

Renata Choinka

## Blickwechsel mit dem sehenden Geschlecht

### Die Repräsentationskritik in Alicja Żebrowskas Video *The Mystery is looking* im Kontext postsozialistischer Sexualitätsdiskurse in Polen

Ein Blick sagt bekanntlich mehr als tausend Worte. Diese sprichwörtliche Kraft des Blickes hat sich die polnische Künstlerin Alicja Żebrowska zu Herzen genommen, als sie die geschlechtsspezifischen Blickverhältnisse zum Dreh- und Angelpunkt ihrer kritischen Auseinandersetzung mit der Repräsentation des weiblichen Geschlechts ernannte. In der Zeit von 1994 bis 1995 erschafft sie ein Kunstwerk mit dem Titel *Tajemnica Patrzy* (englischer Titel: *The Mystery is looking*).<sup>1</sup> Neben einem Video gehört zu der Arbeit eine Serie von Fotografien, darunter auch Standbilder aus dem Video.

Die erste Einstellung des Videos *The Mystery is looking* zeigt nicht genauer spezifizierbare Hautfalten, die in Bewegung sind und langsam in einer Öffnung die Iris eines Auges freilegen. Nach einem Schnitt erscheint das Auge bereits weit aufgerissen. Eine schnelle Abfolge von Sequenzen schließt sich an, die Nahaufnahmen des bizarren Sehorgans ohne eine erkennbare schlüssige Narration zeigen. Im Verlauf des Videos wird, nicht ohne einen entsprechenden Überraschungseffekt für den Zuschauer, deutlich, dass es sich bei dem Auge um einen künstlichen Augapfel handelt, der sich in der Körperöffnung eines weiblichen Geschlechtsorgans befindet. 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.

Die Funktion und Bedeutung des als Auge maskierten Genitals soll in der vorliegenden Arbeit im Rahmen einer eingehenden Interpretation des Kunstwerks *The Mystery is looking* untersucht werden. Dieser Interpretation liegt dabei die Annahme zugrunde, dass das Sehen, genauer gesagt das Blickverhalten, keine neutrale Tätigkeit ist, sondern zutiefst geschlechtsspezifisch reguliert ist. Ich verstehe „das Sehen als sozial

und kulturell konditionierte[n] Prozeß“, der „jeweils in Zusammenhängen ökonomischer, politischer und kultureller Machtverhältnisse [zu] verorten“<sup>2</sup> ist.

In der Kunst hat insbesondere die zentralperspektivische Organisation von Bildern dazu beigetragen, den sehenden Betrachter<sup>3</sup> als männlich und das angeblickte Objekt als weiblich zu etablieren.<sup>4</sup> Das Objekt der Begierde ist der nackte weibliche Körper. Während der weibliche Akt zweifellos zu den verbreitetsten Motiven in der Geschichte der abendländischen Kunst gehört, bleibt das weibliche Genital dagegen überwiegend von künstlerischen Darstellungen ausgespart.<sup>5</sup> Vor der Folie dieser künstlerischen Tradition wird Alicja Żebrowskas Ansatz, ihr Genital in ihrer Kunst zu präsentieren, thematisiert.

Das künstlerische Schaffen von Alicja Żebrowska wurde bisher in keiner eigenständigen Monographie aufgearbeitet, jedoch sind ihr Kapitel in monographischen Publikationen zu körperbezogener Kunst der 1990er Jahre in Polen gewidmet.<sup>6</sup> Neben einigen monographischen Aufsätzen über Żebrowska gibt es Begleittexte zu Ausstellungen sowie Erwähnungen ihrer Arbeiten in Artikeln, die zeitgenössische Kunst in Polen thematisieren.<sup>7</sup> Dabei stehen allerdings meist andere Arbeiten als die von mir ausgewählte im Mittelpunkt des Interesses.

Bisherige Untersuchungen des Werkes *The Mystery is looking* beziehen sich ausschließlich auf den Gegenstand der Arbeit, suchen also das kritische Potenzial des Videos in dem, was gezeigt wird. Ziel der vorliegenden Studie ist es, zusätzlich die Frage zu thematisieren, wie das weibliche Genital präsentiert wird. Dafür soll ein medienkritischer Fokus auf die formalen Aspekte von *The Mystery is looking* gelegt werden, um aufzuzeigen, inwiefern das Kunstwerk repräsentationskritisch ist. Welche Darstellungstradition wird mit dem Video hinterfragt und welche Strategien setzt die

Künstlerin dafür um? Gegen welchen Konservatismus, gegen welche konkreten Umstände richtet sich die in dem Video formulierte Kritik?

Um dies zu verstehen, ist es unerlässlich, den Entstehungskontext von Żebrowskas Kunst zu berücksichtigen. Für das katholisch geprägte Polen ist für die Zeit nach 1989 in Bezug auf Sexualitätsdiskurse eine konservative Tendenz zu diagnostizieren, die sich unter anderem in der Einführung eines sehr restriktiven Abtreibungsverbot im Jahr 1993 offenbart. Die weibliche Sexualität, die Żebrowska in ihrer Kunst schonungslos offen thematisiert, wird in Polen in den 1990er Jahren zum Gegenstand politischer Manipulationen.<sup>8</sup> Ohne die Berücksichtigung dieses soziopolitischen Kontexts bleibt eine wichtige Dimension ihrer Kunst ausgeblendet. Inwiefern *The Mystery is looking* die Restriktionen der weiblichen Sexualität in Polen aufgreift und kommentiert, wird in der vorliegenden Analyse dargelegt. Dafür werden Ergebnisse soziologischer Forschung zurate gezogen und für die Interpretation des Kunstwerks fruchtbar gemacht.

Ausgehend von diesen ersten Beobachtungen wird der nachfolgenden Untersuchung die These vorangestellt, dass die Künstlerin das strenge Darstellungstabus, mit dem die Vulva belegt ist, und die schockierende Wirkung ihres Anblicks für eine effektive Kritik an den Repräsentationsstrukturen des weiblichen Körpers nutzt. Żebrowska vollzieht mit ihrem Genital entgegen der Tradition der passiven Nackten in der Kunst eine Transformation vom *sich zeigen* zum *selbst sehen* und unterzieht die medienspezifische Organisation der Blicke gleichzeitig einer kritischen Revision. In *The Mystery is looking* ist es nicht nur der Anblick, sondern der Blick der als Mysterium deklarierten titelgebenden Vulva, mit dem die Betrachter konfrontiert werden.

### Das Mysterium des weiblichen Genitals

Mit dem Titel *The Mystery is looking* deutet Alicja Żebrowska an, dass das Schauende, also ihr Genital, ein Geheimnis darstellt. Zur Erhellung der Frage, inwieweit das weibliche Genital in der herkömmlichen Wahrnehmung als Buch mit sieben Siegeln verstanden wurde, sollen im Folgenden einige Überlegungen zur kulturhistorischen Rolle der weiblichen Geschlechtsteile angeführt werden. Insbesondere die

Nomenklatur ist dabei auffällig: Wenn vom weiblichen Genital die Rede ist, wird fast ausschließlich von der *Vagina* oder der *Scheide* gesprochen, was sehr ungenaue Begriffe sind, insbesondere wenn es um die Umschreibung bildlicher Darstellungen des weiblichen Genitals geht. Der Ausdruck *Vagina* bezeichnet nämlich nur den unsichtbaren Teil des Geschlechtsorgans, der sich vollständig im Inneren des Körpers befindet und als schlauchförmiges Element die Scheidenöffnung mit dem Gebärmutterhals verbindet. Die sichtbaren Teile des Genitals, also äußere und innere Schamlippen sowie die Klitoris, tragen den Sammelbegriff *Vulva*. Dennoch hält sich die Bezeichnung *Vagina* für die Gesamtheit des weiblichen Genitals hartnäckig, sogar in wissenschaftlichen, so auch kunsthistorischen Publikationen, in denen von dem Anblick des Geschlechts die Rede ist und daher nur die Vulva gemeint sein kann.<sup>9</sup> Neben falschen oder unsachgemäßen Bezeichnungen gibt es ferner die Tendenz weibliche Geschlechtsorgane überhaupt nicht oder indirekt zu bezeichnen. Damit wird das weibliche Genital diskursiv zum „Loch, Leerstelle oder Nichts.“<sup>10</sup>

Der Terminus *Vagina* wird Ende des 16. Jahrhunderts durch den italienischen Anatom und Chirurg Matteo Realdo Colombo für das Geschlechtsteil der Frau geprägt. Damit konzeptualisiert er das weibliche Sexualorgan als „desjenigen [Teil], in den der Spieß eingeführt wird wie in eine Scheide.“<sup>11</sup> In dieser Auffassung erhält das weibliche Geschlechtsorgan seine Daseinsberechtigung nur im Verhältnis zum männlichen Genital. Die Kulturwissenschaftlerin Mithu Sanyal kritisiert in ihrem Buch über die Vulva zu Recht, dass durch den Ausdruck *Vagina* „nicht nur der gesamte sichtbare Teil des weiblichen Genitales sprachlich unsichtbar [wird], es hat so auch keine eigenständige Bedeutung mehr, ist nur ein Loch, in das der Mann sein Genitale stecken kann“.<sup>12</sup> Monika Gsell spürt in ihrer kulturhistorischen Untersuchung zu Darstellungen des weiblichen Geschlechtsteils eine Unstimmigkeit in Bezug auf deren Bezeichnung auf:

„Ungenauigkeit in der Benennung - und daher auch in der Vorstellung - des weiblichen Genitales mag zwar zum Teil mit der komplexeren und vielfältigeren Anatomie mit ihren ‚versteckten Teilen‘ zu tun haben, die es uns schwer macht, einen einzigen, adäquaten

Begriff zu verwenden, bei dem nicht immer schon einzelne Teile ausgeschlossen sind. Die Tatsache aber, dass es systematisch die äusseren Teile des weiblichen Genitales sind, die sprachlich (und bildlich) verdrängt werden, verweisen auf andere Gründe: Denn es ist nicht einsehbar, weshalb ausgerechnet die sichtbaren Teile eines Organs unbenannt und die unsichtbaren Teile benannt werden sollen.“<sup>13</sup>

Diese sprachliche Marginalisierung der Vulva hat zu einer diskursiven Unsichtbarkeit des äußeren weiblichen Genitals geführt.

In der Geschichte der Kunst bietet sich der Anblick der Vulva nicht sehr oft und ist vermutlich gerade deswegen ein sehr eindringliches Bild, das vermag, einen hohen Grad an Aufmerksamkeit zu generieren. In diesem Sinne trägt die Darstellung der Vulva das Potenzial in sich, starke Effekte hervorzurufen. Ein Beispiel für eine gleichermaßen wirkungsvolle, wie auch groteske Art und Weise der Präsentation einer Vulva sind Figuren an Gebäudefassaden aus dem 12. Jahrhundert, „bei denen man - in Anbetracht der abendländischen Konvention - geradezu von einer spektakulären Inszenierung des weiblichen Genitales sprechen kann.“<sup>14</sup> Die sogenannten Sheela-Na-Gigs sind nackte weibliche Figuren, die mit gespreizten Beinen auf ihre überproportional großen Genitalien weisen. Skulpturen dieses Typs gibt es in ganz Europa, wobei die größten Vorkommnisse in Irland und England nachgewiesen sind. Zu den bekanntesten Exemplaren zählt die Sheela-Na-Gig aus Kilpeck in Irland (Abb. 1). Eine kuriose Gestalt mit einem überproportional großen kahlen Kopf greift mit ihren dünnen Ärmchen unter den angewinkelten Beinen hindurch, um die Schamlippen der überdimensionierten Vulva zu öffnen. Der Mund der Figur ist zu einem Grinsen verzogen, das der Figur einen fratzenhaften Gesichtsausdruck verleiht. Die besonders plastisch herausgearbeiteten Augen treten aufgrund ihrer Größe und der Position im vorgestreckten, nach oben anwachsenden Kopf stark hervor. Die Figur scheint ganz aus Gesicht und Genital zu bestehen. Häufig befinden sich die Sheela-Na-Gigs an Kapitellen und Konsolen romanischer Kirchen, sowie auf Konsolsteinen an Burgmauern mit Tordurchgängen und an Außenmauern von Gebäuden, die zur Straße weisen. Die Standorte sug-



Abb. 1: Kilpeck (Irland), Kirche Saint Mary and Saint David, Sheela-Na-Gig, Konsolfigur an der Südfassade der Kirche, Mitte des 12. Jahrhunderts

gerieren, dass die Sheela-Na-Gigs dort für einen das Böse abwendenden Effekt platziert wurden.<sup>15</sup> In diesem Sinne sollte das ostentative Präsentieren der Vulva wohl eine apotropäische Wirkung entfalten.

Eine Figur, die keine Sheela-Na-Gig ist, sich jedoch einer ganz ähnlichen Geste bedient, befindet sich an der Porta Tosa in Mailand. In einem kleinen Bogen aus dem 15. Jahrhundert steht eine entschlossene weibliche Figur und hebt mit der einen Hand ihren Rock (Abb. 2). In der anderen Hand hält sie einen Dolch und weist damit auf ihr nacktes Genital. Dieses offensive Vorzeigen des weiblichen Intimbereichs besitzt an sich schon eine Brisanz, welche durch die explizite Betonung der Vulva mit einer Waffe noch gesteigert wird. Mit dieser Drohgebärde demonstriert die Figur die Bereitschaft bis zum Äußersten zu gehen. Indem mit der Geste nach außen hin eine Drohung an potentielle Feinde und Eindringlinge gerichtet wird, soll nach innen der Schutz der Stadt gewährleistet werden. Die Gestalt zeigt etwas Erschreckendes und entwickelt damit abschreckende Wirkung.

Jene genitalbleckende Geste tradiert sich über die Jahrhunderte hinweg. So im Falle einer Grafik von Charles Eisen von 1762, bei der eine weibliche Figur durch das Heben des Rockes einen Dämon in die Flucht schlägt (Abb. 3). Die junge Frau ist im Profil dargestellt. Interessanterweise wird der Betrachter dadurch vom Anblick der Vulva verschont, der laut des Gesichtsausdrucks des Höllenbewohners entsetzlich sein muss. Hierbei wird deutlich, welche Macht der Vulva zugeschrieben wird und dass das Genital wie eine Waffe verstanden werden kann. Die Darstellung erinnert jedoch, so meine These, gleichzeitig daran, dass sich jene verhältnismäßige Kraft und Wirksamkeit aus den unheilvollen und dunklen Emotionen speist, mit welchen der Anblick des weiblichen Genitals verknüpft ist.



Abb. 2: Mailand, Castello Sforzesco, Porta Tosa, Schamweisende Hüterin, Relieffigur, ca. 15. Jahrhundert

### Alicja Żebrowskas *The Mystery is looking*

Vor diesem kunsthistorischen Hintergrund wird das Gewicht von Alicja Żebrowskas ostentativer Zurschaustellung der Vulva in *The Mystery is looking* deutlich. Dabei multipliziert die Künstlerin jene Wirkmächtigkeit, indem sie den Anblick des weiblichen Genitals mit einem aktiven Blick aus der Perspektive dieses Genitals kreuzt.

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 frei. Etwas verschlafen tritt die von der Künstlerin ins Leben gerufene okuläre Gestalt hervor. Nach einem unvermittelten Schnitt erscheint das Auge ganz geöffnet und durch eine noch stärkere Nahaufnahme sehr groß im Bild (0:22 min). Das Auge bleibt weit aufgerissen, ohne zu blinzeln, ohne mit der Wimper zu zucken (Abb. 4). Es schließen sich verschiedene Nahaufnahmen an, die die maskierte Vulva aus unterschiedlichen Perspektiven zeigen und diese mal größer mal kleiner im Bild inszenieren. Der Augapfel bewegt sich vor und zurück, wobei Żebrowska wiederholt die gesamte Ansicht um 90° dreht, so dass die Darstellung immer wieder von der eher üblichen vertikalen Ausrichtung der Vulva in die die Vorstellung eines Auges evozierende horizontale Ansicht wechselt. Die Aufnahmen oszillieren auf diese Weise zwischen Auge und Genital. Diese Variation von horizontaler und vertikaler Aufnahme des sich bewegenden Auges nutzt Żebrowska durch das ganze Video hindurch. 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 im Bildhintergrund 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 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 unechten Wimpern liegen dem Verlauf der Hautfalten folgend etwas gekräuselt auf den inneren Schamlippen. Die ge-

schminkten 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 zugleich dem Bildraum des Videos plumpst.

Das gesamte Video wird von elektronischer Musik begleitet, in der drei Tonspuren übereinander gelegt sind. Die Komposition beginnt mit einem krächzenden Geräusch, welches der für die Vertonung verantwortliche Musiker Dariusz Baster in repetitiver Weise zu einer zusammenhängenden Basis verknüpft, die über das ganze Video hinweg als akustischer Hintergrund dient. 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 in penetranter Weise einen unerbittlich gleichmäßigen, stetig wiederkehrenden Takt an. Anfangs scheinen die drei Tonspuren parallel zu verlaufen, es wird jedoch bald deutlich, dass ihre sich wiederholenden Sequenzen unterschiedlich lang sind. Dabei sind die unterschiedlichen Tonspuren so ins Verhältnis gesetzt, dass sie in zyklischer Wiederkehr miteinander übereinstimmen oder gegeneinandergestellt erklingen. Dadurch kommt es an bestimmten Momenten zu einem Stolpern der Melodie. Dies erzeugt eine Disharmonie, die äußerst amelodisch und daher irritierend ist.

### Das repräsentationskritische Potenzial der Irritation

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 Grenzüberschreitung dar, die sowohl die Integrität des Körpers der Künstlerin betrifft als auch eine Zumutung für den Betrachter darstellt. Letzterer wird von der Künstlerin getäuscht. Żebrowska lässt ihn glauben, er sehe ein Auge, also einen gewohnten Anblick. Früher oder später erkennt der Zuschauer jedoch, dass dies kein echtes Auge ist. Er muss feststellen, dass er ein weibliches Genital in Nahaufnahme betrachtet. Ein seltener An-



Abb. 3: Charles Eisen, *Peretta schlägt den Teufel in die Flucht*, 1762, Druckgraphik (Illustration für Jean de la Fontaine, *The Devil of Pope-Fig Island*, in: *Tales and Novels in Verse*, Bd. 2, London 1896, S. 130.)

blick, der sich sonst nur in intimen Situationen darbietet. Derart in die Falle gelockt, ist der Betrachter zugleich voyeuristischer Eindringling wie Opfer der Täuschung. In seiner Monographie zur Theorie des Ekels beschreibt Menninghaus das „elementare Muster des Ekels [als] die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird.“<sup>16</sup> Die Atmosphäre des Unbehagens beim Betrachten von *The Mystery is looking* wird durch die Kameraarbeit und Nahaufnahmen unterstützt; zumal das Schauen des Betrachters nicht unbemerkt vonstattengeht, sondern durch den scheinbaren Blick des gezeigten Auges reflektiert wird. Das Video kann durch diese Konfrontation Widerwillen, Furcht und Abscheu hervorrufen.

Dabei zeigt Żebrowska nicht nur ein weibliches Genital, sondern stellt mit dem Glasauge eine abnorme Verbindung zweier Organe her. Das feuchte Auge in der Vagina stellt eine Pathologie dar, die die anatomischen Kategorien des Körpers unterwandert. Die Verbindung dieser zwei Organe wird in der Schlusszene des Videos mit einer kalkulierten Dramatik wieder





Abb. 4: Alicja Żebrowska, *The Mystery is looking*, 1995, Standbild, 16 mm Farbfilm

gekappt. Die angeblichen Augenlider wirken durch die gekräuselten künstlichen Wimpern besonders deformiert und die ohnehin grotesk wirkende Augenkreatur dadurch verwahrlost und heruntergekommen. Der künstliche Augapfel tritt zunächst langsam aus der Körperöffnung hervor, 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. Diese letzte Sequenz des Videos stellt den Höhepunkt in der Erzeugung negativer Gefühle dar. Erst in dieser Szene wird die längliche Form des gesamten Kunstauges sichtbar. Dessen 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.

Hartmut Böhme nennt Żebrowskas *The Mystery is looking* einen „visuellen Alptraum“<sup>17</sup> und beschreibt damit treffend das Unwohlsein, das das Video bei vielen Rezipienten hervorruft. Eine Atmosphäre der drohenden Gefahr ist von der Künstlerin bereits durch die begleitende Musik angelegt. Statt einer harmonischen Melodie verwendet Żebrowska für die Vertonung eine musikalische Untermalung, die an Filmmusik des Genres Horror erinnert. Derartige Geräuschmusik lässt mit reduzierten Mitteln eine prägnante Tonfolge auf der Basis eines dunkleren Dröhnens erklingen. Das Dröhnen erinnert an ein herannahendes Gewitter und in diesem Sinne an eine drohende Gefahr. Bekannte Variationen dieses Motivs finden sich in der Filmmusik zu Steven Spielbergs *Der weiße Hai* von

1975 und John Carpenters *Halloween* aus dem Jahre 1978. Bei Żebrowska entsteht durch die Kombination der Musik mit den extremen Nahaufnahmen des grotesk aussehenden Auges eine beklemmende Atmosphäre. Durch die rasch aufeinanderfolgenden Schnitte entsteht der subjektive Eindruck, die Musik werde immer schneller, lauter und dramatischer.

Dementsprechend präsentiert die Künstlerin durch ihre Körperbewegungen die Vulva als sehr vital und aktiv. Das genitale Auge pocht voller Leben. In *The Mystery is looking* erscheint das Vulva-Auge als agierende Kreatur. In der polnischen Version des Titels tritt die handelnde Qualität des sehenden Genitals noch stärker hervor. *Tajemnica patrzy* bedeutet wörtlich *Das Geheimnis schaut*. Die englische Übersetzung enthält dagegen eine doppeldeutige Lesart parat: *The Mystery is looking* ließe sich auch im Sinne von *The Mystery is Looking* verstehen, also das Geheimnis ist das Schauen. Und zweifellos hat dies seine Berechtigung, denn die Faszination am Sehen wird in der Arbeit ebenfalls thematisiert. Das Sehen hat in der abendländischen Kultur einen außerordentlichen Rang unter den fünf Sinnen.<sup>18</sup> Im Zuge einer Hierarchisierung der Sinne nimmt das Sehen eine Vorrangstellung ein. Keinem anderen Sinn wird eine solche Bedeutung zugemessen, wenn es um die Erlangung von Erkenntnis geht.<sup>19</sup> Diese enge Verknüpfung von Sehen und Wissen lässt sich sprachgeschichtlich noch an vielen Ausdrücken ablesen, wie zum Beispiel Reflexion, Vision, Evidenz, Erkenntnis, Einsicht.

Die jüngste Forschung unterzieht 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.“<sup>20</sup> 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.

Żebrowska bedient sich des Motivs eines einzelnen Auges, ein Motiv, das in der abendländischen Kultur seit dem 17. Jahrhundert unzweifelhaft in einer dominanten ikonografischen Tradition steht: Das einzelne Auge ist bekannt als das Auge der Vorsehung und repräsentiert damit den allmächtigen Alleinherrscher

Gott.<sup>21</sup> Mit der Aufhebung des allwissenden Betrachters erreicht Żebrowska die Entlarvung einer langen Tradition: In der alles sehend, gleichbedeutend mit allmächtig ist.<sup>22</sup>

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. So kennt die Kunst der abendländischen Kultur unzählige Darstellungen des nackten weiblichen Körpers; er gehört zu den beliebtesten Motiven der Malerei. Das geht soweit, dass das Nackte als weiblich vorausgesetzt wird: „the female nude becomes simply, the nude.“<sup>23</sup> In einer heteronormativ geprägten Gesellschaft, wird dementsprechend als Gegenpart der nackten Frau die Identität des Künstlers und des Betrachters als männlich installiert. Verschiedene AutorInnen haben in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Zentralperspektive für die Subjekt-Konstruktion des Betrachters herausgearbeitet und aufgezeigt, dass die Zentralperspektive zur Manifestation von geschlechtsspezifischen Blickordnungen beiträgt und dass diese „unbedingt im Zusammenhang mit der Genese des voyeuristischen Blicks gesehen werden sollte.“<sup>24</sup> Christina von Braun betont ganz konkret, dass mit „der Entstehung der Zentralperspektive, [...] das Sehen als ‚männlich‘ und das Betrachtet-Werden als ‚weiblich‘ begriffen wird.“<sup>25</sup>

Der zentralperspektivische Apparat konstruiert einen festen Standpunkt des Betrachters vor dem Bild, auf diesen ist alles Dargestellte hin zentriert: „One-point perspective, which seemed to array everything for a unitary, complete subject, served this purpose. Not sensing any lack in ourselves, we are comforted.“<sup>26</sup> Der Betrachter ist damit in einer sicheren Position, denn sein Blick ist „ein entsubjektivierter Blick, der scheinbar alles zu berühren vermag, weil nichts ihn berührt.“<sup>27</sup> In diesem Gefüge bleibt der Betrachter in einer bestimmten Hinsicht körperlich unbetieilt an dem Sehprozess, da die Existenz des richtungweisenden Betrachters in der Rolle des Voyeurs vor dem Bild verborgen bleibt.

Die Geschlechtsidentität der Betrachtenden vor dem Bild wird dabei größtenteils über Blickverhältnisse verhandelt. Dabei muss der Betrachter nicht *de facto* ein Mann sein, um die männliche Blickposition

einzunehmen. Diese ist nur Ausdruck einer allgemeineren Strategie innerhalb des heteronormativen visuellen Regimes, die Frau als Objekt des Bildes in Passivität zu verbannen, während gleichzeitig der Person außerhalb des Bildes Subjektivität und Macht durch einen allwissenden Überblick zugesprochen werden.

Die geschlechtsspezifischen Bedeutungen des zentralperspektivischen Paradigmas wirken sich auch auf andere Formen der Kunst - wie etwa den Film - aus. Sowohl in der perspektivischen Malerei als auch im narrativen Kino werden die Bedingtheiten des eigenen Mediums zugunsten einer Illusion für den Betrachter negiert:

„Diese cinematographische Raumlust, die auf einer zentralperspektivischen Tiefenillusion basiert, resultiert in weiten Teilen aus einer Überhöhung der Subjektposition. 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 hieven. Angestrebt wird ein zentriertes, panoptisches alles sehendes Subjekt.“<sup>28</sup>

Während also die meisten Filme daraufhinarbeiten, möglichst vergessen zu machen, dass es sich um einen Film handelt, scheinen die filmischen Mittel Żebrowskas diesem Paradigma nicht zu folgen. Man kann in ihrem Falle von einer laienhaften Kameraführung sprechen. Oftmals sind die Aufnahmen unscharf und verwackelt. Die Schnitte sind sehr abrupt und wirken dadurch unvermittelt. Auf dem Körper der Künstlerin erscheinen Schatten von Dingen, die sich außerhalb des Filmraums befinden, was dem Video eine amateurhafte Note verleiht.

In der Filmsprache gilt die extreme Nahaufnahme, von welcher Żebrowska exzessiv Gebrauch macht, als Mittel, um besondere Intimität zu erzeugen, gleichzeitig wird sie auch verwendet, um Ekel hervorzurufen. Die Wirkungen solcher Kameraeinstellungen hat Knut Hickethier in seinem Buch zur Filmanalyse entziffert:

„Zuschauen aber kann nicht ständig Aufmerksamkeit abfordern, ein Geschehen nur in Großaufnahmen zu sehen, würde den Zuschauer strapazieren. Auch irri-

tieren Bilder eines schnellen Geschehens aus zu großer Nähe die Wahrnehmung, wenn im Bild nur verreißende Bewegungen zu sehen sind, Figuren nur angeschnitten oder unscharf zu sehen sind. Eine größere Distanz zu einem Objekt bedeutet, sich einen größeren Überblick zu verschaffen und damit auch mehr Informationen über eine Situation zu erhalten.“<sup>29</sup>

Diese Passage lässt sich wie ein Kommentar zu Żebrowskas Arbeit lesen. Die einzige Szene in ihrem Video, in der der Betrachter etwas mehr Überblick erhält, ist die kurze Aufnahme, die den nackten Körper der Künstlerin breitbeinig und auf den Ellenbogen abgestützt, liegend zeigt. In einer verkürzten Perspektive ist zwischen den gespreizten Schenkeln, über den Brüsten, das Gesicht der Künstlerin zu sehen. Zusätzlich zu den zwei Augen im Gesicht der Künstlerin erscheint sehr deutlich im Vordergrund das künstliche Auge in der Vagina in senkrechter Ausrichtung zwischen den Schenkeln. Żebrowska greift hier die Ikonografie eines dritten, vertikalen Auges auf. Das Motiv des dritten Auges ist vor allem bekannt in der Bildtradition der Hindu. In diesem Kontext sitzt das Auge in der Mitte der Stirn. Bei Żebrowska dagegen ist es nach unten verrutscht. Wie bei konventionellen Darstellungen des dritten Auges ist das obere Augenlid in *The Mystery is looking* auf der linken Seite, das Auge also um 90° gegen den Uhrzeigersinn nach links gekippt.

In der hinduistischen Kultur steht jenes dritte Sehorgan vornehmlich für eine nach innen gerichtete Wahrnehmung und versinnbildlicht innere Einsicht und Erkenntnis.<sup>30</sup> Das die übersinnliche Wahrnehmung symbolisierende Auge, auch Auge des Feuers genannt, kann jedoch auch eine zerstörerische Kraft entwickeln, sobald es nach außen schaut. Diese Gewalt scheint auch Żebrowskas Maskerade inne zu wohnen, wenn diese die Betrachtenden verschreckt. In Nahaufnahme wird der irritierende Anblick eines Genitals präsentiert, das als Unsichtbares, im Inneren befindliches aufgefasst wird. Plötzlich kehrt sich diese Konzentration vom Inneren nach Außen und die Zuschauer werden mit einem Gefühl des Angeblickt-Werdens konfrontiert, das die unangenehme Position des Betrachters als erpatterter Voyeur kundtut; er-



tappt von gleich drei Augen, die zu einem übernatürlich anmutenden Wesen gehören.

Hartmut Böhme bezeichnet den Anblick der nackten Künstlerin als „dreiäugiges Monster“.<sup>31</sup> In dieser Bezeichnung drückt sich eine von stereotypischer Angst motivierte Abwehrreaktion aus. Der Körper der Künstlerin fungiert hierbei als eine Projektionsfläche: Die negativen Gefühle in Bezug auf die verzerrte Repräsentation des weiblichen Genitals werden durch *The Mystery is looking* greifbar.

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“<sup>32</sup> aufgreifend, möchte ich jedoch argumentieren, dass dieser dargebotene 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. Bis zu dieser Einstellung muss bei den Betrachtern Ungewissheit darüber bestehen, was in dem Video gezeigt wird. Denn bis dahin erscheint nur das als Auge getarnte Genital in Nahaufnahme. Erst die Präsentation der nackten Künstlerin mit dem künstlichen Auge zwischen den Schenkeln macht schlagartig deutlich, dass es sich um kein echtes Auge handelt, sondern ein Auge im weiblichen Genital. Auch wenn dieser Anblick die Situation klärt, so wird doch dem Betrachter gleichzeitig unmissverständlich deutlich, dass er die ganze Zeit ungeniert eine Vulva angeschaut hat und auf diese Weise unwissend in eine voyeuristische Situation gelockt worden ist.

Bei diesem Anblick kann man jedoch 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. In einer Szene bewegt sich das Vulva-Auge mithilfe eines technischen Effekts so schnell hin und her, dass der Eindruck eines vehementen Kopfschüttelns entsteht (1:23 min). Die Künstlerin entzieht ihren Körper dem kontrollierenden Blick, indem sie sich immer wieder von Neuem positioniert und das sowohl

im buchstäblichen wie übertragenen Sinne. Dieser ephemere Charakter ist bereits in dem Titel *The Mystery is looking* angelegt. Mit der Präsensverlaufsform wird der momentane Ablauf einer Handlung betont, die nur in der Gegenwart der Situation existiert. Auch auf visueller Ebene ist diese ephemere Tendenz zu beobachten: die Künstlerin ist schwer greifbar, nur ausschnitthaft kann ihr Körper in dem Video betrachtet werden.

Neben der geschlechterkritischen Analyse filmischer Inszenierungspraktiken ist die Rezeption in der Situation der Filmvorführung in das Fadenkreuz feministischer Kritik geraten. Im Kino bleibt der Zuschauer in seiner privilegierten Position ungesehen: Die Leinwand ist erleuchtet, während sich das Publikum im Kontrast dazu in einem abgedunkelten Raum befindet, in dem die Anordnung der Zuschauerreihen hintereinander zudem verhindert, dass sich die Betrachtenden gegenseitig ansehen. Im narrativen Kino werden dabei verschiedene Arten des Blicks und ihrer Richtungen unterschieden. Der direkte oder extra-diegetische Blick, der gleichsam den Rahmen der Erzählung sprengt und aus dem Bild herausschaut, wird in den meisten Genres tunlichst vermieden. Indem Żebrowska mit dem Vulva-Auge die Zuschauer direkt anschaut, zerstört sie die Illusion des ungesehenen Betrachters.

Dabei präsentiert die Künstlerin das Bild nicht als bloßes unbeteiligtes Abbild der Realität, sondern hinterfragt den Prozess der Bildproduktion. So wird die Präsenz der Kamera nicht verschleiert. Die auf dem Körper der Künstlerin erscheinenden Schatten verweisen auf die Apparaturen der Produktion und machen somit auf die Entstehungsbedingungen der Aufnahmen aufmerksam. Żebrowska thematisiert damit das Sehen nicht nur inhaltlich durch das Auge, sondern auch auf formaler Ebene. Der Träger des Blicks, der als der aktive Part gedacht wird, ist nicht länger der Betrachter. Bei Żebrowska wird die Vulva zur sehenden Instanz. Sie konzipiert den weiblichen Körper, repräsentiert durch ihr Geschlecht, entgegen der Konvention, als zurückschauendes Auge. Sie kehrt den „sexualisierten Blickverkehr“<sup>33</sup> um, indem sie auf die technikimmanenten Aspekte des Mediums und die damit zusammenhängenden geschlechtsspezifischen Konventionen verweist.

## Die soziopolitische Dimension der Repräsentationskritik

Die historische Wende des Jahres 1989 in Polen verändert nicht nur das politische und wirtschaftliche System, sondern hat auch Auswirkungen auf die Entwicklung der bildenden Künste. In den 1990er Jahren treten künstlerische Positionen in Erscheinung, die sich mit ungekannter Vehemenz und radikalen Mitteln kritisch zu gesellschaftspolitischen Themen äußern und unter dem Begriff *Sztuka Krytyczna (Kritische Kunst)* zusammengefasst werden. Auch Żebrowskas Kunst wird dieser Strömung zugerechnet. Ihr künstlerischer Beitrag hat insbesondere Diskurse rund um frauenpolitische Probleme im postsozialistischen Kontext bereichert.

Die Künstlerin sagt in einem Interview: „Ich will nicht, dass mein Körper dem Staat dient.“<sup>34</sup> Es geht ihr also offensichtlich nicht nur darum als Person, zum Beispiel als Arbeitskraft ausgenutzt zu werden, sondern sie betont explizit ihren Widerwillen gegenüber einer Instrumentalisierung ihres Körpers. Sie kritisiert in ihren Arbeiten die Vereinnahmung der weiblichen Sexualität zu Zwecken der menschlichen Reproduktion, eine Tendenz, die sich im postsozialistischen Kontext Polens beobachten lässt. Während gemeinhin davon ausgegangen wird, der Zusammenbruch des Kommunismus im Zusammenhang mit den Ereignissen des Jahres 1989 habe zu liberaleren Lebensformen und einer Verbesserung der Lage der Frauen in der Gesellschaft geführt, hat sich zunächst die soziopolitische Realität für den weiblichen Bevölkerungsanteil in Polen in mehrerlei Hinsicht erheblich verschlechtert. Die wirtschaftliche Regression in den ersten Jahren des Umbruchs, die sich z. B. in einem Rückgang des Bruttoinlandsprodukts um 20% äußert, bedroht vor allem die Existenzgrundlage von Frauen, welche von Arbeitslosigkeit stärker betroffen sind als Männer.<sup>35</sup> Zudem wird die Vereinbarkeit von Kinderbetreuung und Berufstätigkeit erschwert: Zwischen 1990 und dem Jahr 2000 sinkt die Anzahl der Kinderkrippen in Polen um zwei Drittel.<sup>36</sup> Gleichzeitig ist der Beitrag der Frauen zum Einkommen der Familie wegen der grundsätzlich niedrigen Löhne im Allgemeinen unverzichtbar.

Veränderte rechtliche Bestimmungen schränken den Handlungsspielraum der Frauen weiter ein: An-

fang des Jahres 1993 wird ein im europäischen Vergleich sehr restriktives Gesetz gegen Schwangerschaftsabbruch eingeführt. Damit wird die seit 35 Jahren bestehende Praxis der Abtreibung, welche lange Zeit die wichtigste Möglichkeit zur Fertilitätsregulierung darstellt, beendet.<sup>37</sup> Das Abtreibungsverbot erlangt in der Transformationszeit einen emblematischen Charakter für die unterschiedlichen reproduktionsregulierenden Bestimmungen. Dabei sollte nicht vergessen werden, 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.

Grażyna Firlit-Fesnak macht darauf aufmerksam, dass der politische Umbruch nach 1989 nicht den erhofften Wandel für Frauen bringt: „Die Systemtransformation hat das Missverhältnis, das schon während der Zeit des Sozialismus den unterschiedlichen Status des Mannes und den der Frau charakterisierte, nicht etwa aufgehoben, sondern verstärkt.“<sup>38</sup> Der hohe Anteil an berufstätigen Frauen in der Volksrepublik Polen kann oberflächlich betrachtet als emanzipatorische Errungenschaft gedeutet werden, dabei darf jedoch nicht vergessen werden, dass die familiären und häuslichen Pflichten auch weiterhin als weibliche Domäne verstanden werden, was zu einer systematischen Doppelbelastung führt.

In Polen wird die Situation für emanzipatorische Bestrebungen besonders erschwert durch den weitreichenden Einfluss der katholischen Kirche. Angesichts der einschneidenden kulturellen Umwälzungen, die mit dem Ende der kommunistischen Herrschaft einhergehen, spielt eine so wichtige gesellschaftliche Institution wie die Kirche eine entscheidende Rolle in der Neugestaltung des Wertesystems in der Transformationszeit. Aufgrund ihres Engagements in der politischen Oppositionsbewegung stellt die Kirche eine geachtete Autorität dar, wodurch sie weiter an Bedeutung gewinnt.<sup>39</sup> Gleichzeitig besteht eine gewisse Abhängigkeit vieler Frauen von der Unterstützung durch kirchliche Einrichtungen, da viele soziale Aufgaben nicht (mehr) von staatlicher Seite wahrgenommen werden.<sup>40</sup> Die katholische Kirche propagiert dabei konservative Geschlechterrollen und scheut nicht davor zurück in persönlichste Bereiche des Lebens, wie

Empfängnisverhütung, Schwangerschaftsabbruch und Ehescheidung einzugreifen.<sup>41</sup>

In Polen hat die vermeintlich moralische Diskussion um die Empfängnisverhütung einen unübersehbar politischen Charakter. Zum einen dient die Debatte 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.<sup>42</sup> Zum zweiten wird daran das Verhältnis des neuen Staates zur Kirche und zu seiner sozialistischen Vergangenheit verhandelt.<sup>43</sup> 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 in die häusliche Sphäre der Familie abgedrängt 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 und damit die schwierige Transformation von der annähernden Vollbeschäftigung während der Volksrepublik in ein liberales Wirtschaftssystem besser bewerkstelligt werden kann. Man kann in diesem Zusammenhang von einer systematischen Ausgrenzung von Frauen aus dem ökonomischen und politischen Bereich sprechen, die Frauen daran hindert, an Prozessen des Aufbaus des postkommunistischen Staates teilzuhaben.<sup>44</sup>

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 zurückzubewegen. Diese bewusst gesteuerten Muskelaktivitäten dienen meines Erachtens nicht nur dem Zweck, das Auge lebendig erscheinen zu lassen, indem es pulsierend glotzt, sondern sie verweisen darüber hinaus auf eine weibliche Sexualität, die sich als eine *aktive* versteht. Das weibliche Genital erscheint bei Żebrowska nicht als bloße Scheide des männlichen ‚Schwertes‘. In diesem Zusammenhang ist wiederum 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 Re-

produktionsfähigkeit der Frau in Verbindung bringen. Vulva hingegen ist mit weiblicher Lust und Sexualität konnotiert“.<sup>45</sup> 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 die Richtung um und schaut heraus in die Welt. Dabei scheut sie nicht davor zurück den sozio-politischen Widerständen ins Auge zu blicken, mit denen sich Frauen in Polen der 1990er Jahre konfrontiert sehen. Der selbstbestimmten Inszenierung des eigenen Genitals entspricht die politische Forderung nach einer eigenen Stimme, einem Mitspracherecht in Bezug auf den eigenen Körper.

Die hierbei besonders relevante Thematik der menschlichen Reproduktion und spezieller der Geburt greift Żebrowska in *The Mystery is looking* in der Schlusszene 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 Entbindung eine Verwerfung inne, die an Abort denken lässt. In diesem Zusammenhang erscheint es von Bedeutung, dass Żebrowska das Projekt *The Mystery is looking* Mitte der 1990er Jahre erschafft, direkt nachdem das Abtreibungsverbot erlassen wird. Begleitet wird dieses Ereignis von einem spezifischen Diskurs gegen Empfängnisverhütung. Michel Foucault zeigt auf, dass die Hervorbringung verschiedener Sexualitätsdiskurse nicht abgekoppelt von institutionellen Formen der Machtausübung verstanden werden kann. In diesem Lichte muss bereits die Hervorbringung von Wissen über Sexualität gelesen werden, also ob Sexualität beispielsweise vorrangig als sündhafte oder der Reproduktion gewidmet, aufgefasst wird. Dass diese Diskurse nicht nur auf Individuen wirken, sondern Bevölkerungsprozesse regulieren, verdeutlicht Foucault mit dem Konzept der Bio-Macht.<sup>46</sup>

In Żebrowskas Kunstwerk wird die institutionelle Regulierung der Sexualität durch den kontrollierenden, überwachenden Blick des Staates und der Kirche symbolisiert, zwei Institutionen deren regulierende Funktion auf panoptischer Kontrolle basieren. Im Video ist dieser Panoptismus konkretisiert in der Er-

scheinung 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“.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> Żebrowska dagegen fasst das Auge in das umgekehrte, nach unten weisende weibliche Schamdreieck ein. Die Wahrnehmung des weiblichen Genitals als 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 Tradition der sündhaften weiblichen Sexualität auf. Das in panoptischer Mission arbeitende göttliche Auge ist Symbol für ein omnipräsentes Gefühl der Beobachtung. Diese Empfindung der Überwachung und Kontrolle lässt sexuelle Aktivitäten wie Masturbation in einem unbestimmten Schamgefühl resultieren. Żebrowska zeigt keine Berührungängste, wenn sie die heuchlerische Doppelmoral einer Kultur attackiert, die die weibliche Sexualität verpönt und gleichzeitig manipulativ instrumentalisiert.

Mit diesen Tabubrüchen ist die Künstlerin im katholischen Polen auf viel Widerstand gestoßen. Besonders heftig sind die Reaktionen gegen eine mit *The Mystery is looking* in direktem Zusammenhang stehende Arbeit mit dem Titel *Grzech Pierworodny (Erbsünde)*. Auch bei dieser Installation präsentierte Żebrowska Nahaufnahmen des weiblichen Genitals in einem Video. Dieses wird im Jahr 1995 im Rahmen einer Gruppen-Ausstellung im Zentrum für zeitgenössische Kunst *Centrum Sztuki Współczesnej* in Warschau gezeigt. Das Zentrum für zeitgenössische Kunst erwirbt nach der Ausstellung alle dort gezeigten Arbeiten, bis auf Żebrowskas *Erbsünde*.<sup>49</sup> Die Arbeit sei obszön und pornographisch, aus diesem Grund könne die Ausstellung nicht wie geplant im Ausland gezeigt werden. Letztendlich tritt die Schau ihre Reise in die Ukraine und Russland doch noch an, jedoch erst nachdem Żebrowskas Video entfernt wird. Że-

browska ist dabei nicht die einzige Künstlerin, deren Kunst als zu radikal und unanständig geltend, in Polen zensuriert wird.<sup>50</sup>

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. Die in dem Kunstwerk *The Mystery is looking* aufgegriffene Kritik an der Vereinnahmung der weiblichen Sexualität, trifft einen empfindlichen Nerv im konservativ-katholisch dominierten Polen der Transformationszeit. Den instrumentalisierten Weiblichkeitsentwurf der passiven Gebärmutter aufgreifend, stellt Żebrowska gegen die systematische Ausgrenzung von Frauen aus der ökonomisch-politischen Öffentlichkeit, eine ungekannte Präsenz des weiblichen Genitals. Durch die buchstäbliche Sichtbarmachung der Vulva setzt sich Żebrowskas Arbeit produktiv gegen jene gesellschaftspolitischen Strategien in Polen ein, die das weibliche Geschlecht auf ihre reproduktive Rolle reduzieren.

Wenn ein Blick mehr als tausend Worte sagt, wie viel kann dann der Blick einer Vulva ausdrücken? 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“<sup>51</sup> und lädt ein zum Blickwechsel mit einem anderen sehenden Geschlecht.

## Endnoten

- www.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zebrowska-alicja-tajemnica-patrzy?age18=true, 10.10.2013.
- Kravagna 1997, Vorwort, S. 8.
- Wenn in der vorliegenden Studie an einigen Stellen nur die männliche Form verwendet wird, ist damit in Anlehnung an die Argumentation einer maskulin konstruierten Betrachterposition ein rhetorisches Interesse verbunden.
- Braun 2000, Das ein-gebildete Geschlecht, S. 163.
- Lehmann 2008, Der schamlose Körper, S. 192.
- Kowalczyk 2002, Ciało i władza. Popovičová 2008, New body politic.
- Böhme 1998, Reise in das Innere. Leszkowicz 2001, Grzechy. Kosmala 2005, On the ways. Krakau 1995, Alicja Żebrowska. Janczyszyn-Jaros 1995, Ciało. Czubak 2000, Interview with Alicja Żebrowska, S. 124–129. Kowalczyk 2001, Rozmowa. Leszkowicz 2001, Gender and Sexuality. Leszkowicz 2005, Feminist Revolt.
- Kowalczyk 2002, Ciało i władza, S. 241.
- Linda Hentschel beispielsweise spricht im Zusammenhang von Gustave Courbets Gemälde *L'Origine du Monde* von einem „unverstellten visuellen Zugang zu einer Vagina“, Hentschel 2009, Das pornotopische Begehren, S. 67.
- Sanyal 2009, Vulva, S. 8.
- Ebd., S. 14.
- Ebd., S. 10.
- Gsell 2001, Bedeutung der Baubo, S. 83.
- Ebd., S. 17.
- Blackledge 2004, The story of V, S. 38.
- Menninghaus 1999, Ekel, S. 7.
- Böhme 1998, Reise in das Innere, S. 100.
- Konersmann 1997, Augen des Philosophen, S. 9.
- Flach 2001, Auge, S. 50.
- Kravagna 1997, Vorwort, S. 8.
- Henning 2002, Zur weiblichen Metaphorik, S. 493.
- Meslin 1987, Eye, S. 236–237.
- Nead 1992, The female nude, S. 13.
- Hentschel 2001, Pornotopische Techniken, S. 28.
- Braun 2000, Das ein-gebildete Geschlecht, S. 163.
- Olin 2003, Gaze, S. 325.
- Brauerhoch 1990, Alice in Wonderland, S. 33.
- Hentschel 2001, Pornotopische Techniken, S. 11.
- Hickethier 2007, Film- und Fernsehanalyse, S. 61.
- Elder 1996, Archetypal Symbolism, S. 147.
- Böhme 1998, Reise in das Innere, S. 101.
- Ebd.
- Adorf 2000, Erektion des Bildes?, S. 82.
- Kowalczyk 2002, Ciało i władza, S. 119 [Übersetzung d. Verf.].
- Michoń 2009, Mütter, Arbeitsmarkt und staatliche Politik, S. 167.
- Ebd., S. 178.
- Als Beispiel für die mangelhafte Versorgung mit adäquaten Verhütungsmitteln, führt David an, dass im Jahr 1978 eine Versorgung der Frauen in der Altersklasse 15 bis 49 mit Hormonpräparaten nur für 2,3% dieser Personen gewährleistet werden konnte. David 1999, From Abortion to Contraception, S. 179.
- Firlit-Fesnak 1996, Frauenpolitik, S. 86.
- Lemke 1996, Frauen und Politik, S. 27.
- Ebd.
- Ebd.
- David 1999, From Abortion to Contraception, S. 174.
- Ebd.
- Berry 1995, Introduction, S. 5.
- Gsell 2001, Bedeutung der Baubo, S. 82.
- Foucault 2008, Wille zum Wissen, S. 170.
- Henning 2002, Zur weiblichen Metaphorik, S. 494–495.
- Ebd., S. 493.
- Diese Information habe ich von Alicja Żebrowska im Rahmen eines persönlichen Interviews mit der Künstlerin in Krakau am 26. Juli 2012 erhalten.
- 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 In-

- stallation *Passion* das Verhältnis von Religion, Maskulinität und Leiden thematisiert, wird erfolgreich wegen Verletzung religiöser Gefühle verklagt. Leszkowicz 2005, Feminist Revolt.
- Böhme 1998, Reise in das Innere, S. 100.

## Bibliographie

- Adorf 2000, Erektion des Bildes?  
Sigrid Adorf, *Eine Erektion des Bildes? Isolde Looocks Überdehnung einiger Urprungs-Phantasien*, in: *Dialoge und Debatten. Ein internationales Symposium zu feministischen Positionen in der zeitgenössischen Kunst*, hg. v. Dorothee Richter, Nürnberg 2000, S. 82–89.
- Berry 1995, Introduction  
Ellen E. Berry, *Introduction*, in: *Postcommunism and the Body Politic*, hg. v. Ellen E. Berry, New York 1995, S. 1–11.
- Blackledge 2004, The story of V  
Catherine Blackledge, *The story of V. A natural history of female sexuality*, New Brunswick 2004.
- Böhme 1998, Reise in das Innere  
Hartmut Böhme, *Eine Reise in das Innere der Körper und darüber hinaus. Die Kunst der Alicja Żebrowska*, in: *Magazyn Sztuki* 16 (3-4), 1998, S. 89–101.
- Brauerhoch 1990, Alice in Wonderland  
Annette Brauerhoch, *Alice in Wonderland. Feministische Filmtheorie - der Blick, die Schaulust und die weibliche Zuschauerin*, in: *Filmwahrnehmung*, hg. v. Knut Hickethier, Berlin 1990, S. 26–34.
- Braun 2000, Das ein-gebildete Geschlecht  
Christina von Braun, *Das ein-gebildete Geschlecht*, in: *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, hg. v. Hans Belting und Dietmar Kamper, München 2000, S. 149–170.
- Czubak 2000, Interview with Alicja Żebrowska  
Bożena Czubak, *Interview with Alicja Żebrowska*, in: *Negocjatorzy sztuki. Wobec rzeczywistości [Negociators of Art. Facing Reality]*, hg. v. Bożena Czubak, Danzig 2000, S. 124–129.
- David 1999, From Abortion to Contraception  
*From Abortion to Contraception. A Resource to Public Policies and Reproductive Behavior in Central and Eastern Europe from 1917 to the Present*, hg. v. Henry Philip David, Westport 1999.
- Eibl-Eibesfeldt 1992, Im Banne der Angst  
Irenäus Eibl-Eibesfeldt und Christa Sütterlin, *Im Banne der Angst. Zur Natur- und Kunstgeschichte menschlicher Abwehrsymbolik*, München 1992.
- Elder 1996, Archetypal Symbolism  
George Elder, *An Encyclopedia of Archetypal Symbolism. The Body*, Boston 1996.
- Firlit-Fesnak 1996, Frauenpolitik  
Grażyna Firlit-Fesnak, *Frauenpolitik im Kontext der Systemtransformation in Polen. Sozialpolitische Probleme und frauenpolitische Organisierung*, in: *Frauenbewegung und Frauenpolitik in Osteuropa*, hg. v. Christiane Lemke, Virginia Penrose und Uta Ruppert, Frankfurt am Main (u.a.) 1996, S. 86–95.
- Flach 2001, Auge  
Sabine Flach, *Das Auge. Motiv und Selbstthematisierung des Sehens in der Kunst der Moderne*, in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hg. v. Claudia Benthien, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 49–65.
- Foucault 2008, Wille zum Wissen  
Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 2008 [1977].



- Gsell 2001, Bedeutung der Baubo  
Monika Gsell, *Die Bedeutung der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Genitales*, Frankfurt am Main 2001.
- Henning 2002, Zur weiblichen Metaphorik  
Aloys Henning, *Zur weiblichen Metaphorik des Auges als Angstschiffre in der abendländischen Geschichte*, in: *Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlhölzer*, hg. v. Erich Donnert, Weimar 2002, S. 481–528.
- Hentschel 2001, Pornotopische Techniken  
Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001.
- Hentschel 2009, Das pornotopische Begehren  
Linda Hentschel, *Das pornotopische Begehren der Kunst*, in: *The Pom Identity. Expeditionen in die Dunkelzone*, hg. v. Thomas Edlinger, Nürnberg 2009, S. 67–75.
- Hickethier 2007, Film- und Fernsehanalyse  
Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart (u.a.) 2007.
- Janczyszyn-Jaros 1995, Cialo  
Anna Janczyszyn-Jaros, *Cialo [Körper]*, in: *+raum*, hg. v. Marcel Hager, Berlin 1995, o.P..
- Konersmann 1997, Augen des Philosophen  
Ralf Konersmann, *Die Augen des Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens*, in: *Kritik des Sehens*, hg. v. Ralf Konersmann, Leipzig 1997, S. 9–47.
- Kosmala 2005, On the ways  
Katarzyna Kosmala, *On the ways of being (un)altered. „little deaths“ in the video installation art of Hanna Nowicka and Alicja Żebrowska*, in: *N. paradoxa*, Vol. 15, 2005, S. 62–74.
- Kowalczyk 2001, Rozmowa  
Izabela Kowalczyk, *Rozmowa z Alicją Żebrowską podczas otwarcia jej wystawy „Dziwne stany istnienia“ [Interview mit Alicja Żebrowska während der Eröffnung ihrer Ausstellung „Seltsame Zustände des Daseins“]*, in: *Artmix. Sztuka Feminizm Kultura Wizualna* (1), 2001, o.P..
- Kowalczyk 2002, Cialo i władza  
Izabela Kowalczyk, *Cialo i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90 [Körper und Macht. Die Kritische Kunst Polens der 90er Jahre]*, Warschau 2002.
- Krakau 1995, Alicja Żebrowska  
Krakau, Galeria Zderzak, *Alicja Żebrowska. Grzech pierworodny [Erbünde]*, hg. v. Galeria Zderzak, Krakau 1995.
- Kravagna 1997, Vorwort  
Christian Kravagna, *Vorwort*, in: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, hg. v. Christian Kravagna, Berlin 1997, S. 7–14.
- Lehmann 2008, Der schamlose Körper  
Ann-Sophie Lehmann, *Der schamlose Körper*, in: *Der verbotene Blick auf die Nacktheit. Diana und Actaeon*, hg. v. Beat Wismer, Ostfildern 2008, S. 192–197.
- Lemke 1996, Frauen und Politik  
Christiane Lemke, *Frauen und Politik in den Transformationsprozessen Osteuropas*, in: *Frauenbewegung und Frauenpolitik in Osteuropa*, hg. v. Christiane Lemke, Virginia Penrose und Uta Ruppert, Frankfurt am Main, S. 15–33.
- Leszkowicz 2001, Gender and Sexuality  
Paweł Leszkowicz, *Gender and Sexuality in Poland: The Abortion Debate in Society and Art*, in: *Scholar Forum* 4, 2001, S. 3–5.
- Leszkowicz 2001, Grzechy  
Paweł Leszkowicz, *Grzechy Alicji Żebrowskiej [Die Sünden Alicja Żebrowskas]*, in: *Artmix. Sztuka Feminizm Kultura Wizualna* 1 (1), 2001, o.P..
- Leszkowicz 2005, Feminist Revolt  
Paweł Leszkowicz, *Feminist Revolt. Censorship of Women's Art in Poland*, 2005, <http://bad.eserver.org/reviews/2005/leszkowicz.html>, 24.01.2012.
- Menninghaus 1999, Ekel  
Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main 1999.
- Meslin 1987, Eye  
Michel Meslin, *Eye*, in: *The Encyclopedia of religion*, hg. v. Mircea Eliade, New York 1987, S. 236–239.
- Michoń 2009, Mütter, Arbeitsmarkt und staatliche Politik  
Piotr Michoń, *„Bleib zu Hause, Liebling“: Mütter, Arbeitsmarkt und staatliche Politik in Polen und den baltischen Ländern*, in: *Wohlfahrtsstaaten und Geschlechterungleichheit in Mittel- und Osteuropa. Kontinuität und postsozialistische Transformation in den EU-Mitgliedsstaaten*, hg. v. Christina Klenner und Simone Leiber, Wiesbaden 2009, S. 163–192.
- Nead 1992, The female nude  
Lynda Nead, *The female nude. Art, obscenity, and sexuality*, London 1992.
- Obscenity 1998  
*Obscenity. Social control and artistic creation in the European Middle Ages*, hg. v. Jan M. Ziolkowski, Leiden 1998.
- Olin 2003, Gaze  
Margaret Olin, *Gaze*, in: *Critical terms for art history*, hg. v. Robert S. Nelson und Richard Shiff, Chicago 2003, S. 318–329.
- Popovičová 2008, New body politic  
Iva Popovičová, *New body politic. Czech and Polish women's art of the 1990s*, Saarbrücken 2008.
- Sanyal 2009, Vulva  
Mithu M. Sanyal, *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*, Berlin 2009.

## Abbildungen

- Abb. 1: Elder 1996, Archetypal Symbolism, S. 320.  
Abb. 2: Eibl-Eibesfeldt 1992, Im Banne der Angst, Abb. 149.  
Abb. 3: Obscenity 1998, Abb. 40.  
Abb. 4: freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der Künstlerin / Copyright ©Alicja Żebrowska

## Zusammenfassung

Das 1995 entstandene Video *The Mystery is looking* der polnischen Künstlerin Alicja Żebrowska zeigt in extremer Nahaufnahme ein befremdlich wirkendes Auge, das sich im Verlauf des Videos als ein künstlicher Augapfel zu erkennen gibt, der sich in der Körperöffnung eines weiblichen Geschlechtsorgans befindet. Auf diese Weise erzeugt die Künstlerin eine wirkungsvolle Irritation beim Betrachter. Żebrowska nutzt das strenge Darstellungstabu, mit dem die Vulva belegt ist und die schockierende Wirkung ihres Anblicks für eine effektive Kritik an den Repräsentationsstrukturen des weiblichen Körpers bei gleichzeitiger Revision traditioneller Blickverhältnisse. Die vorliegende Arbeit argumentiert, dass Żebrowska damit nicht nur einen relevanten Beitrag zur internationalen feministischen Kunst leistet, sondern auf pointierte Weise konservative Tendenzen postsozialistischer Sexualitätsdiskurse in Polen kommentiert, dessen Maßnahmen zur Kontrolle der weiblichen Sexualität (wie z.B. das Abtreibungsverbot von 1993) zur Folge haben, dass Frauen zunehmend in die häusliche Sphäre der Familie abgedrängt und damit systematisch aus der ökonomisch-politischen Öffentlichkeit ausgegrenzt werden.

## Autorin

Renata Choinka, seit 2013 wiss. Mitarbeiterin im Forschungsprojekt *Asymmetrische Kunstgeschichte? Erforschung und Vermittlung prekärer Denkmälerbestände im Kalten Krieg* am Lehrstuhl für die Kunstgeschichte Osteuropas, (Humboldt-Universität zu Berlin), 2013 Magistra Artium in den Fächern Kunstgeschichte und Philosophie, 2009 Stipendiatin der Gemeinschaft für studentischen Austausch in Mittel- und Osteuropa (GFPS e.V.), 2010 Mitorganisatorin der Seminarreihe *Erinnerungskultur des 20. Jahrhunderts in Polen und Deutschland*. Tätigkeit im Bereich der Kunstvermittlung, Forschungsschwerpunkt: Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa insbesondere aus feministischer Perspektive.

## Titel

Renata Choinka, 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](http://www.kunsttexte.de/ostblick).

*Der Beitrag wurde redaktionell betreut von Katja Bernhardt.*