

Martin Hüttinger

Anschauung des Unendlichen im Männlichen

Eine philosophisch-theologische Annäherung
an die Künstler Gilbert & George
und deren männlich-schwules Selbstverständnis

BRISANTE THEMEN WIE SEXUALITÄT und Religion stehen im Mittelpunkt ihres künstlerischen Schaffens. George Passmore, welcher 1942 in der englischen Grafschaft Devon geboren wurde, und Gilbert Proesch, der 1943 in Südtirol zur Welt kam, lernten sich 1967 an der St. Martin's School of Art in London kennen und sind seitdem ein Paar, in der Kunst wie im Leben. Beide sind in ihren Arbeiten durchdrungen von einem Traum: »Unser Traum schließt auch die Befreiung von der unheilvollen Macht der Religion mit ein, die seit Jahrhunderten eine ungeheure Unterdrückung sexueller Freiheit bewirkt. Unsere Idealfigur für die Besetzung des obersten Amtes der katholischen Kirche wäre eine lesbische schwarze Päpstin. Aber davon sind wir ja sehr weit entfernt. In unserem Traum würden Johannes Paul II. und Papst Benedikt XVI. Hand in Hand vor Gericht geführt. Die Anzahl der Menschen, deren Tod sie aufgrund ihrer Sexualethik billigend in Kauf genommen haben, ist monströs.«¹ Ihnen selbst ist es gelungen, durch ihr Leben in der Kunst mit Gefühlen wie Schuld und Scham umgehen zu können. Sie träumen davon, ein wenig dazu beizutragen, dass sich diese Gesellschaft innerhalb akzeptabler Grenzen so weit wie möglich von der Geißel des christlich-kirchlichen und kollektiven Drucks entfernt – hin zu einem liebevolleren und freundlicheren Verständnis des Individuums.²

1. Liebe deinen Nächsten!

Der Inhalt ihrer Arbeit steht im Vordergrund; häufig bilden die Künstler den Inhalt als selbstreferentielle Objekte selbst ab. Sie sind Subjekt, Objekt oder

- 1 Proesch, Gilbert; Passmore, George: Wir haben einen Traum. In: Thilo, Andrea: Wir haben einen Traum. In: DIE ZEIT Nr. 23 v. 2.6.2005, Hamburg 2005.
- 2 Vgl. Rotter, Hans: Wie begegnet christlicher Glaube der Angst? Systematische und theologische Erwägungen. In: Von Stietenron, Heinrich (Hg.): Angst und Religion, Düsseldorf 1991, 63–78.

Subtext ihres Sujets. In ihren Artefakten legen sie einen Weg zu ihrem eigenen Selbst, zu ihrer Identität als Männer und Schwule, zurück.³ Die kreativen Exzentriker präsentieren sich in ihren Werken in einer verletzlichen Nacktheit, und dies auch neben den Vergrößerungen ihrer Exkremete. Viele Kunstwerke demonstrieren überlebensgroße mikroskopische Reproduktionen von Blut, Urin und Sperma als Hintergrund. Sie arbeiten als Eremiten, mit den Segnungen der medial überfluteten Gegenwart, wie Schamanen, um in der häuslichen bzw. werkstattlichen Einsamkeit Heilmittel für die deviante Welt zu finden. Deshalb möchten sie ihre »Dirty Word Pictures« als Appell zu einem relaxten Umgang mit Alltäglichkeiten wie Fäkalien interpretiert wissen. Sie sind Humanisten aus tiefer Überzeugung, nach deren Meinung Religionen abzuschaffen sind. Stattdessen soll Sperma als der Gott der Menschheit angesehen werden. Als Axiom, das die Menschheit ohne Religion zusammenhalten könne, gelte dann das jesuanische Diktum »Liebe deinen Nächsten«. Was auch impliziert: »Verhaue deinen Nächsten nicht, es sei denn, er steht darauf!« Dies dokumentieren die beiden charmanten Herren im Maßanzug in Leben und Werk tatsächlich voller Überzeugung. Irritierend wirken in Bezug auf ihre Statements die anders zu interpretierenden Werke, welche unzählige Meditationsmomente, Frömmigkeit-zur-Schau-Stellungen, Kathedralräume sowie pseudohagiographische bildliche Statuen präsentieren. Das christliche Erbe scheint bei der Betrachtung der Artefakte indes doch den Referenzrahmen abzubilden. Und es sind ausschließlich Männer, die als projizierte Subjekte die Bilder bevölkern.

Als »living sculptures« scheint ihre Zukunft 1967 ungewiss, stellen sie dem Betrachter ihrer Werke doch den kompletten Zyklus eines Lebens von Geburt, Hoffnung, Glaube, Samen, Blüte, Herbst und Tod vor Augen; und dies ohne jegliche Hemmschwellen bei gesellschaftlichen Tabuthemen.⁴ Eine äußerst ergiebige Phase des Fotografierens von sämtlichen körpereigenen Flüssigkeiten, wie Schweiß, Sperma, Blut, Tränen, Kot und Urin, komponieren sie mit dem eigenen nackten Körper. Die Patenonkel der britischen Pop-Art benötigen wenig für ihr artifiziell-kreatives Schaffen. Die beiden homo-

3 Gilbert & George bilden ausschließlich junge Männer und sich selbst ab. Sie apostrophieren dezidiert das Schwule und Männliche, sowohl als vitale Kategorien antropomorphen Daseins, als auch als vollgültige Existenzweisen in der Welt der Phänomene. Darin verweigern sie sich dem postmodernen und dekonstruktivistischem Queer-Mainstream, welcher jedwede Dichotomie als gefährlich und bedrohlich hält. Vgl. dazu die Ausführungen von Reck, Norbert: *Gefährliches Verlangen. Die katholischen Diskurse über gleichgeschlechtliche Sexualität*. In: Ammicht Quinn, Regina u. a. (Hg.): *Concilium. Internationale Zeitschrift für Theologie*, 44. Jg. H. 1, Ostfildern 2008, 7–19.

4 Exemplarisch dazu folgende Bilderzyklen von Proesch, Gilbert; Passmore, George: *Bloody Life* (1975); *The Dirty Words* (1977); *New Moral Works* (1985); *Class War/Militant Gateway* (1986); *The Naked Shit Pictures* (1994); *New Testamental Pictures* (1997); *New Horny Pictures* (2001); *Jack Freak Pictures* (2009).

sexuellen Männer bieten sich als Projektionsfläche ihres Innenlebens dem Betrachter an. Wer würde in diesem Kontext nicht an die Worte Jesu denken: »Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben« (Joh 14,6)? Nicht Eitelkeit, sondern Individualität (auch als Paar) und Identität treiben sie zur lebenden Skulptur: Sie geben sich selbst und geben ihr Letztes. Ihre Arbeiten, sie selbst, zeichnen sich durch eine normative Formgebung aus, die der eigentlichen Idee, menschliche Skulpturen zu sein, Ausdruck verleiht. Sie verkehren den poetischen Akt in sein Gegenteil und ernennen sich selbst zur Skulptur. Der Zustand des Entleerten (»kenosis«), Sinnlosen und Abstrakten begreifen die Akteure nicht als Reflektion einer historischen Entwicklung. Sie verstehen sich als dessen Inkarnation: sie repräsentieren in ihren Arbeiten sich als bewusste und in allen Konsequenzen akzeptierte Annahme dieses Zustandes. Darin erkennen sie zugleich dessen Überwindung. Was die beiden Lebenspartner verbindet ist ihr schonungsloses Einverständnis eines fast völligen Verlustes an Einbildungskraft, an Ingeniösität, an individuellem Schöpfungsvermögen sowie einer sie verbindenden männlich-schwulen Identität. Es existiert das Moment der Gleich-Gültigkeit in ihren Exponaten: sie offerieren sich als skulpturale und ätherische Personifikationen. Sie spiegeln vorbehaltlose Offenheit für das, was sich ereignen könnte. Gleich-Gültiges, Gleich-Wertiges, Besonderes und Einmaliges der Identität generieren sich als augenfällige und vordergründige Merkmale ihrer Kunstwerke. Das Charakteristische ist dabei ihre dezidiert zur Schau gestellte Männlichkeit und homosexuelle Gemeinschaft in Leben und Werk. Sie kreieren eine Struktur des Sozialen und Partnerschaftlichen, eine Struktur der »Nächstenliebe«, welche jeweils mindestens zwei einfordert, weil ein einzelner zu keiner Zeit eine Gemeinschaft bilden kann. Sie errichten einen dezidiert sozialen Kosmos, indem sie das Gewicht auf Freundschaft, Liebe und Partnerschaft verlagern und ihm damit seine eigene Ästhetik und Schönheit schenken.⁵ Als Kreativpropheten rekurrieren sie, entgegen ihrer eigenen Aussagen, gleichwohl auf historisches und tradiertes Bildungsgut; auch dort, wo sie ihr Vertrauen auf sich selbst und ihre Neukreationen setzen, indem sie das Leben auf seinen inneren Gehalt abklopfen und dessen Phänomene wahrnehmen. Kostbarkeiten werden dadurch offenbar, leserlich, verständlich, weil der Kontext der Lebenswirklichkeit schon immer präsent ist. Vergleichbar mit der mittelalterlichen Ikonographie kann jeder Betrachter die Bildaussage verstehen, insofern die piktorale Evokation stets als reine Reduktion auf das zwingend Wesentliche funktioniert.

5 Vgl. Obrist, Hans-Ulrich; Violette, Robert; Proesch, Gilbert (Hg.): *The Words of Gilbert & George. Writings, Statements, and Interviews 1969–1997*, London 1997, 239.

2. Bildvolle Provokation

Die zwei Kunstobjekte, welche mit ihren Betrachtern spielen, zelebrieren nach außen den bürgerlichen Habitus, indes ihre Kunst eine andere Sprache evoziert. Zudem haben die beiden Londoner die stilvolle Provokation über die Jahre perfektioniert. Im Zuge von Happening und Performance Art als lebende Statuen aufzutreten, betreiben sie subtile Gesellschaftskritik an Religion, Moral und Zeitgeschehen.⁶ In ihren überdimensionalen Fotomontagen erscheinen provokante Phrasen wie beispielsweise »Was Jesus heterosexuell?« Sie sind die »Prügelknaben der britischen Kunst«, in jeder Hinsicht antireligiös, so man(n) ihren Worten glauben darf, glühende Verfechter von Aufklärung und individueller Freiheit, ohne sichtbare Emotionen, übermäßige Exzentriker, Taufpaten der Britart, Unikate des Abartigen, unabhängig und unverwechselbar, albern-obszön wie auch rätselhaft magisch in ihrer ausschließenden schwulen Geisterwelt. 1969 formulieren Gilbert & George ihre persönlichen Bildhauer-Gesetze, welche bis heute für das Künstlerduo Gültigkeit besitzen und zu einer Art Manifest für ihr gesamtes Oeuvre werden: »(1) Sei stets elegant gekleidet, gepflegt, entspannt, freundlich, höflich und völlig Herr der Lage. (2) Sorge dafür, dass die Welt an dich glaubt und dieses Privileg teuer bezahlt. (3) Beunruhige dich nicht, bewerte, diskutiere, kritisiere nicht, sondern sei ruhig, respektvoll, gelassen. (4) Der Herr meißelt noch, also verlasse deine Werkbank nur kurz.«⁷ Wer in dieser Sentenz allerdings der Herr ist, bleibt dem Rezipienten überlassen.

Das fotografische Frühwerk zeigt, dass sich die Künstler den Anstrich bourgeoisier Biederkeit geben, um sich den Freiraum zu schaffen, gesellschaftliche Tabus schonungslos zu brechen und damit das System von innen auszuhöhlen. Die anfänglichen Schwarz-weiß-Montagen dokumentieren große formale Strenge und sparsame Kolorierung. Sie posieren als melancholische Gentlemen in klostrophobischen Räumen. Ihre Bilder besitzen eine poetische Dimension. In den frühen 1980er Jahren kommen expressive Farben hinzu, eine Pop Art mit den bewusst eingesetzten Mitteln von Kitsch, Kommerz, populärem Bilddesign, und dies alles in monumentalen Werkformaten. Die Tableaus aus Rechteckfeldern, welche von einem schwarzen Rand eingefasst sind, werden zunehmend digital bearbeitet. Ihr Werk ist geprägt von einer existenziellen Sondierung des modernen Lebens, von Span-

6 Vgl. Bilderserien von Proesch, Gilbert; Passmore, George: *New Moral Works*, London 1985; *The For Aids Pictures*, London 1988; *Shitty Naked Human World*, London 1994; *Nine Dark Pictures*, London 2001; *Thirteen Hooligan Pictures*, London 2004.

7 Proesch, Gilbert; Passmore, George: *The Laws Of Sculptors*, London 1969. In: <http://www.hum.it/archives/662> (13.1.2010): »Always be smartly dressed, well groomed, relaxed and friendly, polite and in complete control. Make the world to believe in you and to pay heavily for this privilege. Never worry, assess, discuss or criticise, but remain quiet, respectful and calm. The Lord chisels still, so don't leave your bench for long.«

nungen und Sehnsüchten, die durch die Koexistenz disparater kultureller Traditionen und Werte entstehen. Religiöse und sexuelle Spiegelungen sowie Embleme verweisen den Betrachter auf den menschlichen Lebenszyklus von Geburt, Blütezeit, Herbst, Altern und Sterben. Ihre Ergründung des eigenen Körpers auch noch im Alter in bloßer Nacktheit, ihre Selbstentblößung und Verwundbarkeit des eigenen Ich sind schonungslos. Der Reichtum menschlicher Empfindungen wird plastisch. So ist es kein Zufall, dass die »living sculptures« auch auf das Motiv der Kreuzigung als ungewöhnlich kraftvolles Bildsujet für menschliches Leid mehrmals zurückgreifen. Die stets in adretter Kleidung daherkommende Britishness, eine distinguiert steife Einhaltung der Form will nicht zu diesen Grenzüberschreitungen passen. Das doppelbödige Spiel mit schwuler Identität versus Identitätsverweigerung, oszillierend zwischen Überaffirmation und Entgrenzung, markiert keineswegs einen Restposten der bunten Postmoderne mit ihren queeren Diskursen.

3. Was von der Kunst der beiden theologisch übrig bleibt – das authentische schwule Selbst als Kontaktpunkt zwischen Gott und Mann

Woraus resultiert für die beiden Ausnahmekünstler diese ambivalente Sichtweise auf die eigene männliche Existenz? Bedienen sich die »living sculptures« der kreativen Provokation als Medium, die männlich-schwule Identität wieder vollends freizulegen? Der postmoderne heteronormierte Kerl ist nach Meinung der Feuilletons gebrochen und in der Gefahr, zur Witzfigur zu avancieren. Mannsein scheint nurmehr eine euphemistische Umschreibung für unfertig und korrekturbedürftig zu sein. Es gibt zunehmend weniger Heroes, allüberall bricht die Heldendämmerung ein. Die ganze Jämmerlichkeit des Männer- oder Männlichkeitsbildes wandelt sich schleichend und unaufhaltsam an. Sind die Männer, wie Willi Winkler feststellt, »an einer freiliegenden Wurzel in der Evolutionsgeschichte hängengeblieben?«⁸ Verabschiedet sich der ganze Mann, da er selbst nicht einmal mehr für die Zeugung von Nachkommenschaft notwendig ist, in die Geschichte? Männliche Attribute wie Rauchen, Trinken, Essen, Sex und Schießen zählen nicht mehr bzw. sind zunehmend negativ konnotiert. Er wird buchstäblich entmannt – oder etwa verqueert? Sind gebrochene Existenzen die Regel, nicht die Ausnahme, vielfach beschädigt, verkorkst und zum Verzweifeln nahe? Und geht es bei alledem nicht zuallererst um Identität, männliche Identität im diskursiven Spannungsfeld von schwuler oder queerer Identität? Die beiden gesitteten Herren stellen ein alternatives Bild vom Mann vor: sie verstehen sich in ihren gut sitzenden Anzügen als keineswegs zwei, sondern als *ein* Künstler. Das Männer-Paar erlebt sich ganzheitlich und unteilbar; das Paar-Sein ist nach ih-

8 Winkler, Willi: Was vom Manne übrigblieb. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 79 v. 4./5.4.2009, München 2009, V2/1.

ren Worten die Regel, nicht die Ausnahme. Solche Gemeinschaft kann zum Einfallstor des Transzendenten werden: »Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind ...«. (Mt 18,20) Das stilisierte Doppel verfolgt in seiner Kunstproduktion konkret humanistische Ziele, plädiert für Toleranz und wirbt für Menschlichkeit, wie aus dem jüngst herausgebrachten Film über das Künstlerduo hervorgeht: »Wenn man die beiden dann in dieser unerschütterlichen humorvollen Ernsthaftigkeit und intellektuellen Geradlinigkeit über erigierte Penisse und Körperflüssigkeiten reden hört als ginge es um Jugendstilornamentik, dann beginnt man inmitten des Films zu verstehen, dass all diese vermeintlichen Provokationen von einer klassisch-romantischen Welt künden, in der Wahrheit und Hässlichkeit und Schönheit eines sind und das künstlerische Anliegen ein schlicht menschlich-mitmenschliches, ein hartnäckiges Bemühen um Toleranz, gegenseitigen Respekt, Individualität und Würde.«⁹

Ein Anknüpfungspunkt der schwulen Theologie bildet das von den Künstlern propagierte autonome, authentische schwule Selbst als entscheidenden Kontaktpunkt zwischen Gott und Mann, sodass alle kirchlichen und gesellschaftlichen Autoritäten hinter der Autorität des Selbst und dessen Erfahrungen zurückweichen müssen. Das Werk von Gilbert & George gleicht in seiner Bildersprache einem Exodus, einer Befreiung von sexueller Unterdrückung. Ihre erotische Freundschaft bildet den Inkarnationspunkt ihres poetischen Schaffens. Nach Carter Heyward ist Erotik die Kraft in einer Beziehung, die »power in relation«¹⁰, welche Gott ist. Diese heilige, erotische Kraft treibt die beiden Männer in ihrer Kunst an, gerechtere Beziehungen zu leben und sich für mehr Gerechtigkeit in der Welt einzusetzen. Freilich geraten theologische Reflexionen auf der Basis der Schrift und Tradition hinter ethische Implikationen und persönliche sowie subjektive Erfahrungen der Kunstschaffenden in den Hintergrund. Dieser stark subjektive Ansatz verbietet es dem christlichen Betrachter jedoch keineswegs, eine Theologie darauf aufzubauen. Dies umso mehr, da sämtliche Ausstellungskonzeptionen von Gilbert & George

9 Mauró, Helmut: Stilisiertes Doppel. Julian Coles erhellender Dokumentarfilm über die Kunst von und mit Gilbert & George. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 177 v. 4.8.2009, München 2009, 10. – Vgl. Hermanski, Susanne: Zwei auf einen Streich. »With Gilbert & George« und die Dokumentation »Keith Haring«. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 173 (SZ Extra) v. 30.7.2009, München 2009, 4. – Vgl. Film v. Cole, Julian (Regie, Buch u. Kamera): »With Gilbert & George«, United Kingdom, England 2007, Edition Salzgeber.

10 Heyward, Carter: Staying Power. Reflections on Gender, Justice, and Compassion, Cleveland 1995, 17. – Vgl. Dies.: Touching our Strength. The Erotic as Power and the Love of God, San Francisco u. a. 1989, 4; 33; 98; 99.

einer Sakralarchitektur gleichen.¹¹ Der gekreuzigte Christus bzw. das Kruzifix markieren häufig das Zentrum sowohl der Artefakte als auch der Museumsräume.¹² Man(n) fühlt sich in den Räumlichkeiten stets an gotische Kirchen- und Kathedralfenster erinnert. Ihre Artefakte entspringen subjektiver, kontextueller und unvollständiger Wahrnehmung in ihrer unmittelbaren Umgebung im East End Londons. Ihre eigene Biographie gestaltet ihre Kunst, ihre Vita ist Ausdruck und essentieller Teil ihrer Art-Produktion. Nicht anders verhält es sich mit dem Wahrheitsverständnis und theologischem Selbstverständnis schwuler Theologie: Im Bewusstsein ihrer eigenen Partikularität ist schwultheologische Wahrheit nichts Statisches und Unhinterfragbares, sondern eine Approximation an das, was von schwulen Männern über Gott erkannt werden kann im demütigen Wissen um die eigene Fehlbarkeit. Einer postchristlichen Beliebigkeit wird dabei nicht das Wort geredet, da die Auseinandersetzung mit Bibel und Tradition ein Kernelement ebendieser darstellt und sich von dieser provozieren lässt. Die beiden Künstler behaupten für sich eine exklusive Kompetenz, welche sich aus ihrer persönlichen Betroffenheit als Schwule ergibt. Richard Cleaver weist darauf hin, dass auch die Theologie nach der klassischen Begriffsbestimmung »fides quaerens intellectum« an die eigene Erfahrung gebunden ist, nach christlichem Verständnis an eine Gotteserfahrung innerhalb homosexueller Gefühle, auf deren Grundlage eine theologische Reflexion über das Schwulsein in Theorie und Praxis überhaupt erst möglich wird.¹³

Die vermeintliche Außenwirkung von schwuler Überaffirmation und größtmöglicher Anpassung an gesellschaftliche Etiketten, eben als konservative Anarchisten, markiert ihr Paarsein sowie ihre Andersheit. Ihre künstlerisch-missionarische Lebensform erinnert an die Aussendung der Jünger (Lk 10,1): »Er sandte sie zu zweit voraus in alle Städte und Ortschaften, in

11 Vgl. Ausstellungskonzeptionen in der Kunsthalle Düsseldorf, Kunsthalle Bern, im Centre Pompidou in Paris oder in der Whitechapel Art Gallery in London 1981. In: Tate Publishing (Hg.): Gilbert & George. The Complete Pictures 1971–2005. In Two Volumes, London 2007, 20–35.

12 Vgl. Tate Publishing (Hg.): Gilbert & George. The Complete Pictures 1971–2005. In Two Volumes, London 2007, 268 (Prick Ass, 1977), 340 (Tree Jesus, 1980; Christ, 1980; Black Christ, 1980; Dead King, 1980), 341 (Crusade, 1980), 347 (Black Cross, 1980), 358 (Youth on Cross, 1980), 363 (Black Jesus, 1980), 369 (Spirit of the Cross, 1980), 370 (Cross, 1980), 380 (Coloured Faith, 1980), 398 (Coming to the Cross, 1982), 399 (Curse of the Cross, 1982), 400 (Shit Faith, 1982), 409 (Night Crusade, 1982), 412 (Yellow Crusade, 1982), 416 (Friendship Faith, 1982), 424 (Youth Faith, 1982), 426 (Armed Faith, 1982), 434 (Finding God, 1982), 439 (Faith Curse, 1982), 442 (Crusade Fear, 1982), 456 (Mouth, 1983), 468 (Young, 1983), 469 (Fall, 1983), 470 (Black God, 1983; Good, 1983), 471 (Bad God, 1983), 474 (Hope, 1983; Yellow Cross, 1983), 475 (Buggery Faith, 1983), 478 (We, 1983).

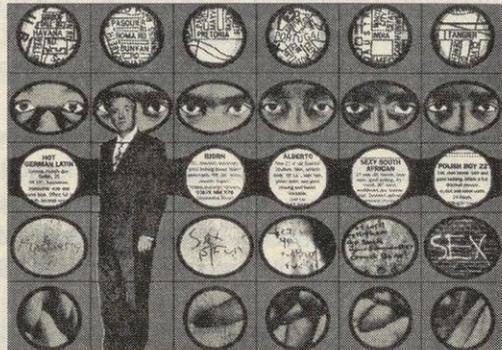
13 Vgl. Cleaver, Richard: Know My Name. A Gay Liberation Theology, Louisville/Kentucky 1995, 12.

die er selbst gehen wollte.« Eine andere Sentenz apostrophiert ebenfalls ihre schwule Lebensform als Selbstverständlichkeit (Ruth 1,16): »Wohin du gehst, dahin gehe auch ich, und wo du bleibst, da bleibe auch ich.« Sie treten stets gemeinsam als lebende Skulpturen auf, ganz im Sinne der Avantgarde, um die Dichotomie von Kunst und Leben aufzuheben und das eigene Leben, Empfinden und Sich-zur-Schau-Stellen zum Kunstwerk zu deklarieren.¹⁴ Ihr 24-Stunden-Kunstwerk funktioniert nur in der Konstellation als Zweierpaar, und dies als gleichberechtigte Partner.¹⁵

4. Update der Bildmethodik mittelalterlicher Bildkunst

Die Artefakte der beiden Künstler zeichnen sich durch eine konzeptuelle Formgebung aus. Sie erinnern an die Bildmethodik der mittelalterlichen Buchmalerei wie der Reichenauer Malerschule um 1000 n. Chr. Auf dem Bodenseer Inselkloster Reichenau bemühten sich die Mönche, Illustration, Verzierung und Text miteinander zu verknüpfen. Der klassische Stil der ottonischen Buchmalerei nach 980 n. Chr. demonstriert einen kräftigen Aquarellfarbpinsel.¹⁶ Ähnlich der konzeptionellen Bildkomposition der Benediktinermönche

schaffen sie Bedeutungsgrößen und -farben, pars pro toto, antiperspektivische Räume und einen narrativen Bildkern. Ihre Kunstwerke können wie mittelalterliche Kirchenfenster und Bilderschriften rezipiert werden: Jeder vermag sie zu lesen und zu verstehen, ohne kunstgeschichtliche Propädeutik. Die Motive werden vielfach von schwarzen Linien sowie Rändern eingefasst, ähnlich einer Isolierung der einzelnen Bildelemente. Seit 1980 dominieren Sexualität und Körper als Hauptthemen. Gilbert & George folgen dem Anspruch der Impressionisten, insofern sie als Konzeptkünstler das moderne Leben mit den gesellschaftlichen Tabuthemen Nacktheit,



schwarzen Linien sowie Rändern eingefasst, ähnlich einer Isolierung der einzelnen Bildelemente. Seit 1980 dominieren Sexualität und Körper als Hauptthemen. Gilbert & George folgen dem Anspruch der Impressionisten, insofern sie als Konzeptkünstler das moderne Leben mit den gesellschaftlichen Tabuthemen Nacktheit,

14 Vgl. Büsser, Martin: *Konservative Anarchisten*. In: *Sissy. Homosexual's Film Quarterly*, Berlin 2009, 2. Ausg. 2009, 20–22.

15 Vgl. Fuchs, Rudi: *Gilbert & George (Notebook)*. In: Tate Publishing (Hg.): *Gilbert & George. The Complete Pictures 1971–2005*. In Two Volumes, London 2007, 7–12, 8.

16 Archive bedeutender Werke der Reichenauer Malschule: *Evangeliar Ottos III.* (Aachen, Domkapitel); *Daniel-Kommentar*, Hohes Lied, *Bamberger Apokalypse*, *Evangelistar* (Bamberg, Staatsbibliothek); *Egbert-Psalter* (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale); *Gero-Codex* (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek); *Evangeliar Ottos III.*, *Perikopenbuch Heinrichs II.*, *Evangeliar* aus dem *Bamberger Dom* (München, Bayerische Staatsbibliothek).

Homoerotik, Kot, Urin, Blut und Sperma ausstellen, indes jenseits aller optischen Wahrnehmung in einem Anti-Renaissance-Bildraum.¹⁷

Ihre Bildprogrammatische ist ein einziges Hohelied homosexueller Liebe, welche durch nichts gestört werden darf und kann, nicht einmal durch den Betrachter. Sie eignet sich keineswegs zu einer Uminterpretation, weil sie so eindeutig männlich-schul ist. Aus ihren Werken spricht die größtmögliche Annahme ihrer eigenen Liebe und Gefühle.¹⁸ Als Beispiel sei das Tryptichon »MM 2000« aus dem Jahr 2000 vorgestellt: Entsprechend einem dreiflügeligen mittelalterlichen Bildaltar arbeiten Gilbert & George die Essenzen ihres Begehrens heraus.¹⁹ Das Frontispiz der dreiteiligen Bildanlage, welche mit einem monochromen Rot im Hintergrund aufwartet, demonstriert in seinem Zentrum eine gelbe Ein-Pfund-Münze. Auf dieser Münze kommen eine Satellitenschüssel und ein Mobiltelefon zur Darstellung. Das Herzstück des Tryptichons thematisiert bereits den Bildinhalt: Callboys, deren Dienste man(n) in Anspruch nehmen kann. Umrahmt wird das Geldstück von männlichen Jugendlichen jenseits der Adoleszenz, welche im Begriffe sind, sich auf den Weg zu machen. Wie Seraphim schweben zwei junge blonde Männer zentrifugal von der Münze weg in Richtung der Stadtteile an der Themse.



Das dreiflügelige Kunstwerk gliedert sich, entsprechend der Bildprogramme und -schichten der Byzantiner Kirchenmosaiken (Ravenna), in fünf horizontale Bildebenen.²⁰ Oben befinden sich die Wohnorte und unmittelbar umliegende Straßenzüge der Callboys, darunter jeweils das Gesicht mit Nasen- und Augenpartien, wieder darunter die Announce mit Kurzbeschreibung aus einem Szenemagazin, darunter sexistische Mauer-Graffitis nahe ihrer

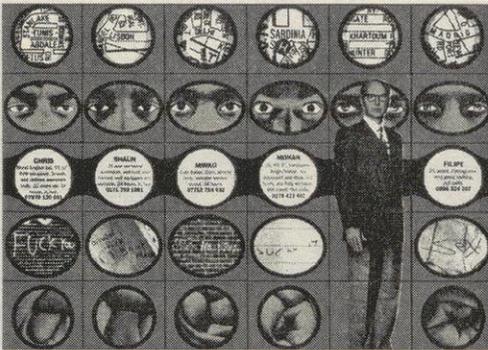
17 Vgl. Dutt, Robin: Gilbert & George. Obsessions & Compulsions, Hampshire 2004, 7–18; 43–50; 71–82; 127–133; 142–145.

18 Zur Bedeutung der Annahme homosexueller Gefühle vgl. Müller, Wunibald: Größer als alles aber ist die Liebe. Für einen ganzheitlichen Blick auf Homosexualität, Ostfildern 2009, 79–82.

19 Vgl. Tate Publishing (Hg.): Gilbert & George. The Complete Pictures 1971–2005. In Two Volumes, London 2007, 983–994 (MM 2000, 2000).

20 Vgl. Deckers, Johannes: Die frühchristliche und byzantinische Kunst, München 2007.

Wohnungen bzw. Appartements, und an unterster Stelle die Fingerabdrücke der jungen Liebediener. Die seitlichen Flügelbilder dominieren jeweils Gilbert und George in ihren steifen Anzügen sowie gelb-schwarz-mellierten Krawatten. Die Bildaussage ist klar, transparent und eindeutig. Es geht um schwule Männer, welche die Möglichkeit haben, einen Escort-Service in Anspruch zu nehmen oder schwulen Sex anzubieten. Mit Hilfe von Handy, GPS, Internet und einschlägigen Magazinen lassen sich diese Annehmlichkeiten heute leicht bewerkstelligen. Homosexuelles Begehren wird als etwas Selbstverständliches, Alltägliches und absolut Gewöhnliches zur Darstellung gebracht und durch die Anleihe an spätantike bzw. hochmittelalterliche Bildkompositionen in einen kultisch-liturgisch-religiösen Bereich transformiert. Während auf der obersten Reihe die Orte sexueller Ekstase abgebildet werden, schauen den Betrachter auf der zweiten Ebene männlich-jugendliche Gesichter an, deren Namen, Alter, Charaktere, Vorlieben und Versprechen auf der dritten und vierten Ebene dem Kunstinteressierten »Verheißungen« offerieren. Die Fingerabdrücke markieren die Identität der jungen Männer. Liest man(n) nun die Bildebenen von unten nach oben, so führt der Blick von der einmaligen Identität des jeweiligen jungen Mannes, hinauf über die

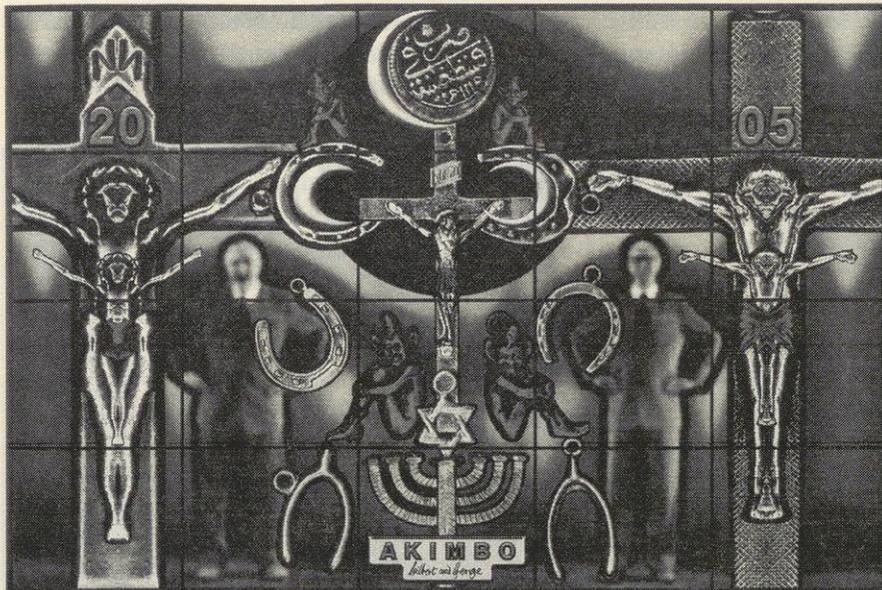


Versprechungen (körperlicher Sex), Selbstzuschreibungen und Gesichter zu den Orten der Erlösung. Garanten für diese Soteriologie sind Gilbert und George, welche ihre eigenen biographischen und körperlichen Erfahrungen damit dokumentieren. Anklänge an die Hagiographien katholischer Provenienz herauszuhören, ist schon deshalb legitim, da die Künstler eine dop-

pelte Zwölferreihe an Männern konzipieren. Darüber hinaus lässt sich die Ein-Pfund-Münze in ihrer zentralen Monumentalität mit einer zur Anbetung mittels Monstranz gebrachten Hostie vergleichen, eingerahmt von Cherubim und Seraphim. Wie Christus der Mittler zwischen Gott und Mensch ist, so ist das Mobiltelefon als Repräsentant moderner Kommunikation das Medium zwischen Callboy und Freier.

Im Jahr 2005 entstand ein ganzer Zyklus von Bildern mit dem Gekreuzigten. Gilbert & George stehen zumeist neben bzw. unter dem Kreuz, teils in frommer Gebethaltung oder byzantinischer Orantengestik.²¹ Es handelt

21 Vgl. Tate Publishing (Hg.): Gilbert & George. The Complete Pictures 1971–2005. In Two Volumes, London 2007, 1196 (Base, 2005), 1197 (Was Jesus Heterosexual?, 2005), 1198 (Dividers, 2005), 1199 (Good Luck, 2005; Give it up, 2005), 1200 (Meed, 2005), 1201 (Akimbo, 2005), 1202 (Son of a God, 2005), 1203 (Heterodoxy, 2005), 1204 (Eesa, 2005; Dote, 2005), 1205 (Crosswise, 2005), 1206



sich um Werke von beeindruckender Sammlung, Konzentration und Mystik. Man(n) ist versucht, sich in diese Artefakte zu versenken und inne zu halten. Die beiden Künstler thematisieren das Kruzifix sowohl in seiner Monströsität, als auch in seiner Kommunikationsfähigkeit mit weiteren Weltanschauungen und Religionen. Dabei stehen sie dem Gekreuzigten stets nahe, mit großer Ernsthaftigkeit, Frömmigkeit und als dinstinguierte, ihre Haltung bewahrende Männer, mit ihrem Paar-Sein und Schwulsein. Zur Schau gestellte Frömmigkeit präsentieren die Kunstpropheten aber auch in unzähligen weiteren Werken früherer Jahre.²² Daneben klagen sie auch die Jahrtausende lange Verfolgung der Sodomiter an und stellen die einschlägigen Schriftstellen in Frage.²³ 1997 widmeten sie den »New Testamental Pictures« eine ganze Bilderserie, dominiert von Speichel, Blut, Kot, Urin, Sperma, Tränen, Geld und Glück. Genesis und Exodus, Schöpfung und Paradiesesvertreibung, Geld und Blut konkurrieren miteinander, Sodom-Mythe und schwules Selbstbewusstsein prallen aufeinander, Männlichkeit und Exkremente überlagern, erklären und bedingen sich gegenseitig.²⁴ Gilbert & George lokalisieren das Urinal

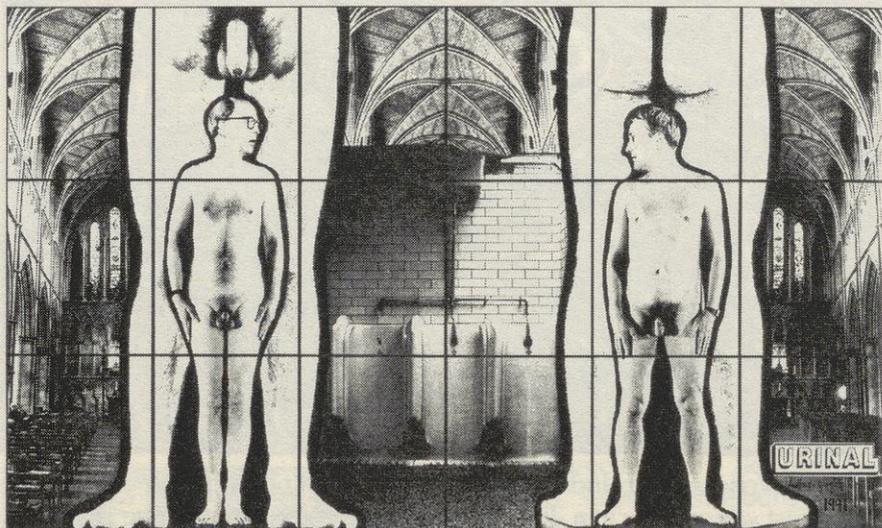
(Basket, 2005), 1207 (Mufti, 2005), 1208 (Chaplet, 2005), 1209 (Mass, 2005), 1210 (Rank, 2005), 1211 (Free-Fall, 2005), 1212 (South Africa, 2005), 1213 (Pixie Hill, 2005).

22 Vgl. ebd., 1181 (Net, 2005), 1177 (Twelve, 2005), 1145 (Devout, 2004), 1144 (Clean me, 2004), 1128 f (Apostasia, 2004), 1093 (Leaves, 2004), 1091 (Allah, 2004), 1040 (Christ Almighty, 2001), 1038 (Jesus said, 2001).

23 Vgl. ebd., 1036 (Faith, 2001), 912 (Sodom, 1997), 908 f (Spit Law).

24 Vgl. ebd., 924 (Spit Naked, 1997), 923 (Spunk Money, 1997), 920 (Eat and Drink, 1997), 918f. (Shit on Us, 1997), 916 (Money an Shit, 1997; In the Piss, 1997), 915 (Blood and Tears, 1997), 914 (Our Spunk, 1997), 912 (Sodom, 1997), 908f. (Spit

einer »Klappe« inmitten einer gotischen Kathedrale, deren tragende Stützpfeiler sie selbst als nackte Figurationen sind. Das Urinal wird an die Stelle des Hochaltars positioniert.²⁵ Und Friedhöfe scheinen ebenso »Erlösungs-orte« zu sein.²⁶



5. Anschauung des Unendlichen im Männlichen

Die Entstehung primärer religiöser und christlicher Gefühle im Oeuvre der »living sculptures« liegt in der »Anschauung des Unendlichen im Männlichen«, in bestimmten überwältigenden Erscheinungen des Männlichen. Die Betrachtung der erhabenen männlich-schwulen Züge der abgebildeten jugendlichen Männer als auch der Protagonisten lassen religiöse Empfindungen erwachen. Insofern sich die christliche Religion als ein »solidarisches System von Glaubensvorstellungen und Handlungen« definiert,²⁷ in der sich die Sozietät der Glaubenden gewissermaßen selbst anbetet, funktionieren die Artefakte der beiden Londoner Kunstschaffenden auf ebensolche Weise. Im künstlerischen Werk von Gilbert & George und deren kultähnliche Präsentationen finden durch das Gemeinschaftserlebnis der Kunstbegegnung eine Gleichrichtung der schwulen und religiösen Gefühle statt. Sie führen zur subjektiven Empfindung einer Verschmelzung der Grenzen zwischen dem Ich und dem (den) anderen (Christus, Männer, männlich-schwule Abge-

Law, 1997), 906f. (Piss Heads, 1997), 904f. (Blood Money, 1997), 900f. (Bloody People, 1997).

25 Vgl. ebd., 776 (Urinal, 1991).

26 Vgl. ebd., 769 (Sleeping, 1991), 768 (Naked Body, 1991), 753 (Dead Head, 1989).

27 Durkheim, Emile: Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie, Paris 1960 (Orig. 1912), 65.

bildete). Im liturgischen Abendmahlsopfer erfolgt sie über die Identifikation mit Jesus Christus. Das Erlebnis des Einswerdens, die geschlechtliche Vereinigung als wohl elementarste Form der Überschreitung und der Aufhebung der Ich-Grenzen überhaupt, gilt für viele Religionen nicht von ungefähr als ein heiliger Akt. Indem Gilbert & George, gleich einer strengen Observanz, ritualisierte Bildformen mit ihrer Botschaft sowie ihrer leibhaftigen Persönlichkeit von der legitimen mann-männlichen Liebe und Partnerschaft verknüpfen und mit einer für alle kodifizierbaren Bildsprache kommunizieren, erschaffen sie ein schwul-männliches Gemeinschaftserlebnis. Transzendenz scheint bereits hier und jetzt im Manne auf, der Mann als solches transzendiert über das vordergründig Seiende hinaus. Grundsätzlich steht jeder schwule Mann unter dem Gebot der Heiligung seines Lebens, der stets erneuerten und individuell herzustellenden dreiseitigen Verbindung zwischen dem Numinosen, den Männern (freilich auch den Mitmenschen) und sich selbst. Das Werk der beiden Künstler demonstriert auch, dass die das Dasein des schwulen Mannes umgebende Aura als Abglanz der göttlichen Gegenwart dadurch keineswegs verdunkelt wird.