GENDER OPEN REPOSITORIUM

Bild und Gegenbild. Die Männlichkeit nach 1989 in Polen im Spiegel der hohen und der populären Kultur

Gluchowska, Lidia

2008

https://doi.org/10.25595/2052

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gluchowska, Lidia: *Bild und Gegenbild. Die Männlichkeit nach 1989 in Polen im Spiegel der hohen und der populären Kultur*, in: Scholz, Sylka; Willms, Weertje (Hrsg.): Postsozialistische Männlichkeiten in einer globalisierten Welt (Berlin: LIT Verlag, 2008), 163-192. DOI: https://doi.org/10.25595/2052.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Sylka Scholz, Weertje Willms (Hg.)

Postsozialistische Männlichkeiten in einer globalisierten Welt

Focus Gender

herausgegeben vom

ZIF
Zentrum für Interdisziplinäre
Frauen- und Geschlechterstudien
der HAWK FH Hildesheim/Holzminden/Göttingen
und der
Stiftung Universität Hildesheim

Band 9

LIT

Sylka Scholz, Weertje Willms (Hg.)

Postsozialistische Männlichkeiten in einer globalisierten Welt

LIT

Umschlagbild: Dietmar Kühle, Hildesheim

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-8258-0999-7

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2008

Auslieferung/Verlagskontakt:
Fresnostr. 2 48159 Münster
Tel. +49 (0)251–62 03 20 Fax +49 (0)251–23 19 72
e-Mail: lit@lit-verlag.de http://www.lit-verlag.de

Inhalt

Einleitung 1
Sylka Scholz & Weertje Willms

Deutschland

„Sozialistische Helden". Hegemoniale Männlichkeit in der DDR 11
Sylka Scholz

Helden und Schwächlinge: Männerbilder in der Fernsehserie *Polizeiruf 110* 37
Claudia Dreke & Erhard Stölting

Hegemoniale Männlichkeiten in Ost- und Westdeutschland 59
Holger Brandes

Russland

Transformationen von Männlichkeitskonstrukten in russischer Gegenwartsliteratur: Ljudmila Petruševskaja und Ilja Stogoff im Generationenvergleich 81
Weertje Willms

Von Memmen und Machos. Das Männerbild in der spät- und postsowjetischen populären Kultur 103
Elena V. Müller

Soziologische Untersuchungen der Maskulinität:Das männliche Geschlecht im öffentlichen und privaten Bereich in Russland 119
Elena Roždestvenskaja

Polen

Abschied von Rittern (und Damen)? Literarische und bildnerische Dekonstruktionen der traditionellen Männlichkeit in der polnischen Kultur nach 1989 141
Monika Szczepaniak

Bild und Gegenbild. Die Männlichkeit nach 1989 in Polen im Spiegel der hohen und der populären Kultur 163
Lidia Głuchowska

Bulgarien

Krise der Männlichkeit und/oder die (Neu-)Erfindung des Patriarchats. Der Fall der bulgarischen postsozialistischen Transformation der Geschlechterverhältnisse 195
Ana Luleva

Männlichkeiten im Postsozialismus. Theoretische und methodische Diskussion

Männlichkeit(en) literatur- und kulturwissenschaftlich erforschen. Diskussion 217
Toni Tholen

Postsozialistische Männlichkeiten in einer globalisierten Welt. Zusammenfassung und Diskussion 231
Sylka Scholz & Weertje Willms

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 257

Bild und Gegenbild. Die Männlichkeit nach 1989 in Polen im Spiegel der hohen und der populären Kultur

Lidia Głuchowska

1 Einleitung

Die Ära nach der politischen Wende wurde in Polen schon vor zehn Jahren als die „Welt nach der *Sexmission*“ [1] apostrophiert (Graff 2001, 268 – 272). Dieser Begriff bezieht sich auf einen äußerst populären, Mitte der 1980er Jahre entstandenen Science-Fiction-Film von Juliusz Machulski (*Seksmisja*, 1983), der in einer in der Zukunft verorteten Welt ohne Männer spielt, die unter der Diktatur von Frauen steht. Dieser Film kann als eine Satire auf das kommunistische System gedeutet werden. In seinem Finale treten zwei aus der Hibernation geweckte Schöngeister auf, die ihren Samen zur In-vitro-Fertilisation auf Reagenzgläser verteilen und somit die (männliche) Menschheit retten.

Der Film basiert auf dem in der polnischen Kultur des 19. Jahrhunderts gründenden patriotischen Mythos der *Mutter Polin*. Dieser entstand in der Zeit, als Polen keinen unabhängigen politischen Status besaß und sich somit keine starken Modelle von Männlichkeit ausbilden konnten. Die *Mutter Polin* schickte ihre Söhne in den Kampf, verlor sie wegen deren Konspiration, und während deren Abwesenheit bewahrte sie die nationalen und die patriarchalischen Werte: Gott, Stolz und Vaterland (Głuchowska 2007, 31, 223, 302; Monkiewicz 2003, 21).

Zur Zeit des antikommunistischen Widerstands – in der Ära von *Solidarność* zwischen 1980 und 1989 – spielte das so genannte konspirative Ethos eine besondere Rolle. Es handelt sich dabei um eine Reihe prodemokratischer Bestrebungen – wie die Herausgabe von illegalen Publikationen oder den offenen Informationsaustausch mit Westeuropa –, denen sich die offiziellen Medien verweigerten. An diesen Aktivitäten, die eine Art Verlängerung der romantischen Tradition

[1] Diese und alle anderen Übersetzungen aus dem Polnischen stammen von Lidia Głuchowska.

aus der Zeit der Teilungen Polens und dessen Nicht-Existenz auf der Karte Europas waren, hatten Frauen wesentlichen Anteil. Die darauf folgende politische Wende indes war zwar die Inkubation des freien Polens, aber auch die des Patriarchats. Nicht nur die Heldin von *Solidarność*, Anna Walentynowicz, vergaß man zugunsten von Lech Wałęsa. Auch die anderen an der Konspiration beteiligten Frauen wurden aus der neuen politischen Szene ausgeblendet. Nach Jahren der scheinbaren Gleichberechtigung begann ein echter Geschlechterkampf (Graff 2001, 272). So wurde in Polen 1993 eines der restriktivsten Abtreibungsgesetze Europas verabschiedet. Die „Welt nach der *Sexmission*" im neuen Polen ist eine Welt der Männer. Diese ist konservativ, da sie unter der Schirmherrschaft der katholischen Kirche entstanden ist. Die Freiheit erfolgte im Namen der traditionell (und katholisch) verstandenen Nation und nicht im Namen der modernen demokratischen Gesellschaft (Piotrowski 1999, 238 – 239; Leszkowicz/Kitliński 2005, 159 – 161). Timothy Gaston Ash beschreibt die polnische Wirklichkeit um 1990 als eine paradoxe „abnormal normality", in der sich die triumphierende Kirche und die Pornographie voneinander abgrenzen (zit. n. Leszkowicz/Kitliński 2005, 158).

Dennoch unterliegt die Codierung der Geschlechter in Polen seit der politischen Wende 1989 einem tiefgreifenden Wandel. Die Konfigurationen von Männlichkeit stehen hierbei seit mindestens zehn Jahren – vor allem im Rahmen der so genannten Genderforschung der zweiten Welle – im Mittelpunkt des Interesses.[2] Die konservativen und die alternativen Modelle von Männlichkeit werden in den Geistes- und Sozialwissenschaften gleichermaßen sowohl positiv als auch negativ reflektiert und revidiert (u. a. Poprzęcka 2002; Ritz 2000; 2002). Die Öffnung nach Westen und die verspätete, durch die kommunistische Utopie der Gleichheit gebremste Emanzipation der Frau markieren in diesem Kontext neue Perspektiven, ähnlich wie die sozialen Dilemmata der letzten Jahre, z. B. AIDS, Arbeitslosigkeit, Konstituierung einer „neuen", konservativen Zensur sowie steigender Konsum (u. a. Brach-Czaina 1997; Wiśniewska 2001; Kowalczyk 2002; Durys/Ostrowska 2005; Leszkowicz/Kitliński 2005). Zu diesem Thema gibt es inzwischen eine ganze Reihe von Publikationen, die im vorliegenden Rahmen nicht

[2] Davon zeugen u. a. die Konferenzen *Frauen in der Literatur (und Männer)* (1999), *Die Kunst heute* (2000), *Gender – Kultur – Gesellschaft?* (2001) sowie *Bildnisse von Männern und Frauen in der Kultur* (2004). Die Beiträge von Jolanta Brach-Czaina, German Ritz, Elżbieta Pakszys und Elżbieta Durys sowie Maria Poprzęcka und Pawel Leszkowicz verdienen hierbei eine besondere Erwähnung.

einmal ansatzweise besprochen werden können (vgl. z. B. Walczewska 1999; Wasilewski 2005; Szczepaniak 2005).

Allgemein ist festzustellen, dass die Konstruktionen von Männlichkeit in der populären und in der hohen polnischen Kultur als Bild und Gegenbild betrachtet werden können. Nach Hans Belting schließt das Menschenbild in der Kunst das für die jeweilige Epoche geltende Bild von der Welt mit ein (2000, 1 ff.). Die Bilder von Frau und Mann als Typus und als Individuum, die in der Kunst sowie in Schulbüchern und populären Medien kursieren, stellen jedoch nicht nur eine Widerspiegelung der sozialen Wirklichkeit dar, sondern auch Antizipationen einer potentiellen Rollenverteilung, worauf u. a. Analysen aus dem Bereich der Sozialpädagogik und der Arbeitsmarktforschung deutlich hinweisen (z. B. Buczkowski 1997; Walczewska 2002).

In diesem Beitrag werden die Diskurse über Männlichkeitsmodelle auf drei Ebenen betrachtet, welche ich – vereinfacht formuliert – als die Ebene des Alltags und der konservativen Politiker, als die populäre Ebene von Werbung und Film sowie als die Ebene der ambitionierten und alternativen hohen Kunst bezeichnen möchte. Ich werde im Folgenden versuchen, die komplexen Zusammenhänge, die zwischen diesen drei Ebenen bestehen, zu analysieren. Die zuletzt genannte Ebene wird bedeutend geprägt durch die Impulse, die sich aus dem Demokratisierungsdiskurs ergeben, welcher sich aus dem Anschluss Polens an das vereinte Europa entwickelte. So entsteht das Bild einer Männlichkeit (und einer Geschlechterordnung), das sich gegen die schematischen und patriarchalisch gefärbten Bilder, die die populäre Kunst und die Medien liefern, richtet. Als populär verstehe ich die Formen der Kultur, die durch die Mehrheit der Gesellschaft akzeptiert werden; als hoch bezeichne ich die noch nicht etablierte, alternative Kultur der Minderheit.

Diese Betrachtung wird vor allem mittels einer kunstgeschichtlichen Bildanalyse geschehen, dabei aber auch die Ergebnisse der sozialwissenschaftlichen Forschung heranziehen. Anhand ausgewählter Beispiele wird die Kluft zwischen dem Bild von Männlichkeit in der hohen und dem Männlichkeitsbild in der populären polnischen Kultur aufgezeigt. In der populären Kultur zeigt sich in Werbung und politischen Parolen ein neues Bild von Männlichkeit, dem das Männlichkeitskonstrukt der hohen Kunst als ebenfalls neues, wenn auch anders „gestyltes“ und vorwiegend andere Gesellschaftsgruppen betreffendes Gegenbild gegenübersteht. Im Mittelpunkt stehen hier also Visualisierungen von Männlichkeitskonzepten, die einerseits die Elemente öffentlicher, sozial-politischer Diskussionen beinhalten, anderseits diese Diskussionen – nicht selten durch einen Skandal – hervorrufen.

In diesem Kontext werden auch die Erweiterungen der „klassischen", traditionellen Geschlechtermodelle und die Aspekte der Metrosexualität erwähnt.

Die kritische Bilanz der Transformation in Polen ist u. a. aus solch populären Spielfilmen der 1990er Jahre abzulesen, die sprechende Titel tragen wie *Psy* (Die Hunde, 1992), *Młode wilki* (Die jungen Wölfe, 1995) und *Egoiści* (Die Egoisten, 2000). Darin wird der Mythos vom „starken Mann", vom „einsamen Kämpfer" und vom „Sheriff des Wilden Westens" der jungen polnischen Demokratie und des neuen polnischen Eldorado aufgebaut. Die moralische Relativität, die emotionale Leere und der Konsumdrang herrschen hier sowohl unter den ehemaligen Funktionären der Geheimpolizei als auch unter den modernen Yuppies (Radkiewicz 2002a; 2005). In Bezug auf den Alltag und die populäre Kultur sind nicht nur die Analysen des gegenwärtigen Films, sondern auch die der Werbung, der Schulbücher sowie der „versteckten Mitteilungen" im Verhalten von Lehrern als besonders inspirierend einzuschätzen.

Die allgemeine Schlussfolgerung bis hierher lautet: Nicht nur die populäre Kultur und die Medien, sondern auch die Schulbildung verbreiten konservative, auf Konsum und auf eine asymmetrische Verteilung der Rechte orientierte Geschlechtsmuster. Diese entsprechen zum Teil nicht der sozialen Realität nach der Transformation und den Vorgaben der Europäischen Kommission bezüglich der Gleichberechtigung der Frau und nicht-heterosexueller Orientierungen (Arcimowicz 1997, 199 – 202; Leszkowicz/Kitliński 2005, 22 – 88). Am häufigsten werden hier die Männer als aktive „Schöpfer" der Kultur und Wirtschaft und Frauen als die „Konsumentinnen" dargestellt, auch wenn sich nicht selten gerade die Frauen besser an die neuen Herausforderungen des jungen „Turbokapitalismus" adaptieren (Dziedzic 1997; Siemieńska 1997, 14).

Das konservative, erfolgs-, wettbewerbs- und konsumorientierte Bild der Männlichkeit wird unter anderem in den nach der politischen Wende um 1989 zahlreich entstandenen Frauenzeitschriften und in den letzten Jahren auch in deren an das „hässliche Geschlecht" adressierten Pendants kreiert. Diese entstehen zumeist als Importe aus dem Westen und erweitern allmählich das stereotype Modell der Männlichkeit lediglich um die Komponente „männlicher Körper als Ware", wofür beispielhaft die Titelblätter und die Inhalte der Zeitschrift *Men's Health* stehen können. Die patriarchalischen Muster der Gesellschaft werden durch die traditionellen männlichen Konkurrenzstrategien und das steigende Selbstlob der Machos der Dritten und Vierten Polnischen Republik auch in der Politik und in den Männermagazinen gefestigt (vgl. Wasilewski 2005).

Bedeutend vielfältiger wird das Phänomen der Männlichkeit in der hohen

Kunst analysiert. Wenn für die Ära des Sozialismus das Werk *Masa* (Die Masse, 1985 – 1987) von Magdalena Abakanowicz stehen kann, welches eine anonyme, uniformierte, gesichtslose und ihrer Identität beraubte Menschenansammlung darstellt, so markieren die politische Wende vor allem zwei Werke. Zum einen handelt es sich um eine Performance von Jerzy Bereś, *Przepowiednia spelnia się* (Die Prophezeiung. Es geht in Erfüllung, 1989), in der sein nackter Körper als Medium künstlerischen Ausdrucks fungiert (s. Bild 1).



Abb. 1: Jerzy Bereś: Przepowiednia spelnia się (Die Prophezeiung. Es geht in Erfüllung), 1989.

In der sozialistischen Ära war der nackte und sexualisierte Körper als Zeichen des Individualismus in der uniformierten offiziellen Kultur tabuisiert. Er konnte nur in dem engen, kontrollierten Rahmen der alternativen „Nischen-Kunst“, wie

z. B. den Performances von Bereś, existieren. Im April 1989, nach dem Unterzeichnen der Vereinbarung des so genannten Runden Tisches, die die Konstituierung einer neuen demokratischen Republik antizipierte, bemalte Bereś seinen nackten Körper mit den polnischen Nationalfarben und der Parole: „Die Prophezeiung. Es geht in Erfüllung". Seine Nacktheit ist asexuell und steht außerhalb der Sphäre idealistischer Konnotationen des männlichen Aktes. Als Gegenstück zum realsozialistischen halbnackten Heros am *Palais der Kultur und Wissenschaft* in Warschau (1953) aktualisierte Bereś eine der „großen nationalen Narrationen", nämlich den romantischen Mythos vom Künstler-Propheten, der seit der Teilungen Polens die nationale Kultur im 19. Jahrhundert prägte. Solch pathetische Manifestationen verloren mit der Zeit ihren status quo.

Zum anderen bringt die Videopräsentation *Leninplatz–Projektion* in Berlin (1990) des in Amerika tätigen polnischen Künstlers Krzysztof Wodiczko ein beunruhigendes Symbol des neuen Wertesystems zum Ausdruck. Während einer Diaprojektion wird auf die Gebäude des Leninplatzes das Bild eines osteuropäischen Touristen mit einem überfüllten Rollwagen vorgeführt. Dieses Bild fungiert als Sinnbild für die „Endlichkeit der Freiheit". Es handelt sich um das Paradies des Konsums, welches ja im Ostblock mit dem Westen und somit mit der Freiheit assoziiert wurde und, da es im Ostblock nicht existierte, auch nie zuvor der Kritik unterlegen hatte (Piotrowski 1999, 194 – 200, 224). Soviel zu den Symbolen der Männlichkeit zur Zeit der Wende.

Die bildende Kunst der Transformation wird mit einer „postindustriellen Traurigkeit" gleichgesetzt (Rottenberg 2005, 335). Dieser Begriff steht für den Verlust von klaren ethischen und ästhetischen Vorsätzen sowie für den Verlust des Glaubens an eine weitere positive sozial-politische Entwicklung. Zahlreiche Vertreter der interdisziplinären Genderforschung und einige Künstler der jüngeren Generation, die sich teilweise von den Theorien Letzterer inspirieren ließen (vgl. u. a. Brach-Czaina 1997; Kowalczyk 2002; 2005; Jakubowska 2004; Radkiewicz 2002b), versuchen, die postsozialistischen Geschlechterverhältnisse sowohl retrospektiv in Bezug auf das gesamte 20. Jahrhundert als auch bezogen auf die Transformationsprozesse zu thematisieren. Hier kommen auch alternative Modelle von Männlichkeit zum Ausdruck. Besonders radikal wird die Frage nach den geschlechtlichen Konflikten sowie nach der sozialen Positionierung von Männern und ihren neuen Rollen und Ansprüchen in der so genannten polnischen kritischen Kunst der 1990er Jahre gestellt (Kowalczyk 2002). So wird zumeist die sozialpolitisch engagierte Kunst bezeichnet, die von der jungen Künstlerinnengeneration geschaffen wird und die sich des physiologischen Bildes des Körpers als Symbol

der sozialen Oppression und der menschlichen Sterblichkeit bedient. Zu diesen Werken zählen vor allem diejenigen, die sowohl durch die feministische als auch durch die homosexuelle Theorie und Praxis inspiriert werden. Anders als in Westeuropa und in Amerika, wo Ende der 1960er Jahre eine sexuelle und sozialpolitische Revolte stattfand, hatte im sozialistischen Polen diese Art engagierter, figurativer Kunst kein Existenzrecht. Man wendete sich stattdessen der Abstraktion zu, weil jeglicher ideologisierter Ausdruck mit der Diktatur und der verhassten offiziellen, propagandistischen realsozialistischen Kunst assoziiert wurde (Piotrowski 1999, 92 – 111). So konnten solche auf sozialpolitischen Protest ausgerichteten Kunstwerke erst zwanzig bis dreißig Jahre später als im Westen auf die modifizierte Geschlechterordnung in der neuen Realität antworten. Diese Kunstwerke werden als „neue Kunst im neuen Staat“ oder als „Frauenrevolte“ bezeichnet (Kowalczyk 2002a; Leszkowicz/Kitliński 2005, 158, 170 – 171), obwohl sie auch von männlichen Künstlern geschaffen werden. In Bezug auf die Visualisierung von Männlichkeitskonzepten lassen sich diese Werke unter folgenden Aspekten zusammenfassen: „Der Mann und die Macht“, „Die dressierten Jungs“, „Feindbilder der Männergesellschaft“, „Postgender: Außerhalb der binären Geschlechtercodierung“, „Homoerotik enttabuisiert?“, „Der ausgeblendete Künstler“.

2 Bildanalysen

2.1 Der Mann und die Macht

„Niemand wird als Frau geboren.“ Diese Feststellung von Simone de Beauvoir wird in der polnischen gegenwärtigen Kunst auch in Bezug auf oppressive, kulturell und politisch bedingte Konstruktionen von Männlichkeit analysiert. Die Verfahren und Strategien der interaktiven sozial-künstlerischen Koexistenz entblößen die „gefährlichen Beziehungen der Kunst und des Leibes“ (wie bei Marquise de Sade) (Kowalczyk 2002b). Dies geschieht, indem bestimmte Verhaltensmuster, Gesten, Posen und verbale Zeichen des traditionellen maskulinen Codes in neue Kontexte gesetzt werden. Häufig erzeugt dies einen Aufmerksamkeit erregenden Verfremdungseffekt, wie z. B. in den Werken *Archiwum gestów* von Zofia Kulik (Archiv der Gesten, 1987 – 1991; s. Bild 2a und 2b), *Krzesło* 2 (Der Stuhl 2, 2000) von Katarzyna Kozyra und *Kompania Reprezentacyjna Wojska Polskiego* (Die Repräsentationskompanie der Polnischen Armee, 2000) von Artur Żmijewski, in dem wirklich oder metaphorisch uniformierte und nackte Körper zusammengestellt sind (Ciesielska/Smalcerz 2000, 50 – 51).

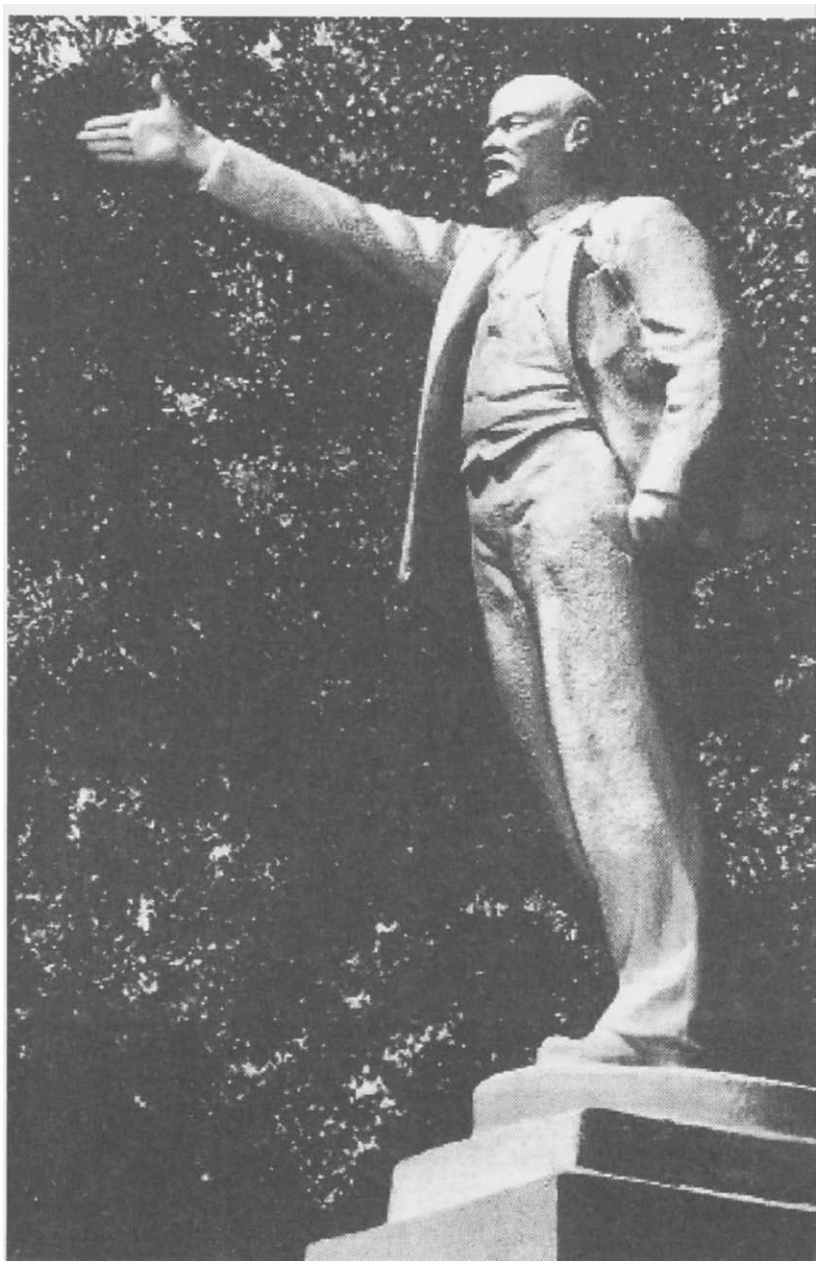

Abb. 2a: Zofia Kulik: Archiwum gestów (Archiv der Gesten), 1987-1991.

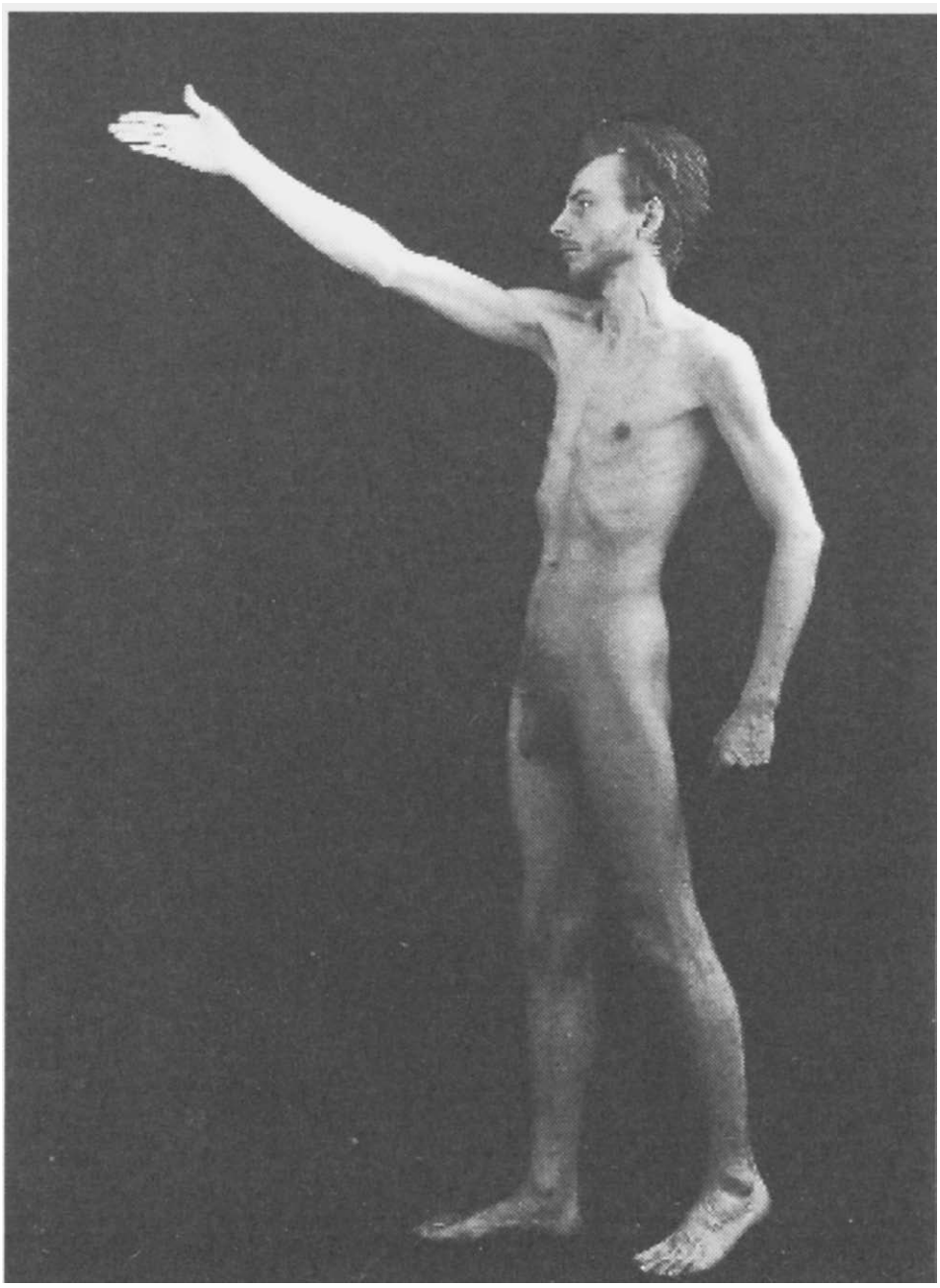

Abb. 2b: Zofia Kulik: Archiwum gestów (Archiv der Gesten), 1987-1991.

Nackt ist der Mann wehrlos: „Wir, die schwachen Männer, stellen unseren rosa Po zur Schau und verwenden ihn als unseren Stempel. Damit bezeugen wir unsere Weichheit und Schwäche. Unsere Hinterbacken und unsere schwingenden Schwänzchen sind Botschafter unserer Zartheit“, kommentiert der Künstler Artur Żmijewski selbst (zit. n. Kowalczyk 2002b, 43). Die Pose des Redners, der Anzug oder die Uniform erscheinen dadurch als eine Art konventionelle Rüstung, welche die Sphären des offiziellen und des privaten Männerbildes voneinander trennt. Interessanterweise dokumentierte die polnische Kunst Offenbarungen solcher Art in Bezug auf die angeblich sozial gleichgesetzte Frau bereits vor zehn bis zwanzig Jahren, so z. B. in der *Autoidentyfikacja* (Selbstidentifikation, 1980) von Ewa Partum. Es handelt sich hierbei um ein Foto, auf dem sich mitten auf der Straße eine uniformierte Polizistin und eine nackte Frau in Pumps gegenüberstehen. Die Gewalt, die von den totalitären Institutionen – wie etwa Armee, Schule oder Krankenhaus – auf die Privatsphäre ausgeübt wird, erscheint somit als offensichtlich. Doch auch die Natur privater heterosexueller Beziehungen wird in der Kunst der kritischen Analyse unterzogen. So entblößt z. B. Dorota Nieznalska in ihrem Werk *Bez tytułu* (Ohne Titel, 1999) die familiäre, psychische Gewalt des Mannes gegen seine Partnerin, die hier, wie auch in vielen anderen Werken, als Hündin dargestellt und behandelt wird (s. Bild 3).

2.2 Die dressierten Jungs

Dass sich die Visualisierung der Dressur-Metapher nicht nur auf heterosexuelle Verhältnisse oder die konventionelle Erziehung der Frau in Richtung einer untergeordneten Rolle in der Gesellschaft bezieht, illustrieren weitere Beispiele aus der Kunst (vgl. Kowalczyk 2002; Brach-Czaina 1997, 148, 220). Dabei werden zweierlei Tendenzen deutlich: Zum einen geht es um die Initiation des Jungen zum Mann, welche nach Elisabeth Badinter durch eine dreifache Verneinung zustande kommt: Er müsse beweisen, dass er kein Kind, keine Frau und nicht schwul sei (Badinter 1993; Brach-Czaina 1997, 148, 220; Kowalczyk 2002a, 199). Zum anderen geht es um die Mechanismen der Durchführung diesbezüglicher Beweise, die durch den Kommerz geförderte und medial vermittelte Bilder des Supermanns und Supermachos aufrechterhalten. Besonders ausdruckskräftig erscheinen in diesem Kontext zwei Werke von Zbigniew Libera: *Body Master. Zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9* (Body Master. Spielzeugset für Kinder bis zum 9. Lebensjahr, 1994) und *Universal Penis Expander* (1995). Beide Werke stellen imaginäre Fitnessgeräte in karikierter Weise dar, die dem Auf- und Ausbau männlicher Attribute dienen sollen – im Fall des zuerst erwähnten Werks der Muskulatur bei

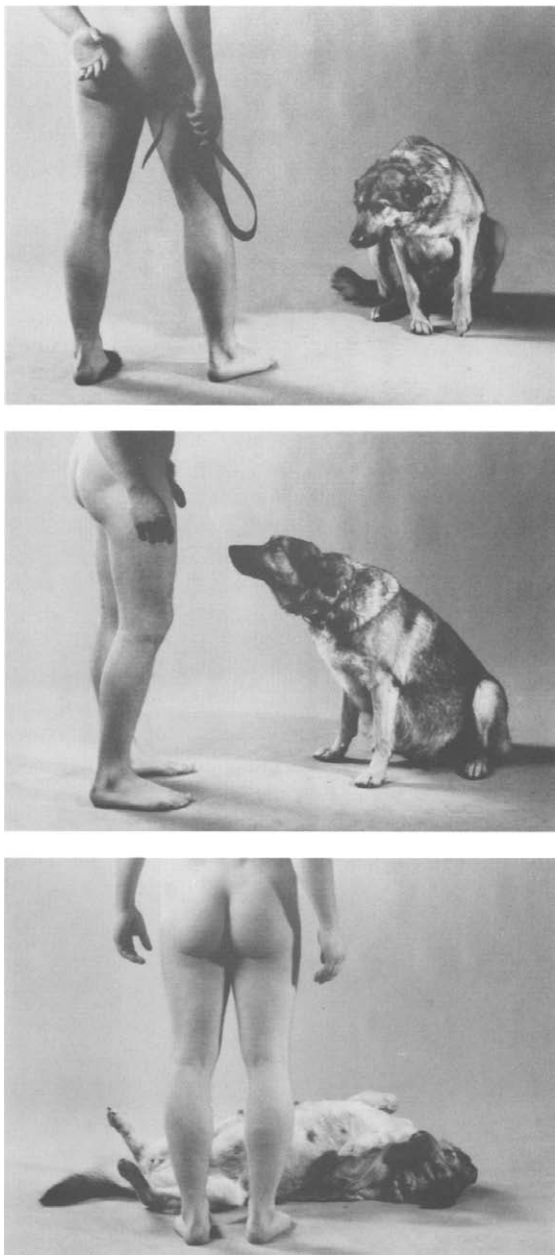

Abb. 3: Dorota Nieznalska: Bez tytułu (Ohne Titel), 1999.

Kindern und im Fall des zweiten demjenigen der Genitalien bei Erwachsenen. Die Kunstwerke verweisen damit sowohl auf den Kult des irrealen Körperbildes als auch auf die Manipulationen durch Werbeparolen, die diesen Kult steigern und die Verwirklichung der Träume vom „neugestylten" Ich-Bild vortäuschen. Dass dieser mit Leiden in den Fitnessstudios verbundene Kult jedoch die Hoffnung auf erotische Potenz nicht erfüllen und auch nicht als ein Traum von Erlösung fungieren kann, zeigt wiederum das Werk von Dorota Nieznalska *Pasja* (Die Passion, 2003; s. Bild 4).

Ein Film aus dem Fitnessstudio wird hier durch ein Foto vom gekreuzigten Penis ergänzt. Es ist ein Bild von männlichem Masochismus auf dem Weg zur „perfekten Form" (Leszkowicz/Kitliński 2005, 164). Doch nicht von allen wurde es so wie von der Künstlerin selbst gedeutet. Aufgrund des Kunstwerkes wurde Nieznalska von der rechtsradikalen, katholischen Partei *Polnische Familienliga*, deren Vertreter nur einen Teil der Installation, nämlich das Foto, aus dem Fernseher kannten, physisch angegriffen und vor Gericht gestellt. Sie wurde zu sechs Monaten „Freiheitseinschränkung" verurteilt, musste einen Strafdienst für eine katholische Wohltätigkeitsorganisation leisten und durfte das Land nicht verlassen. Man warf ihr die Verletzung religiöser Gefühle vor. Dieser Präzedenzfall zeigt einerseits besonders anschaulich, wie hoch der Preis der Freiheit des künstlerischen Ausdrucks in einem freien demokratischen Land sein kann, und andererseits, dass von einer Autonomie der Kunst und deren *licentia poetica* unter diesen Umständen nicht gesprochen werden kann.

2.3 Feindbilder der Männergesellschaft

Die durch den Fall *Die Passion* von Dorota Nieznalska eröffnete Betrachtungsperspektive beleuchtet einen dritten Bereich, der in der neuen polnischen kritischen Kunst der ersten zwei Jahrzehnte nach der Wende untersucht wird, nämlich das Problem der Feindbilder der patriarchalischen Männergesellschaft (vgl. Pätzoldt 1987). Was hier im Mittelpunkt der künstlerischen Analyse steht, sind also die Randlagen des offiziellen, heroischen Männerbildes – die „Anderen": Fremde, Arbeitslose, Obdachlose, Behinderte, Schwule und selbstverständlich Frauen, all das also, was Julia Kristeva als *abject* bezeichnet, etwas, das Abscheu erweckt (vgl. Kristeva 1982; Leszkowicz/Kitliński 2005, 103; Kowalczyk 2002b, 13). Zum Teil entsprechen die „Anderen" auch dem, was in der neuen polnischen Wirklichkeit nach 1989 als nicht vermarktungsfähig erscheint, weil es dem herrschenden Schönheits- und Fitness-Terror nicht entspricht.

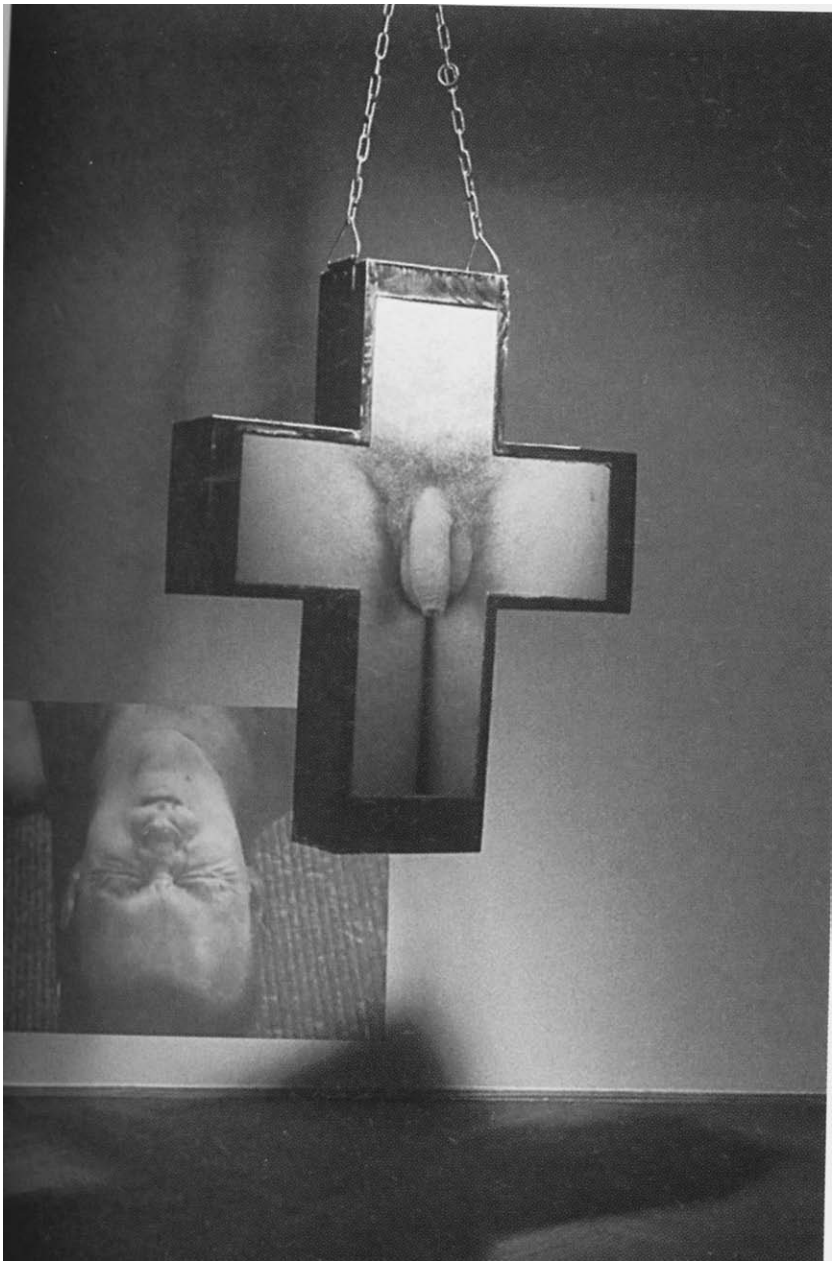

Abb. 4: Dorota Nieznalska: Pasja (Die Passion), 2003.

Die Lage des Obdachlosen symbolisiert Krzysztof Wodiczko in seinem noch Ende der 1980er Jahre entstandenen Werk *Pojazd dla bezdomnych* (Der Wagen der Obdachlosen, 1988 – 1989). Das Werk ist eine Installation, die eine mobile Bleibe darstellt, eine Art Schneckenmuschel, die auf das Dilemma des Emigranten, des Arbeits- und des Obdachlosen hinweisen soll. Das Problem des Argwohns gegenüber Fremden wird in einer anderen Installation Wodiczkos, *Laska tułacza* (Die Vagabundenkrücke, 1992), angesprochen. Durch einen Lautsprecher lässt der Künstler einen Afroamerikaner das Dilemma seiner erschwerten Assimilation im beinahe mononationalen und monokonfessionellen Polen äußern (Piotrowski 1999, 239 – 244). Da zum offiziellen Paradigma nur der weiße heterosexuelle Mann der Mittelschicht gehört, passen die beiden hier von Wodiczko vorgestellten Fälle aus dem Randlagenbereich der Gesellschaft nicht in das allgemein geltende, herkömmliche Bild. Ähnlich verhält es sich mit den Behinderten in den Video- und Foto-Installationen Artur Żmijewskis. Ein Beispiel für Letztere ist das Werk *Oko za oko* (Auge um Auge, 1998), das Bilder einer symbiotischen und komplementären Koexistenz kranker und gesunder Menschen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt. Die Aussage dieser Bilder ist positiv, denn nicht immer lässt sich feststellen, wer für wen die Stütze bildet. Auf die Verletzlichkeit und den sensuellen, also vergänglichen Status des männlichen Körpers und die Alterungsprozesse verweist Paweł Althamer in seinem *Autoportret* (Selbstporträt, 1993; s. Bild 5).

Diese Figur aus Pappmaché und Sägespänen, die als „Postkunst des Postkünstlers“ (Sosnowska 2006, 375) bezeichnet wurde, verbleibt in einem Zustand des Zerfalls. Auch die Zurschaustellung opulenter oder alter Körper im Video von Katarzyna Kozyras *Łaźnia męska* (Das Männerbad, 1999), das im folgenden Kapitel genauer besprochen wird, trägt zur Konstituierung eines alternativen humanistischen Paradigmas der Männlichkeit bei, welches dem Schönheitsterror entgegengesetzt werden könnte.

2.4 Postgender: Außerhalb der binären Geschlechtercodierung

Der Film *Das Männerbad* wurde mit versteckter Kamera von der als Mann verkleideten Künstlerin Katarzyna Kozyra aufgenommen, welche eine Penis-Prothese trug, die „Eintrittskarte zum Männertempel“. Dieser Film, der mit dem Grand Prix auf der Biennale in Venedig 1999 ausgezeichnet wurde (vgl. Jakubowska 2004, 47), eröffnet eine weitere Perspektive: Er visualisiert das Problem der Transsexualität, das im Spiegel der gegenwärtigen Kunst besonders aufmerksam analysiert wird. Es ist das Problem des so genannten Postgenders (Jakubowska

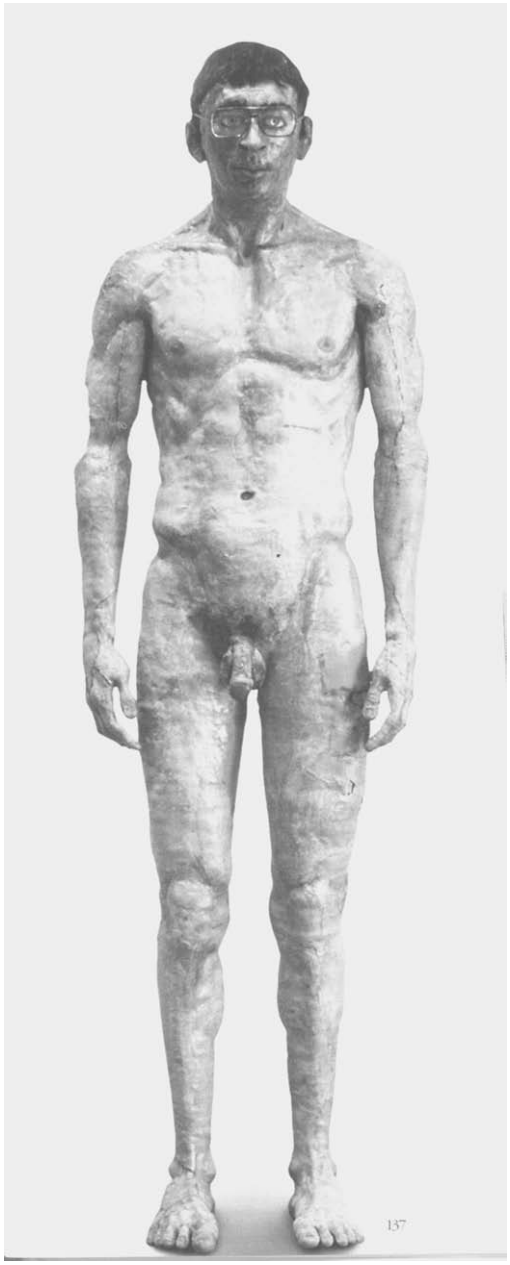

Abb. 5: Paweł Althamer: Autoportret (Selbstporträt), 1993.

2004, 35 – 50). Das gemischte Geschlecht, männlich und weiblich, wird auch in solchen Werken wie *Onone. Świat po świecie* (Er-Sie. Die Welt nach der Welt, 1995) von Alicja Żebrowska (s. Bild 6) oder *Androgyne Gyneandros* [3] (1996) von Monika Zielińska (s. Bild 7) visualisiert.



Abb. 6: Alicja Żebrowska: Onone. Świat po świecie (Er-Sie. Die Welt nach der Welt), 1995.

[3] Bei diesem Titel handelt es sich um ein Wortspiel mit dem Begriff „androgyn", den die Künstlerin umstellt (Gyneandros). Mit der Doppelung, „Androgyne Gyneandros", meint sie eine Art ideales doppelgeschlechtliches Wesen im platonischen Sinne.

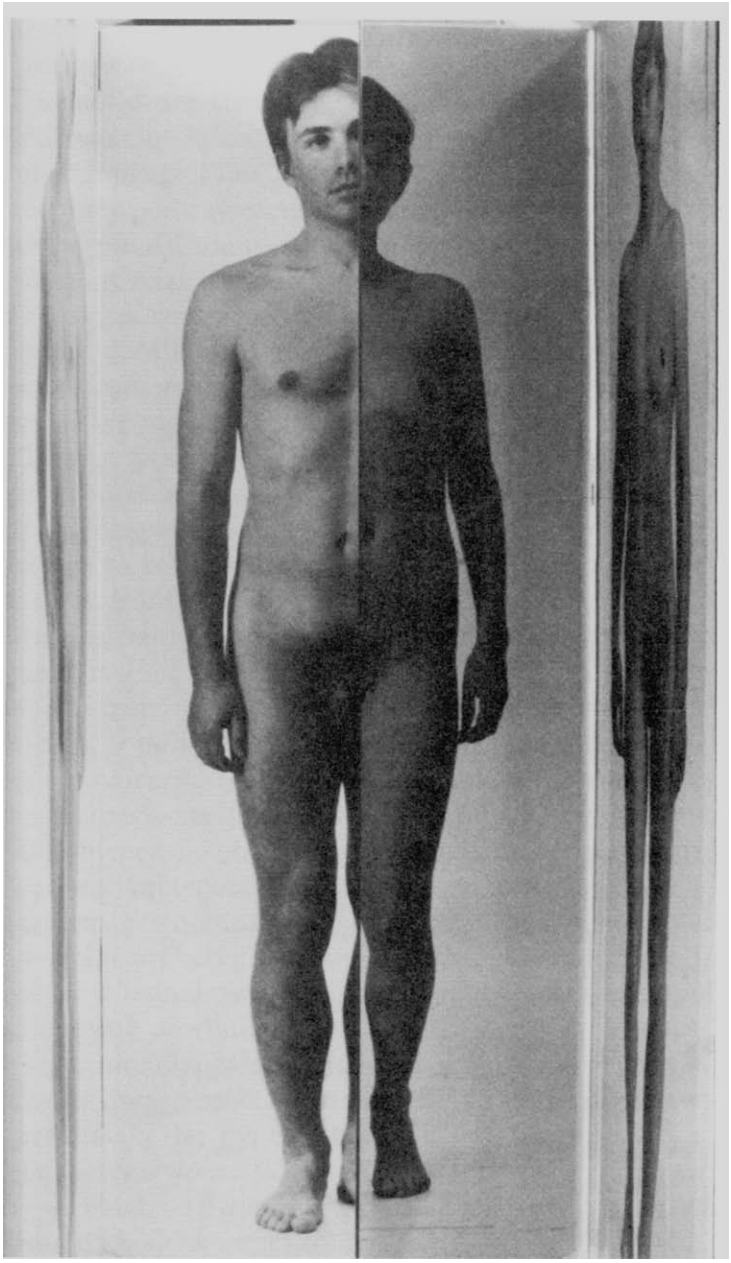

Abb. 7: Monika Zielińska: Androgyne Gyneandros, 1996.

Im zuerst genannten Werk imitiert das Bild eines künstlich charakterisierten Hermaphroditen die Posen der klassischen Kunst. Das doppelte Geschlecht steht für den Mythos von der körperlich-geistigen Integrität, der doppelten Sexualität. Im zweiten Werk wird in einem System vieler Spiegel ein Wesen konstruiert, das, je nach Betrachtungswinkel, in unterschiedlichem Grade zugleich weiblich und männlich ist. Dies wiederum widerspricht der phallozentrischen Konzeption der binären Geschlechterordnung und knüpft an die Debatte über die weiblich-männlichen Komponenten in der Psyche des Menschen an. Gerade die Präsenz fremder Elemente im Wesen des Mannes soll von seiner Attraktivität für das andere Geschlecht und von seiner Adaptationsfähigkeit innerhalb der neuen Marktsituation zeugen.

Ein weiterer Aspekt des faszinierend ambivalenten Postgenders kommt in dem Werk von Barbara Konopkas Werk *Iluminacje. On-line. Człowiek binarny*. (Illuminationen. On-line. Der binäre Mensch, 1998 – 1999; s. Bild 8) zum Ausdruck. Die Künstlerin bezieht sich in diesem Werk auf die virtuelle Wirklichkeit und die daraus stammende Figur des *Cyborgs*. Diese soll ein geschlechtlich neutrales und wechselbares Wesen darstellen, das der anonymen Natur der Kontakte im Netz entspricht. Dass es sich hier, ähnlich wie im Falle der anderen Postgender-Konstrukte, um eine Utopie außerhalb der traditionellen Geschlechterhierarchie handelt, ist durch spezielle Forschungen über die virtuelle Persönlichkeit längst bestätigt (Nacher 2002).

2.5 Homoerotik enttabuisiert?

Eine weitere Utopie scheint im neuen polnischen Staat die Gleichberechtigung der nicht-heterosexuellen Beziehungen zu betreffen. An dieser Tatsache verändern auch die Empfehlungen der Europäischen Kommission nicht viel, weil die konservativen Geschlechtermodelle durch die katholische Kirche und die offizielle polnische Politik der Jahre 2005 – 2007 gefestigt und popularisiert werden (Leszkowicz/Kitliński 2005, 50 – 61). Nicht selten wird in diesem Kontext davon gesprochen, dass ein großer Teil der polnischen Gesellschaft von Sexophobie und Homophobie geprägt sei, welche die traditionelle Misogynie begleiten (ebd., 22 – 38). Seitens der Betroffenen erklingen Stimmen, dass Polen von einem kommunistischen in ein fundamentalistisches Regime, eine „Heteromatrix“, umgewandelt worden sei (ebd., 74 f., 276). Auch in diesem Kontext fungiert die visuelle Kunst in ihrer Offenheit als Avantgarde. In Werken wie der Videoinstallation *L'amour Passion* (2000) von Izabella Gustowska, welche aus einem System mechanischer Muscheln mit darin eingebauten Bildschirmen besteht, oder den *Foto-*

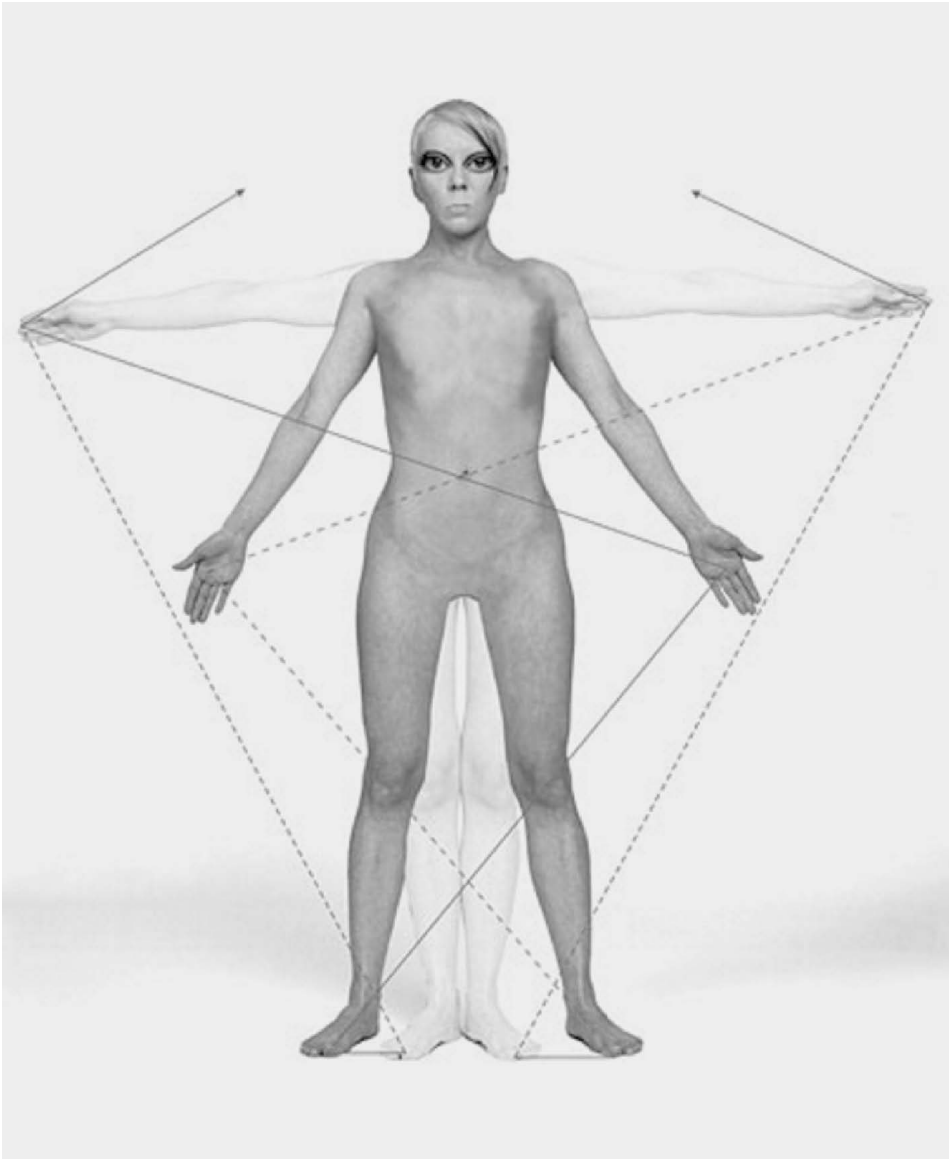

Abb. 8: Barbara Konopka: Iluminacje. On-line. Człowiek binarny (Illuminationen. On-Line. Der binäre Mensch), 1998-1999.

grafie na prześcieradłach (Fotografien auf Bettlaken, 2000/2004) von Katarzyna Korzeniecka (*Rachel und Sylwia*, *Krzysztof und Suppie*, *Leon und Suppie*, *Dominique und Piotr*), ist eine Affirmation pluralistischer Liebesformen, also auch der Homoerotik und der Bisexualität, vorzufinden. Auf diesen Fotografien nämlich werden Personen unterschiedlichen Geschlechts dargestellt, die sich in verschiedenen erotischen – homo-, hetero- und bisexuellen – Verhältnissen befinden. Der männliche Stolz auf den eigenen Körper, männliche homoerotische Verführungsstrategien und Konkurrenzspiele werden wiederum in dem bereits erwähnten *Łaźnia męska* (Männerbad) vielfältig illustriert. Dieselben Dinge werden auch im kontroversen Kontext des männlich konnotierten Militarismus vor dem Hintergrund der Beteiligung der polnischen Armee am Irak-Krieg von Tomasz Kozak in seinem *Autoportret jako Tomasz Didymos* (Selbstporträt als ungläubiger Thomas [Didymos], 2003; s. Bild 9) thematisiert.

In diesem Werk – ähnlich wie in der Schwulenpornographie – wird die Homosexualisierung des männlichen Militarismus visualisiert und mit dem patriotischen Mythos von Polen als „Christus der Nationen“ zusammengestellt. Die radikale Aussage erscheint hier jedoch durch die comicartige Stilistik und den intelligenten Humor abgeschwächt (Leszkowicz/Kitliński 2005, 185). Parallel dazu entstehen Werke, in denen der traditionell heroische männliche Akt sexualisiert wird, was auch in den Interpretationen von Kenneth Clark, Lynda Nead, John Berger und in Deutschland von Margarete Walters Erwähnung findet (Berger 1972; Clark 1958; Nead 1993; Walters 1978). Unter dem Einfluss des weiblichen und männlichen homosexuellen erotischen Blicks werden die konventionellen Codes der bildenden Kunst in Frage gestellt und erweitert. Der Macho verliert das Urheberrecht über die Macht des Sehens, also über die Macht des versachlichenden Blicks (Bator 1997, 132 – 133). Dieser Prozess kann an Beispielen wie *Ogród* (Der Garten, 1996 – 2004) von Zofia Kulik oder einigen Fotoarbeiten ohne Titel von Katarzyna Kozyra (1996) beobachtet werden. Kozyra bedient sich einer sakralen Symbolik und spielt zugleich an die Fotokonventionen der *Gays-Proud* an, indem sie einen nackten jungen Mann in einer provokanten Pose darstellt und ihm einen Nymbus oder Strahlenkranz um den Kopf windet. Die spezifische Schwulenästhetik ist wiederum in den naturalistischen Plastiken von Krzysztof Malec, *Cisza* (Die Stille, 1992) und *Akt męski* (Der männliche Akt, 1994), sowie im *Autoportet* (Selbstporträt, 1993) von Andrzej Karaś zu beobachten. Deren Kulisse und Kontext bilden im gesamten Raum verstreute Daunen oder Collagen aus Blumen und Zeitungsausschnitten.

So viel zur Kunst. Die soziale Realität sowie die Bild- und Textkommunikate

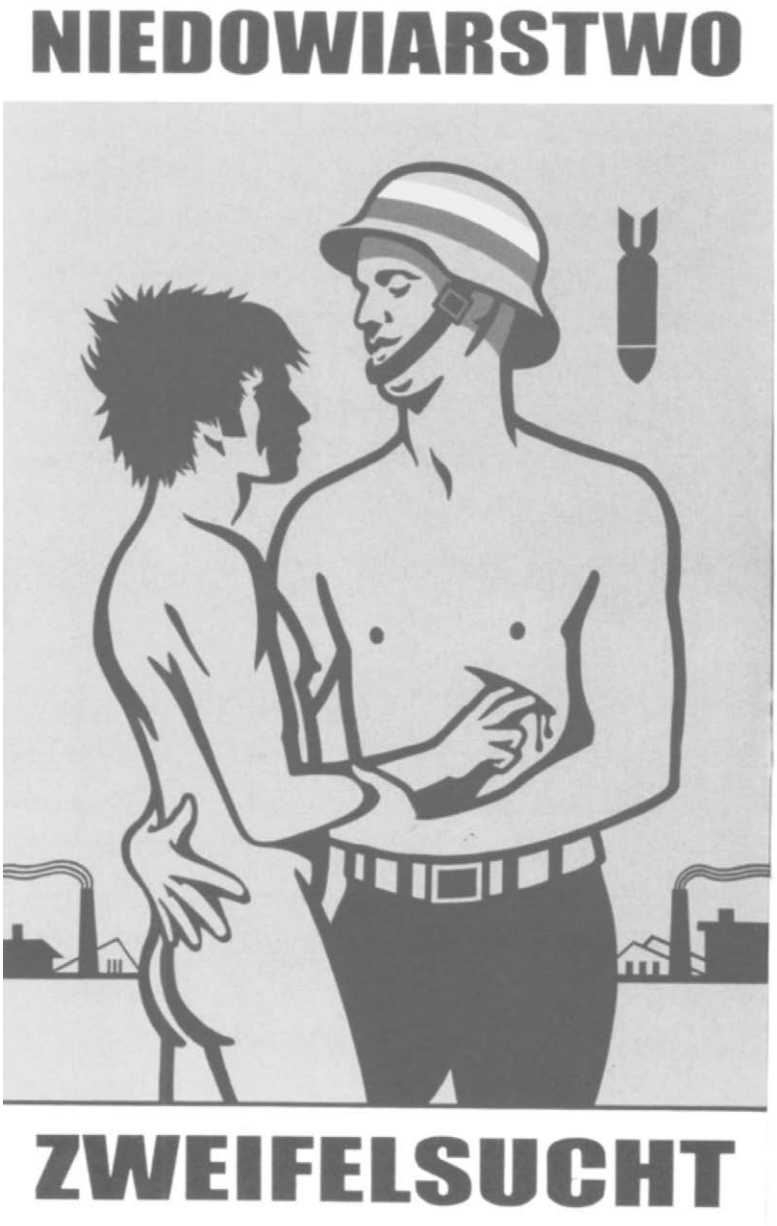

Abb. 9: Tomasz Kozak: Autoportret jako Tomasz Didymos (Selbstporträt als ungläubiger Thomas [Didymos]), 2003.

aus den Medien, die am ehesten der Wunschebene der Politik entsprechen, sind bei weitem nicht so tolerant. Sowohl die Ausstellung *Ja i AIDS* (Ich und AIDS, 1995), die Plakate mit homosexuellen Paaren von Karolina Bregula, welche im Rahmen der Toleranz-Kampagne *Niech nas zobaczą* (Sollen sie uns doch sehen, 2003) entstanden, als auch das Wahlplakat der Grünenpartei mit dem Slogan *Make love not war* (2004), auf dem ebenfalls ein homosexuelles Paar abgebildet ist, wurden vehement boykottiert. Als ein ähnliches, doch erotisch viel mutigeres Motiv auf dem Umschlag der Jugendzeitschrift *Machina* erschien, erwies sich das dagegen als eine äußerst effektive Vermarktungsstrategie. Homoerotik im Dienste des Kommerzes ist also sicher und erlaubt – Homoerotik als ein Bestandteil der Normalität dagegen unzulässig (Leszkowicz/Kitliński 2005, 181 f.).

2.6 Versuch eines Resümees: Der ausgeblendete Künstler

Die bekannte Genderforscherin Agnieszka Graff schreibt:

> Es gibt keine Menschen ohne Geschlecht, selbst in der Sphäre der Vorstellungen. Wenn man denkt ‚Künstler', ruft man aus dem kollektiven Gedächtnis einen beseelten Mann mit Pinsel und Palette hervor. Nach dem Stichwort ‚Wissenschaftler' stellen wir uns einen zerstreuten Kerl im weißen Kittel vor. Ähnlich ist es mit dem ‚Politiker'. Wenn man mit dem Finger schnippt, springt uns aus einer Schachtel ein Hampelmann entgegen, ein Herr im Anzug, ein ehrenvoller ‚Staatsmann', der zusammen mit anderen Staatsmännern ernsthafte ‚Männergespräche' führt. (Graff 2001, 48)

Diese Feststellung gilt immer noch, obwohl die Kommerzialisierung des Kunstmarktes und der sozialen Wirklichkeit allmählich zur Inflation traditioneller Werte und Mythen der Männlichkeit sowie der konservativen Trennung in eine niedrigere weiblich-privat-sensuelle und eine höhere männlich-öffentlich-geistige Sphäre beitragen (Pollock 1989; Wiśniewska 1999). Der männliche Künstler als Prophet und „Christus der Nationen", den noch Jerzy Bereś in seiner am Anfang dieses Beitrags erwähnten Performance aus der Zeit der Wende inkorporierte, scheint jedoch endgültig sein Existenzrecht verloren zu haben. Das vergangene Jahrzehnt gilt in der polnischen Kunst als die Zeit der „Frauenrevolte", was sich durch die häufige Präsenz weiblicher Künstlerinnen und die Aussagekraft ihrer kontroversen Werke erklären lässt. Es wird sogar vermutet, dass der männliche Künstler die Szene verlasse. Er äußert sich lieber in episodischen Kunstaktionen als in Artefakten (vgl. Sosnowska 2006).

Forscherinnen und Forscher sowie Künstlerinnen und Künstler stellen fest: Die männliche Identität in der androzentrischen Kultur ist eine feste Maske und

ein Gefängnis. Männlichkeit wird stets mit einer rigorosen sozialen Norm konfrontiert, die durch Bildung und Berufsleben vermittelt wird. Im posttotalitären Polen ist diese Norm nicht durch die Kategorien Erfolg und Dominanz gekennzeichnet. Die sozialen Bedingungen lassen den Traum von Dominanz unerfüllt und produzieren ein Gefühl sexuellen, wirtschaftlichen und politischen Frustes (Kowalczyk 2002b, 195; Leszkowicz 1999, 97). Dafür stehen solch dekonstruktivistische Werke wie die Performance *Autoportret jako businessman* (Selbstporträt als Businessman, 2002) von Paweł Althamer im Berliner *Sony Center*, in der eine symbolische Entkleidung den Verlust von Identität markiert, sowie Oskar Dawickis *Znikający artysta* (Der ausgeblendete Künstler, 2005; s. Bild 10) oder auch „verschimmelte" (d. h. Schimmel nachahmende) Leinwände desselben Künstlers aus seiner Ausstellung im Krakauer *Bunker der Kunst* im Jahre 2004 (Markowska 2006, 375 – 380). Womit wird die Leere nach dem männlichen Propheten und nach dem *superman* gefüllt?

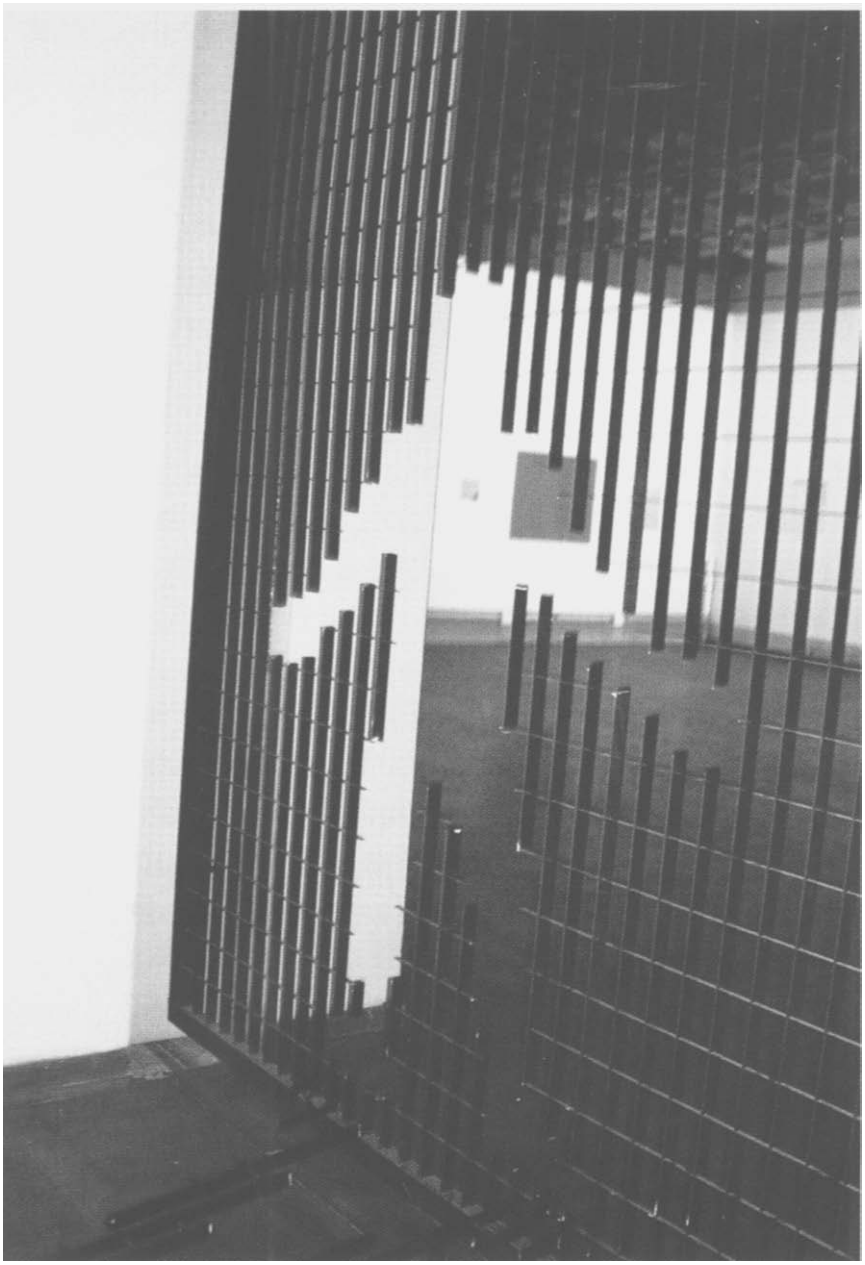

Abb. 10: Oskar Dawicki: Znikający artysta (Der ausgeblendete Künstler), 2005.

In diesem Beitrag wurde auf typische Probleme der Konstituierung der „neuen“ Männlichkeit nach der Transformation hingewiesen. Es konnten selbstverständlich nur exemplarische Einblicke in die vielfältigen Strategien der Infragestellung konventioneller Geschlechterkonstruktionen gegeben werden. Sind diese hier nur erwähnten Gegenkonzepte, die jeweils eine Monographie verdienten, wirklich eine Alternative für die Gesellschaft nach der Transformation? „Nicht die Kunst ahmt das Leben nach, sondern das Leben die Kunst“, sagte vor etwa hundert Jahren Oscar Wilde. Gilt das auch für die Modifizierung des Paradigmas der Männlichkeit? Kann die Kunst die Umdefinierung von Gender antizipieren? Die so genannte polnische kritische Kunst der 1990er Jahre hat es zumindest versucht.

Abbildungsnachweise

1. Jerzy Bereś: Przepowiednia spełnia się (Die Prophezeiung. Es geht in Erfüllung), 1989. Aus: Piotrowski, Piotr (1999): Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku. Poznań, 201.
2. a/b. Zofia Kulik: Archiwum gestów (Archiv der Gesten), 1987 – 1991. Aus: Kowalczyk, Izabela (2002b): Niebezpieczne związki sztuki z ciałem. Poznań, 22.
3. Dorota Nieznalska: Bez tytułu (Ohne Titel), 1999. Aus: Rottenberg, Anda (2005): Sztuka w Polsce 1945 – 2005. Warszawa, 228.
4. Dorota Nieznalska: Pasja (Die Passion), 2003. Aus: http://www.obieg.pl/artmix/img/150204.
5. Paweł Althamer: Autoportret (Selbstporträt), 1993. Aus: Poprzęcka, Maria (2003): Galeria. Sztuka patrzenia. Warszawa, 137.
6. Alicja Żebrowska: Onone. Świat po świecie (Er-Sie. Die Welt nach der Welt), 1995. Aus: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/fo_kulik.
7. Monika Zielińska: Androgyne Gyneandros, 1996. Aus: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_zielinska_Monika.
8. Barbara Konopka: Iluminacje. On-line. Człowiek binarny (Illuminationen. On-Line. Der binäre Mensch), 1998 – 1999. Aus: http://www.cfront.org/.../np03-barbara-binaryman.jpg.
9. Tomasz Kozak: Autoportret jako Tomasz Didymos (Selbstporträt als ungläubiger Thomas [Didymos]), 2003. Aus: Leszkowicz, Paweł/Kitliński, Tomasz (2005): Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce. Kraków, Abb. 13.

10. Oskar Dawicki: Znikający artysta (Der ausgeblendete Künstler), 2004. Aus: Markowska, Anna (2006): Znikająca figura. In: Poprzęcka, Maria (Hg.) (2006): Figury i figuracje. Warszawa, 391.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Bildende Kunst, Filme, Fotografien u. ä.

Abakanowicz, Magdalena: Masa (Die Masse), 1985 – 1987. [Fotografie]
Althamer, Paweł: Autoportret jako businessman (Selbstporträt als Businessman), 2002. [Performance]
Egoiści (Die Egoisten), 2000, Regie: Mariusz Treliński. [Film]
Gustowska, Izabella: L'amour Passion, 2000. [Videoinstallation]
Karaś, Andrzej: Autoportret (Selbstporträt), 1993. [Plastik]
Korzeniecka, Katarzyna: Fotografie na prześcieradłach (Fotografien auf Bettlaken), 2000/2004. [Fotografien]
Kozyra, Katarzyna: Krzesło (Der Stuhl), 2000. [Foto-Installation]
Kozyra, Katarzyna: Łaźnia męska (Das Männerbad), 1999. [Video]
Kozyra, Katarzyna: Bez tytułu (Ohne Titel), 1996. [Fotografien]
Kulik, Zofia: Ogród (Der Garten), 1996 – 2004. [Fotografie]
Libera, Zbigniew: Body Master. Zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9 (Body Master. Spielzeugset für Kinder bis zum 9. Lebensjahr), 1994. [Installation]
Libera, Zbigniew: Universal Penis Expander, 1995. [Installation]
Malec, Krzysztof: Lisza (Die Stille), 1992. [Plastik]
Malec, Krzysztof: Akt męski (Der männliche Akt), 1994. [Plastik]
Młode wilki (Die jungen Wölfe), 1995, Regie: Jarosław Zamojda. [Film]
Partum, Ewa: Autoidentyfikacja (Selbstidentifikation), 1980. [Foto]
Psy (Die Hunde), 1992, Regie: Władysław Pasikowski. [Film]
Seksmisja (Sexmission), 1983, Regie: Juliusz Machulski. [Film]
Wodiczko, Krzysztof: Laska tułacza (Die Vagabundenkrücke), 1992. [Installation]
Wodiczko, Krzysztof: Leninplatz-Projektion, 1990. [Videopräsentation]
Wodiczko, Krzysztof: Pojazd dla bezdomnych (Der Wagen der Obdachlosen), 1988 – 1989. [Installation]
Żmijewski, Artur: Oko za oko (Auge um Auge), 1998. [Foto-Installation]
Żmijewski, Artur: Kompania Reprezentacyjna Wojska Polskiego (Die Repräsentationskompanie der Polnischen Armee), 2000. [Video]

Sekundärliteratur

Arcimowicz, Krzysztof (1997): Wzory męskości proponowane w podręcznikach Przysposobienie do życia w rodzinie (Männlichkeitsmuster, vorgeschlagen in den Schulbüchern zur „Vorbereitung auf das Familienleben“). In: Brach-Czaina, Jolanta (Hg.): Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Białystok, 197 – 225.

Badinter, Elisabeth (1993): XY. Tożsamość mężczyzny (XY. Die Identität des Mannes), übers. v. G. Przewłocki. Warszawa.

Bator, Joanna (1997): Fallus Lacana czyli mężczyzna i pornografia (Fallus von Lacan oder der Mann und die Pornographie). In: Brach-Czaina, Jolanta (Hg.): Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Białystok, 118 – 144.

Belting, Hans (2000): Menschenbild und Körperbild. Münster.

Berger, John (1976): Das Bild und die Welt in der Bilderwelt. Hamburg.

Brach-Czaina, Jolanta (Hg.) (1997): Od kobiety do mężczyzny i z powrotem (Von der Frau zum Mann und zurück). Białystok.

Buczkowski, Adam (1997): Dwa różne światy czyli jak się socjalizuje dziewczynkę i chłopca (Zwei verschiedene Welten oder Wie sozialisiert man ein Mädchen und einen Jungen). In: Brach-Czaina, Jolanta (Hg.): Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Białystok, 169 – 225.

Ciesielska, Joanna/Smalcerz, Agata (Hg.) (2000): Sztuka kobiet (Die Kunst der Frauen). Bielsko-Biała.

Clark, Kenneth (1958): Das Nackte in der Kunst. Köln.

Durys, Elżbieta/Ostrowska Elżbieta (Hg.) (2005): Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze (Gender. Bildnisse von Frauen und Männern in der Kultur). Kraków.

Dziedzic, Kinga (1997): Wizerunek kobiety i mężczyzny w reklamie telewizyjnej w Polsce i Wielkiej Brytanii (Das Bild von Frau und Mann in der Fernsehwerbung in Polen und Großbritannien). In: Siemieńska, Renata (Hg.): Portrety kobiet i mężczyzn. Warszawa, 89 – 93.

Gluchowska, Lidia (2007): Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki 1910 – 1945. Berlin.

Graff, Agnieszka (2001): Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym (Die Welt ohne Frauen. Gender im polnischen öffentlichen Leben). Warszawa.

Jakubowska, Agata (2004): Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek (Auf den Randlagen des Spiegels. Der weibliche Körper im Werk polnischer Künstlerinnen). Kraków.

Kowalczyk, Izabela (2002): Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90 (Körper und Macht. Die polnische kritische Kunst der 90er Jahre). Warszawa.

Kowalczyk, Izabela (2002a): Problematyka ciała w polskiej sztuce krytycznej lat dziewięćdziesiątych (Die Problematik des Körpers in der polnischen kritischen Kunst der 90er Jahre). In: Radkiewicz, Małgorzata (Hg.): Gender – Kultura – Społeczeństwo. Kraków, 101 – 116.

Kowalczyk, Izabela (2002b): Niebezpieczne związki sztuki z ciałem (Die gefährlichen Beziehungen der Kunst zum Leib). Poznań.

Kowalczyk, Izabela (2005): Tresowani chłopcy (Die dressierten Jungs). In: Durys, Elżbieta/Ostrowska Elżbieta (Hg.): Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze. Kraków, 195 – 207.

Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror: An Essay on Abjection, übers. v. L. S. Roudiez. New York/London.

Leszkowicz, Paweł/Kitliński, Tomasz (2005): Miłość i demokracja. Rozważana o kwestii homoseksualnej w Polsce (Liebe und Demokratie. Überlegungen zur Frage der Homosexualität in Polen). Kraków.

Leszkowicz, Paweł (1999): Sztuka a płeć. Szkic o najnowszej sztuce polskiej (Kunst und Gender. Eine Skizze der neuesten polnischen Kunst). Magazyn Sztuki 2, 88 – 104.

Markowska, Anna (2006): Znikająca figura (Verschwindende Figur). In: Poprzęcka, Maria (Hg.): Figury i figuracje. Warszawa, 381 – 398.

Monkiewicz, Dorota (2003): A panoramic view: Art by women. Feminine and feminist art in Poland after 1945. In: Szyłak, Agata (Hg.): Architectures of Gender. Contemporary Women's Art in Poland. Warszawa, 21 – 31.

Nacher, Anna (2002): Cyfrowa tożsamość. Gender w (polskiej) cyberprzestrzeni (Digitale Identität. Gender im [polnischen] Netz). In: Radkiewicz, Małgorzata (Hg.): Gender – Kultura – Społeczeństwo. Kraków, 199 – 210.

Nead, Lynda (1993): The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality. London/New York.

Pätzoldt, Alexandra (1987): Fremdkörper der Männergesellschaft. Freund- und Feindbilder von Männern. In: Barta, Ilsebill et al. (Hg.): Frauen-Bilder, Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin, 345 – 365.

Piotrowski, Piotr (1999): Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku (Die Bedeutungen des Modernismus. Annäherungen an eine polnische Kunstgeschichte nach 1945). Poznań.

Pollock, Griselda (1989): Moderne Räume der Weiblichkeit. In: Lindner, Ines et

al. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin, 311 – 332.

Poprzęcka, Maria (2002): Między aktem a ciałem (Zwischen Akt und Körper). In: Poprzęcka, Maria (Hg.): Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, 155 – 175.

Poprzęcka, Maria (2003): Galeria. Sztuka patrzenia (Die Galerie. Die Kunst des Sehens). Warszawa.

Poprzęcka, Maria (Hg.) (2006): Figury i figuracje (Figuren und Figurationen). Warszawa.

Radkiewicz, Małgorzata (2002a): Młode wilki i Egoiści. Wizerunki mężczyzn w polskim kinie lat dziewięćdziesiątych (Die jungen Wölfe und Die Egoisten. Männerbilder im polnischen Kino der 90er Jahre). In: Radkiewicz, Małgorzata (Hg.): Gender – Kultura – Społeczeństwo. Kraków, 91 – 99.

Radkiewicz, Małgorzata (Hg.) (2002b): Gender – Kultura – Społeczeństwo (Gender – Kultur – Gesellschaft). Kraków.

Radkiewicz, Małgorzata (2005): XY – tożsamość mężczyzny w polskich filmach fabularnych (XY – Die Identität des Mannes im polnischen Spielfilm). In: Durys, Elżbieta/Ostrowska Elżbieta (Hg.): Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze. Kraków, 259 – 268.

Ritz, German (2000): Transgresja płciowa jako forma krytyki spod znaku gender i transformacja dyskursu (Geschlechtliche Transgression als Form der Kritik im Zeichen von Gender und die Transformation des Diskurses). In: Ritz, German/Binswanger, Christa (Hg.): Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia. Warszawa, 89 – 110.

Ritz, German (2002): Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu (Der Faden im Labyrinth des Begehrens. Gender und Geschlecht in der polnischen Literatur von der Romantik bis zum Postmodernismus). Warszawa.

Rottenberg, Anda (2005): Sztuka w Polsce 1945 – 2005 (Kunst in Polen 1945 bis 2005). Warszawa.

Siemieńska, Renata (Hg.) (1997): Portrety kobiet i mężczyzn (Porträts von Frauen und Männern). Warszawa.

Sosnowska, Joanna (2006): Postsztuka postartysty (Die Postkunst des Postkünstlers). In: Poprzęcka, Maria (Hg.): Figury i figuracje. Warszawa, 375 – 380.

Szczepaniak, Monika (2005): Męskość w opresji? Dylematy męskości w kulturze Zachodu (Die Männlichkeit in der Oppression? Die Dilemmata der Männlich-

keit in der Kultur des Westens). In: Durys, Elżbieta/Ostrowska Elżbieta (Hg.): Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze. Kraków, 25 – 33.

Walczewska, Sławomira (1999): Damy, rycerze i feministki (Damen, Ritter und Feministinnen). Kraków.

Walczewska, Sławomira (2002): Czy kobieta może być managerem? Analiza genderowa podręczników dla managerów (Kann die Frau ein Manager sein? Eine Gender-Analyse der Lehrbücher für Manager). In: Radkiewicz, Małgorzata (Hg.): Gender – Kultura – Społeczeństwo. Kraków, 51 – 56.

Walters, Margaret (1979): Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte. Berlin.

Wasilewski, Jacek (2005): Chwalenie się jako element autokreacji mężczyzny (Selbstlob als Element der Selbstkreation des Mannes). In: Durys, Elżbieta/Ostrowska Elżbieta (Hg.): Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze. Kraków, 353 – 364.

Wiśniewska, Lidia (Hg.) (1999): Kobiety w literaturze (i mężczyźni) (Die Frauen in der Literatur [und die Männer]). Bydgoszcz.