

Betäubung – Paralyse – Zensur

Von Kunst, Körpern und gesellschaftlicher Gleichgültigkeit

Ein Interview mit Zbigniew Libera

Zbigniew Libera ist ein wirklich *pluraler* Künstler, der mit seinen vielschichtigen Arbeiten einem anderen Denken, einer anderen Sichtweise auf die Sprünge hilft. Dabei dauert es bisweilen ein wenig, bis man erkennt, dass man es mit einem Werk Liberas zu tun hat, da das Präsentierte nicht unbedingt den Anschein macht, Kunst zu sein. Dies ist etwa der Fall, wenn man eine Ausgabe der Zeitschrift *piktogram* (9/10, 2007-2008) aufschlägt und kunsthistorische Artikel über »poststrukturelle Photographie« oder das »Anti-Archiv« des Künstlers »Skalsky« liest, die aber allesamt der Feder des Künstlers und des (ebenfalls) polnischen Autors Darek Foks entstammen. Libera setzt hier in kollegialer Zusammenarbeit ein kunstkritisches Sprechen in Szene und repräsentiert so kunstweltliche Regularien, wie etwa die Kunstkritik, als fiktionale Gegenstände, die bestimmten Konstruktionsprinzipien folgen. Eine schematische Unterteilung in Werk und Kontext scheint hier kaum möglich, der kunstweltliche Rahmen, der Ordnung und terminologische Präzision gewähren sollte, erweist sich als gestalt- und formbar – und dies provoziert. Wer oder was reguliert die Sichtbarkeit dieses Sprechens? Wie und wo werden neue Grenzen gezogen? Wie und wann zeigt sich Kunst heute? Für *Plurale* ist eine solche Herangehensweise, die kunst- und kulturkritische Stimmen nach ihrer diskursiven Rolle befragt, doppelt interessant, da sie nicht nur die soziale Bedingtheit künstlerischer Prozesse ins Auge fasst (und ihre Bedingungen), sondern auch zur Reflexion und



Abb. 1: *Lego. Concentration Camp* (1996). Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Raster, Warschau.

sich seine Arbeiten als erkennbar künstlerische einer ersten Annäherung hingeben, tritt häufig eine Verunsicherung bestehender kunstweltlicher und gesellschaftlicher Konventionen ein. So lädt etwa das bekannte *Lego. Concentration Camp* (1996), welches äußerst kontroverse Reaktionen hervorgerufen hat – so wurde etwa eine Banalisierung des Holocaust beanstandet oder eine groteske Gleichsetzung rationeller Modelle mit totalitären –, nicht nur dazu ein, die fatale Leichtigkeit nachzubuchstabieren, mit welcher sich etwa totalitäre Ideologien aus gesellschaftlich gegebenen Versatzstücken zusammensetzen lassen, wie sie hier durch die Lego-Steine realisiert werden, sondern weist auch die Rezeption von Kunst als durch bestimmte Regeln, Sprechweisen und Institutionen strukturiert aus, da auch bei der Kunstbetrachtung ein bestimmtes Bild *aufgebaut* wird.

Künstler, Kritiker und Rezipienten werden so in einem kunstweltlichen Raum verortbar, dessen Spielregeln Zbigniew Libera zu Anschauungsobjekten macht. Sein Augenmerk konzentriert sich dabei auf die symbolischen Verfahren, mit welchen in Kunst und Gesellschaft gleichermaßen Subjektorollen, Wissen und Wahrnehmungsmuster generiert oder instituiert werden. Dass solche Regeln und Verfahren aber nicht nur an der Oberfläche haften, sondern in einem biopolitischen Sinne den Körper durchqueren, ist eines der Hauptprobleme, das Libera in seinen Arbeiten immer wieder aufgreift. So zeigt er in sei-



Abb. 2: *You Can Shave the Baby* (1995). Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Raster, Warschau.

intensiven Auseinandersetzung mit der eigenen Gemachtheit als Publikations- und Wissensorgan einlädt.

Die Anverwandlung diskursiver Spielregeln und ihrer Symbolisierungen ist charakteristisch für eine Vielzahl von Liberass Werken und häufig als künstlerisches Verfahren hervorgehoben. Doch selbst wenn



Abb. 3: *How to train little girls* (1987). Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Raster, Warschau.

ner Werkreihe *Corrective Devices*, zu denen auch das erwähnte Lego-Set gehört, beispielsweise mittels Spielpuppen, die im Schambereich rasiert werden können (*You can shave the baby*, 1995), wie Körperregime schon Kleinkinder erfassen, wie mittels diskursiver und symbolischer Verfahren also ein bestimmtes Körperverständnis (der Hygiene, der Außendarstellung, der Formbarkeit) antrainiert wird, mit dem »die Wirklichkeit« zu erfahren sei.

Zur sozialen Konstruktion von Identität gehören auch geschlechtliche Markierungen, wie Zbigniew Libera u.a. in seiner Videoarbeit *How to train little girls* (1987) zeigt. Ein junges Mädchen erlernt hier mittels Ohringen und Perlenkette, wie Schmuckpraktiken Selbst- und Fremdwahrnehmung beeinflussen und wie rituelle Praktiken einer individuellen und kollektiven Orientierung dienen. In seinen künstlerischen Analysen sozialer Prozesse geht es Zbigniew Libera aber nicht nur um eine gesellschaftskritische Bloßlegung von Machtstrukturen, sein *Spiel mit dem Spielzeug* hat auch eine meta-poetische Dimension. Denn indem der Künstler die Konstruktion subjektiver Identität und diskursiver Regularien thematisiert und dabei Kunstwerke in Analogie zu gesellschaftlichen Institutionen und Herrschaftstechniken setzt, nähern sich Subjekt-Werdung und Kunst-Werdung einander an. Kunstwerke erscheinen so einerseits als

bedingende Instrumente subjektiver Wert- und Weltvorstellungen und andererseits als Effekt und Produkt sozialer Machtstrukturen. Zugleich wirken Kunstwerke, gerade in ihrer Artifizialität, durch die ein nostalgisches Fragen nach einem außerdiskursiven Zustand hörbar bleibt, als zutiefst *menschlich*.

Zbigniew Libera teilt mit vielen Künstlern das Interesse, auf die Verwicklung von sozialer bzw. künstlerischer Identität und symbolischer Praxis aufmerksam zu machen – ein Blick in die Geschichte der Performance-Kunst seit den 1960er Jahren zeigt schon vielfältige Beispiele hierfür –, was aber seine Arbeiten so besonders macht, ist bei aller Ironie die ruhige bis analytisch kühle Herangehensweise und Umsetzung des kritischen Anliegen. So scheint den erwähnten *Corrective Devices* eine Poetik des Technologischen zu Grunde zu liegen, die keinen kategorialen Unterschied sieht zwischen industrieller Produktion auf der einen und künstlerischer Herstellung auf der anderen Seite. Kunst, Technik und Gesellschaft treffen sich bei Libera in einem durchgestalteten Raum, der kein Außerhalb zu kennen scheint und auch die Rezipierenden vereinheitlicht. Die phantasievollen und auf den ersten Blick vielleicht verspielten Werke wirken beklemmend und grotesk, nicht nur weil sie das Subjekt in seinem Status als formbares Kind adressieren, und dadurch etwaige Rückgriffe in die eigene Kindheit der Rezipienten konterkarieren oder gar als vergleichbare Deformierungen ausweisen, sondern weil sie auch den Raum der Kunst aus sublimen Höhen zurückholen und in einer gesellschaftlichen Totalität verankern. Liberas Werke lassen sich also auch als Reflexionen eines Apparates lesen, der Kunst und gesellschaftliche Wirklichkeit les-, hör- und wahrnehmbar macht. In welchen Sprachen spricht dieser Apparat? Welches sind die bevorzugten Modi symbolischer Wirklichkeitsgestaltung? Wie zeigt Kunst sich hier?

In den vergangenen rund 25 Jahren hat Zbigniew Libera so aus Photographien, Video, Installationen, Zeichnungen und Textarbeiten ein vielfältiges Œuvre geschaffen; vor Kurzem wurde es in der polnischen Nationalgalerie Zachęta in einer sehenswerten Retrospektive vorgestellt. Liberas künstlerisches Schaffen beginnt in den 1980er Jahren, als er mit alternativen Kunstkreisen wie der *Kultur des Zusammenlegens* (*Kultura Zrzutu*) in Łódź in engem Kontakt stand [wörtlich übersetzt könnte man von einer *Kultur des Dazuwurfens* sprechen, bezogen auf das Werfen des jeweils zur Verfügung stehenden Geldes in einen gemeinsamen Topf –

Plurale]. Gesellschaftspolitisch betrachtet war dies eine unruhige Zeit, auf politische Unruhen wurde mit der Verhängung eines Ausnahmezustandes (*stan wojenny*, Kriegsrecht) (1981-1983) reagiert. Dies hatte fatale Konsequenzen für das gesellschaftliche und kulturelle Leben in Polen, aber auch für den Künstler persönlich. So war Zbigniew Libera von August 1982 bis September 1983 inhaftiert, weil er Plakate angefertigt hatte, die sich kritisch mit der Situation im damaligen Polen auseinandersetzten und die Gewerkschaft *Solidarność* unterstützten. Sein Interesse für die Weise, wie das soziale Umfeld unsere Identität mitstrukturiert, hängt mit diesen Erfahrungen sicherlich zusammen. Als sich nach 1989 das gesellschaftspolitische Modell zwar von einem planwirtschaftlich ausgerichteten Sozialismus hin zu einer liberalen Marktwirtschaft wandelte, aber nur augenscheinlich die alten politischen Losungen gegen neue Forderung nach Konsum abänderte, da setzte Libera sein künstlerisches Anliegen fort, die *Gemachtheit* sozialer und künstlerischer Wirklichkeiten zu thematisieren. Neben diesen gesellschaftskritischen Arbeiten und den erwähnten zur institutionellen Seite der Kunst hat der Künstler auch stets sein Interesse an medialen und intermedialen Fragestellungen unterstrichen. So widmet sich Libera in einer seiner jüngsten Arbeiten, die er ebenfalls gemeinsam mit Darek Foks gestaltet hat, der Problematik des Gedächtnisses und der Erinnerung an den Warschauer Aufstand und den (Un-)Möglichkeiten seiner Repräsentation. Auch hier bewegt sich Liberars Kunst entlang der Grenzen des Seh- und Wahrnehmbaren und ihrer gesellschaftspolitischen Relevanz.

Im Gespräch mit Zbigniew Libera, den ich als Gastherausgeber dieser Ausgabe der *Plurale* im Café *Medusa* in Prag getroffen habe, geht es zunächst um die Anfänge seines künstlerischen Schaffens in den 1980er Jahren. Wir beginnen mit zwei seiner frühesten Arbeiten, den *Intimen Riten* (*Obrzędy intymne*) und der *Mystischen Perseveration* (*Perseweracja mistyczna*) (beide 1984), bei denen die bettlägerige Großmutter Liberars im Mittelpunkt steht. Im erstgenannten Video wird gezeigt, wie Libera seine Großmutter füttert, wäscht und ihr die Windeln wechselt, also in einem äußerst intimen Kontakt zu ihr steht. Das Werk präsentiert dabei eine Abfolge von sich wiederholenden Prozeduren, an deren Ende Großmutter und Künstler gemeinsam (ein-) zu schlafen scheinen. Im zweiten Video hält Libera eine spezifische Tätigkeit seiner Großmutter fest, praktisch die einzige, zu der sie selbsttätig imstande war. Das Werk zeigt



Abb. 4: *Mystische Perseveration* (1984). Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Raster, Warschau.

die Großmutter auf einer Bettkante sitzend, während sie den zu ihren Füßen stehenden Nachttopf im Kreis dreht. Fast über eine Stunde lang ist nur diese monotone Tätigkeit zu sehen. Ausgehend von diesen beiden Arbeiten sprechen Zbigniew Libera und ich darüber, wie der Künst-

ler Krankheit und körperlichen Verfall künstlerisch auf- und begreift. Dabei geht es zunächst um Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit im Verhältnis zum sozialen Kontext, in dem Individuen aufeinander treffen. Betäubung zeigt sich hier als ein ebenso gesellschaftliches wie mediales Phänomen. Im weiteren Verlauf des Gesprächs kommen wir auch auf jüngere Arbeiten Liberas zu sprechen und seine Einschätzung, wie es um künstlerische und kunstweltliche Prozesse in Prag und Warschau bestellt ist. Dabei werden interessante und produktive Widersprüche erkennbar, die sowohl Liberas eigenes künstlerisches Schaffen betreffen als auch Kunst im Allgemeinen. Am Ende stellt sich so die Frage nach einem Willen der Kunst zur Selbstbetäubung.

Thomas
Skowronek

Herr Libera, in Ihren frühen Videoarbeiten *Intime Riten* und *Mystische Perseveration* zeigen Sie, wie Sie ihre kranke Großmutter waschen und pflegen und wie sie ihren Nachttopf eintönig im Kreis dreht. Mit nahen Familienangehörigen künstlerisch zu arbeiten, ist an und für sich schon sehr intim. Diese Intimität scheint durch die Tatsache noch gesteigert, dass Ihre Großmutter ihrer Selbstständigkeit entledigt und auf Ihre Unterstützung angewiesen ist. Eine erste Frage, die sich dazu stellt, ist die nach der ethischen Dimension künstlerischer Arbeiten. Die Frage der Autonomie und Verantwortung, die dabei eine Rolle spielt, ist Teil

einer Ästhetik, die von Künstlern häufiger aufgegriffen wird, bisweilen in prekärer Weise. So zeigen Künstler wie Katarzyna Kozyra oder Santiago Sierra, in so unterschiedlichen Werken wie *Men's Bathroom* (*Łazienka męska*) (1999) bzw. *10 People Paid to Masturbate* (2000), Kunst auch als



Abb. 5: *Mystische Perseveration* (1984). Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Raster, Warschau.

ein Medium, mittels dessen die Selbstständigkeit Anderer untergraben wird. Welche Unterschiede oder Gemeinsamkeiten sehen Sie zwischen Ihrem Vorgehen und dem der angeführten Künstler?

Ein wesentlicher Unterschied besteht wahrscheinlich darin, dass das, womit ich mich in den 1980er Jahren befasst habe, insbesondere in der ersten Hälfte, nicht an einen künstlerischen Kontext gerichtet war. Eher handelte es sich um eine Dokumentation privater und existentieller Erfahrungen denn um konzeptuell angelegte Kunstwerke. Hierbei spielte der Ausnahmezustand in Polen eine entscheidende Rolle und die Tatsache, dass praktisch alle kulturellen Einrichtungen geschlossen waren; es herrschten Polizeistunde und Versammlungsverbot. In dieser Situation blieb nur die Möglichkeit einer gänzlich privaten Tätigkeit. Ein künstlerischer Kontext, so wie die von Ihnen genannten Künstler ihn aufrufen, schien mir damals ebenso entfernt wie unerreichbar, so dass sich mir diese Frage gar nicht stellte. Ich bewegte mich damals im Umfeld der *Kultur des Zusammenlegens*, einer losen künstlerischen Gruppierung im Untergrund und alternativ sowohl in Bezug zur damaligen Situation in Polen als auch zum internationalen Umfeld. An diesem internationalen Kontext zu partizipieren kam für uns damals gar nicht in Frage. Paradoxerweise hat gerade dieses Abgeschottetsein uns das Gefühl einer großen Freiheit vermittelt. Innerhalb dieses Rahmens konnten wir tun und lassen, was wir wollten. Wir waren jenseits jeglicher Kontrolle.

Zbigniew Libera

Thomas Skowronek Könnten Sie das noch weiter ausführen? Wie würden Sie die Ästhetik und künstlerische Herangehensweise dieses Umfeldes beschreiben?

Zbigniew Libera Wir hatten unseren Treffpunkt auf dem sogenannten *Dachboden* (*strych*), einer Art Galerie, wobei wir diese Bezeichnung eigentlich vermieden. Dort widmeten wir uns einer *privaten Kunst*, wie wir sie bezeichneten und die ganz unterschiedliche Gestalten annehmen konnte, wie etwa als *Beschämende Kunst* (*Sztuka żenująca*) oder als *Kunst ohne Konzentration* (*Sztuka bez skupienia*). [Hierbei ging es v.a. um eine Bloßlegung überkommener Erwartungshaltungen an die Kunst mittels dadaistischer und vergleichbarer Verfahren – *Plurale*] Nach kurzer Zeit verzichteten wir auch auf die Herstellung materieller Werke und begannen, uns stattdessen für das Verhalten innerhalb der Gruppe zu interessieren und nach den Beziehungen zu fragen, welche die Personen inner- und außerhalb der Gruppe unterhalten. Insgesamt hatten wir dabei ein eher ironisches Verhältnis zu Kunst. Wenn sich nun doch ein Kunstwerk auftauchte, so nannten wir es *fant* [Ein deutsches Fremdwort im Polnischen – *Plurale*] und verstanden es als Einsatz, um am Spiel teilzunehmen, wie in einer Lotterie. Außerdem gab es ein Kunstfestival mit dem Namen *Stummes Kino* (*Nieme kino*) und das Kunstmagazin *Tango*. Auch hat der *Dachboden* an künstlerischen Treffen (*Plenery*) in der Ortschaft Teofilów in der Nähe von Tomaszów Mazowiecki teilgenommen, die mit ungefähr 30 Personen aus ganz Polen stattfanden. Die wichtigsten Personen innerhalb dieser Gruppe waren für mich der mittlerweile verstorbene Jacek Kryszkowski, Jerzy Truskowski, mit dem ich bis zum Ende der 1980er Jahre eng zusammengearbeitet habe, und Marek Janiak, der unter anderem das Manifest der *Beschämenden Kunst* verfasst hat. Dieses Manifest war für mich eine Art Inspiration für meinen Film *Intime Riten*, und Janiak selbst hat diesen Film einige Zeit später als beispielhaft für diese Kunst bezeichnet. Wenn ich heute auf diese Zeit zurückblicke, so ließen sich auch Ähnlichkeiten mit der situationistischen Bewegung feststellen. Doch damals hatten wir davon keinen Begriff.

Thomas Skowronek Wie sind vor diesem Hintergrund Ihre Arbeiten *Intime Riten* und *Mystische Perseveration* einzuordnen? Was sind ihre kunst- und kulturgeschichtlichen Spezifika?

In meiner Antwort möchte ich mich auf die Ästhetik des Ortes konzentrieren, an welchem dies stattfindet. Hierbei handelt es sich um eine typische polnische Wohnung, eine Wohnung in einem sozialistischen Wohnblock. In diesen Blöcken gleicht eine Wohnung der anderen, sie enthält die gleichen Möbel und Teppiche, sogar die Löffel und Gläser sind gleich. Eigentlich könnte man sich vertun und in die Wohnung eines Nachbarn treten, ohne sogleich den Irrtum zu bemerken. Und sollte sich schließlich doch ein gewisser Unterschied einstellen, so wäre dies kein grundlegender, sondern eher einer der Oberflächengestaltung. Ich betone dies, da ich hierin ein grundlegendes erkenntnistheoretisches Problem sehe. Mit diesen Blöcken ist nämlich eine bestimmte Art des Denkens verbunden, eine, die niemals aufgehört hat zu existieren, die des Konzentrationslagers. Nur hat sie sich sozusagen aufgelöst und verfeinert und ist in ganz unterschiedlichen Teilbereichen aufgegangen. So verhält es sich zum Beispiel mit der Stadt, in welcher ich meine Kindheit verbracht habe, eine Stadt der Fabriken und Arbeiter, welche in Arbeitsplatznähe konzentriert sind. Wenn man sich damals zur normalen Arbeits- oder Schulzeit auf der Straße blicken ließ, so weckte das Misstrauen bei der Miliz.

Zbigniew Libera

Ist das nicht ein zu radikaler Vergleich, den Sie da herstellen, zwischen einem Wohnblock, der bei aller Eingeschränktheit doch der Lebenserhaltung gilt, und einem Ort des Todes, wie es das Konzentrationslager ist? Denn selbst »jüngere« Lager, wie etwa die aus dem Balkankrieg, scheinen doch eher dem Leiden und Tod zu dienen, denn der »Lagerung« von Menschen. Könnten Sie Ihren Vergleich zwischen einem Wohnblock und einem Lager daher etwas präzisieren?

Thomas Skowronek

Seitdem es Konzentrationslager gibt, hat man sie tatsächlich für die »Lagerung« von Menschen verwendet, und zwar mit ganz unterschiedlichen Zielsetzungen. Sehr häufig handelte es sich dabei um Arbeitslager. Auch uns hat man in den 1980er Jahren mit Arbeitslagern für sogenannte *Asis (nieroby)* [Im Sinne von »Taugenichts« – *Plurale*] gedroht. Doch möchte ich unsere Wohnblöcke hier gar nicht mit den Lagerbaracken vergleichen, sondern die Gegenwärtigkeit eines Denkens in den Kategorien des Lagers auch für die Zeit nach dem Holocaust konstatieren. Ich möchte auf das Vorhandensein von Konzentrationslagern im alltäglichen

Zbigniew Libera

Leben aufmerksam machen. Dabei denke ich weniger an die Problematik des Gedächtnisses und der Erinnerung, sondern eher an die Frage nach den Bedingungen gesellschaftlicher Erfahrung, inwieweit dieses Lager-Denken nämlich bestimmte soziale Techniken impliziert. Um ein krasses Beispiel zu nennen, ließen sich Übergangslager für Emigranten nennen, die auf einigen europäischen Flughäfen vorhanden sind. Doch damals, als ich mit diesen Arbeiten beschäftigt war, interessierten mich ganz andere, viel geringere Probleme, wenn man so sagen kann, wie beispielsweise die, dass man seine Alten zu Hause pflegte, im eigenen Heim. Heute gibt es das ja kaum noch, heute sterben alte Personen doch in speziell dafür hergerichteten Orten.

Thomas Skowronek Einer Ihrer Filme heißt *Intime Riten*. Hängt diese Intimität auch mit einem derartigen Wohnblock zusammen? Und wie verträgt sich die Anonymität eines solchen Blocks mit der Person ihrer Großmutter, zu der sie doch in einer engen persönlichen Beziehung stehen?

Zbigniew Libera Zunächst wäre vielleicht zu sagen, dass Deleuze und Guattari recht haben könnten, wenn sie in *Was ist Philosophie?* schreiben, bevor es Kunst geben könne, müsse es zunächst das Haus geben. Denn auf die Welt schaut man aus der Perspektive des Hauses, aus der Perspektive des Hauses blickt man auf sich und seine Beziehungen zu anderen. Und in den eben beschriebenen Häusern liefen die beiden gleichen Fernsehkanäle. Die Menschen hörten und sahen das Gleiche. Umgeben von den gleichen Möbeln, wohnten sie in den gleichen Farben. Sie waren umgeben von den gleichen Waren, die man in den Geschäften erhalten konnte. Und sie arbeiteten in den gleichen Fabriken und Firmen. Eigentlich sollten sie auch so sein, so gleich. Auf der anderen Seite aber rief die Kultur ihnen etwas Anderes zu: »Sei Du selbst«. Ich glaube, so ungefähr sah die Ästhetik aus, nach der Sie gefragt haben.

Thomas Skowronek Und wie hängt diese Welt für Sie mit der Person Ihrer Großmutter zusammen? Einerseits ist sie ein Bewohner dieses Wohnblocks, wie jeder andere auch, andererseits aber besteht eine persönliche Beziehung zwischen Ihnen und Ihrer Großmutter. In welchem Verhältnis stehen hier Anonymität und Intimität?

In meiner Großmutter fand ich das passende Modell, um mich in dieser spezifischen Realität und Relationalität einzurichten. Denn meine Großmutter war eine sogenannte außergewöhnliche Person. Das begann damit, dass man damals, es mag so das Jahr 1898 gewesen sein, angenommen hatte, sie sei im Alter von vier Jahren gestorben. Dementsprechend hatte man sie für tot erklärt. Die Familienlegende berichtet davon, dass eine ihrer Tanten, in tiefer Trauer versunken, meiner Großmutter den Kopf streichelte, als diese zu Hause in einem Sarg aufgebahrt lag. Plötzlich erwachte meine Großmutter. Durch einen glücklichen Zufall wurde sie davor bewahrt, lebendig begraben zu werden, wie dies wahrscheinlich ihren drei früher verstorbenen Verwandten passiert ist. Unabhängig davon, ob sich das psychologisch, neurologisch oder sonstwie erklären lässt – diese Umstände und das Umfeld meiner Großmutter machten aus ihr eine außergewöhnliche Person. Und diese Außergewöhnlichkeit war es, die mich anzog, und aus mir eine Art Gleichgesinnten gegen jene Gleichförmigkeit der äußeren Welt machte.

Zbigniew Libera

Ihre Arbeiten aus dieser Zeit sind mit dem Thema unseres aktuellen *Plurale*-Heftes augenfällig verwandt. Es scheint, als ließe sich bei *Intime Riten* und *Mystische Perseveration* auf mehreren Ebenen von Betäubung sprechen, beispielsweise hinsichtlich des körperlichen Zustandes Ihrer Großmutter und ihrer vermutlichen Wahrnehmung der Wirklichkeit. Wie schätzen Sie diesen Eindruck ein?

Thomas Skowronek

Ja, dem kann ich zustimmen. Von Betäubung lässt sich hier in mehrfacher Hinsicht sprechen. Allerdings handelt es sich nicht um etwas, dem ich damals bewusst nachgegangen wäre. Im Polnischen existiert so ein Wort – *znieczulica* [Dieses Wort lässt sich mit *Gleichgültigkeit* übersetzen; im Polnischen leitet es sich vom Verb *czuć* ab, das *empfinden*, *fühlen*, *spüren*, *tasten*, *riechen* und *stinken* bezeichnen kann und damit auch einen körperlichen Aspekt der Gleichgültigkeit bezeichnet. Eine freiere, im gegebenen Kontext aber passende Übersetzung wäre deshalb *Empfindungsmangel* – *Plurale*]. In Zeiten des Kommunismus hat man von *gesellschaftlicher Gleichgültigkeit* (*znieczulica społeczna*) gesprochen. Ein Beispiel dafür wäre ein Betrunkener, der auf der Straße liegt und von niemandem aufgehoben wird, oder der heruntergefallene Teil einer Lastwagenladung, der unbeachtet am Straßenrand liegen bleibt. Nun, auch

Zbigniew Libera

ich war durch diese Gleichgültigkeit recht erfolgreich betäubt, und zwar in einem weiteren, damals verbreiteten Sinne. Wenn es nämlich darum ging, dass die Staatsmacht etwas einforderte, dann war es abgemachte Sache, dass man dies ignorierte, so weit es ging.

Thomas Skowronek Könnten Sie das noch etwas ausführen?

Zbigniew Libera Die gesellschaftliche Atmosphäre sah zur damaligen Zeit wie folgt aus: Sobald die politische Macht daran ging, irgendwelche Veränderungen im Verhalten der Menschen einzufordern, dann war es ungeschriebenes Gesetz, dies zu ignorieren, sich dagegen zu stellen, letzten Endes egal wogegen, selbst wenn es objektiv etwas Positives war. Wenn also die Staatsmacht etwas vorschlug, so machte sie damit die Menschen gleichzeitig taub für dieses oder jenes Problem.

Thomas Skowronek Wie lässt sich diese Gleichgültigkeit in Verbindung bringen mit dem Problem des Hauses, über das Sie vorhin sprachen?

Zbigniew Libera Das spielt sich da auf mehreren Ebenen ab. Erst im Haus erkennen wir den Keim der Macht, das, woraus die ganze Struktur entwächst, wo die Fäden verlaufen, an denen später die Administration ziehen kann, etc., die Macht im Allgemeinen.

Thomas Skowronek Was verstehen Sie unter dem Keim der Macht? Und warum wird diese Macht erst im Hause erkannt?

Zbigniew Libera Eine Karikatur, die ich mal gesehen habe, gibt, denke ich, sehr genau wieder, was ich meine. Ein Chef macht einen seiner Angestellten, den Herrn Michalski, zur Schnecke. Zu Hause angekommen fängt Michalski einen Streit mit seiner Frau an. Daraufhin gibt sie ihrem Jungen einen Klaps auf den Hintern. Und der Junge tritt in den Hintern seines Hundes. Das wirkt natürlich in beide Richtungen.

Thomas Skowronek Mit anderen Worten, jene Gleichgültigkeit wird teilweise auch durch dieses Haus eingepfht oder antrainiert.

Zbigniew Libera Mit dieser Frage kommen wir zu einer weiteren Betrachtungsweise des Problems. Denn auf einer anderen Ebene war das Filmen dieser Riten

und das Pflegen meiner Großmutter meine eigene Betäubung. So wie ich das heute verstehe – damals tat ich es eher instinktiv –, war das eine Art des Sich-Betäubens, eine Medialisierung mit Hilfe der Kamera, um damit besser umzugehen.

Ein Medialisieren und Betäuben?

Thomas
Skowronek

Ja, denn Medialisieren ist zugleich auch ein Betäuben.

Zbigniew Libera

Betrifft das auch den Betrachter? Ihr Film baut nämlich eine Art intimes Dreieck auf, bestehend aus Ihrer Großmutter, Ihnen, und der Kamera bzw. dem Betrachter. Aufgrund der fixierten Kamera, welche die Szene von einem Stativ aus beobachtet, entsteht der Eindruck eines regungslosen Bildes. Ging es Ihnen darum, auch den Rezipienten in eine Art betäubten Zustand zu versetzen?

Thomas
Skowronek

Es ging mir weniger darum, den Betrachter zu betäuben, als ihn vielmehr zu paralisieren. Diese Paralisierung des Betrachters wäre hier als äquivalent zu meiner eigenen Betäubung anzusehen, allerdings mit einem positiven Vorzeichen. Denn als ich das erste Mal daran ging, meine Großmutter zu waschen und zu wickeln, war ich schlicht paralysiert. Ich musste mich erst betäuben, um mit dieser Tätigkeit fortfahren zu können. Und so sieht der Betrachter dies alles an meiner statt, ist paralysiert, während ich mich von meiner Betäubung durch eben seine Paralisierung löse.

Zbigniew Libera

Nehmen Sie beim Arbeiten einen Unterschied wahr zwischen der Kamera, welche Sie sehen und die Sie aufnimmt, und einem Betrachter, der dies später erst zu sehen bekommt?

Thomas
Skowronek

Um ehrlich zu sein, denkt man darüber nicht wirklich nach, wenn man arbeitet. Aber natürlich ist die Kamera nur ein Werkzeug, mit dem man das komponiert, was später zu sehen sein wird.

Zbigniew Libera

Wie kam es überhaupt dazu, dass Sie in den 1980er Jahren begonnen haben, mit einer Videokamera zu arbeiten?

Thomas
Skowronek

Zbigniew Libera Als wir im September 1983 aus dem Gefängnis kamen, hat uns die Kirche in eine Art Ferien geschickt bzw. wollte uns nach unserem Gefängnisaufenthalt eine Art Wiedereingliederung und Rekonvaleszenz ermöglichen. Eigentlich wollte ich gar nicht fahren, aber Vater Miecznikowski, der sich im Namen der Kirche um uns kümmerte, bestand darauf. Er meinte, die Einwohner von Białki, einer für ihren Tourismus bekannten Ortschaft in der Nähe von Zakopane, würden uns gerne ihre Häuser zur Verfügung stellen mitsamt Verpflegung. Also machten wir uns auf den Weg. Eines Tages beschlossen wir, einen unserer Freunde dort zu besuchen, der früher aus dem Gefängnis gekommen ist als wir und der in der Nähe wohnte, in der Ortschaft Nowy Targ. So lernte ich auch [den bekannten polnischen Künstler – *Plurale*] Grzegorz Klaman kennen, damals Student im zweiten Studienjahr an der ASP [*Akademia sztuk pięknych*; Kunsthochschule – *Plurale*] und mit unserem Freund aus Nowy Targ befreundet. Außerdem habe ich dort zum ersten Mal im Leben ein Videogerät gesehen, da jemand Filme aus Woodstock gezeigt hat. Einige Zeit später verstarb ein Onkel von mir, der in den USA wohnte und mir eine geringe Erbschaft hinterließ. Als danach einer meiner Bekannten in die Vereinigten Staaten fuhr, bat ich ihn, sich mit meiner Familie in Verbindung zu setzen und mir von diesem Geld eine Kamera, ein Videogerät und alles Weitere zu kaufen. Damals gab es nicht viele in Polen, die über so eine Ausrüstung verfügten.

Thomas Skowronek Woher bezogen Sie Ihr technisches und künstlerisches Wissen? Wer inspirierte Sie?

Zbigniew Libera Wie Sie wissen, bin ich im Jahr 1959 geboren. Dies war auch das Jahr, als das Fernsehen Einzug hielt in die polnischen Haushalte. Ich kann also sagen, dass es für mich das Fernsehen schon immer gegeben hat. Meine ältesten Erinnerungen sind mit solchen Fernsehbildern verbunden wie *Zorro*, *Mister Ed*, *Bonanza*, *Die Spur des Falken* oder *Inspektor Eliot Ness*. Auf der anderen Seite erinnere ich mich gut an die vielstündigen politischen Reden von Gomulka oder Cyrankiewicz. Ebenso habe ich noch die ersten Übertragungen des Fernsehtheaters vor Augen, die live gesendet wurden, sowie Fußballspiele des *Górnik Zabrze* beim Europokal der Pokalsieger, bei denen die Entscheidung noch durch einen Münzwurf herbeigeholt wurde. Auch habe ich den mittlerweile legendär-

en Augenblick miterleben können, als nach Beendigung des bekannten Kinderfernsehprogramms *Der Bär aus dem Fenster (Miś z okienka)* der Moderator, in der Annahme, er sei nicht mehr auf Sendung, sagte: »Und jetzt, liebe Kinder, leckt mich am Arsch.« Ich glaube, wer diese Erfahrung mit dem Fernsehen gemacht hat, der hat viel über dieses Medium erfahren.

Wie würden Sie die Besonderheit der damaligen medialen Situation beschreiben? Welchen Einfluss hatte sie auf Ihr Schaffen? Thomas Skowronek

Ich erinnere mich, als noch zu Zeiten des Ausnahmezustandes in Polen der amerikanische Künstler Douglas Davies einmal in das Kunstmuseum in Łódź kam. Dort sprach er davon, dass das Fernsehen etwas Gutes sei und man es auch als ein ganz individuelles und persönliches Kommunikationsmedium verwenden könne. Dabei ging es ihm, wenn ich mich recht erinnere, um das damals neuartige System des Kabelfernsehens. Diese Einschätzung stand im diametralen Gegensatz zu dem, was wir aus unserer Wirklichkeit kannten. Für uns war das Fernsehen ein *Massenvernichtungsmittel (środek masowego rażenia)*, wie man damals zu sagen pflegte. Der Propaganda diene es schlicht als Mittel zur Gehirnwäsche. Deswegen gingen die sogenannten anständigen Leute während der Tagesschau ostentativ spazieren, am Besten noch mit hochgestecktem Jackenkragen. Das fuchste die Bullen an, aber sie konnten eigentlich nichts machen. Wie schnell haben aber diese anständigen Leute all das vergessen! Doch für mich waren die Worte von Douglas Davies etwas, woran ich schließlich geglaubt habe. Ich sagte mir, man müsse Gleiches mit Gleichem bekämpfen. Es gibt Videokameras, überall stehen Fernseher zur Verfügung, und ich habe mein eigenes Aufnahmegerät und damit kann ich anstellen, was ich möchte. Es muss nicht nur ein Bild der Wirklichkeit geben. Zbigniew Libera

Warum haben Sie sich für die Videokamera entschieden? Hätten Sie nicht auch mit Photographien arbeiten können? Thomas Skowronek

Die Kamera hat die Besonderheit, auch Ton und Bewegung zu liefern. Man kann einfach einen Knopf drücken und alles geht wie von Zbigniew Libera

selbst. Es kostet nicht viel und man muss nicht nach einem Fotolabor suchen, das den Film entwickelt.

Thomas Skowronek Um auf die Arbeiten mit Ihrer Großmutter zurückzukommen, was hat Sie dazu bewogen, mit einem Medium zu arbeiten, das auch Bewegungen registriert, während Ihre Großmutter bewegungslos im Bett liegt?

Zbigniew Libera Sie sprechen hier die Frage der Immobilisierung an. Ich glaube, es ist notwendig, nun auch ein wenig auf die Geschichte dieses Filmes einzugehen, wie es dazu kam, dass ich, der in einem gewissen Sinne selbst immobilisiert war, der gerade aus dem Gefängnis kam und weder Arbeit finden noch seine Studien fortsetzen konnte – an Reisen war ebenso wenig zu denken –, in die im Film gezeigte Lage gekommen bin. Zunächst ist daher zu sagen, dass meine Mutter damals Schicht arbeitete; sie musste 24 Stunden am Stück arbeiten und hatte dann 48 Stunden frei. Während der Arbeitszeiten meiner Mutter musste sich jemand um meine damals schon gänzlich pflegebedürftige Großmutter kümmern. Und so gab ich ihr zu essen, wechselte die Windeln und übte all die Tätigkeiten aus, die im Film gezeigt werden. Gezeigt werden eigentlich werden alle Arbeiten, denn mehr gab es einfach nicht. Eine unglaubliche Monotonie. Ein halbes Jahr hat dies ungefähr gedauert, bis zum Tode meiner Großmutter. Während dieser Zeit habe ich viel mehr Material aufgenommen als das, was im Film dann gezeigt wird. Als ich das Material später bearbeitet habe, stellte ich fest, dass es eigentlich ständig das Gleiche ist, und genau das sollte gezeigt werden. Es waren die immer gleichen Tätigkeiten, die von Tag zu Tag nur leicht variierten, in etwa so, wie man eine Kamera umstellt, um eine anderen Aufnahme zu erhalten. Wie bereits erwähnt, ging es nicht darum, den Betrachter zu betäuben, sondern darum, ihn zu paralisieren. Paralisieren ist nämlich auch ein Immobilisieren.

Thomas Skowronek Wie unterscheiden Sie zwischen Betäuben und Paralisieren? Denken Sie beim Betäuben an einen mentalen Zustand, während Paralisieren eher ein körperliches Phänomen ist?

Zbigniew Libera Es scheint, als sei die Paralyse ein natürliches Phänomen, während Betäubung etwas Künstliches an sich hat. Große Angst, zum Beispiel,

kann paralisieren, was auch von einigen Tierarten zur Jagd genutzt wird. Ebenso ist aus der Geschichte bekannt, dass Soldaten Betäubungsmittel verabreicht wurden, in Form von Wodka etwa, um sie vor einer Angststarre zu schützen. Heute wären es wohl Kokain oder ähnliche, auf ihm basierende Drogen. Doch um beim Thema zu bleiben, die ersten Vorführungen der *Intimen Riten* waren entschieden paralisierend. Ich erinnere mich an so eine Vorführung in der *Dzikanka* im Jahre 1987. Dies war eine damals für uns wichtige Galerie. Nachdem dort ein sehr lustiger Film gezeigt worden ist und der ganze Saal entsprechend lachte, kam mein Film an die Reihe, und plötzlich schienen alle wie versteinert. Man konnte das sprichwörtliche Fliegen einer Fliege hören.

Wenn ich es richtig verstehe, dann hat bei dieser Filmvorführung das Publikum gesessen, war also sozusagen immobil. Wo trat hier die Paralisierung auf?

Thomas Skowronek

15 Minuten lang gaben sie nicht einen Ton von sich, kein Wort des Kommentars. An diesem Ort war das etwas Ungewöhnliches. Hier hielt sich normalerweise niemand zurück, seine Meinung laut zu äußern. Sie waren wie hypnotisiert.

Zbigniew Libera

Wie haben sich die Reaktionen auf diese Arbeiten im Laufe der Jahre gewandelt und inwiefern hat sich auch Ihre eigene Einstellung ihnen gegenüber geändert, als einem persönlichen Dokument und als künstlerische Arbeit? Und wurden diese Arbeiten für Sie erst mit ihrer öffentlichen Präsentation zu Kunstwerken?

Thomas Skowronek

Heute scheint das Publikum nicht mehr so komplett erstarrt zu reagieren wie am Anfang. So sind in der Zwischenzeit viele Arbeiten entstanden, die ähnlich vorgehen, so dass sich eine gewisse Gewöhnung eingestellt hat. Auch trägt der heutige Status dieser Filme dazu bei, dass sie als Kunstwerke an sich schon betäubend wirken. Wenn heute jemand nach der Vorführung des Filmes auf mich zukommt, um über darüber zu sprechen, so höre ich eigentlich jedes Mal die gleiche Frage, nämlich ob das vor zwanzig Jahren geschehen ist oder heute. In einem gewissen Sinne haben diese Filme daher etwas Außerzeitliches an sich. Eigentlich ist es irrelevant, zu welcher Zeit das war. Aber es kann gut sein, dass

Zbigniew Libera

diese Arbeiten im Laufe der Jahre einen gewissen historischen Charakter annehmen werden, so wie die Art der Aufnahme auf einem Videoband. Doch hieße dies zugleich, dass diese Filme mit einer Zeit in Verbindung gebracht werden, als alte Menschen noch in ihren eigenen Häusern sterben konnten.

Thomas Skowronek Sie erwähnen den universellen Charakter der Filme. Wie verhält sich dazu aber der Umstand, dass Sie Situationen aus dem Leben einer Person zeigen, die, wie Sie vorhin sagten, in dem spezifischen Umfeld einer gesellschaftlichen Gleichgültigkeit lebte? Resultiert jene Universalität also eher aus der Tatsache, dass es ein Kunstwerk ist, welches diese Problematik vorstellt?

Zbigniew Libera Unter Umständen ja. Soweit ich weiß, leben wir seit dem 18. Jahrhundert zunehmend in einem Zustand der Betäubung dem Tod, Krankheiten, dem Elend gegenüber. Seit einigen Jahrhunderten leben wir also schon in einer Kultur der Betäubung. Heute könnte jemand weniger sensibel sogar den Eindruck bekommen, diese Dinge würden gar nicht existieren.

Thomas Skowronek Um noch einmal auf den »Empfindungsmangel« zurückzukommen und Ihre Arbeiten über das Umfeld, in welchem ihre Großmutter lebte. Warum scheint es notwendig, eine Gesellschaft zu paralisieren, die eh schon in einem gleichgültigen Zustand verharret?

Zbigniew Libera Wie gerade erwähnt wirkt hier die Paralisierung als Gegenmittel zur Betäubung. In Angesicht des Todes betäubt man sich, um einer Paralisierung zu entgehen.

Thomas Skowronek Ich verstehe. Beim Betrachten dieser Filme fällt auf, dass es betont stumme Bilder sind, Bilder ohne Tonspur. Die Bewegungslosigkeit ihrer Großmutter fällt hier mit einem Mangel an Hörbarem zusammen. Somit verweist die filmische Repräsentation auf die Grenzen der Wahrnehmung. Die körperliche Lähmung Ihrer Großmutter überlagert sich mit dem filmischen Gegensatz von Bild und Ton; Tonlosigkeit scheint Bewegungslosigkeit zu repräsentieren. So gibt es ohne Ton auch keine

Möglichkeit, vor dem Bild zu flüchten. Und da es keinen anderen Ausweg gibt und allein das Bild wahrgenommen werden kann, empfinde ich eine Art Schock und Betäubung.

Als ich im Jahre 1984 das Material aufgezeichnet habe, hat im Hintergrund eigentlich immer ein Radio gespielt. Doch später beim Montieren des Filmes, ganz einfach mittels zweier Videogeräte, habe ich den Ton leider verloren. Um diese Stelle zu füllen, kam ich auf den Gedanken, Ausschnitte aus einem Konzert der Gruppe *Sternenboch* [Eine Musikband, deren Mitbegründer und Mitglied Zbigniew Libera gewesen ist – *Plurale*] einzufügen. Der Film ist vielleicht zweimal so gezeigt worden. Ich stellte aber bald fest, dass der Ton nicht wirklich passt, da er zu dominant ist und zu sehr in eine bestimmte Richtung lenkt, die mir nicht entsprach. So kam ich zum Schluss, dass der Film aufgrund der fehlenden Tonspur stumm gezeigt werden müsse, aus eben dem Grunde, den Sie treffend beschrieben haben, um anzuzeigen, dass etwas fehlt, die Unmöglichkeit alles zu sagen. Das bietet zudem die Chance, den eigenen Ton oder die eigene Stille zu hören.

Zbigniew Libera

Arbeiten Sie eigentlich häufig mit Verwandten zusammen?

Thomas
Skowronek

Die meisten meiner Arbeiten aus den 1980er Jahren sind dem Familienleben und den Beziehungen innerhalb der Familie gewidmet. Da ich damals mit meiner Mutter und Großmutter zusammengelebt habe, lag es nahe, dass neben mir gerade sie am häufigsten in den Filmen und auf den Photographien aus der damaligen Zeit auftauchen. Über die *Intimen Riten* haben wir schon gesprochen, ein weiteres Beispiel wäre ein 50-minütiges Video mit dem Titel *Mystische Perseveration*. Hierbei handelt es sich um eine weitere Arbeit, deren zentrale Person meine Großmutter ist.

Zbigniew Libera

In diesem Film zeigen Sie, wie Ihre Großmutter scheinbar endlos ihren Nachttopf im Kreis dreht. Es scheint, als werde hier die von Ihnen vorhin angesprochene Monotonie in einer der wenigen Bewegungen sichtbar, zu denen Ihre Großmutter imstande war. Welche Rolle spielt die Zeit in dieser Arbeit?

Thomas
Skowronek

Zbigniew Libera Die Zeit spielt in dieser Arbeit eine herausragende und zugleich geheimnisvolle Rolle. Ich selbst hatte es gar nicht bemerkt, aber eine Kunsthistorikerin fragte mich einmal: Weißt Du eigentlich, dass die Großmutter den Nachttopf genau 25 Minuten in die eine und dann genau 25 Minuten in entgegengesetzter Richtung dreht?

Thomas Skowronek Soweit ich weiß, vermuten Sie, dass dieses Drehen des Nachttopfes mit dem Beten des Rosenkranzes zu tun hat.

Zbigniew Libera Vorhin haben wir schon darüber gesprochen, dass meine Großmutter in den Augen ihres näheren Umfeldes als außergewöhnliche Person galt. Natürlich ist es nicht sehr ungewöhnlich, dass sie eine zutiefst gläubige Person gewesen ist. Aber schon der Umstand, dass sie meinte, in Visionen die Gottesmutter mit Christus gesehen zu haben, der ihr vom Kreuz zugeblinzelt habe, übersteigt, denke ich, den Grad des Üblichen. Zu der Zeit, als meine Großmutter eigentlich schon komplett ans Bett gefesselt war, hat sie sich stets an ihrem Rosenkranz festgehalten, der um ihren Hals hing; beim Beten ließ sie ihn um ihren Hals kreisen. Irgendetwas muss dann aber passiert sein, da sich die Art, wie sie den Rosenkranz kreisen ließ, änderte und sie damit begann, ihre Halsschlagader einzudrücken. Das hielten meine Mutter und ich natürlich für gefährlich, so dass wir ihr den Rosenkranz wegnehmen mussten, damit sie sich nicht selbst strangulierte. Einige Zeit später bemerkte ich dann, dass sie zwanghaft ihren Nachttopf im Kreis drehte, der das nächste und eigentliche das einzige Objekt in ihrer Reichweite war. Als ich das so sah, musste ich an den Rosenkranz denken.

Thomas Skowronek In diesem Film, *Mystische Perseveration*, lassen Sie die Kamera so lange laufen, solange auch Ihre Großmutter den Nachttopf kreisen lässt. Dadurch vermittelt der Film einen Eindruck unmittelbarer Teilhabe, als sei die Zeit der rituellen Handlung zugleich auch die Zeit des Films. Das Drehen des Films und das Drehen des Nachttopfs nähern sich einander an.

Zbigniew Libera Im Wesentlichen ist es so, wie Sie sagen, aber dahinter steht keine spezifische Überlegung. Manchmal treffe ich auf Leute, die sich wirklich die ganzen 50 Minuten anschauen, den gesamten Zyklus. Dabei schei-

nen Sie wie in eine Art Trance zu fallen. Sie schauen den Film und sind von dieser Anstrengung fasziniert, von diesem Kreisen.

Welchen Einfluss hatte der Film auf Sie und Ihre Beziehung zu Ihrer Großmutter? Thomas Skowronek

Ich glaube, er hat an unserer Beziehung nichts geändert. Zbigniew Libera

Das Moment der Paralyisierung und Immobilisierung scheinen Sie in einem technisch-konkreten Sinne auch in Ihren jüngeren Arbeiten aufzugreifen, auf dich ich nun zu sprechen kommen möchte. So zeigen Ihre Arbeiten aus dem Zyklus *Corrective Devices*, zu denen beispielsweise *Lego. Concentration Camp* (1996) oder *You Can Shave the Baby* (1995) gehören, Kunstwerke als Vorrichtungen, mit denen Subjektrollen und Körpervorstellungen antrainiert werden. Was hat Sie dazu bewogen, das Medium Ihrer Arbeiten zu wechseln, von der Kamera zur Installation? Thomas Skowronek

Nachdem ich den Film *How to train little girls* (1987) gedreht hatte, wandte ich mich Objekten zu, die mir eine andere Herangehensweise gestatteten. Den Grad der Medialisierung wollte ich zu Gunsten einer eher un-mittelbaren Teilnahme des Betrachters verringern. Es ging mir nun um Dinge, die man nicht nur betrachten konnte, sondern um Apparaturen, die man benutzen konnte bzw. deren Anwendung man sich vorstellen konnte. So ist in der Serie *Corrective Devices* alles nach konkreten Maßen gefertigt. All diese Apparaturen stellen Erweiterungen des Körpers dar. Zbigniew Libera



Abb. 6: *Body Master* (1994 – 1997). Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Raster, Warschau

Sie erwähnen auch, dass diese Apparaturen in Beziehung zu unserer Vorstellungswelt stehen. Dient Ihrer Meinung nach ein so komplexes Phänomen wie künstlerische Erziehung, mitsamt ihren Institutionen wie Hochschulen, Museen, Galerien oder Kunstkritik, ebenfalls einer vergleichbaren Dressur? Thomas Skowronek

Zbigniew Libera Das ist offensichtlich. Deshalb baut man Museen. Museen sind vor allem dafür da, um zu sagen, wie es sein soll. Die Natur jedes Kunstwerkes ist so, dass es selbst edukativ ist. Stets unterrichtet es den Betrachter darüber, was guter Geschmack ist. Ein Kunstwerk ist gut, wenn es einen hohen Anteil an Eigenreklame besitzt, wenn es von sich überzeugt. Und diese Überzeugungskraft ist Teil der Erziehung.

Thomas Skowronek Wenn mit Spielzeug Kinder modelliert werden, mit Lego etwa oder mit Barbie-Puppen, was wird dann mit Hilfe der Kunst modelliert? Wird auch hier auf den Körper des Rezipienten zugegriffen?

Zbigniew Libera Sie meinen, ob der Körper als Gestaltungsmaterial zu verstehen ist? Wissen Sie, dass es buchstäblich so vonstatten geht? Nehmen Sie zum Beispiel Orlan. Diese französische Künstlerin ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie Kunst in dem Maße auf sie einwirkt, dass sie sogar ihren Körper verändert.

Thomas Skowronek Aber das ist der Körper einer Künstlerin.

Zbigniew Libera Ja, aber auch sie ist eine Kunstbetrachterin. Auf jeden Künstler hat auch das Einfluss, was in der Kunstwelt passiert. Man kann also mit Fug und Recht behaupten, dass die Kunst ihr einen neuen Körper verschafft hat.

Thomas Skowronek Der Künstler als Paradigma des Betrachters?

Zbigniew Libera Ja.

Thomas Skowronek Ist der Künstler derjenige, der anderen Betrachtern zeigt, was bei ihnen selbst passiert, wenn sie Kunst betrachten?

Zbigniew Libera Ja. Personen, die solche physischen Veränderungen an sich vornehmen, dienen als Vorbild, die andere nachahmen. Auf vielfältige und gänzlich unterschiedliche Art wirkt Kunst auf die Wirklichkeit ein und dies ist ein Beispiel dafür.

Thomas Skowronek Wie bewerten Sie die Wirkung Ihrer eigenen Arbeiten auf ihr Umfeld?

Ehrlich gesagt, ich wünschte mir, der Künstler wäre ein Meister darin, das Bewusstsein zu gestalten, aber leider ist er es nicht. Stets verbleiben wir in einer Phase des Experimentierens. Und vielleicht ist es auch in Ordnung, dass es dieses Wissen nicht gibt. Wenn aber irgendwo dieses Wissen generiert wird, dann bestimmt in der Werbung. Dort verfügt man über ein breites Wissen darüber, auf welche Weise man den Organismus für sich gewinnt. Zbigniew Libera

Wenn ich mich richtig erinnere – und das von Ihnen eben Gesagte deutet dies gleichfalls an –, dann erachten Sie den Künstler als jemanden, der eigentlich außerhalb der Gesellschaft steht. Jenseits konventioneller Wahrnehmungsmöglichkeiten der Wirklichkeit erscheint der Künstler als eine Art Prophet. Ist es nicht verwunderlich, dass Sie bei Ihrer Kritik an der gesellschaftlichen Herstellung unserer Wahrnehmung und diskursiver Rollen, die Subjekten antrainiert werden, in Vielem ein doch recht klassisches Künstlermodell propagieren? Thomas Skowronek

Man kann meinen Standpunkt durchaus als einen traditionellen beschreiben. Doch bin ich wirklich der Meinung, dass es hier um eine spezifische Lebensweise geht. Es kann gut sein, dass der Gesellschaft, die im Entstehen begriffen ist oder bereits existiert, das Folgende, was ich nun sagen möchte, unbekannt sein wird: Kunsthistorischer Tradition zufolge liegt ein wesentliches Merkmal des Künstlers in seiner spezifischen Lebensweise. Dieser Künstler ist nämlich kein Produzent irgendeiner exklusiven Ware. Sollte er verschwinden, so wäre dies bedauerlich, denn es liegt im Interesse der Gesellschaft, jemanden zu haben, der außerhalb steht, der eine, sagen wir, unabhängige Beobachterposition einnehmen kann, wie auch immer man das genauer bezeichnet. Stets die Möglichkeit einer Distanz zu haben, auch dem gegenüber, was als gut und nützlich erachtet wird, darauf kommt es an. Zbigniew Libera

Glauben Sie, dass diese besondere Lebensweise ein universelles Phänomen ist oder wird sie durch bestimmte, historische Situation bedingt? Thomas Skowronek

Sicherlich hängt dies vom historischen oder politischen Kontext ab. Ohne Schwierigkeiten kann ich mir eine Gesellschaft vorstellen ohne Künstler in dem genannten Sinne. Aber in unserem Kulturkreis hat man, Zbigniew Libera

eigentlich ungeachtet des jeweiligen gesellschaftlichen Aufbaus, seit der Antike solche Personen gebraucht und unterstützt oder, sagen wir, toleriert.

Thomas Skowronek Hängen die ethische Dimension und der sakrale Charakter dessen, was Sie sagen, auch von Ihren Erfahrungen in der Volksrepublik Polen ab? Zu Beginn unseres Gespräches haben Sie nämlich auf die »unge-schriebene« Aufgabe des Künstlers verwiesen, staatliche Macht zu igno-rieren – oder sich ihr vielleicht auch entgegenzustellen.

Zbigniew Libera Letzten Endes kann man dies so sehen. Allerdings hat damals nie-mand von mir etwas Derartiges erwartet. Gar umgekehrt – die politische Opposition war an diesen Arbeiten gar nicht interessiert. Kunst hat man eher als etwas angesehen, das mit der Macht im Bund stand und daher nicht als eine mögliche oppositionelle Tätigkeit in Frage kam.

Thomas Skowronek Wenn ich Sie richtig verstehe, dann sehen Sie in der Freiheit zum Experiment ein zentrales Merkmal der Kunst. Ist aber nicht diese Vor-stellung von Kunst und ihren Freiheiten eher ein illusionistisches Ver-fahren, das den Betrachter in einem bestimmten Sinne kontrolliert und in ihm die Hoffnung weckt, Kunst könne das Versprechen der Freiheit einlösen?

Zbigniew Libera Richtig, das Recht auf Experimentieren erachte ich als ein unabding-bares Wesensmerkmal der Kunst. Allerdings geht es mir nicht darum, Künstlern bestimmte Rechte zu verleihen und sie anderen Menschen vorzuenthalten, wie etwa das Recht auf Meinungsfreiheit. Ich vermute aber, dass es in nicht allzu ferner Zukunft zu einer harten Abrechnung über die Meinungsfreiheit in der Kunst kommen wird. Überall in Euro-pa, nicht nur in Polen, kommt es zu Konflikten bezüglich dessen, was in der Kunst gezeigt wird. Höchstwahrscheinlich wird am Ende dieses Pro-zesses die Festlegung bestimmter neuer Rechte stehen, eines bestimmten Rahmens.

Thomas Skowronek Denken Sie wirklich?

Zbigniew Libera Hier in Prag wird in letzter Zeit viel über eine Ausstellung diskutiert, die in der Galerie *Roxy-Nod* gezeigt worden ist, welche sich auf dem Ge-

lände der jüdischen Gemeinde befindet. Verantwortlich für diese Ausstellung ist ein street-artist aus Polen unter dem Pseudonym Peter Fuss. Auf Film-Stills aus Filmen über den Holocaust, wie etwa aus dem *Pianisten* von Roman Polanski, wurden die Hakenkreuze auf den Uniformen deutscher Soldaten gegen Davidsterne ausgetauscht. Die jüdische Gemeinde hat natürlich scharf protestiert, die Ausstellung hat man geschlossen etc. Folgendes ist dazu zu sagen: Hier hat man es mit einer ungemein vulgären Provokation bezüglich dessen zu tun, was dem Urheber zufolge derzeit in Palästina geschieht. Da Kunst aber die Möglichkeit zur Provokation bietet, werden provokative Strategien zunehmend ohne jeglichen Sinn eingesetzt. Daher wird es wahrscheinlich dazu kommen, künstlerischen Vorgehensweisen notwendigerweise Grenzen zu setzen. Und es wird dazu kommen, das versichere ich, wenn Kunst in einem so engen politischen Korsett existieren soll, wie es die gegenwärtige Welt bietet. Es wird zu einer Entscheidung darüber kommen, was gestattet ist und was nicht.

Wenn ich Sie recht verstehe, dann sprechen Sie sich auch für eine Zensur dieses Werkes aus. Liegt die Provokation für Sie vor allem darin begründet, dass diese Ausstellung auf dem Gelände der jüdischen Gemeinde gezeigt worden ist?

Thomas Skowronek

Ich halte eine solche Möglichkeit, die einer Zensur, für begründet angesichts der Frage der Qualität, die sich hier stellt. Zugleich bin ich mir darüber im Klaren, dass ich mich hier auf sehr wackeligem Boden bewege. Diese Arbeiten waren entschieden unangemessen sowohl in politischer und historischer als auch in moralischer Hinsicht, und dazu noch an diesem Ort. Diese Angelegenheit hätte der Kurator noch vor der Ausstellungseröffnung klären sollen. So aber hat man die Galerie verloren, die Gemeinde hat sie geschlossen und den Kurator entlassen.

Zbigniew Libera

Halten Sie primär die Arbeit von Peter Fuss für gefährlich oder kritisieren Sie hier eher eine Herangehensweise an Kunst?

Thomas Skowronek

Die Arbeit für sich genommen ist zu schwach, um eine Gefahr darzustellen. Diese ganze Geschichte veranschaulicht aber, wie leicht die Kunstwelt in die Schlingen ihrer eigenen Strategien geraten kann.

Zbigniew Libera

Thomas Skowronek Werden Künstler in Zukunft also selbst einfordern, dass bestimmte Themen oder Vermittlungsweisen aus dem künstlerischen Feld ferngehalten werden? Wird also die Kunst selbst einen Willen zur Selbstzensur entwickeln?

Zbigniew Libera Vielleicht um sich selbst zu schützen.

Thomas Skowronek Welche Konsequenzen ergeben sich aus diesem Problem für das von Ihnen vorgestellte Künstlermodell? Wie können Künstler dann noch in einem Außen existieren, wenn nicht sie, sondern andere Instanzen, die Rechtsprechung etwa oder die Polizei, über die Grenzen der Kunst entscheiden?

Zbigniew Libera Das wäre natürlich ein Rückschlag auf ganzer Linie. Aber deswegen erachte ich dieses Problem auch für so wichtig.

Thomas Skowronek Vielleicht könnte man hier von der Problematik sprechen, der Kunst Grenzen aufzuzeigen. Wo liegen, vielleicht komplementär dazu, für Sie die Grenzen der Kunst, dessen, was durch Kunst gezeigt, repräsentiert und vermittelt werden kann?

Zbigniew Libera Die Grenzen der Kunst liegen in den Grenzen des Bewusstseins, so dass wir also noch nicht wissen, was man alles machen könnte. Und diese Arbeit am Bewusstsein geschieht selbst im Halbdunkel des Unbewussten.

Thomas Skowronek Kann man die grundlegenden Veränderungen im Kunstfeld, die Sie eben beschrieben haben, auch in Analogie zu dem betrachten, was Sie zu Beginn unseres Gesprächs über das Haus gesagt haben? In diesem Zusammenhang haben Sie nämlich auf die gesellschaftliche Produktion sozialer Gleichgültigkeit aufmerksam gemacht. Wird jetzt die Kunst eine vergleichbaren »Empfindungsmangel« gegenüber bestimmten künstlerischen Erscheinungen generieren?

Zbigniew Libera Kunst scheint schon seit langem so zu verfahren. In einem gewissen Sinne ist die Kunst sogar ein Ergebnis dieser Betäubung und das in unterschiedlicher Weise. Selbst die Entstehung der Kunst ist mit den

Versuchen verbunden, sich selbst zu betäuben. Ich glaube, es ist Roland Barthes, der in einem seiner Bücher das Beispiel anführt, wie die erste Photographie entstanden ist. Als ein griechischer Jüngling sich anschickte, eine lange Schiffsreise zu unternehmen, wollte seine Verlobte ein Bildnis von ihm zum Trocknen ihrer Tränen. Und so hat ihr Vater, ein Töpfer, den Schattenumriss des Verlobten auf einer Wand abgezeichnet, eine Lehmform daraus gestaltet und eine Tontafel gebrannt. Das war sozusagen die erste Photographie. Dieses Bildnis half, die Trennung zu erleichtern, es diente als Betäubungsmittel.

Wirkt Kunst, hier in Form der gebrannten Tontafel, gegen eine Betäubung, die durch die Trennung erfahren wird? Thomas Skowronek

Die Kunst ist hier die Betäubung selbst, denn sie soll den Trennungsschmerz lindern. Zbigniew Libera

Von diesem Trennungsschmerz möchte ich noch einmal auf die Trennungsfrage in der Kunstwelt und Ihren Erfahrungen damit zu sprechen kommen. Obwohl Sie seit Jahrzehnten am künstlerischen Leben in Polen teilnehmen – Ihre Retrospektive in der Nationalgalerie *Zacheta* dokumentiert das eindrucksvoll –, scheinen Sie sich häufig am Rande der Kunstszene zu positionieren bzw. dort verortet zu werden. Inwiefern erachten Sie die polnische und internationale Kunstwelt als einen gesellschaftlichen Apparat, der kunstgeschichtliches Wissen über Betäubung reguliert? Thomas Skowronek

In gewisser Weise handelt davon meine Arbeit *Meister (Mistrzowie)* aus dem Jahr 2003. Man kann die dort vorgestellten Personen und Geschichten als ein weiteres Beispiel bzw. sogar als Beleg für die Generierung des »Empfindungsmangels« gegenüber künstlerischen Erscheinungen verstehen, nach der Sie fragen. Obwohl es in dieser Arbeit um polnische Künstler aus den 1960er und 1970er Jahren geht, glaube ich, dass es sich um ein sowohl in zeitlicher als auch in geographischer Hinsicht universelles Phänomen handelt. Dafür spricht beispielsweise auch die durch die Dresdener *Motorenhalle* organisierte Konferenz zu den *Mechanismen des Vergessens* in der bildenden Kunst der letzten 20 Jahre. Bei Interesse empfehle ich den dazugehörigen, im Revolver-Verlag erschienenen Band. Zbigniew Libera

Thomas Skowronek Wenn Sie die heutige Situation mit der in den 1980er und 1990er Jahren vergleichen, welche grundlegenden Unterschiede fallen Ihnen da auf? Ist es der Kunstmarkt oder das gesellschaftliche Interesse an zeitgenössischer Kunst?

Zbigniew Libera Zunächst muss ich zugeben, dass ich eigentlich nicht mehr weiß, wie die heutige Kunstwelt in Polen aussieht, da ich seit drei Jahren dort nicht mehr lebe. Aber natürlich habe ich eine gewisse Vorstellung davon, auch wenn ich dort nicht ständig anwesend bin, denn ich lebe hier in Prag. Und sehr interessant ist der Unterschied zwischen Prag und Warschau. Von hieraus betrachtet erscheint Warschau als ein Ort, an dem es wie überall ist, das heißt die Ökonomie spielt eine sehr große Rolle. Eigentlich gibt es nur noch solche Galerien, die damit etwas zu tun haben. Hier in Prag aber sieht die Situation nach wie vor etwas anders aus. Das fasziniert mich. Ich kann nicht genau sagen, wie viele Galerien oder Orte es gibt, in denen Kunst gezeigt wird. Häufig sind das kleine Galerien, die in ehemaligen Wohnungen untergebracht sind. Eine befindet sich beispielsweise in einem ehemaligen Kohlespeicher. Auch gibt es hier größere, private Räume wie *Futura* oder *Meet Factory*. Diese kleinen und großen Galerien erhalten eine nur geringe finanzielle Unterstützung durch die Stadt oder den Bezirk. Über ihre Existenz entscheidet im Wesentlichen der *Eigenanteil (wkład własny)*, also das Engagement der Betreiber, denn dort findet kein Verkauf statt. In Warschau hingegen läuft schon nichts mehr ohne Geld. Wahrscheinlich bewirkt dies auch Unterschiede in der Kunst selbst. Wir werden sehen.

Thomas Skowronek Glauben Sie, dass sich die Situation in Prag in eine ähnliche Richtung entwickeln wird?

Zbigniew Libera Eine interessante Frage.

Thomas Skowronek Auch wenn Sie sagen, dass Sie mit der polnischen Kunstwelt kaum noch etwas zu tun haben, so existiert nichtsdestotrotz ein gewisses Image von Ihnen. Zur Kunstgeschichte in Polen, insbesondere der 1980er bis 2000er Jahre, gehört ein Herr Libera. Es gibt Ihr Image.

Eine *Fresse*, Gombrowicz hat dies als eine *Fresse* bezeichnet. Das ist ein interessantes Thema für ein anderes Gespräch. Wie soll man damit umgehen, dass man auf eine bestimmte Weise kodiert ist, dass man etwas ist? Vielleicht möchte man zeigen, dass man nicht nur dies ist – oder eben gerade dies.

Zbigniew Libera

Eine abschließende Bemerkung, Herr Libera. Ihre diskursanalytische Herangehensweise an kunstkritische Geschichtsschreibung, wie Sie sie etwa in den *Meistern* gezeigt haben, setzen Sie auch in einer Ihrer jüngeren Arbeiten fort. Dort präsentieren Sie imaginäre Biographien von »vergessenen« Photokünstlern aus der Zeit des Kalten Krieges und den sie re-produzierenden und inszenierenden diskursiven Apparat. Doch im Gegensatz zu den *Meistern* muss diese als Artikelserie in der polnischen Kunstzeitschrift *Piktogram* erschienene Arbeit zwischen den »normalen« Artikeln als solche, als Kunstwerk, erst erkannt werden. Es scheint, als würden Sie das Moment des »Empfindungsmangels«, über das wir heute sprachen, hier als ein künstlerisches Verfahren einzusetzen. Es ist, als ob man Ihre Arbeit nicht sehen und spüren würde, denn sie lauert hinter und in den Mechanismen und Regularien symbolischer Produktion, wie ein Kunstwerk im Zustand einer Betäubung.

Thomas Skowronek

Lieber Herr Libera, herzlichen Dank für unser interessantes und erhellendes Gespräch.

Das Interview mit Zbigniew Libera im Café *Medusa* in Prag führte und übersetzte aus dem Polnischen Thomas Skowronek.