fast immer unterschätzt.

Bilder können weitaus wirkmächtiger sein als Texte und gerade in Glaubensdingen tiefer gründen und weiter tragen als Worte. Die eigenen inneren Bilder stehen niemals isoliert für sich.<sup>2</sup> Die subjektive Aneignung verdankt sich der Überlieferung. Der Kanon christlicher Geschichten wird nicht nur durch Texte definiert, interpretiert und vermittelt. Seit den Anfängen christlicher Ikonographie hat die bildende Kunst einen Raum erschlossen, in dem Theologie stattfindet. Christliche Motive wurden geboren, haben sich über die Jahrhunderte differenziert und transformiert, sind zitiert und konterkariert worden. Kontinuitäten und Brüche in der ikonographischen Tradition sind bewusste oder unbewusste theologische Entscheidungen der Künstlerinnen und Künstler. Die äußeren Bilder erzeugen innere Bilder. Diese wiederum wollen mitgeteilt werden als äußere Bilder. Ein Kreislauf der Rezeption, angetrieben von subjektiver Aneignung und Veröffentlichung, wird am Laufen gehalten.

Die Beschäftigung mit christlicher Ikonographie erscheint vielen Theologen als belächeltes Spezialthema. Ich meine, dass ihre Bedeutung weit unterschätzt wird und dass ihr theologischer Schatz noch zu heben ist.

Das gilt auch für alle Ansätze schwuler Befreiungstheologie oder kontextueller schwuler Theologie, die den homosexuell liebenden Mann als Subjekt der Theologie in den Mittelpunkt stellen.<sup>3</sup> Die christliche Ikonographie

<sup>1</sup> Giel, Johannes: Dem Leben auf die Spur kommen. Vom Glück der ästhetischen Erfahrung in einer unerlösten Welt, in: WeStH 7 (2/2000), 80–89, 80.

<sup>2</sup> Wilm, Sieghard: Tragische Ikonen. Auf der Suche nach einer Ikonographie schwuler Theologie bei John Kirby, in: WeStH 7 (2/2000), 103–108, 103.

<sup>3</sup> Wilm, Sieghard: Zwischen Exodus und gelobtem Land. Schwule Befreiungstheologie und kontextuelle schwule Theologie, in: WeStH 5 (1+2/1998), 11–15.

und ihre Rezeption ist verheißungsvolles Terrain der schwulen Theologie unter einer doppelten Fragestellung:

1. Wie rezipiert ein schwuler Künstler christliche Bildtraditionen? Was nimmt er auf? Was vergisst er? Was lehnt er ab? Was reizt ihn? Was deutet er um und entwickelt es weiter? Was veröffentlicht er von seinen inneren religiösen Bildern?

2. Wie liest ein schwuler Mann die christliche Ikonographie? Rezipiert er anders? Und wenn ja, warum? Was sind die Bilder, die Resonanz finden im Kontext schwuler Erfahrung?

Die Idee dieses Artikels ist es, sich drei Werken zeitgenössischer Kunst zu nähern, in denen christliche Ikonographie rezipiert wird. Drei Künstler und ihr Œuvre kommen dabei in den Blick, die ein öffentliches schwules Leben geführt haben bzw. führen. Alle drei im Folgenden besprochenen Werke nehmen Bezug auf alte Bildtraditionen von Christusdarstellungen.

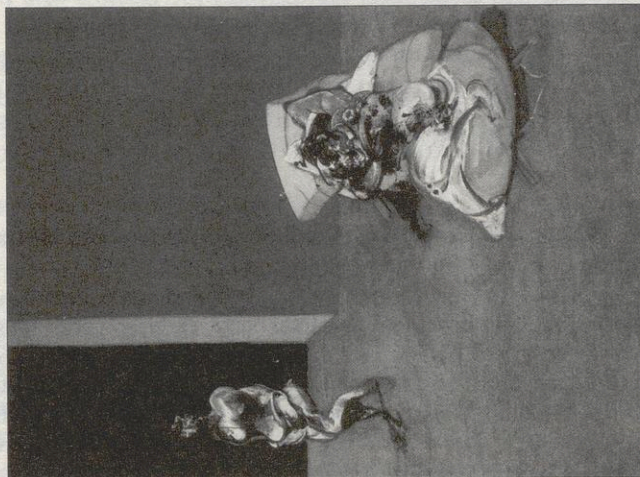
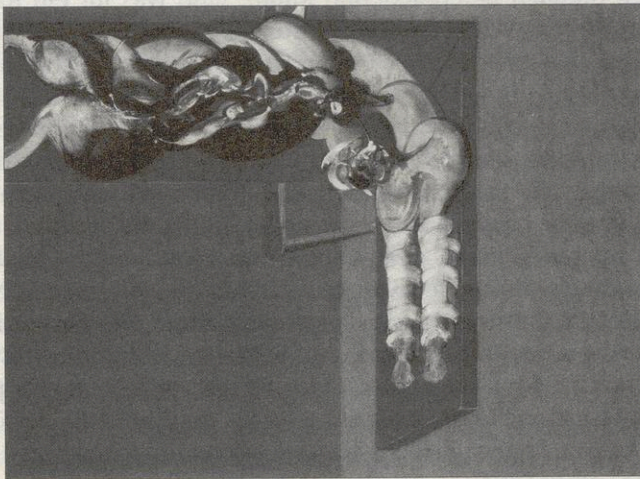
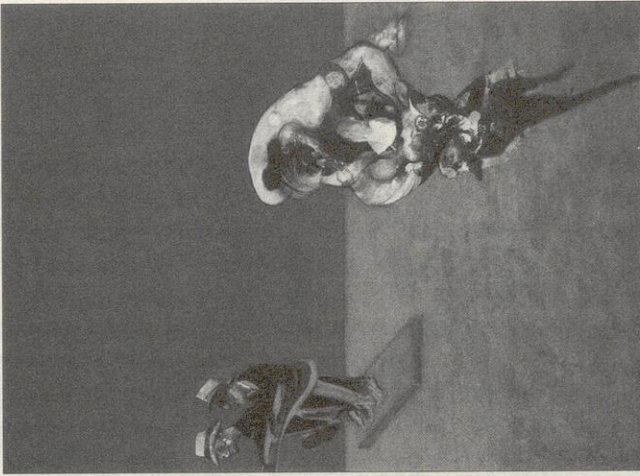
### **Francis Bacon: „Kreuzigung“**

Die Kreuzigung ist ein zentrales Thema im Werk Bacons, das sich über Jahrzehnte entwickelt hat. 1909 wird Francis Bacon als Kind englischer Eltern in Dublin geboren. Er ist ein Nachfahre des gleichnamigen berühmten Philosophen aus dem elisabethanischen Zeitalter. 1929 stellt er erstmals selbstentworfenen Möbel aus und beginnt als Autodidakt zu malen. Bereits 1933 malt er zwei Kreuzigungen. Es folgen Jahre mäßigen Erfolgs. Der künstlerische Durchbruch kommt 1944 mit seinen „Three Studies for Figures at the Base of the Crucifixion“. 1962 malt er als erstes großes Tryptichon „Three Studies for a Crucifixion“, dem 1965 das monumentale Kreuzigungstryptichon folgt. Dieses Werk<sup>4</sup> soll im Folgenden genauer betrachtet werden.

Wer bisher auf Abbildungen von Werken Francis Bacons angewiesen war, dem sei das Kreuzigungstryptichon betreffend in jedem Fall ein Besuch der Pinakothek der Moderne in München zu empfehlen. Erst das Original vermittelt in seiner Monumentalität die ganze Wucht der künstlerischen Aussage. Bisweilen ist zu beobachten, wie das Werk die Besucher erschreckt und abstößt. Eine Fleischschau, die an einen Schlachthof denken lässt. Aber anders als das kalte, mechanisierte Töten von Tieren geht es hier um gequältes Fleisch. Sind das menschliche Kadaver, die da zur Schau gestellt werden? Man sucht instinktiv nach den einzelnen Körperteilen: Wo ist der Kopf? Sind das Schweinehälften oder ein tranchierter menschlicher Corpus? Diese Verunsicherung steigert die Zumutung dieses Werkes, der sich nicht jeder Kunstliebhaber auszusetzen vermag.

Bacon hat gerne mit der christlich tradierten Darstellungsweise des Tryptichons gearbeitet und seit den 60er Jahren auch Portraits auf diese Weise ar-

<sup>4</sup> Francis Bacon: „Kreuzigung“ 1965. Tryptichon, Öl auf Leinwand, jeweils 198 x 147.5 cm, Staatsgalerie Moderner Kunst, München (© VG Bildkunst).



Francis Bacon: „Kreuzigung“ 1965. Tryptichon, Öl auf Leinwand, jeweils 198 x 147.5 cm, Staatsgalerie Moderner Kunst, München.

rangiert. Er arbeitet also mit der Aura eines Bildtypus, der über Jahrhunderte alleine seinen Platz in kultischen Handlungen hatte.<sup>5</sup> Die einzig angemessene Art, einem solchen Werk zu begegnen, war, es andächtig zu verehren.

Die Betitelung „Crucifixion“ lässt überdies keinen Zweifel: Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung ist die Kreuzigung. Aber der Künstler enttäuscht produktiv die Erwartungen und macht sie dem Betrachter erst bewusst. Hier ist kein Kreuz – anders als bei den ersten Zeichnungen Bacons zum Thema Kreuzigung von 1933, die noch einen Corpus in der Haltung des Gekreuzigten erkennen lassen.

Was hätte der Betrachter denn sonst noch erwartet? Mittelalterlich tradiert ist eine zentrale Kreuzigungsszene flankiert links von einer Darstellung Christi, der sein Kreuz nach Golgatha trägt. Rechts flankiert von einer Darstellung der Kreuzesabnahme. Ein dergestaltetes Tryptichon bietet als Andachtsbild eine chronologische Abfolge. Doch Bacon holt alles Ereignis in einen dreifach untergliederten Raum. Und was für ein Raum! Eine glatte orangefarbene Wand zieht sich durch alle drei Bildfelder etwa auf der oberen Hälfte des Raumes. Der Boden ist ebenfalls monochrom in einem schmutzigen Braun aufgetragen, wie sie billige Auslegeware öffentlicher Gebäude kennzeichnet. Die nähere Betrachtung zeigt: Bacon hat hier die Farbe nur dünn über die raue Seite der Leinwand gekratzt, die immer noch hindurch scheint. Dieser Raum ist wie eine Bühne mit nur einem Ausgang: Ganz links oben wird die Wand abgewinkelt und führt ins schwarze Unge- wisse. Die zentrale Bildtafel zeigt alleine einen Kadaver, der auf einem gewinkelten dunkelroten Möbelstück fixiert ist. Bacon, in seinen frühen Jahren Möbeldesigner, hat immer wieder in seinen Werken diese absurden Inventare platziert, auf denen das Fleisch zur Schau gestellt wird. Muskellappen hängen herab, Eingeweide zeigen sich und geben doch nichts preis. Vergeblich bleibt die Suche nach einer korrekten Anatomie. Ist das überhaupt ein Mensch? Der Betrachter wird zum Investigator, wenn er sich nicht angeekelt abwendet. Zur Spurensuche gehört unbedingt der Kopf. Man findet ihn mit Mühe, aufgerichtet am Winkel des Möbelstücks. Es bleibt ein Raten und Deuten: Ist das ein Mund? Sind das Augenhöhlen und Augenlider?<sup>6</sup> Hier bäumt sich kein Haupt gegen die schmerzhaft Fixierung auf. Hier ist der Schatten einer Persönlichkeit angedeutet, die das Leiden in sich selbst ausmacht wie in einem Kokon. Und das Leiden ist noch nicht vorbei. Der

<sup>5</sup> Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/M. 1963.

<sup>6</sup> Hier lohnt ein Vergleich mit den „Three Studies for a Crucifixion“ von 1962: Auf deren rechter Bildtafel hängt ein vergleichbarer Kadaver herab, dessen Rückgrad eindeutig auszumachen ist. Der fratzenhafte Mund mit den spitzen Zähnen schreit animalisch und lässt die Spannung heraus. Bacon haben Münder und Zähne immer fasziniert. Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung lässt sich beobachten, dass der animalische Schrei seit den 60er Jahren abgelöst wird durch geschlossene Lippen. Als seien die Wesen introvertierte Mumien.

Kadaver hängt nicht nur herab nach getaner Schlachterarbeit. Die beiden Gliedmaßen, die in Stümpfen auslaufen, sind qualvoll gestreckt und auf Holzklötze geschient. Weiße Bandagen quetschen das Fleisch und oberhalb staut sich das Blut in den Muskeln.

Wie ein Kneipentresen zieht sich ein Möbelstück vom zentralen Bildfeld in das rechte Bildfeld. Eine Kneipentristesse: Zwei Männer in Anzügen und mit identischen Hüten „kleben“ am Tresen, der leer ist. Ihre Gesichter sind mumienhaft verschlossen und grotesk grimassiert. Zuschauer der Fleischschau? Sie scheinen eher in sich hineinzublicken und entziehen sich als Zeugen dem Massaker, das auf dem rechten Bildfeld dargestellt ist.

Ein gewalttätiges Gewühl zeigt sich dort. Es gibt Belege dafür, dass Bacon sich von Ringkämpferszenen hat inspirieren lassen. Das Haar des Aggressors ist glatt nach hinten gekämmt, sein linker niederringender Arm trägt eine rote Banderole mit einem angedeuteten Hakenkreuzemblem. Unter ihm ist eine Opfergestalt kaum auszumachen, so sehr ist die Körperlichkeit zerstört. Blut läuft in einer Lache aus und ein grünlicher Fleck ist auszumachen, der Gliedmaßen zeigt. Ein Schattenwurf, der eher Lebenslache ist. Dem Opfer ist ein Attribut mitgegeben, das es identifiziert: Eine Kokarde mit den französischen Nationalfarben. Diese findet sich auch auf der linken Bildtafel des Tryptichons wieder: Hier ist sie einem menschlichen Kadaver beigefügt, der auf einer dreigeteilten Matratze verwest. Ein menschlicher Schädel ist gut zu erkennen, ebenso ist ein nach hinten gebogener (gefesselter?) Arm zu sehen, eine Rückenpartie und ein Gesäß. Die Beine verbergen sich unter einer Decke. Schwarze Farbkleckse, die das Fleisch „verderben“, lassen die Verwesung grauenvoll ahnen. Hier ist das Grauen schon geschehen und allein das Ergebnis kann besichtigt werden. Tatsächlich scheint eine weibliche Figur den Kadaver wahrzunehmen. Eine Passantin, gespensterhaft weiß und nackt posierend wie ein Modell auf dem Laufsteg, läuft nach links durchs Bild und wendet vor dem schwarzen Grund ihr Haupt nach rechts. Auch hier, wie bei den beiden Männern am Tresen auf dem linken Bildfeld, gibt es keinen erkennbaren emotionalen Effekt. Selbst vom Tode gezeichnet und abgestumpft wirken die Zeugen des grausamen Massakers, das zum Teil schon geschehen ist, zum Teil noch ausgetragen wird. Niemand greift ein. Das ist der Skandal.

Man kann es sich einfach machen und als Deutungsschlüssel des Werkes auf die rote Armbinde mit dem Naziemblem und die zweifach abgebildete französische Kokarde Bezug nehmen. Dieser politische Interpretationsrahmen – etwa das von Nazideutschland überwältigte Frankreich und die damit gekreuzigten Werte von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – würde das Werk zu einem politischen Protestbild werden lassen. Bacon hat sich in zahlreichen Interviews mit David Silvester selbst dazu geäußert und dementiert. Der Künstler hat es niemals leiden können, wenn die Inhalte seiner Bilder in schon gekannte Geschichten überführt und ausgedeutet wurden.

Bacon selbst führt uns hier zu grundlegenden Fragen der Hermeneutik, der Wissenschaft vom Verstehen. Kunst löst etwas aus, sie provoziert Deutungen. Ein Sinnüberschuss entsteht zwischen Kunstobjekt und betrachtendem Subjekt, der freilich niemals ausgeschöpft werden kann. Natürlich kann man die oben erwähnte politische Ausdeutung des Werkes vollziehen. Damit ist etwas gesagt, aber eben nicht alles gesagt. Alles gesagt werden kann niemals – das ist die Eigenschaft von Kunst.<sup>7</sup> In diesem Sinne verstehe ich meine interpretierenden Ausführungen.

Francis Bacons Kreuzigung ist kein Kunstwerk, das man genießen könnte. Der Betrachter erleidet dieses monumentale Bild, er erlebt gleichsam eine Passion, die unversöhnt bleibt. Vor diesem Tryptichon wird nicht andachtsvoll der Glaube genährt oder Trost verheißen. Man hat in der Interpretation Bacons immer wieder gefragt: „Warum diese Gewalt, warum diese grausamen Inszenierungen von Kadavern?“ Bacon wird zum, so scheint es bisweilen, lustvoll obszönen Hohenpriester des Schreckens, der die Oberfläche einer scheinbar humanen Kultur „häutet“ und die nackten Tatsachen vor Augen führt: Das tun Menschen einander an! Vom blutigen Opfer über die Kreuzesfolter bis hin zum Morden der jüngsten Geschichte. Die Kreuzigung ist nicht erledigte Historie, sondern in vollem Gang. Eine Christusinterpretation, die den Gekreuzigten als Stellvertreter der gepeinigten Humanität zeigt. Für mich klingt etwas an von der jüdischen Tradition des leidenden Gottesknechts, die christologisch angeeignet wurde: „Wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte. Er war der Allerverachtetste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit. Er war so verachtet, dass man das Angesicht vor ihm verbarg; darum haben wir ihn für nichts geachtet.“ (Jesaja 53,2b-3). Erlösung oder Sinnstiftung ist bei Bacon nicht in Sicht, der sich selbst als unreligiös bezeichnet und die Sinnlosigkeit des Lebens immer wieder festgestellt hat.

Bacon hat sich selbst aller beruhigenden Selbstverständlichkeiten entkleidet und ein tiefes Misstrauen der Gesellschaft gegenüber aufgebaut. Beim Anblick von Tierkadavern im Schlachthaus äußerte er etwa, dass er sich wundere, dort nicht selbst zu hängen. Jeden Morgen, wenn er aufwache, würde er sich wundern, dass er noch am Leben sei.

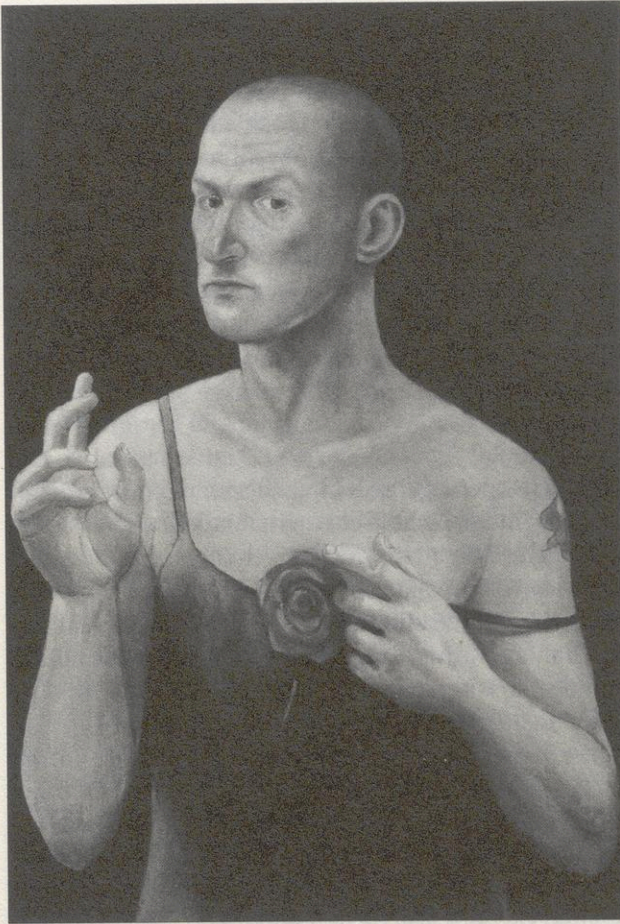
Diese Äußerungen zeigen, wie unbehaust sich Bacon im Leben fühlte, wie ausgesetzt der Brutalität und dem Tod als ständiger Begleiter er sich sah. Ich vermute, dass seine Homosexualität ursächlich dafür ist, dass Bacon diesen tiefen Pessimismus der Mehrheitskultur gegenüber entwickelt hat. Die Malerei ist vielleicht als emotionales Ventil zu sehen, die Unerträglichkeit des Lebens auszuagieren. Bacon beschreibt rauschhafte Schaffensphasen, bei denen er selbst nie genau wisse, was herauskomme. Der Menschheit, der Bacon nichts zuzutrauen vermag als abgrundtiefe Inhumanität, mutet er seine fleischlichen Entblößungen zu: Seht, das ist die Wunde des Le-

<sup>7</sup> Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973.

bens, und ihr schaut vorbei als Voyeure und Passanten, als gehe euch das nichts an. Gezeichnet seid ihr aber alle davon! Diese Unversöhnlichkeit eines Propheten, der außerhalb als Fremder steht – das ist es, was mich zur schwulen Komplizenschaft mit Bacon veranlasst. Doch ich bleibe Theologe: Sein Kreuzigungstryptichon schreit für mich nach Versöhnung, die ich theologisch alleine in der Vision von der Erweckung der Totengebeine finde: „So spricht Gott, der Herr zu diesen Gebeinen: Siehe, ich will Odem in euch bringen, dass ihr wieder lebendig werdet. Ich will euch Sehnen geben und lasse Fleisch über euch wachsen und überziehe euch mit Haut und will euch Odem geben, dass ihr wieder lebendig werdet; und ihr sollt erfahren, dass ich der Herr bin.“ (Ezechiel 37,5-6).

### ***John Kirby: Selbstportrait***

John Kirby wurde 1949 in Liverpool geboren. Nach zahlreichen Jobs arbeitete er unter anderem in einem katholischen Buchladen und in zahlreichen sozialen Einrichtungen. Einige Jahre war er Assistent des Direktors von Mutter Therasas „Boys Town“ in Kalkutta. Erst 1982 begann der damals 33-jährige mit einer künstlerischen Ausbildung. Es ist bedauerlich, dass seine Werke, Ölbilder und Grafiken bisher kaum über Großbritannien hinaus bekannt sind. Gerade unter der Fragestellung einer Rezeption christlicher Kunst aus schwuler Perspektive ist Kirbys Werk von hohem Interesse. Seine naiv-realistischen Bilder haben eine Symbolsprache entwickelt, in der autobiografische Aspekte verarbeitet werden. Immer wieder sind es seine katholische Erziehung und sein schwules Selbstverständnis, die spannungsvoll aufeinander bezogen werden. Auch John Kirby entblößt seine Personen, die er aus dem Selbstportrait herausentwickelt hat, wie Francis Bacon. Doch anders als bei diesem werden sie bei Kirby nicht fragmentiert oder gehäutet. Was sich bei Bacon an Mehrdeutigkeit und verwischter Bewegung zeigt, das ist bei Kirby ein sorgfältiger klarer Ausdruck, der an die Portraitkunst der Renaissance erinnern lässt. Kirby tastet seine Figuren nicht an, wie es Bacon tut. Die Figuren selbst zeigen und entblößen etwas von ihrem Dasein und nehmen dabei den Betrachter nicht selten in den Blick, als wollten sie ihn zum Mitwisser werden lassen. Die Sorgfalt, ja Harmonie der Bildkompositionen steht in Spannung zu den dargestellten menschlichen Tragödien: Die Unterdrückung der eigenen Gefühlswelt, spannungsvolle Heimlichkeit, Schuldgefühle und Einsamkeit sind seine Themen. Es geht um den schwulen Mann, der als tragische Ikone zwischen Kindheit und Greisenalter in seinem Anderssein gezeichnet ist. Einzelportraits sind wie Heiligendarstellungen inszeniert. Auf Bildern, die Szenen mit mehreren Personen zeigen, sind diese merkwürdig isoliert. Kein Blick trifft den anderen, Berührungen bleiben vorsichtig tastend und steif. Haben wir bei Francis Bacon offenes Fleisch und bedrängende Körperlichkeit gesehen, so sehen wir bei Kirby Seelen, die zurückgezogen in ihren Körpern leiden.



Eine besondere Faszination übt auf mich Kirbys Selbstportrait von 1987 aus:<sup>8</sup> Dieser Blick trifft! Streng aus den Augenwinkeln blickt ein Mann in den 40ern den Betrachter an. Ein Gesicht, das Spuren des Lebens trägt. Die Nase ist fein, aber kräftig, die Lippen sind fest geschlossen, der Schädel ist kahl rasiert. Männlich markant einerseits, sensibel und verletzlich andererseits. Hier tritt jemand auf, der ernst und entschlossen unbedingt etwas mitzuteilen hat. Der Gesichtsausdruck findet Unterstützung in der Gestik der Hände: Der rechte Unterarm ist gehoben und die Hand zum Zeichen aufgerichtet. Es ist die Geste des griechischen Philosophen, der zur Rede anhebt und in die Ikonographie früher Christusdarstellungen eingegangen ist. Zeigefinger und Mittelfinger sind nicht zufällig gekreuzt: Die christliche Ikonographie hat auf diese Weise einen Hinweis auf Jesu Kreuzestod gegeben. Die ausgestreckten Finger der linken Hand weisen auf eine Rose, die zwischen die

<sup>8</sup> John Kirby: „Selbstportrait“ 1987. Öl auf Holz, 109 x 79 cm, Sammlung Matthew und Huei Flowers, London (© Flowers Gallery).



männlichen Brüste geheftet ist. Sie markiert die Herzgegend. Der Leib des Mannes ist nur mit einem dünnen hellblauen Trägerkleid bekleidet, der an einen Damenunterrock erinnert. Der linke Träger des Kleides ist heruntergerutscht und lässt auf ein Tattoo auf dem linken Oberarm aufmerksam werden: Eine blaue Taube.

Was so faszinierend ist an diesem Ausdruck: Ein reifer Mann im Trägerkleid, der für Männlichkeit steht und gleichzeitig feminine Aspekte zeigt. Hier hat sich niemand einfach in einem Frauenkleid verkleidet. Selbstbewusst und echt wird Persönlichkeit gezeigt: Seht, so bin ich. Selbst der heruntergerutschte Träger wirkt nicht lasziv verspielt, sondern so, als habe alles seine Ordnung darin. Wie ikonographisch festgelegte Attribute eines Heiligen wirken alle Details. Lediglich einen Heiligenschein gibt es nicht. Die rote Rose lässt an Herz-Jesu-Ikonen denken und gibt dem Bild – nicht ohne Pathos – die Weihe des Transzendenten. Ein Vergleich mit Albrecht Dürers Selbstbildnis im Pelzrock von 1500 lohnt sich. Dürer hat sich als 28-jähriger in christusgleichem Gestus dargestellt und zeigt damit seine gottgegebene Persönlichkeit, sein Subjektsein. Dies geschieht ohne Anmaßung oder falschem Stolz. Hier produziert sich niemand eitel, sondern zeigt sich als Mensch, der würdig unter Gottes Gnade gestellt ist. Indem Kirby stilbewusst mit der christlichen Ikonographie arbeitet und sich als schwulen Mann auf diese Art selbst portraitiert, bringt er zusammen, was oft spannungsvoll gegeneinander steht: Schwule Identität und christlicher Glaube.

Einsam und ernst wirkt dieses Selbstportrait. Aber es zeigt sich eben auch ein Selbstbewusstsein, das Leiden transzendiert und Würde gewinnt.

### ***Adi Nes: Das letzte Abendmahl***

Adi Nes ist 1966 in der Tristesse der israelischen Entwicklungsstadt Kiryat Gat geboren und dort aufgewachsen. Derzeit lebt und arbeitet er in Tel Aviv. Sein fotografisches Werk erhielt 1998 erste künstlerische Anerkennung: Im Rahmen der Ausstellung „Zeitgenössische Israelische Kunst“ wurden einige seiner Werke im Jüdischen Museum New Yorks gezeigt. Thematisch geht es immer wieder um die Konstruktion von Männlichkeit, um einen hinterfragten Machismo und homoerotische Momente. Aufsehen erregte 2003 eine Fotostrecke von Adi Nes für die *Vogue Homme*: Haute Couture wurde von Modellen gezeigt, die in Zusammenhängen von Polizeiaktionen und Gefängnissen inszeniert wurden. Der Künstler wurde politisch interpretiert: Der Nahostkonflikt hat das heilige Land zu einem einzigen Gefängnis werden lassen. Adi Nes überlässt in seinem fotografischen Werk nichts dem Zufall. Seine Bildkompositionen entwickeln sich über einen längeren Zeitraum und sind von detailversessener technischer Genauigkeit und Sorgfalt. Offensichtlich ist, dass der Künstler genauestens die sakrale Ikonographie studiert hat. Er macht sie sich zu eigen, um von ihrer Symbolkraft zu zehren und sie

zu reinterpretieren. Eine sakrale Aura umgibt seine Bildkompositionen – jenseits aller kitschigen Verzweckung im Stile von Pierre et Gilles.

Ich habe unter dem Aspekt schwuler Rezeption christlicher Ikonographie sein untitulierte Werk von 1999 ausgewählt, das eindeutig Bezug nimmt auf das „Letzte Abendmahl Christi“ von Leonardo da Vinci<sup>9</sup>. Im Tel Aviver Museum of Contemporary Art habe ich dieses Farbfoto in seiner Originalgröße von 185 x 235 cm sehen können.<sup>10</sup>

Adi Nes hat sich im Zusammenhang mit diesem Werk selbst ausführlich zur Rezeption christlicher Ikonographie aus schwuler Perspektive geäußert. In einem Interview für die „Gay and Lesbian Times“<sup>11</sup> beschreibt er Israel als ein Land, das bedingt durch den Nahostkonflikt und die hohe Präsenz des Militärs von aggressiver Männlichkeit dominiert sei. Nes hat wie alle jungen Männer zwischen 18 und 21 seinen dreijährigen Militärdienst leisten müssen. Er wurde in einer kleinen Einheit in einem entlegenen Wüstengebiet stationiert. Zu dieser Zeit verliebt er sich erstmals in einen Soldaten und fängt an, sich seiner sexuellen Identität bewusst zu werden. Homosexualität war – anders als heute – damals noch ein Tabuthema in der israelischen Armee. Für die jungen Soldaten – wie für die jungen Soldatinnen auch – kommt in dieser Lebensphase beides zusammen: Reifendes körperliches und geschlechtliches Bewusstsein einerseits und die Erfahrung von Grenzsituationen in ständiger Todesbedrohung andererseits. Als Hauptanliegen seines photographischen Werks beschreibt Nes schließlich, Identitäten ergründen zu wollen: Was heißt es Israeli zu sein? Was heißt es, schwul zu sein?

Konkret über das hier besprochene Werk sagt Nes: „Wenn man schwul ist, findet man viel Homoerotik. Als ich das letzte Abendmahl ausgewählt habe, habe ich Leonardo da Vincis letztes Abendmahl gewählt, weil Leonardo da Vinci schwul war ... Also wenn man ein genauer Beobachter ist, kann man die Homoerotik finden, die in den Bildern steckt.“<sup>12</sup>

Adi Nes hat die Idee, ein Foto nach Leonardos letztem Abendmahl zu inszenieren, lange mit sich herumgetragen, bevor er es realisiert hat. Das harte, klare Licht in der Landschaft am Toten Meer schien ihm schließlich geeignet zu sein. Als Location wählte er eine alte Militärbaracke. Ihr nicht auf Dauer angelegter Zweckbau kontrastiert mit der ewigen Landschaft der Wüste, die durch drei Fensterelemente hindurch sichtbar wird. Eine einfache Tischplatte, auf sechs Metallböcken aufgestellt, gliedert das Bild horizontal.

<sup>9</sup> Leonardo da Vinci: „Das letzte Abendmahl“ Fresco, 1494–98, 460 x 880 cm. Mailand. Santa Maria delle Grazie.

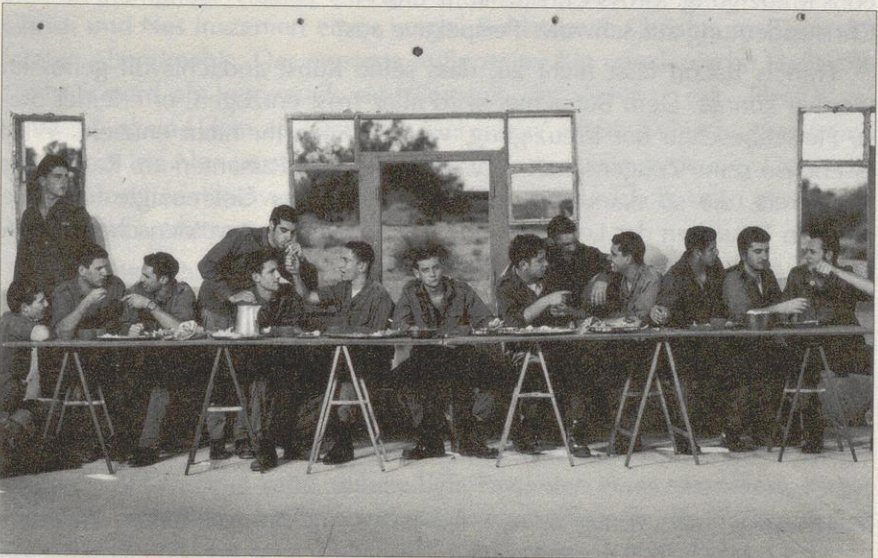
<sup>10</sup> Adi Nes: „Ohne Titel“ (Last Supper) 1999. Farbfoto, 185 x 235 cm, Doron Sebagg Art Collection, Tel Aviv (© Adi Nes, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Fotokünstlers).

<sup>11</sup> Sherman, Pet: Myth, Militarism and Gay Identity. The Photographs of Adi Nes, in: Gay and Lesbian Times, 2. May 2002 (No. 749).

<sup>12</sup> Ebd.

Die blaue Farbe blättert vom Möbelstück, das jederzeit mit wenigen Handgriffen weggeräumt werden könnte. Die Stimmung eines namenlosen Armeelagers. Um den Tisch herum sind 14 Personen arrangiert, allesamt junge Soldaten in leger weit aufgeknöpften armeegrünen Uniformen und schwarzen Militärstiefeln. Über den Tisch sind die Requisiten scheinbar wahllos gestreut: Orangenes Plastikgeschirr, Metallschüsseln, Teekannen, geschnittenes Brot in Tüten, hartgekochte Eier, Orangenstücke. Hier wird israelisch gefrühstückt. Das Mahl ist von der eigentlichen Sättigung schon zur geselligen Phase übergegangen. Da wird geredet, gescherzt, man reicht einander Feuer zum Anzünden der Zigaretten oder schenkt sich Tee ein. Die Gruppe ist miteinander vertraut, was sich auch in körperlicher Nähe ausdrückt. Hände und Arme ruhen auf den Schultern der Kameraden. Soldatische Kumpelei oder Homoerotik? Das zu deuten liegt im Auge des Betrachters. Sofort fällt auf, dass vier Dreiergruppen intensiv sozial miteinander agieren. Dieses Kompositionsschema ist eindeutig auf Leonardos letztes Abendmahl zurückzuführen. Doch bei Leonardo beziehen sich sämtliche Gesten der Jünger am Tisch auf Jesus Christus. Das gesamte Bild ist auf ihn hin zentriert. Die Jünger strahlen aufgewühlte Emotionalität aus. Christus hingegen bildet den emotionalen Ruhepunkt, nicht ohne darin auch einsam zu sein.

Bei Adi Nes ist die Position Christi am Tisch von einem Soldaten besetzt, der isoliert zwischen den Dreiergruppen sitzt. Die Isolation wird optisch durch die zentrale Fensterfläche betont, die seine Person einrahmt. Der Blick des Vereinzelten aber geht in ahnungsvolle Ferne. Hat sich die Gruppe an ihren militärischen Einsatz gewöhnt wie an einen Schulausflug und genießt sorglos ihre Gemeinschaft, so scheint er alleine gemerkt zu haben, dass sie alle mit ihrer Jugend verraten sind an den Krieg. Für wen von ihnen wird es das „Letzte Frühstück“ sein? In einem Interview mit Judy Dempsey



sagt Nes über seine künstlerische Absicht: „Ich habe nicht so sehr versucht, Gott ein Gesicht zu geben ... ich wollte den Soldaten Gesichter geben.“ Und weiter: „Ich fühlte nur, dass diese Jungs Opfer sind, wie Lämmer, die zur Schlachtbank gehen.“<sup>13</sup>

Neben dieser sich damit nahelegenden politischen Deutung möchte ich aber noch auf eine weitere Ebene der Deutung hinweisen: Anders als bei Leonardo sind hier vierzehn Figuren im Spiel. Neben dem einsamen Soldaten auf der Christusposition ist es auch der stehende Soldat am linken Bildrand, der isoliert ist. Auch er gehört zu keiner der Dreiergruppen, auch sein Körper ist gerahmt durch den Hintergrund eines Fensters. Während sich der Körper nach links wendet, ist sein Kopf über die Schulter nach rechts gewendet. Wo blickt er hin? Sieht er den Einsamen in der Mitte des Tisches? Ist hier Zärtlichkeit und erotische Spannung im Raum? Zur tabuisierten Homosexualität bei der Armee würde es passen, dass diese beiden, die sich voneinander angezogen fühlen, gerade deshalb zueinander auf Distanz sind, während alle anderen unbefangen körperlich miteinander umgehen.

### ***Mit schwulen Augen sehen***

In meinem Versuch über die Rezeption christlicher Ikonographie aus schwuler Perspektive habe ich einen weiten Bogen geschlagen: Francis Bacon, John Kirby und Adi Nes. Ein bekennender Nihilist, ein Katholik und ein Jude. Zwei Maler, ein Fotograf, drei Generationen. So verschieden in ihrer künstlerischen Technik und in ihren Themen. Und dennoch möchte ich versuchen, die drei besprochenen Werke dieser schwulen Künstler zusammen zu betrachten. Wo berühren sich ihre künstlerischen Anliegen? Wie sind sie mit der tradierten christlichen Ikonographie verfahren? Was tragen Bacons Kreuzigung, Kirbys Christusikone und Nes' Letztes Abendmahl für eine Christusdeutung aus schwuler Perspektive aus?

Francis Bacon lässt nicht zu, dass seine Kunst andachtsvoll genossen werden könnte. Dem Betrachter wird aller Trost entzogen, er erleidet diese Fleischbeschau der Kreuzigung, wenn er sich ihr nicht entzieht. Wird er ebenso seine Zeugenschaft verweigern wie die Passanten am Rande des Massakers, die so skandalös unbeteiligt sind? Der Gekreuzigte führt die nackten Tatsachen der Lebenswunde vor Augen: Das tun Menschen einander an und kreuzigen somit ihre eigene Menschlichkeit!

John Kirbys Selbstportrait als Christus zeigt ein starkes Selbstbewusstsein, als würde es dem Betrachter ein „Seht her, so bin ich!“ entgegenrufen. Mit heiliger Aura umgeben zeigt sich hier starkes Menschsein, das sich zuvor versteckt hat. Eine Ikone erfahrener Gnade: Leiden wurde transzendiert und

<sup>13</sup> Dempsey, Judy: Seeing through the Image, in: Financial Times, Weekend, 11./12. March 2000.

Würde gewonnen. Der schwule Mann ist transparent für die Christusnatur, die aus ihm hervorscheint.

Adi Nes zeigt im Letzten Abendmahl den schwulen Mann als Außenseiter der Gruppe. Der Fluch der unfreiwilligen Einsamkeit bringt der Zentralfigur auf der Position Christi als Gewinn eine Hellsichtigkeit ein: Er allein ahnt den Verrat aller an den Krieg, während die Gruppe selbst ahnungslos bleibt. Das Wissen um Unfreiheiten und Erlösungsbedürftigkeit entgegen dem oberflächlichen Anschein ist die messianische Dimension, die in diesem Werk aufscheint.

Alle drei Künstler haben sich nicht nur in den besprochenen Werken, sondern in ihrem gesamten Œuvre auf religiöse christliche Themen eingelassen und sich intensiv mit der ikonographischen Tradition christlicher Kunst auseinandergesetzt. Ich behaupte, dass ihre Rezeption in einem Zusammenhang mit ihrem Schwulsein steht. Selbstverständlich kann man ihre Werke auch aus ganz anderen Blickwinkeln beleuchten, etwa dem politischen. Und es kann nicht oft genug betont werden: Aus keinem Blickwinkel heraus lässt sich Kunst grundlegend interpretieren. Kunst muss sich jeder Hermeneutik entziehen. Sonst hätte man ja etwas sagen oder schreiben können, und bräuchte das Kunstwerk nicht. Aber man kann Sinnvolles sagen und schreiben und soll das auch fleißig tun. Ich habe versucht, mich dem Aspekt des Schwulseins der Künstler anzunähern und zu fragen, was davon im Werk sichtbar wird und wie damit Christus interpretiert wird.

Bei Bacon, Kirby und Nes ist festzustellen, dass sie die menschliche Seite Christi betonen. Bei Bacons Kreuzigung wird die Menschlichkeit geschlachtet, Kirby zeigt eine Ikone errungener menschlicher Würde in der Positur Christi und Nes inszeniert einen jungen Soldaten als Christus am Tisch des letzten Abendmahls: Der einsame Außenseiter hat messianische Hellsicht. Christus wird als Immanuel, als „Gott-mit-uns“ sichtbar, der „Fleisch geworden“ ist und dem als „wahrem Menschen“ nichts Menschliches fremd geblieben ist. Also versteht er auch, was Schwulsein bedeutet. Dem, der allen Menschen nahe war und der doch ein anderer blieb, kann das eigene Anderssein anvertraut werden.

Zum Menschsein gehört das Leiden. Bei allen drei besprochenen Werken wird gelitten: Bei Bacon bleiben die nackten Tatsachen des sinnlosen Schlachtens unerträglich stehen. Bei Kirby ist Leiden überwunden und bei Nes schreit die Einsamkeit der Zentralfigur nach Erlösung, ja auch im erotischen Sinne.

Alle drei Werke zeigen etwas vom tiefen Misstrauen der Mehrheit gegenüber: Bacon zeigt kalte, unbeteiligte Passanten eines Massakers, Kirbys selbstbewusste Ikone bleibt ein abgetroztetes Anderssein, das jederzeit neu kränkbar ist und Nes zeigt die unwissende Masse.

Allen dreien geht es darum, Wahrheit zu zeigen. Darin sind sie quasi „missionarisch“. Ob der schwer identifizierbare Schädel des gequälten Kadavers, ob der strenge Blick des reifen Mannes im Trägerkleid oder der Seherblick des einsamen jungen Soldaten: Wahrheit wird geschaut und will mit dem Betrachter als Mitwisser geteilt werden. In sofern stehen alle drei Kunstwerke in der Tradition religiöser Bildwerke: Sie werden nicht angeschaut, sondern sie schauen an.

Mir selbst, dem Betrachter dieser drei Werke bedeutet es etwas, dass die Künstler schwul sind. Und es bedeutet mir etwas, dass sie christliche Themen rezipiert haben. Ich erfahre eine Art Komplizenschaft mit ihnen darin, Glauben und Schwulsein zusammenzubringen. Die Aussage von Bacons Kreuzigung ist mit ihren nackten Tatsachen der Ausdruck von Karfreitag. Es tut mir gut, diesen heilsamen Schrecken zu sehen. Ich glaube dieser Wahrheit mehr als der falschen Kosmetik des genossenen Andachtsbildes. Für mich ist Christus der „wahre Mensch“ mit dem alle Menschlichkeit gekreuzigt wurde. Ob die Liebe stärker als der Tod ist, bleibt die große Glaubensfrage. Bacon hat sie verneint.

Kirbys Portrait in Christusgestalt ist für mich ein Trostbild. Ja, so möchte ich selbst zu mir stehen können in all meinem Anderssein. Hier ist Leiden in Würde gewandelt. Und die schwule Existenz ist transparent für Christus.

Auch Adi Nes' Abendmahlsbild ist für mich wie ein Andachtsbild. Gedanklich setze ich mich auf den Platz der Zentralfigur. Auch ich spüre immer wieder: Ich gehöre nicht dazu, oder ich gehöre nicht so dazu wie die anderen. Auch ich misstraue der Mehrheitskultur und sehe mich als Insider-Outsider mit meinen Einblicken und Ausblicken, die ich mit meinen schwulen Augen habe.

### ***Es lohnt sich!***

Ich hoffe, mit den drei besprochenen Bildbeispielen gezeigt zu haben, dass es sich lohnt, eine schwule Perspektive auf Kunstwerke zu eröffnen, die in der christlichen ikonographischen Tradition stehen. Schwule Rezeptionsästhetik erschließt Kunstwerke neben zahlreichen anderen Wegen der Annäherung. Die Beschäftigung mit den Werken von Bacon, Kirby oder Nes kann zu einem vertieften Selbstverständnis als Mann führen, der seinen Glauben und sein Schwulsein zusammenführen möchte. Diese beiden Aspekte innerhalb eines Persönlichkeitsbildes drohen auseinanderzudriften – das gilt auch innerhalb eines westeuropäischen Umfelds mit weitreichender Akzeptanz für Homosexualität. Diese Akzeptanz ist nicht nachhaltig tief verwurzelt, sie hat die tradierten wirkmächtigen Bilder der christlichen Kultur kaum berührt. Deshalb ist es umso wichtiger, den anderen Blick zu kultivieren.

In einer Welt, in der die Produktion und der Konsum von Bildern ein so enormes Ausmaß erreicht hat, in der sich Bilder inflationär abnutzen und in der medialen Reizüberflutung untergehen, scheint es wie ein Anachronis-

mus, sich Zeit zu nehmen für ein Kunstwerk. Schwule Männer sollten sich nicht abspesen lassen mit den homoerotischen „Bildchen“, die ihnen zum Konsum angeboten werden. Der schwulen „Lust am Schauen“ mag man mehr zutrauen: Bilder zu finden, die Schwulsein und Glauben zusammenführen und dadurch eine doppelte Energie freisetzen: Heilsam zu versöhnen oder heilsam aufzustören.

Im Rahmen einer schwulen Theorie der Kunstgeschichte ist es möglich, die Kunst eines „schwulen Blicks“ oder „schwulen Sehens“ zu untersuchen. In der abschließenden Reflexion wird die Frage diskutiert, ob sich diese Kunst als „ästhetisch“ beschreiben lässt. Der Text ist eine kritische Auseinandersetzung mit der schwulen Kunstszene und der Rolle der Kunst in der Schwulengemeinschaft. Er diskutiert die Frage, ob Kunst eine heilsame oder aufstörende Funktion haben kann. Der Text ist eine kritische Auseinandersetzung mit der schwulen Kunstszene und der Rolle der Kunst in der Schwulengemeinschaft. Er diskutiert die Frage, ob Kunst eine heilsame oder aufstörende Funktion haben kann.

### Die Arbeit der Sozialwissenschaft und die Trennung von Leben und Wissenschaft

Schon seit Jahrzehnten wird die Arbeit der Sozialwissenschaft kritisch betrachtet. In einem zentralen Text des Buchs wird die Frage diskutiert, ob die Sozialwissenschaft eine heilsame oder aufstörende Funktion haben kann.

1. Der Text ist eine kritische Auseinandersetzung mit der schwulen Kunstszene und der Rolle der Kunst in der Schwulengemeinschaft. Er diskutiert die Frage, ob Kunst eine heilsame oder aufstörende Funktion haben kann. (Zitiert nach: ...)