GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Das sehende Geschlecht : Repräsentationskritik und Affekt in Alicja ebrowskas Video 'The Mystery is looking' im Kontext postsozialistischer Sexualitätsdiskurse in Polen

Choinka, Renata

2014

https://doi.org/10.25595/2074

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Choinka, Renata: *Das sehende Geschlecht : Repräsentationskritik und Affekt in Alicja ebrowskas Video 'The Mystery is looking' im Kontext postsozialistischer Sexualitätsdiskurse in Polen*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2014) Nr: 55, 38–51. DOI: https://doi.org/10.25595/2074.

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Renata Choinka

DAS SEHENDE GESCHLECHT

REPRÄSENTATIONSKRITIK UND AFFEKT IN ALICJA ŻEBROWSKAS VIDEO THE MYSTERY IS LOOKING IM KONTEXT POSTSOZIALISTISCHER SEXUALITÄTSDISKURSE IN POLEN

Bei dem 1995 entstandenen Video *The Mystery is looking* der polnischen Künstlerin Alicja Żebrowska bleibt buchstäblich kein Auge trocken.[1)] Die erste Einstellung des Videos zeigt nicht genauer spezifizierbare Hautfalten, die in Bewegung sind und langsam in einer Öffnung die Iris eines Auges freilegen. Im Verlauf des Videos wird, nicht ohne einen entsprechenden Überraschungseffekt für die Zuschauer, deutlich, dass es sich bei dem Auge um einen künstlichen Augapfel handelt, der sich in der Körperöffnung eines weiblichen Genitals befindet.

Das Kunstwerk ruft bei den meisten Betrachter/innen eine unmittelbare emotionale Reaktion hervor, die von Schreck, Ekel und Angst bis Gelächter reichen kann. Żebrowska irritiert mit *The Mystery is looking* auf effektive Weise die Sehgewohnheiten der Betrachter,[2)] indem sie den Anblick des in der Kunst ohnehin tabuisierten weiblichen Geschlechtsorgans zusätzlich zu einem grotesken Auge verfremdet. In Anbetracht der abendländischen Tradition, in der das Sehen mit Wissen und Macht assoziiert wird und das sehende Geschlecht durch Repräsentationsstrukturen der Kunst als maskulines konstruiert wird, kehrt Alicja Żebrowska in dem Kunstwerk *The Mystery is looking* „mit einem Ruck einen beherrschenden kulturellen Code um“ (Böhme 1998: 100). Indem sie den Anblick des weiblichen Genitals mit einem Blick aus der Perspektive dieses Genitals kreuzt, vollzieht die Künstlerin entgegen der Tradition der passiven Nackten in der Kunst eine Transformation vom sich zeigen zum ‚selbst sehen‘.

Die weibliche Sexualität, die Żebrowska schonungslos offen thematisiert, wird in Polen in den 1990er Jahren zum Gegenstand politischer Manipulationen (Kowalczyk 2002: 241). Für das katholisch geprägte Polen ist für die Transformationszeit nach 1989 eine konservative Tendenz in Bezug auf Sexualitätsdiskurse zu diagnostizieren. Um zu einem besseren Verständnis der Arbeit *The Mystery is looking* zu gelangen, ist es unerlässlich, diesen Entstehungskontext von Żebrowskas Kunst zu berücksichtigen.

Bisherige Untersuchungen des Werkes beziehen sich ausschließlich auf die inhaltliche Ebene der Arbeit, suchen also das kritische Potenzial des Videos in dem, *was* gezeigt wird. Ziel der

1) Das Video kann angeschaut werden unter: http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zebrowska-alicja-tajemnica-patrzy?age18=true

2) Wenn in der vorliegenden Arbeit an einigen Stellen nur die männliche Form verwendet wird, ist damit in Anlehnung an die Argumentation einer maskulin konstruierten Betrachterposition ein rhetorisches Interesse verbunden.

vorliegenden Studie ist es, zusätzlich die Frage zu thematisieren, *wie* es gezeigt wird und welche Wirkungen dadurch bei den Rezipienten erzeugt werden. Erst an den heftigen emotionalen Reaktionen lässt sich die Übertretung der Darstellungstradition und damit das repräsentationskritische Potenzial des Videos greifbar machen.

1 ALICJA ŻEBROWSKAS THE MYSTERY IS LOOKING —— Das Video *The Mystery is looking* beginnt mit einer Nahaufnahme der horizontal gezeigten Vulva der Künstlerin. Die Hautfalten beginnen langsam sich zu bewegen und geben in der Körperöffnung die Iris eines Augapfels zu sehen. Nach einem unvermittelten Schnitt erscheint das Auge ganz geöffnet und durch eine noch stärkere Nahaufnahme sehr groß im Bild (Abb. 1). Die Hautfalten, welche die Augenlider bilden, entpuppen sich als Schamlippen. Eingerahmt wird das Auge durch künstliche Wimpern, blauen Lidschatten und eine Augenbraue, zurechtgestutzt aus der Schambehaarung.

Es schließen sich verschiedene Nahaufnahmen an, die die maskierte Vulva aus unterschiedlichen Perspektiven zeigen und diese mal größer mal kleiner im Bild inszenieren. Dabei ist ein wiederkehrendes Motiv, dass der Augapfel sich vor- und zurückbewegt. Żebrowska wechselt zudem immer wieder die Ansichten des falschen Auges von der üblichen horizontalen zur vertikalen Ausrichtung, die stärker die mandelförmige Vulva betont. Die Aufnahmen oszillieren auf diese Weise zwischen Auge und Genital.

// Abbildung 01
Alicja Żebrowska, The Mystery is looking, 1995, Standbild, 16 mm Farbfilm, 1:50 min

Es gibt nur eine Szene, in der für einen kurzen Moment fast der ganze nackte Körper der Künstlerin auf der Bildfläche erscheint (0:52 min). Breitbeinig, halb aufgestützt auf dem Rücken liegend, taucht der Kopf der Künstlerin weiter hinten im Bild über den Brüsten auf. Deutlich sind zwischen den Beinen im Vordergrund das vertikale Vulva-Auge und der Anus zwischen den angeschnittenen Schenkeln zu erkennen. Die Aufnahme dauert jedoch nur eine Sekunde und wird wiederum durch Nahaufnahmen des Genitals abgelöst.

Die Schlusssequenz ist mit einer Länge von 16 Sekunden vergleichsweise ausgedehnt. Die Vulva der Künstlerin erscheint wie zu Beginn des Videos ohne sichtbaren Augapfel (1:26 min). Die geschminkten Lider öffnen sich zunächst langsam, plötzlich jedoch recht abrupt. Der Augapfel erscheint in der Körperöffnung und tritt immer weiter hervor, bis er aus der Vagina und dem gefilmten Bildraum plumpst.

Das gesamte Video wird von elektronischer Musik begleitet. Die Komposition beginnt mit einem krächzenden Geräusch, welches über das ganze Video hinweg als akustischer Hintergrund dient. Der für die Vertonung verantwortliche Musiker Dariusz Baster hat dafür ein Tonfragment in repetitiver Weise zu einer zusammenhängenden Basis verknüpft. Das Rauschen ist daher kein monotones Geräusch, sondern kehrt in zyklischen Schwingungen wieder, dem Takt eines schnellen Atemrhythmus' ähnelnd. Vor dem Hintergrund dieser Geräuschkulisse erklingt eine Abfolge von Basstönen. Die dritte, dominante Tonfolge setzt exakt mit dem ersten Szenenwechsel ein und gibt einen unerbittlich gleichmäßigen, stetig wiederkehrenden Takt in penetranter Weise vor. Anfangs scheinen die drei Tonspuren parallel zu verlaufen, es wird jedoch bald deutlich, dass die Tonfolgen unterschiedlich lang sind. Dadurch kommt es an bestimmten Momenten zu einem *Stolpern* der Melodie. Die unterschiedlichen Stimmen sind so ins Verhältnis gesetzt, dass sie in zyklischer Wiederkehr miteinander übereinstimmen oder gegeneinandergestellt erklingen. Dies erzeugt eine Disharmonie, die äußerst amelodisch und daher irritierend ist. Insgesamt fügen sich so die musikalische Begleitung und die gezeigten Bilder zu einem aufwühlenden künstlerischen Produkt zusammen.

Żebrowska bricht mit *The Mystery is looking* Sehgewohnheiten auf, indem sie einen stark tabuisierten Anblick in extremer Nahaufnahme präsentiert. Dies stellt eine wahrnehmbare Verletzung von Grenzen dar, die sowohl die Integrität des Körpers der Künstlerin betrifft als auch eine Zumutung für die Betrachter darstellt. Der vermeintliche Blick auf ein Auge macht sie zu Opfern einer Täuschung, zugleich aber auch zu voyeuristischen Eindringlingen. Völlig ungefragt sind sie in die Situation geworfen worden, eine Vulva in Nahaufnahme zu sehen. Das Video ruft durch diese Konfrontation vor allem Widerwillen, Furcht und Abscheu hervor. Zumal das Betrachten nicht unbemerkt vonstatten geht, sondern durch den Blick des genitalen Auges reflektiert wird.

Das Gefühl, durch den Blick des Anderen ertappt worden zu sein, hat Jean-Paul Sartre sehr genau beschrieben. Vom Blick eines

Anderen erfasst zu werden, beraubt mich, so Sartre, meiner Position als Subjekt und lässt mich darüber gewahr werden, dass ich für den Anderen ein Objekt bin (Sartre 1994: 48). Dieses Gefühl, angeblickt zu werden, nutzt Żebrowska in ihrem Video. Auch wenn es sich nur um ein repräsentiertes Auge handelt, vermag es doch den unmittelbaren Affekt zu evozieren, gesehen zu werden. Der Verdacht eines Blickes erzeugt bereits die entsprechende Wirkung: „Was ich unmittelbar erfasse, wenn ich die Zweige hinter mir knacken höre, ist nicht, daß jemand da ist, sondern daß ich verletzlich bin, *daß ich einen Körper habe,* [...] kurz, daß ich *gesehen werde*." (Ebd.: 53, Hervorhebungen der Verfasserin). In diesem Sinne verfügt das blinde Auge über das Potenzial, die Betrachter mit einem Blick zu affizieren.

Zudem stellt Żebrowska eine abnorme Verbindung zweier Organe her, die nicht zusammengehören. Das feuchte tote Auge in der Vagina stellt eine ‚anatomische Pathologie' dar, die die eindeutigen Kategorien des Körpers unterwandert. Die Verbindung dieser zwei Organe wird in der Schlussszene des Videos mit einer kalkulierten Dramatik wieder gekappt. Die ‚Augenlider' wirken durch die gekräuselten Wimpern besonders deformiert und die ohnehin grotesk wirkende Augen-Kreatur dadurch verwahrlost und heruntergekommen. Der Augapfel tritt zunächst langsam aus der Körperöffnung und fällt schließlich aus der Vagina und damit im übertragenen Sinne aus der Augenhöhle. Der Anblick eines heraustretenden Augapfels ist nur schwer zu ertragen, weil dieses Organ normalerweise mit dem Körper fest verbunden ist und dieser Verlust daher nur unter Schmerzen geschehen kann. In Bezug auf die Erzeugung von negativen Gefühlen stellt die letzte Sequenz des Videos einen Höhepunkt dar. Erst in dieser Szene wird die längliche Form des Kunstauges sichtbar. Seine Oberfläche ist nicht, wie man vermuten würde, so glatt glänzend wie der sichtbare Teil des Augapfels, sondern eher schmierig und klebrig, was die Irritation und das Grauen bei den Betrachtenden noch erhöht.

// Abbildung 02
Louise Bourgeois, *Le Regard*, 1966, Latex und Stoff, 12,7 x 39,4x 36,8 cm, Cheim & Read, Hauser & Wirth und Galerie Karsten Greve

Die Künstlerin Louise Bourgeois entwirft 1966 ein Objekt, das in seiner Uneindeutigkeit ebenfalls Widerwillen auslösen kann. Die rundliche Plastik mit dem Titel *Le Regard (Der Blick)* weist in der Mitte einen vulvischen Schlitz auf, wie bei einem Katzenauge.

Dieser beherbergt einen kugelartigen Inhalt, der sich nicht genau bestimmen lässt. Er bleibt wie die gesamte Plastik ambig, oszilliert zwischen Zervix und der Iris eines Augapfels (Abb. 2). Aus Sackleinen gefertigt und mit einer Schicht aus Latex überzogen, erinnert die unebene Oberfläche und vor allem die Farbigkeit der gesamten Skulptur an einen Haufen Exkremente. Bourgeois inszeniert damit das Vulvische als abjekten und abstoßenden Anblick. Durch den Titel stattet sie es gleichzeitig mit einem Blick aus, wobei der Ausdruck „cela me regarde“ sowohl „es schaut mich an“, als auch „es geht mich an/betrifft mich“ bedeuten kann (Krohn 2010: 102). Sowohl Bourgeois als auch Żebrowska überschreiten die Grenzen des für die Vulva vorgesehenen visuellen Repertoires und nutzen den Affekt des Ekels, um das hinter dem Ekel stehende kulturelle Regelwerk hervorzuheben. Hartmut Böhme nennt Żebrowskas The *Mystery is looking* einen „visuellen Alptraum“ (Böhme 1998: 100) und beschreibt damit treffend das Unwohlsein, das das Video bei vielen Rezipienten hervorruft. Mit der Strategie der Irritation der Betrachter rücken die Künstlerinnen das Betrachtersubjekt in den Fokus der Aufmerksamkeit, machen darauf aufmerksam, dass das Betrachten von Kunst mit dem ganzen Körper stattfindet und kein rein geistiger Akt ist.

In der abendländischen Kultur gibt es eine lange Tradition, das Sehen als höchsten der fünf Sinne und in enger Verknüpfung mit der Aneignung von Wissen zu verstehen (Konersmann 1997: 9). Repräsentationskritische KunsthistorikerInnen unterziehen diese Vorstellung jedoch einer Revision: „Das Sehen als vorherrschendes Paradigma der Erkenntnis, wie es die dominante Tradition der Moderne begriffen hatte, verwandelt sich nun von einer Technik der Wissensproduktion in einen Gegenstand der Kritik.“ (Kravagna 1997: 8). Die visuelle Wahrnehmung wird also nicht länger in idealisierter Weise als interesselose intellektuelle Leistung vorgestellt, sondern als kulturelle Praxis verstanden, die durch Machtverhältnisse bedingt ist. Die hierarchisch geprägte Geschlechterordnung ist in der Sphäre der visuellen Künste ursächlich dafür verantwortlich, dass das Privileg des Sehens einem als maskulin konstruiertem Betrachter eingeräumt wurde. Historisch ist dieser zentralperspektivisch angelegte Blick mit der Souveränität des distanzierten Überblicks, des ‚Allsehens‘ verschränkt. Sowohl in der perspektivischen Malerei als auch im konventionellen narrativen Kino werden die Bedingtheiten des eigenen Mediums zugunsten einer Illusion für den Betrachter negiert: „Ziel des kommerziellen Films ist es, über unauffällige Schnitt- und Kameratechniken den

Eindruck eines kontinuierlichen, homogenen Bildraumes aufzubauen und die Betrachtenden in eine Überblicksposition zu hiefen“ (Hentschel 2001: 11).
Żebrowska scheint diesem Paradigma nicht zu folgen. Oftmals sind die Aufnahmen unscharf und verwackelt, man kann von einer laienhaften Kameraführung sprechen. Die Schnitte sind sehr abrupt und wirken dadurch unvermittelt. Auf dem Körper der Künstlerin erscheinen nicht zur Szene gehörende Schatten, die die Existenz der Kamera nicht verschleiern.
In der Filmsprache gilt die extreme Nahaufnahme, von welcher Żebrowska exzessiv Gebrauch macht, als Mittel um Intimität zu erzeugen, gleichzeitig wird sie auch verwendet, um Ekel hervorzurufen. In seiner Monographie zur Theorie des Ekels beschreibt Menninghaus das „elementare Muster des Ekels [als] die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird“ (Menninghaus 1999: 7).
Die einzige Szene im Video, in der der Betrachter etwas mehr Überblick erhält, ist die bereits erwähnte, die in einer verkürzten Perspektive zwischen den gespreizten Schenkeln, über den Brüsten, das Gesicht der Künstlerin zeigt. Hartmut Böhme bezeichnet diesen Anblick als „ein dreiäugiges Monster“ (Böhme 1998: 101).
Spätestens bei dieser speziellen Einstellung, bei der die Kamera ausnahmsweise einen größeren Ausschnitt wählt, wird unmissverständlich klar, dass es sich um ein falsches Auge in der Vagina der Künstlerin handelt. Dieser Abstand verhilft den Betrachtern somit zu mehr Information und Sicherheit in Bezug auf die Situation. Böhmes Bezeichnung „des dreiäugigen Monsters“ aufgreifend, möchte ich jedoch argumentieren, dass dieser geschenkte Überblick durch die Präsenz der Künstlerin und die damit zusammenhängende unwiderrufliche Bestätigung einer befürchteten Vermutung, die gewonnene Sicherheit der Betrachtenden im selben Augenblick wieder unterläuft.
Bei dem Anblick kann man nicht lange verweilen, die Aufnahme dauert nur eine Sekunde. Die schnelle Abfolge der Bilder, die sich stetig Bewegendes zeigen, verhindert ein Fixieren seitens des Betrachters. Die Künstlerin ist schwer greifbar, nur ausschnitthaft kann ihr Körper betrachtet werden. Żebrowska zerlegt in ihren Arbeiten ihren Körper in Fragmente, jedoch gehören diese nicht zu einem anonymen Modell. Lucy Lippard bemerkt dazu: „When women use their own bodies in their art work, they are using their selves; a significant psychological factor that converts these bodies or faces from object to subject“ (Lippard 1976: 124). Żebrowska reflektiert durch die Subjektivierung ihres Genitals ihre ambivalente, in gewisser Hinsicht

gespaltene, Position als Künstlerin, Modell und Regisseurin, die einen Standpunkt des Blicks vorgibt, den sie durch die gleichzeitige Rolle als ihr eigenes Modell selbst nie einnehmen kann. [3)]

1 DIE SOZIOPOLITISCHE DIMENSION DER REPRÄSENTATIONSKRITIK

Żebrowskas Kunst wird in die allgemeinere Strömung der *Sztuka Krytyczna (Kritische Kunst)* eingeordnet, in deren Rahmen sich in den 1990er Jahren künstlerische Positionen mit ungekannter Vehemenz und radikalen Mitteln kritisch gegenüber gesellschaftspolitischen Themen äußern. Żebrowskas Beitrag hat insbesondere Diskurse rund um frauenpolitische Probleme im post-sozialistischen Kontext bereichert.

Die Künstlerin sagt in einem Interview: „Ich will nicht, dass mein Körper dem Staat dient" (Kowalczyk 2002: 119). Sie kritisiert in ihren Arbeiten die Vereinnahmung der weiblichen Sexualität zu Zwecken der Reproduktion, eine Tendenz, die sich im post-sozialistischen Kontext Polens beobachten lässt.

Während gemeinhin davon ausgegangen wird, der Zusammenbruch des Kommunismus im Zusammenhang mit den Ereignissen des Jahres 1989 habe zu einer Verbesserung der Lage der Frauen in der Gesellschaft geführt, hat sich die soziopolitische Realität für den weiblichen Bevölkerungsanteil in Polen in mehreren Hinsichten erheblich verschlechtert. Die wirtschaftliche Regression in den ersten Jahren des Umbruchs, die sich z.B. in einem Rückgang des Bruttoinlandprodukts in Höhe von 20% äußert, bedroht vor allem die Existenzgrundlage von Frauen, welche von Arbeitslosigkeit stärker betroffen sind als Männer (Michoń 2009: 167). Die Vereinbarkeit von Kinderbetreuung und Berufstätigkeit wird zudem erschwert: Zwischen 1990 und dem Jahr 2000 ist die Anzahl der Kinderkrippen in Polen um zwei Drittel gesunken (ebd.: 178).

Veränderte rechtliche Bestimmungen schränken den Handlungsspielraum der Frauen weiter ein: Anfang des Jahres 1993 wurde ein im europäischen Vergleich sehr restriktives Gesetz gegen Schwangerschaftsabbruch eingeführt. Das Abtreibungsverbot hat einen emblematischen Charakter erlangt, wobei nicht vergessen werden darf, dass eine Vielzahl von Maßnahmen die Rechte der Frauen zur Selbstbestimmung einschränkt. Parallel dazu werden beispielsweise die sexuelle Aufklärung an Schulen und die Gewährung von Subventionen für Verhütungsmittel eingestellt.

In Polen wird die Situation für emanzipatorische Bestrebungen besonders erschwert durch den weitreichenden Einfluss der katholischen Kirche, die angesichts der einschneidenden kulturellen

3)
Es ist jedoch kein Kameramann, sondern Żebrowska selbst, die konsequenterweise die Kameraführung übernimmt. Diese Information habe ich von Alicja Żebrowska im Rahmen eines persönlichen Interviews mit der Künstlerin in Krakau am 26. Juli 2012 erhalten.

Umwälzungen in der Transformationszeit, als wichtige gesellschaftliche Institution eine entscheidende Rolle in der Neugestaltung des Wertesystems spielt. In Polen ist die Situation zusätzlich diffizil, da die Kirche aufgrund ihres Engagements in der politischen Oppositionsbewegung eine geachtete Autorität darstellt (Lemke 1996: 27). Die katholische Kirche propagiert dabei konservative Geschlechterrollen und scheut nicht davor zurück, in persönlichste Bereiche des Lebens, wie Empfängnisverhütung, Schwangerschaftsabbruch und Ehescheidung einzugreifen (ebd.: 27).

In Polen hat die vermeintlich moralische Diskussion um die Empfängnisverhütung einen unübersehbar politischen Charakter. Zum einen dient die Debatte rund um das Abtreibungsverbot Anfang bis Mitte der 1990er Jahre als Manöver, um von fehlender politischer Orientierung bei brisanten Themen wie Arbeitslosigkeit, Niedriglöhne und soziale Absicherung abzulenken (David 1999: 174). Zum zweiten wird daran das Verhältnis des neuen Staates zur Kirche und zu seiner sozialistischen Vergangenheit verhandelt (ebd.: 174). Jeder Widerstand gegen das Abtreibungsverbot wird dabei als prokommunistische und antipolnische, da antikatholische, Haltung angeprangert.

Diese Maßnahmen zur Kontrolle der weiblichen Sexualität haben zur Folge, dass Frauen zunehmend an die häusliche Sphäre der Familie gebunden werden. Diese Strategie hat aus Sicht des polnischen Staates den Vorteil, dass damit ein nicht zu unterschätzender Anteil der Bevölkerung als potenzielle Arbeitnehmer vom Arbeitsmarkt verdrängt wird, um so die schwierige Transformation von einer annähernden Vollbeschäftigung während der Volksrepublik zu einem liberalen Wirtschaftssystem zu bewerkstelligen. Man kann in diesem Zusammenhang von einer systematischen Ausgrenzung von Frauen aus dem ökonomisch-politischen Bereich sprechen (Berry 1995: 5).

Vor diesem Hintergrund eröffnen sich für die Arbeit *The Mystery is looking* einige zusätzliche Bedeutungsebenen. In dem Video schafft es die Künstlerin, durch rhythmische Kontraktionen den Augapfel vor und zurück zu bewegen. Diese bewusst gesteuerten Muskelaktivitäten dienen meines Erachtens nicht nur dem Zweck, das Auge lebendig erscheinen zu lassen, indem es pulsierend *glotzt,* sondern verweisen auf eine weibliche Sexualität, die sich als *aktive* versteht. Das weibliche Genital erscheint bei Żebrowska nicht als bloße Scheide des männlichen *Schwertes*. In diesem Zusammenhang ist die Nomenklatur des weiblichen Genitals von großer Bedeutung. Monika Gsell führt die wesentliche

Motivation dafür an, das Geschlechtsteil als Vagina zu konzeptualisieren, denn diese „lässt sich mit der Reproduktionsfähigkeit der Frau in Verbindung bringen. Vulva hingegen ist mit weiblicher Lust und Sexualität konnotiert […]“ (Gsell 2001: 82). Die Praxis der Benennung als Vagina geschieht im Interesse eines patriarchalen Diskurses, der das weibliche Genital vor allem als notwendigen Gegenpart zur Fortpflanzung funktionalisiert.

Entgegen der gängigen Konzeptualisierung des weiblichen Genitals als empfangendes Gefäß kehrt Żebrowska mit *The Mystery is looking* die Richtung um und lässt die Vulva im übertragenen Sinne heraus in die Welt schauen. Dabei scheut die Künstlerin nicht davor zurück damit den soziopolitischen Widerständen ins Auge zu blicken, mit denen sich Frauen in Polen der 1990er Jahre konfrontiert sehen.

Sie scheut auch nicht davor zurück, ihr Publikum direkt mit ihren Fragen zu konfrontieren. Im Rahmen der Aktion *Czy możesz to wziąć do ręki? (Can You take it to Yours Hands?)* von 1997 bittet sie Krakauer Passanten, künstliche Genitalien aus dem Sexshop in die Hand zu nehmen und dokumentiert die unterschiedlichen Reaktionen auf Video.

Żebrowska fordert die polnische Öffentlichkeit mit ihrer Kunst heraus, verweist auf tabuisierte Aspekte der Sexualität wie Masturbation und Empfängnisverhütung. Der selbstbestimmten Inszenierung des eigenen Genitals in ihrer Kunst entspricht die politische Forderung nach einer eigenen Stimme, einem Mitspracherecht in Bezug auf den eigenen Körper.

Die Thematik der Geburt greift Żebrowska in *The Mystery is looking* in der Schlussszene des Videos auf, bei der die Künstlerin das künstliche Auge aus ihrem Genital presst. Wie von Nachwehen geplagt, bewegt sich das Genital danach sanft weiter. Gleichzeitig wohnt dieser Ent-bindung eine gewisse Verwerfung inne, die an Abort denken lässt. Żebrowska erschafft das Projekt *The Mystery is looking* Mitte der 1990er Jahre, direkt nachdem das Abtreibungsverbot erlassen wird. Begleitet wird dieses Ereignis von einem spezifischen Diskurs gegen Empfängnisverhütung. Michel Foucault hat aufgezeigt, dass die Erzeugung verschiedener Diskurse über Sexualität, beispielsweise als sündhafte oder der Reproduktion gewidmet, also das Wissen über Sexualität eng verknüpft ist mit institutionellen Formen der Machtausübung. Dass diese nicht nur auf Individuen wirken, sondern Bevölkerungsprozesse regulieren, verdeutlicht Foucault mit dem Konzept der Bio-Macht. (Foucault 2008: 170)

In Żebrowskas Fall wird die institutionelle Regulierung der Sexualität durch den kontrollierenden, überwachenden Blick des Staates und der Kirche symbolisiert. Mit der Aufhebung des allwissenden Betrachters erreicht Żebrowska die Entlarvung einer langen Tradition: In der alles sehend, gleichbedeutend mit allmächtig ist (Meslin 1987: 236f.). Konkretisiert in der Erscheinung Gottes in Form eines einzelnen Auges, das alles sieht, Gut und Böse unterscheidet und als strafende Instanz auftritt: „Der ‚göttliche' Monoculus verkörpert den Anspruch des absolutistischen Herrschers auf vollkommene Durch- und Aufsicht in ‚seinem' Staat" (Henning 2002: 494f.).

Ikonografisch befindet sich dieses Auge Gottes in dem gleichschenkligen Dreieck mit nach oben weisender Spitze, das die drei Pole Gottvater, dessen Sohn und Heiliger Geist vereint und damit die patriarchale Trinität symbolisiert (ebd.: 493). Żebrowska dagegen fasst das Auge in das umgekehrte, nach unten weisende weibliche Schamdreieck ein. Die Wahrnehmung des weiblichen Genitals als Mangel, Lehrstelle und Lücke ausnutzend, verweist sie durch die Verwerfung des Auges darauf, dass sich hinter dem körperlosen Auge der Vorsehung nur eine Leere befindet. Żebrowska zeigt radikal die Konstruiertheit und damit die Substanzlosigkeit der christlichen, insbesondere der katholischen Tradition der sündhaften weiblichen Sexualität auf. Die Künstlerin zeigt keine Berührungsängste, wenn sie die heuchlerische Doppelmoral einer Kultur attackiert, die die weibliche Sexualität verpönt und gleichzeitig manipulativ instrumentalisiert.

Mit diesen Tabubrüchen ist Alicja Żebrowska im katholischen Polen auf Widerstand gestoßen. In Warschau wird 1995 ein Video der Künstlerin aus einer Ausstellung im Zentrum für zeitgenössische Kunst *CSW (Centrum Sztuki Współczesnej)* entfernt und nach der Ausstellung nicht wie alle anderen Kunstwerke von dem Museum angekauft, weil es als pornographisch und obszön eingestuft wird.[4)] Żebrowska ist dabei nicht die einzige Künstlerin, deren Kunst als zu radikal und unanständig geltend, in Polen zensiert wird.[5)]

Die Zensur von Żebrowskas Kunst durch den Vorwurf der Pornographie macht deutlich, dass die selbstbewusste Inszenierung des weiblichen Genitals im sich transformierenden Polen einen unwillkommenen Störfaktor darstellt. Offensichtlich hat Żebrowskas Kunst ihre affizierende Wirkung nicht verfehlt. Durch die irritierende Sichtbar-machung der Vulva setzt sich Żebrowskas Arbeit produktiv gegen jene gesellschaftspolitischen Strategien

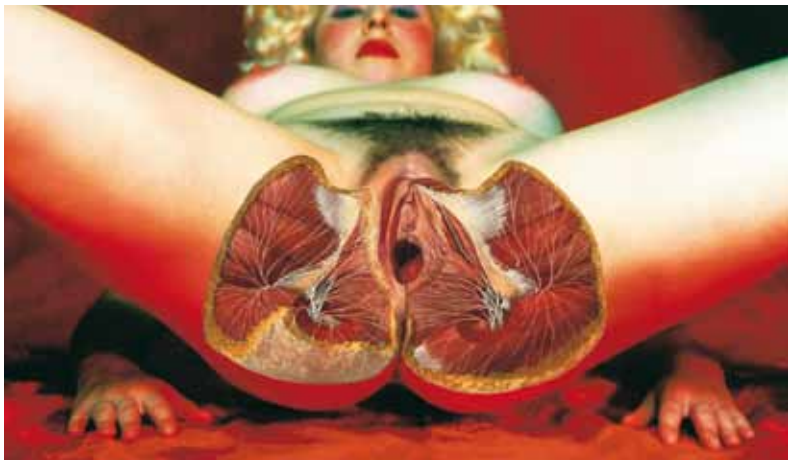
4) Diese Information habe ich von Alicja Żebrowska im Rahmen eines persönlichen Interviews mit der Künstlerin in Krakau am 26. Juli 2012 erhalten. Das Kunstwerk *Grzech Pierworodny (Erbsünde)* ist eigentlich eine Installation, von der jedoch in der Ausstellung *Antibodies* nur das Video gezeigt wird. Ähnlich wie bei *The Mystery is looking* präsentiert Żebrowska dort Nahaufnahmen des weiblichen Genitals.

5) Die Arbeit *Blood Ties* von der polnischen Künstlerin Katarzyna Kozyra, in der sie nackte Frauenkörper gemeinsam mit christlichen und islamischen Symbolen darstellt, wird 1999 ebenfalls zensiert. Die Künstlerin Dorota Nieznalska, die 2001 in ihrer Installation *Passion* das Verhältnis von Religion, Maskulinität und Leiden thematisiert, wurde erfolgreich wegen Verletzung religiöser Gefühle verklagt (Leszkowicz 2005).

in Polen ein, die das weibliche Geschlecht auf seine reproduktive Rolle reduzieren.

Mit jener Kritik an der reduktionistischen Vorstellung des weiblichen Geschlechts reiht sich Alicja Żebrowskas Projekt in einen größeren internationalen Rahmen künstlerischer Tendenzen ein. Künstlerinnen arbeiten seit den 1960er Jahren vermehrt mit dem eigenen nackten Körper und nutzen die selbstbestimmte Inszenierung des weiblichen Genitals, um das Verhältnis der Parameter Geschlecht, Körper und Blick zu problematisieren. Als Pionierinnen gelten auf diesem Gebiet die Künstlerinnen Valie Export, Hannah Wilke und Carolee Schneemann, die allesamt auf ihre spezifische Weise traditionelle Repräsentationsmuster hinterfragen und dies mit einer Kritik an den geschlechtsspezifischen Blickverhältnissen verschränken. Eine mit Żebrowskas Ansatz vergleichbare künstlerische Strategie, in der die Affizierung der Betrachter mit einer Repräsentationskritik verknüpft wird, findet sich auch bei den Künstlerinnen Annie Sprinkle und Veronika Bromová.

In der Performance *Public Cervix Announcement* (1989), in der das Publikum eingeladen wurde, den Muttermund (Cervix) der am Bühnenrand sitzenden Künstlerin durch ein Speculum zu betrachten, verknüpfen Sprinkle wie Żebrowska den Anblick ihres Genitals mit einem Blick zurück.[6] Dabei überschreitet Sprinkle nicht nur die visuellen Grenzen ihres Körpers, sondern auch die Grenzen der visuellen Schaulust: „to look inside someone's body is to see too much. Sprinkle had gone beyond nakedness to a supernakedness that transcends sexuality: body interior's aren't sexy. All that remained were questions of vulnerability and power" (Carr 2008: 176).



// Abbildung 03
Veronika Bromová, Views, 1996, Detail einer fünfteiligen Installation, digital überarbeiteter C-Print, 140 x 270 cm

Eine auf ganz ähnlichen Motiven aufbauende Strategie verfolgt die tschechische Grafikerin und Künstlerin Veronika Bromová. Sie fertigt im Jahr 1996 die Fotoserie *Views* an, bei der sie Teile ihres Körpers im Querschnitt präsentiert und durch digitale Nachbearbeitung mit schematischen Anatomie-Abbildungen überlagert, so auch ihr Genital. Breitbeinig liegend erstrecken sich die Schenkel der Künstlerin über die gesamte Breite des Bildes (Abb. 3). Die

6)
Schneider reflektiert die Frage der Blickordnung, die sich zwischen Betrachter/in und Künstlerin während der Performance ergibt: „I thought about my own eye meeting this cervical gaze as well as my own eye seen seeing by Annie's other eyes, the ones in her head, watching me watch her [...]" (Schneider 1997: 55f.). Sie lässt die Grenzen zwischen privat und öffentlich kollabieren und politisiert dadurch die Verknüpfung von Schaulust und Macht (ebd.: 67-77). Sie treibt die Schaulust bis an ein Extrem und inszeniert den Blick durch das ‚Schlüsselloch' auf überzogene Weise. Dieses ‚Loch' bietet jedoch auf der anderen Seite keinen anzuschauenden passiven Körper an, sondern eine lebendige, reagierende Frau, die die Betrachter mit einem fleischlichen Auge konfrontiert: „I saw the round pink cervix peeking back at me" (ebd.: 55).

Vulva und ein Teil des Gesäß' sind sauber wie mit der Guillotine abgeschnitten, so dass ein Schnitt durch Klitoris, Vagina und Anus zu sehen ist. Die Fotomontage ist dabei weder ein objektives Diagramm, noch eine erotische Aktdarstellung. Der Anblick des offenen Geschlechts zeugt eher von dem schmerzhaften Einschnitt in das Gewebe, das Schicht für Schicht abgetragen wurde. Bromová reizt das Bedürfnis nach maximaler Sichtbarkeit aus, in diesem Sinne ist die Fotografie eine brutale Überspitzung des Drangs immer mehr zeigen zu wollen. Sie konfrontiert die Betrachter/innen dadurch eindrücklich mit den einschneidenden schmerzlichen Elementen der Schaulust. In der typischen Verfügbarkeit suggerierenden, erotisch aufgeladenen Pose der gespreizten Beine ermöglicht Bromová einen Einblick *in* ihr Genital, man kann jedoch schwerlich davon sprechen, dass sie hier den *Anblick* eines Genitals präsentiert. Ähnlich wie Sprinkle zeigt Bromová ‚zu viel' und erwirkt dadurch die Auflösung des Motivs.

Für Żebrowska, Sprinkle und Bromová liegt der Schlüssel für die Aneignung der Repräsentation des weiblichen Körpers in der Affizierung der Betrachter. Sie nutzen dabei eine Affekt-Ästhetik für ihre Repräsentationskritik, die sich durch das Element der Nähe auszeichnet. Die Künstlerinnen nutzen die affizierende Wirkung ihrer Kunstwerke für eine sowohl ästhetisch-künstlerische wie politische Kritik.

Bei den vorgestellten Kunstwerken wird nicht nur die Repräsentation des weiblichen Körpers revidiert, auch die Betrachtersituation verändert sich grundlegend. Die emotional angesprochenen Betrachtenden werden essentieller Bestandteil des künstlerischen Prozesses, werden involviert und dadurch die klassische Subjekt/Objekt-Relation zugunsten einer intersubjektiven Begegnung aufgelöst.

Bei dem Video *The Mystery is looking* werden die Betrachter von dem unmittelbaren Gefühl erfasst, angeblickt zu werden. Es handelt sich dabei um ein ‚blindes Auge', einen repräsentierten Blick, der nichtsdestotrotz die Betrachter affiziert und die Art und Weise den weiblichen Körper zu sehen, einer Revision unterzieht. Damit geraten das Betrachten selbst sowie die emotionale Reaktion der Betrachter in den Fokus der Aufmerksamkeit. *The Mystery is looking* löst Schrecken, Ekel aber auch komische Überraschung aus. Durch diese unmittelbaren affektiven Reaktionen wird die Irritation der kulturellen Ordnung fassbar, die Überschreitung des visuellen Repertoires für das weibliche Genital. Darin liegt das erkenntnistheoretische Potential der Affekte. Damit ist die

emotionelle Ebene konstitutiv für die intellektuelle Dimension der Repräsentationskritik. Die Konzepte Affektästhetik und intellektuelle Repräsentationskritik können dementsprechend nicht als gegensätzliche Pole aufgefasst werden, sondern müssen im Gegenteil zusammen gedacht werden.

Eine ähnliche Version des vorliegenden Textes ist mit anderem argumentativem Fokus und anderem Bildmaterial unter folgender Adresse abrufbar: http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2013-3/choinka-renata-4/PDF/choinka.pdf [Zuletzt geprüft am 27.01.2014]

// Literatur

Berry, Ellen (1995): Introduction. In: Berry, Ellen (Hg.), Postcommunism and the Body Politic, New York, New York University Press, S. 1–11.
Böhme, Hartmut (1998): Eine Reise in das Innere der Körper und darüber hinaus. Die Kunst der Alicja Żebrowska. In: Magazyn Sztuki Jg. 16, H. 3-4, S. 89–101.
Carr, Cynthia (2008): On edge: performance at the end of the twentieth century. Middletown, Wesleyan University Press.
Choinka, Renata (2013): Blickwechsel mit dem sehenden Geschlecht. Die Repräsentationskritik in Alicja Żebrowskas Video The Mystery is looking im Kontext postsozialistischer Sexualitätsdiskurse in Polen. In: kunsttexte.de/ostblick, Nr. 3, 2013 (15 Seiten), Online verfügbar unter http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2013-3/choinka-renata-4/PDF/choinka.pdf [Zuletzt geprüft am 27.01.2014].
David, Henry Philip (Hg.) (1999): From Abortion to Contraception. A Resource to Public Policies and Reproductive Behavior in Central and Eastern Europe from 1917 to the Present. Westport, Greenwood Press.
Foucault, Michel (2008 [1977]): Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main: Suhrkamp
Gsell, Monika (2001): Die Bedeutung der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Genitales. Frankfurt am Main, Stroemfeld.
Henning, Aloys (2002): Zur weiblichen Metaphorik des Auges als Angstchiffre in der abendländischen Geschichte. In: Donnert, Erich (Hg.): Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpfordt. Weimar, Böhlau, S. 481–528.
Hentschel, Linda (2001): Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg, Jonas.
Kittelmann, Udo u.a. (Hg.) (2010): Hans Bellmer - Louise Bourgeois. Berlin, Distanz-Verlag.
Konersmann, Ralf (1997): Die Augen des Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens. In: Konersmann, Ralf (Hg.): Kritik des Sehens. Leipzig, Reclam, S. 9–47.
Kowalczyk, Izabela (2002): Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90 [Körper und Macht. Die Kritische Kunst Polens der 90er Jahre]. Warschau, Sic!.
Kravagna, Christian (1997): Vorwort. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin, Edition ID-Archiv, S. 7–14.
Krohn, Silke (2010): Histoire de L'Oeil. In: Udo Kittelmann (Hg.): Louise Bourgeois - Hans Bellmer. Berlin, Distanz, S. 100–103.
Lemke, Christiane (1996): Frauen und Politik in den Transformationsprozessen Osteuropas. In: Lemke, Christiane/ Penrose, Virginia/ Ruppert, Uta (Hg.): Frauenbewegung und Frauenpolitik in Osteuropa. Frankfurt am Main, Campus, S. 15–33.
Leszkowicz, Paweł (2005): Feminist Revolt. Censorship of Women's Art in Poland. Online verfügbar unter http://bad.eserver.org/reviews/2005/leszkowicz.html [Zuletzt geprüft am 24.01.2012].
Lippard, Lucy R. (1976): From the center. Feminist essays on women's art. New York, Dutton.
Menninghaus, Winfried (1999): Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
Meslin, Michel (1987): Eye. In: Eliade, Mircea (Hg.): The Encyclopedia of Religion. New York, Collier-Macmillan, S. 236-239.
Michoń, Piotr (2009): „Bleib zu Hause, Liebling". Mütter, Arbeitsmarkt und staatliche Politik in Polen und den baltischen Ländern. In: Klenner, Christina/ Leiber, Simone (Hg.): Wohlfahrtsstaaten und Geschlechterungleichheit in Mittel- und Osteuropa.

Kontinuität und postsozialistische Transformation in den EU-Mitgliedsstaaten. Wiesbaden, VS, S. 163–192.
Popovićová, Iva (2008): New body politic. Czech and Polish women's art of the 1990s. Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller.
Sartre, Jean-Paul (1994): Der Blick. Ein Kapitel aus Das Sein und das Nichts. Mainz, Dieterich.
Schneider, Rebecca (1997): The explicit body in performance. London u.a., Routledge.
Popovićová 2008; S. 200.
Popovićová, Iva (2008): New body politic. Czech and Polish women's art of the 1990s. Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der Künstlerin/ Copyright @Alicja Żebrowska
Abb. 2: Kittelmann 2010: S. 109
Abb. 3: Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der Künstlerin/ Copyright @ Veronika Bromová

// Angaben zur Autorin

Renata Choinka, Magister-Studium der Kunstgeschichte und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Uniwersytet Wrocławski (Breslau), seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt-Universität zu Berlin in dem Forschungsprojekt „Asymmetrische Kunstgeschichte? Erforschung und Vermittlung prekärer Denkmälerbestände im Kalten Krieg“. Forschungsschwerpunkte: Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa aus feministischer Perspektive, Kunsthistoriographie in Polen. Veröffentlichung: „Blickwechsel mit dem sehenden Geschlecht. Die Repräsentationskritik in Alicja Żebrowskas Video *The Mystery is looking* im Kontext postsozialistischer Sexualitätsdiskurse in Polen“ In: kunsttexte.de/ostblick, Nr. 3, 2013 (15 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE