

Stuart Brisley

"Der Ekel war enorm"

Stuart Brisleys radikale, sozialkritische Arbeiten spielten in der Entwicklung von Installations- und Performancekunst eine tragende Rolle. Nicht selten ging der 1933 geborene Brite dafür an seine körperlichen Grenzen – etwa auf der Documenta VI in Kassel, wo er zwei Wochen lang in einem Loch lebte. Jetzt hat er seine erste Einzelausstellung in Deutschland seit 20 Jahren

von Saskia Schabon
erstellt am 23.06.2010



"And for today... nothing", Performance, Gallery House Goethe Institut, London, 1972,
Foto: Brian Marsh

Herr Brisley, in den 60er- und 70er-Jahren war die Performance-Kunst auf ihrem Höhepunkt. Aktuell erfährt sie eine Wiederbelebung. Was sind die Gründe dafür?
Ich habe absolut keine Ahnung! Wirklich nicht. Welcher Art ist diese „Wiederbelebung“, muss man sich vielleicht fragen. Worauf bezieht sie sich? Auf frühere Arbeiten, frühere Performances? Die Events, Performances und Happenings der

60er-, 70er- und frühen 80er-Jahre formierten sich zu einer internationalen Bewegung. Daran reicht die aktuelle Entwicklung nicht heran. Wenn es tatsächlich eine Wiederbelebung geben sollte, so ist sie durch den Markt bestimmt – was etwas grundsätzlich anderes ist.

Über eine halbe Million Menschen besuchten dieses Frühjahr Marina Abramovičs Retrospektive im New Yorker MoMA. Einige ihrer wichtigsten Performances wurden von Tänzern und Schauspielern nachgestellt. Was halten Sie von „Re-Enactment“?

Ein sehr schwieriges Konzept. Es ist widersprüchlich. Sogar im Theater, wo Stücke naturgemäß immer wieder aufgeführt wurden, kommt es von einer zur nächsten Vorstellung zu unbeabsichtigten Veränderungen: Den einen Abend ist es miserabel, am nächsten Abend gefällt es einem. Es gibt einen fundamentalen, qualitativen Unterschied zwischen der Uraufführung und der Wiederholung. Ich habe nur einmal ein Re-Enactment gemacht, aber eigentlich war es keines, konnte gar keines sein. Nehmen Sie meine Arbeit „Survival in Alien Circumstances“, die 1977 auf der Documenta VI in Kassel aufgeführt wurde. Ich grub zwei Wochen lang ein Loch in die Erde, um weitere zwei Wochen darin zu leben. Während der Grabungen stieß ich auf menschliche Knochen, wodurch die Aussage der Arbeit völlig verändert wurde. Plötzlich ging es um deutsche Geschichte.

Inwiefern?

Ursprünglich interessierte mich das Thema, unterhalb der Erdoberfläche zu leben. Die Idee dazu entstand, nachdem ich 18 Monate in einem Bergwerk gearbeitet hatte, um etwas anderes als Kunst zu machen. Wir kamen mit vielen Besuchern der Documenta ins Gespräch und fragten sie, was sie glaubten, was dies hier sei. Die meisten hielten es für ein Massengrab. Hätten wir das Gleiche in England gemacht, kaum jemand hätte die Frage so beantwortet. Aufgrund anderer geschichtlichen Erfahrungen, eines anderen kollektiven Gedächtnisses. Das war eine äußerst interessante Beobachtung. Aber wie soll man so etwas wiederholen? Würde ich ein zweites Loch in Kassel graben, würde ich höchstwahrscheinlich etwas völlig anderes finden.

Sie führen all Ihre Performances selbst durch. Viele Ihrer Künstlerkollegen tun dies nicht, sondern engagieren dafür Schauspieler.

Das kann wohl funktionieren. Aber für mich ist so etwas absolut nicht von Interesse. Ich habe keine speziellen Argumente dafür oder dagegen. Performancekunst ist nun mal ein sehr breit gefächertes Feld. Ich habe sie immer als eine Art Alternative zum Regelkanon der bildenden Kunst betrachtet. Sie bricht mit deren Rigidität, aber dennoch bezieht sie sich stets auf Traditionen. Sie versucht, das starre Verhältnis der verschiedenen Medien zueinander aufzulösen.

In Ihrer Performance „10 Days“ haben Sie Ihr Essen an die Zuschauer verteilt und selbst gehungert. Welchen Wert hat die Interaktion mit dem Publikum für Sie?

Ich will das anhand einer kleinen Geschichte erläutern: Es war in den 60ern. Einer meiner Galeristen ging leidenschaftlich gern zur Fuchsjagd. Am Tag nach Weihnachten versuchte er im Laufe der Jagd mit seinem Pferd über einen Zaun zu springen, das Pferd stürzte, fiel auf ihn drauf und er starb. Und ich war ohne Galerist. Die Frage, die sich mir stellte, war nun nicht, wie ich einen neuen Galeristen finden sollte, sondern, ob ich nicht ohne Mittelsmann einen viel direkteren Zugang zu meinem Publikum finden könnte.

Wie reagieren die Menschen während einer Aufführung auf Sie?

Sie fühlen sich oftmals provoziert. Das Royal Court Theater in London, das damals als avantgardistisch

galt, hat 1969 ein Festival mit dem Titel „Come together“ organisiert, um zu zeigen, was sie als experimentelle Arbeit verstanden. Ich war ebenfalls eingeladen. Bevor es losging, der Vorhang war noch geschlossen, die Leute saßen aber schon auf ihren Plätzen, wurde „God Save the Queen“ gespielt und die Menschen erhoben sich respektvoll. Der Vorhang öffnete sich, die Leute setzten sich. Und wir spielten noch einmal „God Save the Queen“ und die Zuschauer erhoben sich erneut. Wir spielten es ein weiteres Mal, die Menschen begannen nervös zu werden, wir spielten es noch einmal und die Leute schimpften, manche setzten sich. Wir spielten es nochmal und machten einen Kopfstand dabei – ich bin Republikaner, nebenbei bemerkt – und es endete alles in einem großen Durcheinander. Man warf mir später vor, ich hätte das Theater geschändet. Mir ging es darum, den Demokratiemangel unserer Gesellschaft aufzuzeigen. Die Queen steht noch immer über der Politik, sie ist die Einzige, die das Parlament einberufen oder auflösen kann. Das ist nicht demokratisch. Es gibt fundamentale Fragen zu klären.

Sind Sie der Meinung, dass solch spektakuläre Aktionen richtig verstanden werden können, wenn sie als fotografische Dokumentation gezeigt werden?

Ich betrachte sie nicht als Dokumentationen meiner Arbeiten, sondern als Interpretationen. Es gibt verschiedene Variationen derselben Momente. Man kann darüber diskutieren, ob diese Interpretationen Kunst sind oder nicht. Zu Anfang habe ich meine Performances niemals fotografisch oder auf Film festgehalten, sondern alles dem Gedächtnis überlassen. Aber wir wissen alle, unser Gedächtnis ist trügerisch. Dennoch bin ich der Auffassung, dass, wenn sich eine Person an eine Performance erinnert, etwas zwischen ihr und dem Künstler abläuft. Die Erinnerungen einzelner Personen mögen unterschiedlich sein, aber es wird auf jeden Fall eine gemeinsame Schnittmenge geben. Es ist ja so, dass sich die chemische Zusammensetzung unserer Körperzellen alle sieben Jahre verändert, möglicherweise verändert sich damit auch der Geist, die Erinnerung.

Ist das ein Grund, weshalb Sie bei Ihren Performances oftmals Ihre Gesundheit riskieren? Um durch die Eindringlichkeit des Gezeigten, die Erinnerung daran zu verlängern?

Ach, es war eigentlich niemals wirklich gefährlich für mich. Das sieht nur so aus. 1972 habe ich im Goethe-Institut in London gearbeitet. In der direkten Nachbarschaft gab es eine dazugehörige Galerie, in der ich ausstellte. Für meine Performance „And for today... nothing“ habe ich das dortige Badezimmer, also einen Raum der Hygiene, der dementsprechend sauber gehalten wird, völlig verschmutzt. Das Waschbecken wurde mit Innereien gefüllt, die Badewanne mit schwarzem Wasser. Das Licht war gelöscht und das Fenster verdunkelt. Ich habe mich mit schwarzer Kleidung ins Wasser gelegt, so dass nur noch mein Kopf über der Oberfläche zu erkennen war und man die leichte Bewegung der Flüssigkeit, verursacht durch meine Atmung, bemerkt hat. Dort blieb ich täglich für zweieinhalb Stunden. Der Ekel, den das bei den Besuchern hervorrief, war enorm. Die eine Hälfte der Leute konnte ihren Blick gar nicht mehr abwenden, die andere traute sich kaum hinzusehen. Als Außenstehender glaubte man, das ganze Bad sei voller Gedärme, dabei handelte es sich lediglich um Latexnachbildungen. Es war also die Illusion, die das Ganze so abstoßend aussehen ließ.

„Stuart Brisley: Measurement and Division“, Galerie Exile, Berlin, bis 10. Juli. Am 26. Juni findet dort ein Gespräch zwischen Brisley und Andrew Wilson, Kurator der Tate Gallery, London, statt. Beginn: 19 Uhr.