



GILBERT & GEORGE

IN DER FREMDHEIT IHRER WELT

BEMERKUNGEN ZUM FILM «THE WORLD OF GILBERT & GEORGE», 1980

IN THE STRANGENESS OF THEIR WORLD

OBSERVATIONS TO THE FILM "THE WORLD OF GILBERT & GEORGE", 1980

PATRICK FREY

Seit bald 15 Jahren nehmen die englischen Bildhauer Gilbert & George die Pflicht auf sich, aus der Lebenswelt nicht in die Welt der Kunst zu flüchten. Vielmehr findet eine umgekehrte Fluchtbewegung statt: Im Sinne einer existenziellen Inversion stellen sie ihr ganzheitliches Selbst als verlebendigt Artefakt in die Wirklichkeit des Lebens hinaus. In diesem Akt einer totalen Ausstellung («the whole world an art gallery») laden sie die von ihrer seltsamen Gilbert & George-Präsenz überraschten Realitäten mit einer artifiziellen Bewusstheit auf. Was immer derart von ihrem besorgt-wertfreien, scheinbar unbeteiligt anteilnehmenden Blick getroffen wird, bleibt auf intensive Weise, was und wie es ist, um sich zugleich in diesem Zu-sich-Kommen einen Gilbert & George-Charakter anzueignen. Es wird also insgesamt in jenen seltsamen Zustand einer «anderen Art» versetzt, der eben das Besondere all dessen ausmacht, was die Bildhauer Gilbert & George «Skulptur» nennen.

Bei ihren verschiedenen leibhaftigen Auftritten — mit denen ihre Arbeit beginnen musste — wurde dieser «andere Zustand» zur Fremdheit an ihnen selbst fühlbar und an den Stellen konventioneller Nacktheit (Gesicht, Hände) mit Farbe signalisiert. Die ins Aussen gerichtete Energie der artifi-

For nearly fifteen years now the English sculptors Gilbert & George have accepted it as their duty not to escape from the world of life into the world of art. There is, on the contrary, an escape in the opposite direction: as in an existential inversion, they expose their whole selves as animated artefacts to the reality of life. In this act of total ex-position («the whole world an art gallery»), the real things, as if taken by surprise with the artists' peculiar Gilbert & George presence, are charged with an artificial consciousness. Whatever is in that sense touched by partiality and seemingly detached sympathy remains very intensely what it was and as it was and yet — while establishing its own identity — also acquires a Gilbert & George character. It is thus transposed into that strange state of «another order» which constitutes the specific quality of what the sculptors Gilbert & George call «sculpture».

During their various appearances in the flesh — which was the way their work was bound to begin — this «other state» of strangeness could be felt about them, and it was signalized by colour on places of traditional nakedness (face, hands). The extroverted energy of the artificial consciousness wrapped up, like a second skin, their flesh-and-blood-bodies and their conventional English business suits with the conventionally too short trouser cuffs.

The sculpture, that is: the self in the external world, appears as a hull with the qualities of a membrane that adopts and amplifies the vibrations of the body touched. The bodies of the two sculptors, Gilbert & George, were contained in «Gilbert & George, the sculpture», which consisted of two similar parts, the identities of Gilbert & George having

PATRICK FREY, Kunstkritiker in Zürich, seit 1984 Mitinhaber des Verlages «Nachbar der Welt» / P.F. is a Zurich art critic, and since 1984 co-partner of the publishers «Nachbar der Welt».

ziellen Bewusstheit legte sich wie eine zweite Haut um ihren Körper aus Fleisch und Blut und um die konventionellen englischen Strassenanzüge mit korrekt zu kurzem Hosenaufschlag.

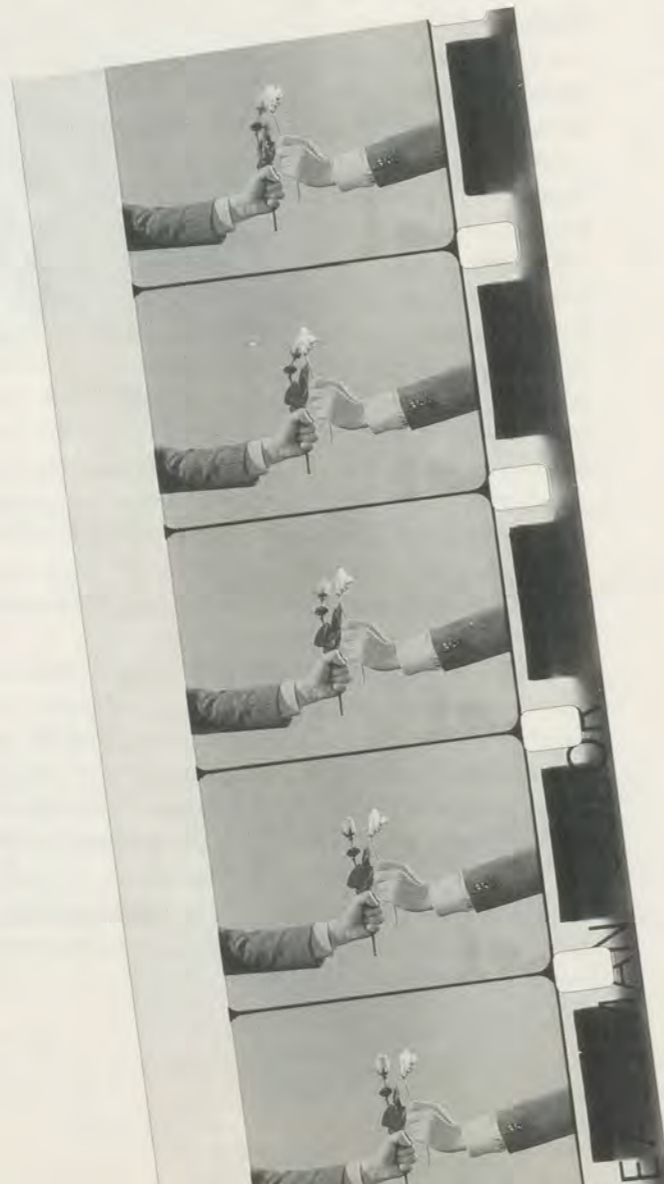
«Die Skulptur» als das Selbst im Aussen zeigt sich hier als ein Hüllkörper mit den Eigenschaften eines Membrans, das die Schwingungen des berührten Körpers aufnimmt und verstärkt. Die Körper der beiden Bildhauer Gilbert & George steckten in «Gilbert & George, der Skulptur» aus zwei ähnlichen Teilen, innerhalb der die Identitäten Gilberts und Georges austauschbar geworden waren. Es scheint, dass diese vitale Unsicherheit, wen wir vor uns haben, dieses fast unerträgliche Gilbert & George-Performance-Gefühl, das uns auch bei den späteren medialen Repräsentationen ihrer Gestalten — von der vegetabil-glücklichen Relaxtheit in gewissen «drawing sculptures» bis hin zur düsteren, trunkenen, verletzten, ja todesnah depressiven Erstarrung in den schwarzen Gitterrahmen ihrer «Foto-Pieces» von 1974 bis 1976 — nie mehr ganz verlassen hat, gerade im filmischen Medium auf unerwartete Weise wieder intensiviert werde.

«The World of Gilbert & George» ist deshalb kein normaler Film, weil sich hier nicht einfach zwei Männer — kinematografisch abgebildet — durch ihre Welt bewegen, sondern weil es hier sozusagen um einen «animated movie», einen Trickfilm der paranormalen Art geht, wobei der englische Ausdruck genauer sagt, worum es sich dabei handelt, vorausgesetzt, man versteht ihn wörtlich. Nicht Gilbert & George, die beiden Bildhauer, spielen uns da etwas vor, sondern «Gilbert & George, die Skulptur» ist hier reanimiert worden, rezitiert, singt, schreit, trinkt Tee, spricht, schreitet steif, tanzt, sauft, torkelt und windet sich fötal am Boden, und all dies als zweifach mediales Doppelwesen mit einer ungeheuerlichen Vitalität, die sich, in ihrer Abwesenheit im Bild, auf ihre «Welt» zu übertragen scheint.

«The funny thing is they're really quite normal. It's just that they seem of another order», heisst es in einem ihrer Limericks von 1971. Die Ver-rücktheit der Idee, eine «lebende Skulptur» zu sein, die sich aber eigentlich in nichts vom Normalmenschen unter-

become exchangeable. It seems that, in an unexpected way, the very medium of the film re-inforces this vital insecurity about who it is we are dealing with, this almost intolerable Gilbert & George-performance-feeling which has never quite left us even in the later, media representation of their figures — from the happily vegetable-like relaxation in certain «drawing sculptures» to the gloomy, drunken, injured petrification of the death-approaching depression in the black grids of their «foto-pieces» of 1974 to 1976.

«The World of Gilbert & George» is no normal film. It does not simply show us two men, i. e. their cinematographic representations, moving about in their world; it is, as it were, an animation film of the paranormal kind, an «animated movie» in the very literal sense of the term. It is not Gilbert & George, the sculpsors, who act for us, but «Gilbert & George, the sculpture» re-animated, that recites, sings,



scheidet; dies ist nicht zuletzt auch unter einem britischen Aspekt zu sehen, wobei ich an den Spleen denke, jene britische Fähigkeit, Zeichen und Handlungen totaler Übergeschnapptheit wohlgezogen und vor allem von niemandem sonderlich beachtet, im Alltag unterzubringen. Verwandt damit ist insgesamt der britische Umgang mit dem Paranormalen, etwa das kaum dramatisierte, aber ebenso wenig bezweifelte Ineinanderfließen realer und irrealer Bereiche, wenn es um das Dasein von Gespenstern geht, von «haunted houses», von spukenden Seelen der Verstorbenen, die Orte heimsuchen und beleben. Mit eben jener gutangezogenen kühlen Selbstverständlichkeit ertragen Gilbert & George ihre paranormale Existenz. Im Film gibt es eine Sequenz mit stürmisch bewegtem Wolkenhimmel und heulenden Winden. Da erzählen Gilbert & George, in einem wechselseitig vorgetragenen Gedicht von einer ganzen Reihe merkwürdiger Begebenheiten: Nach einem Spaziergang vorbei an «Efeu und Grabstein», spricht eine Rose zu ihnen, macht ihre Hände bluten; blutrot sind auch die Hände des Strichjungen, mit dem sie Blicke tauschen im Dunkel der Strasse. Sein Gesicht ist weiss. Im vierten Vers, berichtet Gilbert vom unheimlichen Besuch eines Freundes, bei dem bezeichnenderweise nur der Tisch wirklich erschauert:

*«We walked through raped farmborough
past ivy shop and tomb
We heard some harums, saw some woods
and liked them more
than little foxes wounds.
Then we came back on the fortyseven
not mugged but changed twice
the day will passed and used our fright
in our dirty mooded life.*

*A rose was on our cupboard dew
he spoke to us, of us in wood
we touched its sepals (Kelchblätter), runners, teeth it
scratched the hands and made it bleed.*

shouts, drinks tea, talks, struts, dances, boozes, staggers, wriggles foetus-like on the floor — and all this twofold, as a twin-creature of stupendous vitality which seems to remain with their «world» when they are absent.

«The funny thing is they're really quite normal. It's just that they seem of another order» it says in one of their limericks. The ex-centricity of the idea of being a «living sculpture», which, moreover, differs in nothing really from the norm of human beings — we should not forget the «Britishness» of such a notion, the fad, this British talent for tucking the most supremely nonsensical signs and actions neatly, elegantly and quite inconspicuously into everyday life. And this whim is closely linked with the, also relevant, British attitude to paranormal phenomena in general, as for instance the blending — hardly reflected and no more questioned — of the real and the unreal world where ghosts are concerned, where spirits of the dead haunt houses and places. It is with just that cool, well-dressed matter-of-factness that Gilbert & George bear their paranormal existence. There is a sequence in the film with a turbulent cloudy sky and howling winds, where Gilbert & George, reciting a poem in turns, tell us a number of strange incidents: after a walk «past ivy shop and tomb», the rose talks to them and makes their hands bleed; and blood-red, too, are the hands of the boy tart whose eyes they meet in the dark of the street. His face is white. Later, in the fourth stanza, Gilbert relates the eerie visit of a friend, where, significantly, only the table «creeps»:

*A tart was walking down our street
he looked, we looked, he nodded
his hands were red, his face was white
he was the best (heart) tart of the night.*

*A friend came to our house one day
he knocked upon the door
he stood outside, he stood inside
our shoes glued to the floor.*

*He waited and waited, our table crept
and then he turned and left
we looked and sighed and breathed again
for no one had crossed our door.»*

Der Spuk, der in der Welt von Gilbert & George aus den Dingen ruft: das sind sie selbst, die Splitter ihrer nicht verstorbenen, nur veräusserten Seelen. Und vieles andere in diesem Film spricht — wie die Rose — «zu ihnen, von ihnen», die Mauern, die Häuser, Blüten und Knospen, Strassen und Kirchen, die Industrie, die ganze Stadt und ein bestimmter Teil ihrer Bewohner: jugendliche Arbeitslose, Tramps, Schwarze, ja auch der «Vater-unser» oder gar der «Tod» ...

... Schliesslich wird auch eine Thematik «sprechend» wiederaufgenommen, die wir aus den düstersten Fotoarbeiten wie «Dead Boards» von 1976 und «Dusty Corners» von 1975 kennen, die Gilbert & George aber auch weiterentwickelt haben in neueren Stücken wie «Crusade» (1980), wo sie umgekehrt auf Stuhllehnen sitzen oder wie in jenem ungewohnten Bild, bei dem sie mit einer Fotomontage aus Maserung und Astlöchern das wahrhaft furchtbare Holzgesicht der religiösen Dogmatik herbeirufen (Mullah, 1980).

Die Kamera streift über Holztafelung, Boden, Ecken, Leisten ihres Holzgetäfelten Zimmers, über Stuhl und Schreibtisch. George liest im Off:

*«Our oaken misery of neurotic escape, seen here in shattered
dusted depressions of times corners. Our brains filter orgias-
tically with light struck particles of world dust to define our*

The spooky sprights calling out from the things in Gilbert & George's world are really Gilbert & George themselves, fragments of their souls, which have not passed away, only passed out of their bodies. And many other things and persons in this film talk — like the rose — «to them, of them»; the walls, the houses, blossoms and buds, streets and churches, the industry, the whole town and some of its inhabitants: unemployed youngsters, tramps, blacks, even the «paternoster» or indeed «Death»...

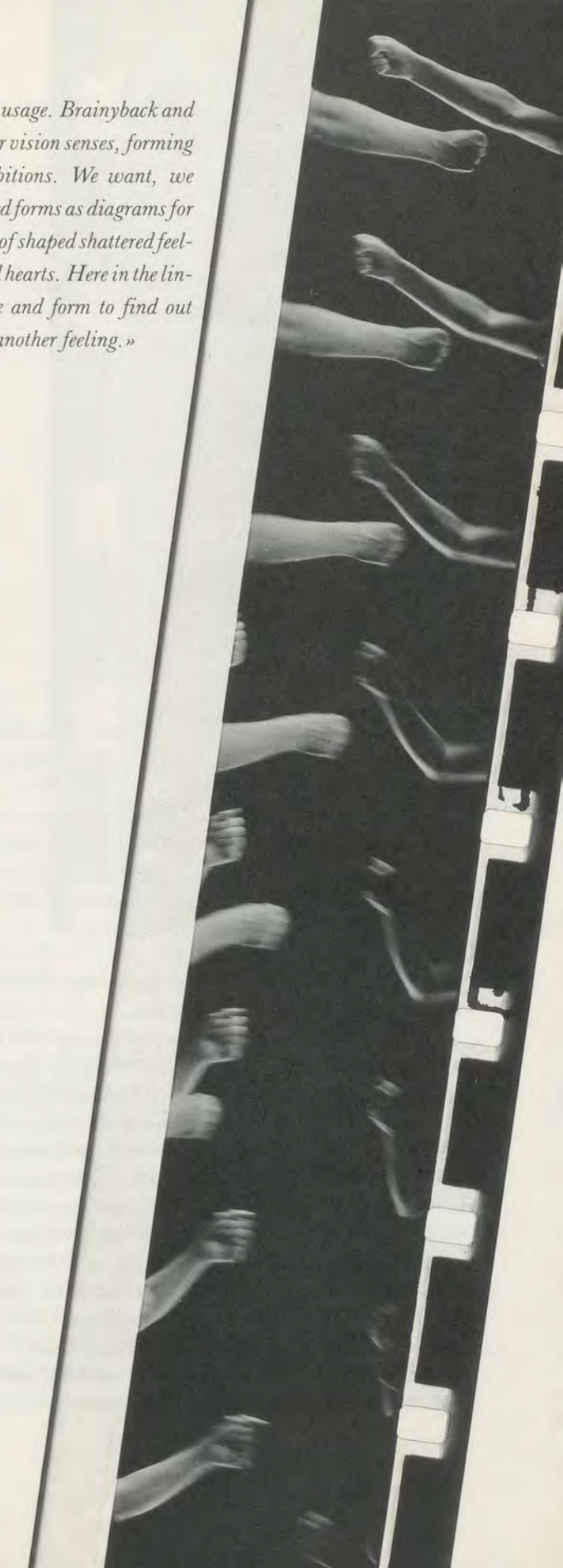
Furthermore, a theme is taken up again in the spoken words that appear in the gloomiest photographic works such as «Dead Boards» of 1976 and «Dusty Corners» of 1975. Gilbert & George have developed it further in more recent pieces such as «Crusade» (1980), where they sit on chairs the wrong way round, or in that extraordinary picture which, by means of a photomontage, conjures up out of veined knot-holes the truly terrifying wooden face of religious dogmatism (Mullah, 1980).

The camera skims over wood panelling, floor, corners, ledges of their wood paneled room, over chair and desk. George reads, off screen:

refined taste, history of objects of sad usage. Brainyback and looked-at-leg float dreamlike past our vision senses, forming aesthetic veins and passionate ambitions. We want, we need, we cry the deeds of our purchased forms as diagrams for our various lusts. The combinations of shaped shattered feelings serve our downed drawing board hearts. Here in the lined corners dark we join with shape and form to find out meaning, see ourselves and breathe another feeling.»

(Ich belasse die Texte bewusst in der Originalsprache, da die exzentrische Ausdrucksweise von Gilbert & George, auf die ich noch zurückkommen werde, nur mit viel Verlust ins Deutsche übertragen werden kann.) Unmittelbar nach dieser Passage, die, wie ich meine, einen Schlüssel zur Denkstruktur von Gilbert & George oder besser: zu ihrer Seh-Struktur enthält, suchen die beiden ihr Selbst im Gesicht des anderen: Die Gesichter einander gegenüber, schreit der eine langgezogen, während der andere ihm die Zunge rausstreckt; es ist eine höllisch-höhnisch tönende Verdeutlichung ihrer Fotoarbeit «Hellish» von 1980.

An der documenta 7 hörte ich angesichts der zahlreichen Photo-Pieces von Gilbert & George mehrmals die Kritik, die beiden Künstler seien Formalisten geworden. Nun scheint es zwar, dass auch das härteste Thema, dass alles aus dem Leben und der Erfahrung von Gilbert & George unmittelbar zur — formal sehr streng gehandhabten — Kunst werde. Doch — und «The World of Gilbert & George» müsste hier eigentlich Klarheit schaffen — ist es nie die eigentliche Absicht dieser Künstler gewesen, ein «Leben als Kunst» in Szene zu setzen oder Wirklichkeiten zu ästhetisieren, um sich die elenderen Wahrheiten des Lebens vom Leibe weg ins Bild zu halten. Im Gegenteil, wie gesagt: Der Hyperformalismus ist hier nur eine Konsequenz aus der viel tiefer reichenden Intention, immer nur und immer genauer das Leben zu treffen, indem man, wie sie sagen, «mit der Kunst» bleibt. Gilbert & George äussern die Ansicht, nur mit der Kunst sei es dem wahren Künstler möglich, wenigstens





den Versuch zu machen, am Leben zu bleiben, durchaus im doppelten Wortsinn.

Die Utopie einer Identität von Kunst und Leben ist es nicht eigentlich, die Gilbert & George interessiert. Sie wollten, bereits in der Blütezeit jener Wunschvorstellungen, den von ihnen mitgeprägten frühen 70er Jahren, etwas ganz anderes. Sie wollten vorstossen zu einer Personifizierung von Lebenswirklichkeit in der Kunst, ein Akt, bei dem zuallererst bei sich selbst auf die Identität, das heisst, auf «normale», geschlossene Gleichungen, wie etwa $ich = ich$, verzichtet werden muss, um in ein offenes, ja, öffentlich zugängliches Feld von Identitäten hinauszutreten. Gilbert, der Bildhauer, ist Gilbert & George und deren aufgesplitterte Anteilnahme an der Welt und vice versa.

Immediately after this passage, which, to my mind, offers a key to Gilbert & Georgean thinking- or rather seeing-structures, each of them searches himself in the face of the other: Facing each other, one of them screams, while the other sticks out his tongue at him; it is a sneering dramatization, a hellish soundtrack to their foto-pièce «Hellish» of 1980.

In view of the numerous photo-pieces by Gilbert & George exhibited at the documenta 7 (Kassel), criticism was heard more than once that Gilbert & George had become formalists. Indeed it does seem as though even the toughest subject, everything out of the lives and experiences of Gilbert & George, had been turned straight into art, an art of a rigidly handled formal quality. However — and «The World of Gilbert & George» ought to drive home this point — it has never been the intention of these artists to stage «life as art» or to aestheticize reality in order to keep the grimmer truths of life at arm's length, in a picture-frame. On the contrary, as I have pointed out before: this hyperformalism is only a consequence of the far profounder intention to capture life and nothing but life more and more precisely, by, in their own words, staying «with Art». Gilbert & George maintain that it is only «with Art» that the true artist can possibly — at least try to — keep in touch with life — and stay alive, which amounts to the same thing.

It is not, fundamentally, the vision of an identity of art and life that Gilbert & George are interested in. What they have always wanted, even in the early 70's the heyday of those utopian ideas, which they helped to mold, was something entirely different. They wanted to achieve a personification of the reality of life in art, an act which requires first and foremost the sacrifice of one's own identity, that is, of «normal» equations such as $I = I$, in order to step out into an open — open to the public in fact — field of identities. Gilbert, the sculptor equals Gilbert & George and their fragmented participation in the world, and vice versa.

Through their astral-like presence in the enveloping body of the «sculpture», in the membrane between art and life and, at the same time, between public body and private body, these sculptors aim at a kind of experience and knowledge of life and the world that all but bursts the frame of normal human scope.

In fact it seems un-human, if not super-human, to attempt to admit into the senses, in this different way of theirs, the whole of a town, or even only a tree, a Pakistani, let alone Christ, death, madness, without altogether losing oneself in them. One's feeling of order inside oneself is jeopardized by

Durch ihre astralhafte Präsenz im Hüllkörper der «Skulptur», in der Membran zwischen Kunst und Leben, das auch eine durchlässige Scheidewand zwischen öffentlichem und privatem Körper ist, zielen diese Bildhauer auf eine Lebenserfahrung und Weltkenntnis, die in ihrer Art das normalmenschliche Mass eigentlich sprengen müsste. Wenn nicht übermenschlich, so scheint es doch unmenschlich, auf ihre «andere Art», eine ganze Stadt in die Sinne aufnehmen zu wollen oder auch nur einen Baum oder einen Pakistani — und dann erst Christus, den Tod, den Wahnsinn —, ohne daran ganz verlorenzugehen. Das Gefühl für die eigene Ordnung gerät in Gefahr, wenn man ein Gefühl für das Anderssein, für die Ordnungen der grossen Fremdheit der Welt — ausser sich — entwickeln will. *«Misery for all. Here the struggled punished nature masks the hands of man, 300 years of crude loving desperate commerce, death — life no youth, death — life no friends, no feeling for our order owning human being trees our praise to us and moving leaves at waste, (...)*

(...) These gentle monsters stand between us and that forlorn life / blind faces business and the (...) life of charm and perversion, strong will, (...) leaving for us the monstrous pay of wait.»

Zu Bildern hässlicher Industrie und trister Wohnviertel sind das die ersten Sätze des Films, nach einem langen Schwenk über Stadt und Land bis zu einer Kirche, begleitet von der trunkenen Klangmelodie übereinandergelagerter Big Ben-Glocken.

Dorian Gray blieb jung und schön, während sein nur für ihn sichtbares Bildnis die Zeichen seines in jeder Hinsicht exzessiven Lebens erfuhr. In Gilbert & George sehe ich manchmal Dorian Gray, dazu verdammt, sein Bildnis mit sich, auf sich herumzutragen, sichtbar.

«Body snatchers» kommt mir in den Sinn, jener ausser-gewöhnlichste aller Science Fiction-Filme, bei dem die Ausserirdischen in die Hüllen normaler Menschen schlüpfen; und ich erinnere mich vor allem daran, was das für ein spezifisches Gefühl war, wenn man nach diesem Film wieder unter die Leute ging.



the attempt to develop a feeling for the otherness, for the orders of the great strangeness of the world — outside oneself.

«Misery for all. Here the struggled punished nature masks the hands of man, 300 years of crude loving desperate commerce, death — life no youth, death — life no friends, no feeling for our order owning human being trees our praise to us and moving leaves at waste, (...)

(...) These gentle monsters stand between us and that forlorn life / blind faces business and the (...) life of charm and perversion, strong will, (...) leaving for us the monstrous pay of wait.»

Spoken to images of ugly industry and squalid urban housing, these are the first words of the film, after an extensive panoramic shot over town and countryside to a church, accompanied by the drunken sound-clusters of the chime of Big Ben in multiple play-back.

Dorian Gray remained young and beautiful, while his portrait, which nobody but himself ever set eyes on, bore the marks of his dissipated life. Sometimes I see Dorian Gray in Gilbert & George, condemned to carry his portrait about with him, on him, for everyone to see.

«Body Snatchers» comes to my mind, this most extraordinary of science-fiction movies, where the extraterrestrials slip on the mortal frames of ordinary humans. I remember

«Gilbert & George, die Skulptur» ist, ob scheinbar greifbar oder wirklich medial, das Produkt einer lange andauernden und anwachsenden Besessenheit. Die Fremdheit der Welt besetzt sie in dem Masse, wie sie die Vertrautheit ihres eigenen, ihrer beiden Ichs, wenn man so will, in die Welt investiert haben, damit jene Fremdheit, die uns im normal erlebten Alltag nur hin und wieder als dunkle Ahnung überfällt, sich in ihrer wahren und ungeheuren Fülle zu erkennen gibt, ihnen als Künstler und uns als Betrachter ihrer Kunst.

Anzumerken ist hier übrigens, dass Gilbert & George unter «Welt» ausdrücklich die von Menschenhand berührten Zonen verstehen, also nicht etwa den wirklichen Urwald, der nur in unerreichbarer Distanz als unwirklicher Wunschort in ihren Traumgedichten vorkommt.

«Here in this place we have to stay, even when dreaming of our jungled distant happy land our faces are heavy with the thought, with the faraway jungled happy people.»

One day we will come to our feet and walk that w(d)ay where the sunset never ends. We have to find again old pink earth steaming monstrous jungled paths — and tripping we are almost falling cold.»

Es ist von innerer Notwendigkeit, dass wir bei der Annäherung an Gilbert & George zu Befremdeten werden, notwendig, dass wir auf unserer — bei Selbstdarstellungen unvermeidlichen — Suche nach Identitäten hier in einen unauflösbaren circulus vitiosus geraten, der unser eigenes Bei-sich-Sein nicht unangetastet lässt. Erst, wenn man sich also fragen muss, wer wen vor sich habe, erkennt man vielleicht, was es wirklich heisst, «mit der Kunst zu sein». Vielleicht liest sich dann der englische Satz leichter in seiner verborgenen Bedeutung: «To be with Art is all we ask», hiesse dann etwa: «Mit der Kunst zu sein, ist alles zu sein, und das verlangen wir.» Auch die Sprache von Gilbert & George befindet sich in einem «altered state»; fehlende Interpunktion und grammatikalische Absonderlichkeiten lassen die Bedeutungen tanzen.

Besessene sprechen in fremden Zungen. In dem Masse, wie Gilbert & George andere(s) Leben, andere Wirklichkeit mit ihrer Persönlichkeit

most vividly the peculiar feeling I had on mixing with the people in the street again after the movie.

«Gilbert & George, the sculpture» is, whether seemingly tangible or really medial, the result of a sustained and growing obsession. The strangeness of the world takes possession of the sculpture, and the sculpture invests the world with the intimacy of its self, of rather its two selves, so that the strangeness, which in ordinary everyday life invades us only once in a while as a vague inkling, becomes palpable in its true and overwhelming abundance, for them as artists and for us as beholders of their art.

We should note, by the way, that with Gilbert & George the term «world» is explicitly limited to areas touched by human hands, as opposed to, say, the real jungle, which figures only at inaccessible distance as an unreal utopia in their dream poems.



Approaching Gilbert & George, it is necessary to become alienated; on our search for identities — inevitable corollary of self-representations — it is necessary to be drawn into an indissoluble vicious circle, which cannot but affect our sense of being-in-ourselves. Only when we are forced to ask ourselves, then, who is facing whom, can we perhaps come to understand what it really means «to be with Art». And perhaps the hidden meaning of the phrase «To be with Art is all we ask» becomes clearer: «To be with Art is all, and that is what we ask». Gilbert & George's language, too, is

infizieren — und damit ist letztlich alles gemeint, was wir in «The World of Gilbert & George» sehen —, in diesem Masse werden sie auch selbst ent-persönlicht; sie sind immer weniger bei sich, sprechen immer weniger von sich aus, sondern ver-rücken ihr Sprechen immer näher zu den personifizierten Wesen, denen dadurch eine wahre, selbstbewusste Sprache verliehen wird; die Sprache ihres einfachen Daseins wird hörbar, verstärkt durch die Membrane von «Gilbert & George, der Skulptur». Die Rose spricht also «zu ihnen, von ihnen»; aber zugleich kann die Rose in der Sprache des Holzes sprechen. Mit einer ähnlich ver-rückten Syntax besingen Gilbert & George die neue prosaische Lebenswelt einer «toten» Kirche. Die düstere Fassade einer dekadenten Religion steht lange unbewegt im Bildausschnitt; der Tonfall von Georges Stimme ist nüchtern, aber doch etwas traurig, zumindest von einer freundlichen, vielleicht gar barmherzigen Melancholie:

«Dead church with stones piled up for classic even sense points skywards to our god and clouds and airplanes and birds and good police helicopters. Hall of tramp and pigeons and sad cultured music lovers. All graved beaked or bottled or programmed old, circled, arched, dust-pushed, dead-dream science of intellect on gloomed dead names. Clime hippy, staggered drunk, taught educated man for hands touching linking, grudging compliments for him our friend in jesus stones.»

Man erfährt im Film auch, warum das 2,4 × 2,0 Meter gross fotografierte Trampgesicht so wichtig sein muss, und warum es den Titel «Mad» trägt (1980). Da sitzt derselbe Tramp am Strassenrand und sagt sehr verrückte Sachen; aber was und wie er es sagt, klingt ebenso echt und wahr für ihn wie gleichnishaft für Gilbert & George, die Künstler.

in an «altered state»; what with punctuation marks missing and grammatical peculiarities it sets the meanings of the words dancing.

The obsessed speak in foreign tongues. To the extent to which Gilbert & George infect other('s) lives, other realities with their personality — and that is true for everything we see in «The World of Gilbert & George» — they themselves are de-personalized: They are less and less «in themselves», but dis-place their mode of speech, shifting it closer and closer to the personified objects so as to give them a true, conscious even self-assertive language: The language of their very existence becomes audible, amplified by the membrane of «Gilbert & George, the sculpture». The rose, then, speaks «to them, of them»; but it can also speak in the language of the wood. In a similarly de-ranged syntax Gilbert & George celebrate the new, prosaic existence of a «dead» church. The dreary facade of a decadent religion stands in the picture in a long still. George's voice sounds sober, yet there is a touch of sadness, at least of a kind, perhaps even merciful melancholy:

The film also tells us why the huge photograph (2.4 × 2.0 m / 2.6 × 2.2 yards) of the tramp's face is so important, and why it is given the title «Mad» (1980). There is this same tramp sitting by the roadside, saying crazy things; but what he says and how he says it sounds as genuine and true to him as it does parabolical to Gilbert & George, the artists.

«I have nothing to fear for. Nothing much worth. Every place as the place of rest. I was living the world and got much place but I had no friends. The only friend that helped me was myself. But I love my country and I don't need anyone, because I don't know anyone so ... how can they help? I am the madman that nobody loves but a very intelligent madman ... they cannot see my wonderful stick to look at muds like this ...».

Diese ahnungsvolle Liebe gilt nicht nur dem «Madman» sondern — siehe die Verse zu «dead church» — auch seiner Welt, dem Zufluchtsort der gescheiterten Existenzen. Der schwarzen regenassen Strasse in der Nacht widmen Gilbert & George eine der längsten Einstellungen des Films und geben ihr ganz ihren eigenen — bzw. den ihr eigenen — Charakter:

«Scarred (narbige) tarred (geteerte) street we see you for your worthless worthiness make miserable our nature and your lust you read now your history of youth beyond your purpose your blood stained surface of charme and a lot of daily work that comfort you and least you dry with the destructiveness of your years romantic and unhappy you're up to serve no person, but your friends and servants, us.»

Es kann hier nur von einigen Aspekten dieser künstlerischen Arbeit und von wenigen Bildern dieses grossartigen Films die Rede sein. «The World of Gilbert &

George» von 1980 ist eine Folge von Bildern oder von «Skulpturen», die das gesamte bisherige Werk der Künstler wiederaufnimmt, zusammenfasst, sich aber mit dem Generalthema «Stadt» beschäftigt und, in der formalen Ausprägung, vor allem auf die Foto-Pieces zwischen 1978 und 1980 zurückgreift.

Der Film ersetzt, dynamisiert aber zugleich die minimalistische Strenge der schwarzen Bildrahmen mit einer durchwegs harten Schnittechnik, die lange stills, wenige ruhige Fahrten, und sehr viele knappe flashes zu einem filmischen Hintereinander montiert, welches, wie Carter Ratcliff es bereits deutlich erkannte, im Nebeneinander der «städtischen» Foto-Segmente wie als dessen Ursprung erscheinen musste. «Gilbert & George haben diese Effekte (einer Filmbildmontage) in ein fixiertes und stilles Medium gebracht. Sie haben den Film erschüttert, ihn zum Stehen gebracht. Ein süchtig-machendes Medium wird kontemplativ.» (Carter Ratcliff, «Gilbert & George und das moderne Leben», nach Seite 14 der Übersetzung, Kunsthalle Bern, 1981.)

Die Bild- und Ton-Rhythmisierung bestimmt sehr stark die bedeutungsmässige Tendenz der Bildketten. Der Rhythmus variiert zwischen weich-schleppend, trunken-melodiös und trommelschlagkurzer martialischer Kadenz.

Dieser Film ist wirklich eine der schönsten «Skulpturen» von Gilbert & George, und seine Bilder sind so grausam scharf, dass sie, obwohl bedeu-

This intuitive love is not limited to the «madman», but, as the verses to the «dead church» suggest, embraces his world, the places of refuge, the down-and-outs. One of the longest stills in the film is devoted to the black, rainy street at night, which thus takes on their character, and, simultaneously, its own.

We have to content ourselves here with but a few aspects of this artistic work, and but a few images of this splendid film. «The World of Gilbert & George», of 1980, is a sequence of

images or «sculptures», which resumes the artists' entire previous work and sums it up, concerning itself at the same time with the main theme, «city». As to its formal characteristics, it reverts chiefly to the photo-pieces between 1978 and 1980.

The film both replaces and dynamizes the minimalist rigidity of the black picture-frames by harsh cuts throughout, mounting long stills, few panoramic shots and a multitude of brief flashes. The result is a cinematographic sequence from which, as Carter Ratcliff has pointed out, the urban photo-segments in their simultaneous presence seem to have sprung. «Gilbert & George have transposed these effects (of the film-picture-montage) into a fixed and silent medium. They've shocked the movies into stillness. An addictive medium turns contemplative.»

The rhythmical organization of images and sounds largely determines the meaning of the image-sequences. The rhythm alternates between soft-lagging, drunken-melodious and martially curt, drumbeat-like cadences.

This film is indeed one of the most beautiful of Gilbert & George's «sculptures», with its images so ruthlessly well-focussed that, inspite of their far greater diversity, they stick in our memories just as distinctly as the red skulls of the «Red Sculpture». «The World of Gilbert & George» is full to the brim of poetry and British humour, and quite unafraid of pathos. The film is free from prejudice, though it does pass judgements, and the way it does so could be described as Gilbert & George describe themselves: «unhealthy, lecherous, dreamy, depressive, arrogant etc.» Moreover, it is anarchistic, violent, even vicious, if it does not fail to point to

tend vielfältiger, genauso präzise im Gedächtnis hängen bleiben wie die roten Schädel ihrer «Roten Skulptur». «The World of Gilbert & George» ist voll, ganz voll von Poesie, britischem Humor und ohne Angst vor dem Pathos. Der Film ist vorurteilslos; aber er urteilt, und zwar eben so, wie Gilbert & George von sich selbst sagen: «ungesund, lüstern, verträumt, depressiv, arrogant usw.» Er ist ausserdem noch sehr anarchistisch, gewalttätig und auch böse, ohne es allerdings zu unterlassen, auf die Möglichkeit der Gnade hinzuweisen: Gilbert & George haben keine Scheu davor, den Gekreuzigten neben einem Blütenzweig zu zeigen und dazu einen Jungen bitten zu lassen, und zwar siebenmal: «may God forgive me, may God forgive me ...»

Der Film macht mit-leiden, ohne zu verhehlen, dass das Elend in der trübsten Gasse als ein Lebenszustand von wenigstens archaischer Intensität angesehen wird. Der Film ist animalisch-sexuell und befreiend-blasphemisch, wenn Gilbert & George sich am Boden winden und krümmen wie in den vorgeburtlichen Stellungen von «Human Bondage» (1974) und «Bloody Life» (1975). Er ist animistisch-sexuell, wenn Gilbert & George ihre Körper biegen zum Rhythmus von «bend it, bend it», einem Tanz, der zuerst sehr komisch und dann immer eindringlicher und beschwörender trance-artig wird. «Bend it» gleicht einer Fuck-the-World-Geste als Tanz, ganz ohne Verachtung, eine unbeschreibliche Mischung aus ekstatisch-hemmungsloser und alkoholisch-mechanisierter Bewegung.

Andeutungen dieser rabiat befreienden Vulgarität und Ahnungen des allnächtlichen Absturzes in fürchterliche Trunkenheiten schleichen sich bereits in eine der scheinbar harmlosesten Szenen des Films ein, wo Gilbert & George eine sehr britische Tea-time Konversation betreiben. Die Stimmung ist friedlich und extrem höflich, so höflich, dass die ziemlich handfesten Anspielungen am Ende des Gesprächs beinahe überhört werden.

Gilbert & George demonstrieren das Tee-Ritual und ebenso souverän dessen Subversion. In England gibt es drei Dinge über die man bei Tisch nicht spricht: Sex, money and politics. Gilbert & George führen vor, in welcher untadeligen Form man sich über das erste Sachgebiet wissenswerte Dinge mitteilen kann.



the possibility of mercy: Gilbert & George do not shrink from showing the crucified Christ beside a blossoming twig, and having a boy pray in front of the picture «may God forgive me, may God forgive me...» seven times over.

The film evokes pity, but it does not conceal the fact that the misery in the most wretched gutter is still viewed as a form of life of at least archaic intensity. There is animal sexuality and liberating blasphemy when Gilbert & George writhe on the floor, folding up their bodies as in the foetal positions of «Human Bondage» (1974) or «Bloody Life» (1975). There is animistic sexuality when they bend their bodies to the rhythm of «bend it, bend it», in a dance that starts off comical and then gradually becomes more impassioned, more entrancing, trance-like. «Bend it» reminds us of a Fuck-the-World-gesture turned into a dance, perfectly free form contempt, a mixture of ecstatically uninhibited and alcoholically mechanized movement that defies description.

Intimations of this rudely liberating vulgarity and allusions to the regular nocturnal plunges into dreadful drunkenness have crept into one of the most seemingly harmless scenes of the film, where Gilbert & George carry on a very British tea-time conversation. The atmosphere is peaceful and extremely polite, so much so that it is all too easy to miss the palpable innuendoes at the end of the conversation. Gilbert & George perform the tea-ritual and, no less brilliantly, its subversion. There are three things in England that one does not discuss at table: sex, money and politics. Gilbert & George demonstrate in what perfectly decorous form it is possible to exchange valuable information on the first of these subjects.

«How was the tea Gilbert?»

Very nice, would you like some cake?»

Thank you, yes! Would you like some cheese?»

Yes, I would like very much a piece of lester!»

There you are.

Thank you, George!

How do you feel Gilbert?»

I feel relaxed after the long walk! How do you feel?»

I feel fine, thank you, rather gravy and relaxed. How shall we spend the evening?»

Let's go to the Clifton's and see some waitors!»

What an extremely good idea! Shall I change?»

Change what?»

O I meant my suit and tie. Why what did you think?»

I thought your shoes and shirt, why should I change?»

No I think you are fine as you are.

Do you think Accles will be there?»

If he is not there, we are going to get him out of the kitchen!»

Do you have your words ready for him?»

I have everything ready for him, how about you?»

I will ask him about his side, how about you?»

I will ask him about his science as well!»

(‘side’ and ‘science’, als Umschreibungen des Wortes ‘size’; d.h: «I will ask him about his size!» «I will ask him about his size as well!»)

(both «side» and «science» being substitutes for «size»)

Der Film verbindet sexuelle Energie mehrmals mit den Emblemen der Macht, etwa, wenn sich die Flagge mit dem Union Jack bildgross gegen vorne bläht und bauscht, begleitet von einem irren Meddley aus den bekanntesten militärischen Märschen.

Das erotische Leben fährt in die mit Zeitraffer gefilmten Knospen und Blüten, die in hart geschnittenen Sequenzen keimen, aufplatzen und die taufeuchte Schönheit ihrer jungen Blätter entfalten, begleitet von einem Chorgesang heller Knabenstimmen, deren Klang an Unschuld nichts zu wünschen übrig lässt — auch dann noch nicht, als Gilbert & George in den Refrain einstimmen, sehr hingebungsvoll, doch in herzerreissend falscher Stimmlage.

Das erotische Leben kommt schliesslich auch — unmittelbar nach dem sublimen Hallelujah — zum «täglichen Brot», zu Früchten, Gemüse und Fleisch, andeutungsvoll beobachtet an einem opulent arrangierten Buffet, über dessen Schätze die Kamera hinwegschwebt, während George reziert:

«Here the handsome beauty of the daily food
These pools of juices and piles of dead matter ... necessary for feeding life and intellect
sliced pig to bacon with fats and veins drewed into our pleasure of eating
disgusting sausages taste so nice with deep thorough satisfaction of sensation
cabbadge come and potato go as fixed drab sadness for our gullets
cheap jaws, lying beauty with dead ripped happiness of fatness
gravy rivers round wall rounded belly
curly queues of fat decorating its way to masticated end
with puddings of sweat, solid with the cornfields gold and aking with suncastr shugar
tarts full and crumble as crumbles various stand dust dry with moist with, with mistery of excellence.»

Was auf das Schlussbild der zuckerbestäubten Torten folgt, erlöst den Zuschauer abrupt von einem Zustand visueller Überfressenheit, in dem sich Wollust und Ekel am Ende die Waage halten, und ist im übrigen charakteristisch für die unbarmherzige Schnitttechnik von Gilbert & George: Der bereits erwähnte Tramp sitzt am Strassenrand und wiederholt mit undeutlicher Stimme: «I'm a happy drunk, I'm a happy drunk, I'm a happy drunk ...»

This sexual energy is linked several times with the emblems of power, so for instance when the Union Jack, filling the whole of the screen, swells and bellies towards us, accompanied by an insane meddley of the most notorious military marches. Erotic life animates buds and blossoms, filmed in quick-motion: they burst open and unfold the dewy beauty of their young petals, acoustically underlined by a choir of clear boys' voices that sounds so perfectly innocent that not even Gilbert & George's joining in the chorus — devoted, if heartrendingly pitched — can impair the effect.

Erotic life then — immediately after the sublime hallelujah — proceeds to the «daily bread», the fruit, vegetable and meat arranged in a sumptuous buffet, and while the camera hovers over these treasures with a suggestive gaze George recites:

What follows after the final shot of sugar-sprinkled cakes is an abrupt relief from a state of visual gluttony in which lust and repulsion balance each other. This cut, incidentally, is a telling example of Gilbert & George's merciless cutting technique: The tramp we have come across before sits by the roadside muttering the same sentence over and over again: «I'm a happy drunk, I'm a happy drunk, I'm a happy drunk...»

Als den Bildhauern die ästhetischen Reize der täglichen Nahrung ein zweitesmal begegnen, schlafen die beiden «Sklaven der Schönheit», wie sie sich selbst einmal bezeichnen. Das bei Licht geschaut «Geheimnis des Exzellenten» sinkt hinunter in die süsse Tiefe eines nächtlichen Traumes, hinreissend «fruchtvoll» imaginiert von Rüben und Zwiebeln, Gurken, Mangos und dünnen Bohnen, die, aneinander sich reibend, übereinander fallend nach vorne ins Bild kollern, in Zeitlupe und endlos, eine einzige, heranrollende Meeresbrandung aus Früchte- und Gemüseleibern.

When the aesthetic lure of the daily food comes their way again, the two «slaves of beauty», as the sculptors have called themselves, are asleep. The «mystery of excellence» viewed by light now sinks into the sweet depth of a nocturnal dream, dreamt up by a ravishingly «fruitful» imagination, with carrots, onions, cucumbers, mangos and dried beans bumping into each other, tumbling helter-skelter into the picture, endlessly, in slow-motion, like one great rolling breaker of fruit and vegetable bodies.

«Here in the dreamland of our anxious life the fruits behave they speak and turn and roll with us, with unending orgasms incest with variety of forms

They bump together, yearning for new chance in action, heavy with doomed history, optimistic with their cranky dreams they push fruitily on through the orgasmic old hours

with us they love and we, through their night dreams love reason with our passion

strange weights, textures flesh and seed move here for the scream of reason»

Wieder beendet ein harter Schnitt den süssen Traum, eine Blüte erscheint im Bild, und ein langgezogener, furchtbarer Schrei ertönt.

Die Welt von Gilbert & George ist reich an vielsagenden Kenntnissen über Blumen und Blüten und reich an schreiender Klage, aber dies ist kein Sozialarbeiterfilm, eben weil diese Künstler nicht vortäuschen, sich mit den Problemen etwa eines verwahrlosten Jugendlichen «identifizieren» zu können. Man hört einfach zu, wie diese Jungen auf naheliegende Fragen antworten, und vor allem sieht man oft nur lange, lange ihre Gesichter, wenn sie nichts antworten, weil es vielleicht nichts zu sagen gibt auf die Frage, was denn das Schönste gewesen sei, das ihnen je passiert sei. Einer ist da, der nur immer wiederholt: *«I'm a young man, I'm a young man ...»*, und ein anderer mit Kruzifix am Ohr sagt nur: *«Jesus Christ, Jesus Christ, Jesus Christ ...»*, wiederum siebenmal.

Another harsh cut ends the sweet dream, a blossom appears, and a long frightening scream resounds.

«The World of Gilbert & George» abounds in significant knowledge of flowers and blossoms, abounds, too, in screaming lamentation, but it is not your usual social-worker-film, because these artists do not pretend to be able to «identify» with the problems of, say, a seedy youth. The spectator simply listens to the young people answering the obvious questions and, even more importantly, looks at their faces during the long intervals when they say nothing at all, because there is perhaps no answer to the question of what was the most beautiful thing ever to have happened to them. There is one chap who says nothing but «I'm a young man, I'm a young man...» over and over again, and another one with a crucifix in his ear who repeats «Jesus Christ, Jesus Christ, Jesus Christ...», again seven times.

Eines der Interviews möchte ich hier noch wiedergeben:

I would like to include at least one of these interviews:

*«What would you wish for most of all?
That time ends.*

*What would you most like to be?
Myself.*

What makes you happiest?
.....

What makes you most unhappy?
.....

*What is the best thing that ever happend to you?
Making love.*

*What was the worst thing that ever happend to you?
Me being drunk.*

*What makes your life worth living?
Nothing.*

*What would make your life unbearable?
Pain.»*

Der Film endet mit den Gesichtern von Gilbert & George, die ein kleines Rezital vortragen:

The film ends with the faces of Gilbert & George, reciting



«This is the world
This is our end
this is our world and this is the end.»

«Das ist die Welt / das ist unser Ziel / das ist unsere Welt / und dies ist das Ende», wäre nur eine von mehreren, auch apokalyptischeren Möglichkeiten der Bedeutung.

Several — and some of them apocalyptic — interpretations of these lines are conceivable.

(Translation: Susanne Müller)

