

Julia Austermann

Queere Interventionen im kommunistischen Polen – Krzysztof Jung und sein ›plastisches Theater‹

»I shall not be an artist who has a style – I am just trying to be honest, without honesty art is practically impossible« (Krzysztof Jung, 1989)

Abstract

This essay contributes to the meaning of Polish art as queer intervention in communist Poland by researching the (semi-) public performances of Krzysztof Jung (1951-1998). It focuses on the specific queer performativity by analyzing photographs of the actions. Furthermore, it concentrates on the queer affective elements and includes interviews with participants and actors of the performances. The tensioning of black or white threads around naked bodies, the building of a narrowing netting or the ›sewing‹ of a human network were typical elements in Jung's ›plastic theatre‹. I argue that, in reference to BUTLER (2016), vulnerability and the construction of an infrastructure of support were essential aspects of Jung's aesthetic protest. With his semi-public performances in the late 1970s and 1980s Jung represented homosexual exclusion and desire in communist Poland and established a counter-public (cf. FRASER 1990). He embedded homosexuality into a wider discourse and therefore supported the gay movement. Following a humanistic ideal, it will be shown that his ›plastic theatre‹ can be seen as a bodily and symbolic protest against totalitarianism and a conformist system.

Der Beitrag rekonstruiert die Bedeutung der polnischen Kunst als queere Intervention im kommunistischen Polen anhand des ›plastischen Theaters‹ von

Krzysztof Jung (1951-1998). Dabei gilt es zunächst die spezifisch queere Ikonografie der Performances anhand ausgewählter Fotografien zu analysieren. Wie genau werden Konzepte homosexueller Identität vor der Kontrastfolie der Heteronormativität in den Fotografien verhandelt? Inwiefern werden Grenzen zwischen dem Eigenen und Anderen, zwischen Homo- und Heterosexualität sowie ›Ost‹ und ›West‹ in den Fotografien konstituiert bzw. transformiert? Darüber hinaus liegt ein Schwerpunkt auf den affektiven Elementen, die durch Interview-Auszüge ermittelt werden. In Anlehnung an BUTLER (2016) waren Vulnerabilität und die Konstruktion einer Infrastruktur der Solidarität, so die These, wesentliche Elemente für Jungs ästhetischen Protest und die Konstitution einer Gegen-Öffentlichkeit (vgl. FRASER 1990). Krzysztof Jung leistete mit seinen (semi-) öffentlichen Aktionen einen wichtigen Beitrag, um homosexuelle Exklusion und Begehrensformen im kommunistischen Polen performativ zu thematisieren und unterstützte damit die sich allmählich etablierende Homosexuellenbewegung. Einem humanistischen Ideal folgend können seine Aktionen als körperlicher und symbolischer Protest gegen ein totalitäres und konformistisches System verstanden werden.

Einleitung

Hinsichtlich queerer Interventionen im kommunistischen Polen ist die Bedeutung der Kunst hervorzuheben, die einen wesentlichen Beitrag zur homosexuellen Emanzipationsbewegung beigetragen hat und noch immer beiträgt (vgl. LESZKOWICZ 2006/2010/2011a/2011b; RADZISZEWSKI 2009/2016). Beispielhaft soll im Folgenden auf die Aktionen des polnischen Künstlers Krzysztof Jung (1951-1998)¹ eingegangen werden, den Raimund Wolfert als »Pionier der polnischen Gay Art« bezeichnet (WOLFERT 2010: 30). So gewähren Jungs Performances einen Einblick in seine Faszination für den männlichen Körper und die »wechselseitigen Beziehungen zwischen Männern, [...] die einander begehren, sich gegen die soziale Unterdrückung auflehnen und die gar nicht so utopische Möglichkeit einer selbstbestimmten sexuellen Identität aufzeigen« (WOLFERT 2010: 30). Dabei lotete Jung in seinen Aktionen nicht nur die Grenzen zwischenmenschlicher Beziehungen, sondern auch »zeiträumlich[e]/raumzeitlich[e]« (KEINZ 2010: 64) Grenzen zwischen ›Ost‹ und ›West‹ immer wieder aus (vgl. KRAFT 2015: 166ff.). Auskunft über diese ikonischen Grenzverhandlungen geben dabei Fotografien der Performances. Wie genau werden aber Konzepte homosexueller Identität(en) in den Fotografien verhandelt? Inwiefern wird die Grenze zwischen Homo- und Heterosexualität ikonografisch in Frage gestellt? Wie werden zeiträumliche/raumzeitliche Grenzen des Eigenen und Anderen, zwischen ›Ost‹ und ›West‹, in den Fotografien konstituiert bzw. transformiert?

Jung, der selbst homosexuell war, hatte sich nie öffentlich geoutet, sein

¹ Vgl. <http://www.krzysztofung.com> [letzter Zugriff: 31.01.2018]

Sprachrohr war die Kunst. In diesem Kontext führte Dorota Krawczyk-Janisch, eine enge Freundin von Jung und Nachlassverwalterin, im Interview mit mir aus:

In der Zeit gab es kein Kämpfen um Homosexualismus [...] es gab unterschwellig, wie heute auch schon viel Homophobie [...]. Er hat es nicht an die große Glocke gehängt, aber er war ein sehr freier Mensch [...]. Im Prinzip war es klar, aber es wurde nie so richtig ausgesprochen (KRAWCZYK-JANISCH 2017: o.S.).²

Das Zitat gibt Auskunft über das homophobe Klima im kommunistischen Polen und die Tabuisierung der Homosexualität in der Öffentlichkeit, mit der sich auch Jung konfrontiert sah. Ab Mitte der 1970er Jahre konzentrierte sich der Künstler auf seine Performances bzw. sein »plastisches Theater«, wie er es selbst nannte (vgl. KOWALSKI 2001: 31). Dabei wurde er von dem polnischen Bildhauer und Warschauer Kunstprofessor Grzegorz Kowalski gefördert, der seine Aktionen immer wieder mit der Kamera dokumentierte. Jung führte die Performances überwiegend in der Galerie *Repassage* vor ausgewähltem Publikum auf, die er 1978 übernahm und in *Repassage 2* umbenannte. Die Galerie befand sich direkt neben der Warschauer Universität im Zentrum der Altstadt und bestand, bis 1981 in Polen das Kriegsrecht ausgerufen wurde (vgl. KARPINSKI 2001: 20; SITKOWSKA 1993: 3; SITKOWSKA 2016: 31-43).

Homosexuelles Begehren

Zentrale Elemente in Jungs Aktionen waren das »Spinnen« von schwarzen oder weißen Baumwollfäden im Kontrast zum meist roten Hintergrund sowie das Arrangement eines Geflechts, das dem darin Eingebundenen kaum Bewegungsspielraum ließ oder durch das »Nähen« eines Netzes zwischen zwei Personen eine Beziehung zwischen ihnen herstellte (vgl. WOLFERT 2010: 31). Eine der zentralen Aktionen, die Nähe und Verbundenheit zwischen zwei Männern thematisierte, war *Rozmowa* (Unterhaltung). Die Performance führte Jung zusammen mit seinem damaligen Freund Wojciech Piotrowski und Dorota Krawczyk (heute Krawczyk-Janisch) im Dezember 1980 in seiner Warschauer Galerie auf (vgl. LESZKOWICZ 2016: 48; SITKOWSKA 2001: 94-95; WOLFERT 2010: 31). Die Zuschauer/innen saßen am anderen Ende des abgedunkelten Raumes und blickten frontal auf die Akteure. Während Jung und Piotrowski, beide in schwarz gekleidet, dabei waren ihre Kleidungsstücke zusammenzunähen, befand sich Krawczyk in einem mit Stoff verhangenen und von innen beleuchteten Gerüst neben ihnen. Sie schlitzte Stück für Stück mit einer Rasierklinge Risse in den Stoff, sodass der Raum allmählich erhellt wurde. Dabei offenbarte Dorota Krawczyk sich schließlich in ihrer Nacktheit dem Publikum. Im Anschluss warf Krzysztof Jung Dorota Krawczyk eine Garnspule zu, die er zuvor für das Zusammennähen der Kleidung verwendet hatte. Doch Krawczyk wollte nicht mit den beiden Männern in Kontakt treten, sodass sich die beiden eine

² Der folgende Auszug basiert auf einem Interview mit Dorota Krawczyk-Janisch, das im März 2017 in Berlin stattfand.

Weile die Spule hin und her warfen, bis diese schließlich auf den Boden fiel. Am Ende der Performance zogen sich die beiden Männer nackt aus und verließen den Raum.



Abb. 1:
Rozmowa, 1980

Hinsichtlich der Interpretation der Aktion betonte Krawczyk-Janisch die affektive Komponente:

Ich denke, es gab mehrere Ebenen der Bedeutung: die persönliche, das heißt die Emotionen der beiden Männer und die Gefühle von uns allen drei, das gegenseitige Verstehen und das Missverstehen, das Getrenntsein, das Ausgeschlossenensein, wenn man schwul ist, und das sich Öffnen dem Anderen gegenüber sowie die symbolische Vereinigung, nicht nur in erotischer, sondern auch in kreativer Hinsicht (KRAWCZYK-JANISCH in WOLFERT 2010: 33).

Jungs Aktionen ermöglichten demnach eine emotionale Identifikation und ein gemeinsames theatrales Auftreten, bei dem immer wieder die Grenzen des Eigenen und Anderen, hier des homo- und heterosexuellen Begehrens, ausgelotet wurden. Die *Performance wspólny* (Gemeinsame Performance) ging der Aktion *Rozmowa* voraus, die Jung im November 1980 bei einem Kunstfestival in Łódź aufführte (vgl. SITKOWSKA 2001: 92). Während Jung und Piotrowski dabei waren, ihre Kleidungsstücke zu einem zusammenzunähen, saß Krawczyk, von Baumwollfäden umspinnen, separiert neben ihnen auf einer Bank.

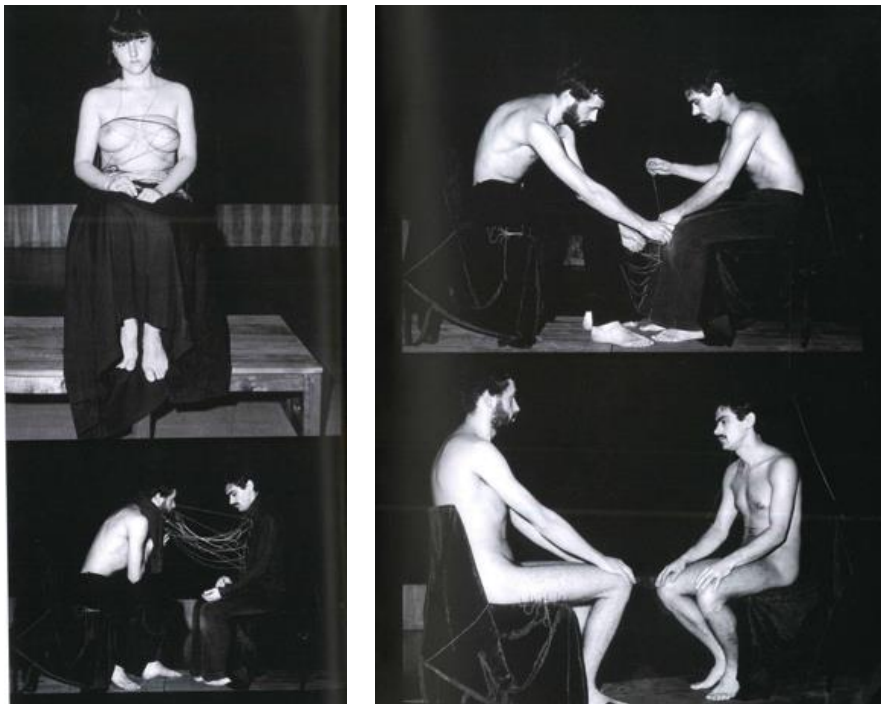


Abb. 2/3:
Performance wspólny, 1980

Wesentlich für Jungs Aktionen war demnach die performative Sichtbarmachung der Komplexität zwischenmenschlicher Beziehungen, das ›Verbunden-Sein‹ zwischen den Menschen und das Gefühl der Vergemeinschaftung, aber auch der Exklusion, insbesondere vor der Kontrastfolie der Heteronormativität. Als ikonische Grenzüberschreitungen manifestieren sich die Performances schließlich in den Fotografien. Dass seine Aktionen dabei auch queere Effekte auf die Teilnehmer/innen ausübten, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Krawczyk-Janisch im Interview mit mir ausführte, dass sie v.a. durch Jung einen Einblick in die »Gay-Kultur« erhielt, die ihr zuvor nicht vertraut war. In diesem Kontext betont ebenfalls Kowalski das Interventionistische seiner Aktionen und bezeichnet Jung daher als »one of the pioneers of body art in Poland« (KOWALSKI in JANISCH 2017: o.S.). Mit diesen Aktionen hat Jung einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, homosexuelles Begehren in der Volksrepublik Polen performativ zu thematisieren. Zentrale Elemente seiner Performances waren dabei Nacktheit, Körperlichkeit und ein Raum mit einer weitgehend semi-öffentlichen Struktur. Dabei entwickelte sich immer wieder eine spezifische, ich würde argumentieren, queere Dynamik zwischen den Akteuren/innen und Teilnehmern/innen seines »plastischen Theaters«. Homoerotische Ikonografien finden sich in Jungs künstlerischem Archiv überdies in Form von fotografischen Selbststudien als Hl. Sebastian, der schwulen »Ikone als Kultbild per se« (HÄRLE 1997: 21) oder in Selbstdarstellungen als antiker Narziss (vgl. LESZKOWICZ 2016: 43-68; SITKOWSKA 2001: 189/196).

Über die genderspezifische Thematik hinaus lassen sich Jungs Aktionen zudem als ein systemkritischer Protest verstehen. Wesentlich dafür war einerseits die Studentenbewegung, die sich nach 1977 und in Folge der März-Aufstände von 1968 erneut etablierte sowie die Streikbewegung der Arbeiter und die Konstitution von *Solidarność* als Gewerkschaft im September 1981. Die Ausrufung des Kriegsrechts im Dezember 1981 verbot schließlich jegliche Form des öffentlichen Protestes und führte ein umfassendes Zensursystem ein, das bis April 1990 bestand (vgl. JUNES 2015: 123 ff.; SZYMANSKI 2012: 259 ff.). Im Nachfolgenden gilt es diesem Aspekt vertiefend nachzugehen.

Systemkritik

Dass Jung in seinen Aktionen immer wieder Bezug nahm auf das bestehende kommunistische Gesellschaftssystem und die staatlichen Repressionen, veranschaulicht die Performance *Przemiana* (Metamorphose), die er Wojtek Karpiński, einem guten Freund, widmete und im März 1978 zur Aufführung brachte (vgl. KUZMICZ 2016: 69-83; SITKOWSKA 2001: 60-61). 15 Personen, die Jung persönlich in seine Galerie einlud, bildeten einen Stuhlkreis in einem abgedunkelten Raum. In der Mitte vor ihnen lag ein nackter Mann (Ryszard Nowicki). Jung trat hinzu und begann allmählich seinen »Kokon« aus Baumwollfäden um die Betrachter/innen und den im Zentrum Liegenden – sein »human insect« (KOWALSKI in JANISCH 2017: o.S.) – zu weben. Kowalski weist in diesem Kontext auf Kafkas *Verwandlung* (1916) als literarische Referenz hin (vgl. KOWALSKI in JANISCH 2017: o.S.). Schließlich verschwand Jung aus dem Raum und sein »Objekt« versuchte sich langsam zu bewegen und sich aus dem einengenden Netz zu befreien. Als der Mann es schließlich geschafft hatte, ging er aus dem Stuhlkreis heraus. Daraufhin standen die Teilnehmer/innen ebenfalls auf und verließen den Raum. Zur Rolle des Publikums gibt Kowalski Folgendes zu bedenken:

It was the author's intention to call us as witnesses having a certain status – we were passive spectators but from a moral viewpoint we bore responsibility since we were aware of what we saw. We became part of a painful process in which a person unknown to us struggled for freedom »from himself and from the people« (KOWALSKI 2001: 60).

Kowalskis Zitat verdeutlicht die mehrdimensionale Bedeutung des Publikums: Zum einen waren die Teilnehmer/innen »passive Beobachter«, aber auch »Komplizen« dieser Aktion. So spann Jung seine »inkludierenden« Baumwollfäden ebenfalls um die Zuschauer/innen und ihre Stühle, sodass sie nicht nur Zeugen, sondern ebenso Betroffene des (schmerzvollen) Befreiungsprozesses wurden, in dem Jungs *human insect* um Freiheit rang. »Ein theatrales Ereignis ist ohne Zuschauer nicht vorstellbar, denn eine exponierte Handlung wird erst [...] durch die Anwesenheit eines Zuschauers zu einer theatralen« (SZYMANSKI 2012: 77). Auch Dorota Krawczyk-Janisch, die hier zum ersten Mal an einer Performance von Jung teilnahm, erinnerte sich vor allem an das körperliche Eingebunden-Sein, sodass jede Bewegung des Gegenübers am eigenen Körper spürbar wurde:

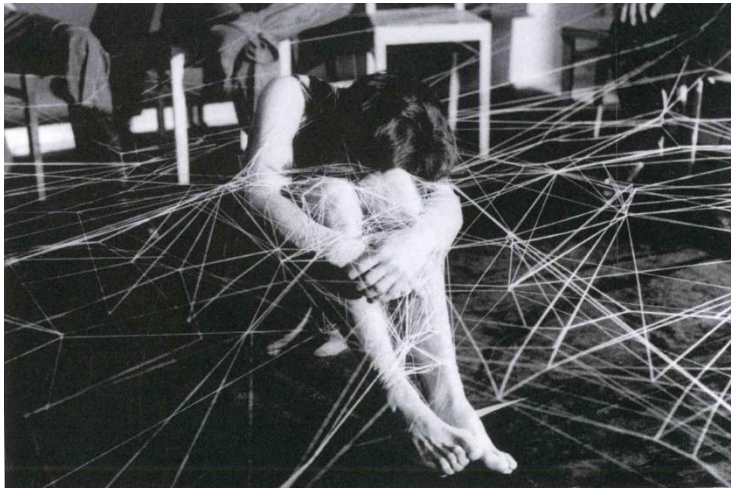


Abb. 4/5:
Przemiana (Wojtek Karpińskiemu), 1978

I wanted to let it go, because I felt this tension, that he's hurting. You could see that the threads went straight into the body. This person is uncovered, in a way you touch him much deeper. Deprived of his skin – so to speak, from civilized skin. No longer protected by anything and this certainly was loaded with erotic content (KRAWCZYK-JANISCH in JANISCH 2017: o.S.).

Das Zitat hebt zum einen die ›Hilflosigkeit‹ und das ›Ausgeliefert-Sein‹ von Jungs nacktem ›Objekt‹ hervor und betont überdies das ›Voyeuristische‹ bzw. das ›Involviert-Sein‹ aller Beteiligten. Diese Spannung zwischen ›Objekt‹ und ›Publikum‹ empfand Krawczyk-Janisch einerseits als unangenehm, betont aber auch die erotische Dimension der Performance.³ Demnach verstehe ich Jungs Aktionen, in Anlehnung an die Ethnohistorikerin Monique Scheer, als »mobilisierende emotionale Praktiken« (SCHEER 2012 nach PLAMPER 2012: 314). Emotionale Praktiken begreift Scheer dabei als die »Manipulationen von

³ In diesem Kontext beschreibt die polnische Kunsthistorikerin Natalia Kalis zudem masochistische Elemente in Jungs Aktionen und bringt diese zusammen mit dem »nationalen Leidenskult der Polen« (vgl. KALIS 2016: 83-95).

Körper und Geist mit dem Ziel, Gefühle dort hervorzurufen, wo keine sind, oder diffuse Erregung zu fokussieren und ihr eine verständliche Form zu geben, oder schon entstandene Emotionen zu verändern bzw. wegzubekommen« (SCHEER 2012 nach PLAMPER 2012: 314).

Abbildung 3 verdeutlicht die Blickkonstellationen der Zuschauer/innen auf den im Zentrum liegenden nackten Männerkörper. Auf einer symbolischen Ebene kann das Publikum demnach als Äquivalent für die (polnische) Gesellschaft gelesen werden, die Jung dazu aufforderte, die Freiheit und Individualität aller Menschen anzuerkennen. Am Ende der Aktion verließen die Beteiligten den Raum. Im Nachhinein wurde nicht mehr über die Performance gesprochen. Krawczyk-Janisch bezeichnete die Aktionen, die in *Repassage 2*, stattfanden, daher auch als »dialogue without words« (KRAWCZYK-JANISCH in JANISCH 2017: o.S.). So traten Jung und seine Akteure/innen immer wieder in einen direkten Dialog mit den Zuschauern. Dabei thematisierte er durch seine Aktionen nicht zuletzt den Kampf um die Freiheit des Menschen in einem System politischer Unterdrückung, von dem er selbst betroffen war. Jung führte diese Aktion zur Zeit der Studenten- und Arbeiterbewegung in Polen auf, und in ihrer Analyse der Solidarność-Proteste betont auch die Theaterwissenschaftlerin Berenika Szymanski ihren »theatralen Charakter« (SZYMANSKI 2012: 29) und hebt überdies die Bedeutung alternativer Kunstperformances zur Artikulation von Protest in dieser Zeit hervor (vgl. SZYMANSKI 2012: 31). Demnach kann die lineare Zeitstruktur der Performance, symbolisiert durch das Spinnen der Baumwollfäden und der Befreiung des im Zentrum liegenden Nackten am Schluss, auch in Analogie gesetzt werden mit der sich formierenden Homosexuellenbewegung in den 1980er Jahren und erscheint somit als »Zukunftsvision« (vgl. SZULC 2017). Die Befreiung aus dem einengenden Geflecht am Ende der Performance stand demnach »symbolisch für den Kampf und Widerstand des Einzelnen gegen ein erstarrtes Männlichkeitsbild, das die patriarchalische und sozialistische Gesellschaft ihm wider Willen aufgezwungen hat[te]« (WOLFERT 2010: 31). Mit seinem »inkludierenden Fädeln« überschritt Jung performativ zwischenmenschliche sowie zeiträumliche/raumzeitliche Grenzen. Demnach können die Fotografien dieser Aktion nicht zuletzt als ikonische Grenzüberschreitungen zwischen Homo- und Heterosexualität bzw. »Ost« und »West« gelesen werden.

Nacktheit war ein wesentliches Element in Jungs »plastischem Theater« und grenzte die (angezogenen) Zuschauer/innen deutlich von den nackten Akteuren, Jungs »Subjekten«, ab, denn: »Naked body implies denudation, opening up, a direct drama, without a costume or a mask« (JUNG nach KOWALSKI 2001: 32). Nacktheit in Jungs Aktionen bedeutete demnach zwar Entblößung, aber auch Empfindsamkeit und Offenheit, die wesentlich war für diese Form der ästhetischen Affizierung. So spürte der Nackte in Jungs »plastischem Theater« (vgl. Abb. 4/5) unmittelbar am eigenen Körper, wenn sich die Baumwollfäden in das nackte Fleisch einschrieben. Dennoch war es gerade seine Nacktheit, die ihm seine Identität bestätigte, ihn auf sein menschliches »So-Sein« zurückwarf: »It seemed [...] that being naked in front of dressed

people confirmed their identity, gave them more satisfaction than shame. Nakedness was a primeval state of being« (KOWALSKI 2001: 32). Für Kowalski bedeutete Nacktheit in Jungs ›plastischem Theater‹ demnach ein sinnliches und kein schamvolles Erleben und die Bestätigung der eigenen (ursprünglichen) Identität. In Bezug auf die Verwundbarkeit des Körpers, fragt Butler, inwieweit Vulnerabilität als eine Form des Aktivismus interpretiert werden kann bzw. als das, was in Aktionen des Widerstands mobilisiert wird. Sie versteht Vulnerabilität jedoch nicht ausschließlich als Verletzlichkeit, sondern vielmehr als eine Art der Empfänglichkeit, eine spezifische Form des Offenseins, die auch für Jungs Aktionen wesentlich war. Dabei hebt Butler auch die Bedeutung des Beziehungsgeflechts zwischen den Körpern hervor:

Vulnerabilität kann eine Funktion der Offenheit sein, das heißt des Offenseins gegenüber einer Welt, die nicht vollständig bekannt oder vorhersagbar ist. Zu den Dingen, die ein Körper kann [...] gehört, sich dem Körper eines anderen oder einer Menge von anderen zu öffnen, und folglich sind Körper keine in sich geschlossenen Entitäten. Sie sind gewissermaßen immer außer sich, erforschen oder erkunden ihre Umwelt und werden durch ihre Sinne erweitert, manchmal sogar enteignet (BUTLER 2016: 195).

Die Vulnerabilität der (homosexuellen) Körper in Jungs Aktionen, ihre ›Prekarität‹, verstanden als »ein gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Zustand« (BUTLER 2016: 80), sind demnach wesentliches Element des ästhetischen Protestes, die eine queere Affizierung der Akteure/innen evozierte. Darüber hinaus konstituierten sich durch seine Aktionen spezifische ›Körperallianzen‹ (BUTLER 2016: 37), denn: »Es kann keinen Eintritt in die Erscheinungssphäre [...] geben [...] ohne eine kritische Allianz, in der sich die Unberücksichtigten, die Untauglichen – die Gefährdeten – verbünden, um neue Erscheinungsformen zu etablieren« (BUTLER 2016: 70). Die Funktion des Körpers für soziale Bewegungen fokussiert auch Pabst und versteht Proteste demnach als ›thinking through the body‹ (PABST 2016: 191), um die Dichotomie zwischen ›geistigem‹ und ›expressiven‹ Protest zu nivellieren und sie in erster Linie als ›bodily practices‹ (PABST 2016: 191) zu verstehen. Für Pabst ist der protestierende Körper dabei keine statische Entität, sondern eine Entität, die selbst von Diskursen, sozialen Institutionen und Praktiken beeinflusst wird. In einem Bourdieuschen Sinn, so Pabst, reflektiere demnach die Analyse protestierender Körper Prozesse und Veränderungen, die einen spezifischen verkörperten ›Protest Habitus‹ formen, der selbst erst bestimmte körperliche Protestpraktiken ermögliche (vgl. PABST 2016: 191). Doch wirken diese Protestpraktiken eben auch auf den Körper ein und formen denselben. In diesem Kontext können auch Jungs Aktionen als ›bodily practices‹ gelesen werden.

Innerhalb der Protestforschung wird immer wieder auf die Analogie zwischen Protest und Ritual hingewiesen, insbesondere hinsichtlich der Wiederholbarkeit und der Symbolhaftigkeit von Protesten (vgl. SZYMANSKI 2012: 157ff.). Auf Jungs Aktionen übertragen, unterlagen auch sie spezifischen Protestritualen, insbesondere hinsichtlich ihrer Dramaturgie, also dem Spinnen der Baumwollfäden und dem ›Akt der Befreiung‹ am Ende der Performances. Jungs Galerie *Repassage 2*, wo der Künstler immer wieder seine Aktionen vor

und mit »seiner Community« aufführte und damit eine Infrastruktur der Solidarität (vgl. BUTLER 2016: 175) etablierte, konnte sich so zu einem politischen Ort der Gegen-Öffentlichkeit konstituieren (vgl. FRASER 1990: 123). Nur mittels alternativer Öffentlichkeiten können sich »Outsider«-Gruppierungen einen politischen Ort erstreiten, um kommunikativ zu handeln. Für Fraser ist Öffentlichkeit demnach nicht nur ein Raum, um diskursiv Meinungen zu bilden, sondern auch ein Ort, der die Inszenierung sozialer Identitäten ermöglicht (vgl. FRASER nach SZYMANSKI 2012: 43). Dabei betont Szymanski gerade für die Zeit des politischen Umbruchs in Polen die Bedeutung direkter Aktionen »von körperlich Anwesenden vor körperlich Anwesenden [...], da sie sich durch ihren theatralen Charakter von den anderen Möglichkeiten der Öffentlichkeitsherstellung abheben und über das [...] Potenzial einer politischen Subjektivierung in besonderer Weise verfügen« (SZYMANSKI 2012: 51).

Politischer Protest

Dass Jung mit seinen Aktionen immer wieder auch in den urbanen Raum intervenierte, zeigt die Aktion am Haupteingang der Warschauer Universität im Jahr 1978 (vgl. KALIS 2016: 83-97; SITKOWSKA 2001: 71). Zu Beginn des Wintersemesters, und während eines studentischen Festivals, spann der Künstler hier rote und weiße Baumwollfäden durch den Haupteingang der Universität, die die Studierenden am Eintreten hinderten. Dabei kann die Aktion als Protestaktion gegen die staatliche und restriktiv agierende Hochschulpolitik in dieser Zeit interpretiert werden:



Abb. 6/7:

Działanie na bramie Uniwersytetu Warszawskiego, 1978

Grazyna Schmidt erinnert sich an die Reaktionen der Studierenden:

beautiful ... like a Cosmos ... no, like cells seen under a microscope ... we are entangled ... it's very simple – just look at one side and disregard the others ... it's a spider's web! Old places, lacking dynamics, are overgrown with spider's web. Is this our future at the University? ... This is a political sculpture ... this sculpture shows what is usually invisible ... no, you have a choice: either the white or red ... how sharp these threads are, how strong when woven together ... there is no clear way – one is conditioned everywhere, even here, how terrible! (SCHMIDT 1978 in SITKOWSKA 2001: 70)

Die Zitate offenbaren dabei ein zentrales Motiv von Jungs Aktionen, nämlich die performative Sichtbarmachung des Beziehungsnetzes zwischen den Menschen sowie zwischen Mensch und Umwelt und weisen auf den Kontrast von Freiheit (»cosmos«) und Gefangen-Sein (»cell«, »spider's web«) im kommunistischen Polen hin. Historisch betrachtet kann die Aktion demnach als politischer Protest interpretiert werden, um gegen die staatliche Kontrolle und ein totalitäres Regime aufzubegehren, und mit den Menschen in einen direkten Dialog zu treten. Ein Jahr später folgte eine weitere Aktion am Eingang der Warschauer Universität, bei der Jung die beiden Seiteneingänge mit Artikeln der polnischen Wochenmagazine *Polityka* und *Kultura* überzog und so den Weg »versperrte« (vgl. SITKOWSKA 2001: 84).



Abb. 8/9:
Odpowiedzialność, 1979

Kowalski hebt im Interview mit Adam Janisch, der ihn für seinen Film *Imago Krzysia* (2017)⁴ interviewte, die politische Dimension der Aktionen hervor:

Some of them were political manifests. The »threading« on the university gate or his performance dedicated to Jan Palach. These were crypto-political actions within public space. I say »crypto« because the codes which he used they weren't understandable for everyone but threading up the university gate was been a political demonstration which a passer-by or a student who needed to get through it, could understand (KOWALSKI in JANISCH 2017: o.S.).

Kowalski versteht Jungs Aktionen am Haupteingang der Warschau Universität als krypto-politische Demonstrationen und betont demnach ihre Funktion als ästhetische Protestformen, um auf Missstände innerhalb des kommunistischen (Hochschul-)Systems aufmerksam zu machen. So formierte sich Ende der 1970er Jahre erneut studentischer Protest gegen die staatlichen Repressionen

⁴ Der Film wurde im Herbst 2016 im Rahmen der Ausstellung *Krzysztof Jung - przemiana* in der Akademie der bildenden Künste in Warschau gezeigt. Vgl. <https://asp.waw.pl/2016/10/12/wystawa-krzysztof-jung-przemiana/> [letzter Zugriff: 31.01.2018]

(vgl. JUNES 2015: 165ff.). Denn es waren nach wie vor die marxistischen Lehren obligatorisch und zahlreiche polnische Autoren/innen und Wissenschaftler/innen standen auf dem Index, wie etwa der spätere Literaturnobelpreisträger Czesław Miłosz (vgl. SZYMANSKI 2012: 271). Zudem gab es so gut wie keinen akademischen Austausch mit Universitäten aus dem ›Westen‹. Grundsätzlich wurden die Ausreisemöglichkeiten von den staatlichen Behörden erschwert. Diese zeiträumliche/raumzeitliche Begrenzung zwischen ›Ost‹ und ›West‹ manifestiert sich als Praxis der ikonischen Sichtbarmachung in den Fotografien (vgl. Abb. 6-9). Dabei machte Jung diese Grenzziehung durch sein ›Fädeln‹ zunächst sichtbar und forderte die Studierenden zu einer performativen Grenzüberschreitung auf, wenn sie den Haupteingang der Warschauer Universität überschritten. So verweisen die Fotografien nicht zuletzt auf die ›Brüchigkeit‹ der Grenze (vgl. Abb. 6/7) und ihre ›systemische Bedingtheit‹ (vgl. Abb. 8/9). Jungs Aktionen fanden rund zehn Jahre nach den Studentenprotesten vom März 1968 statt, bei denen zahlreiche Studierende und Professoren der Warschauer Universität beteiligt waren und in Folge der Repressionen ihren Studienplatz oder ihre Stelle verloren hatten und zur Emigration gezwungen wurden (vgl. JUNES 2015: 103ff.). Das gesellschaftliche Klima Ende der 1970er Jahre in der Volksrepublik Polen, also zu dem Zeitpunkt als Jung seine Aktionen aufführte, beschreibt der polnische Publizist Adam Krzeminski wie folgt:

Nach 1976 herrschte in Polen eine beklemmende Atmosphäre. Das Land war wirtschaftlich stark angeschlagen [...]. Die Willkür der Repressionen nahm zu, sogar vor als Unfälle getarnten Morden an Oppositionellen schreckte der Sicherheitsdienst nicht mehr zurück [...]. Die mit der Opposition sympathisierenden Professoren an den Hochschulen bekamen keinen Paß für Auslandsreisen, aber ihre Vorlesungen im Rahmen der ›Fliegenden Universitäten‹ waren immer gut besucht. Obwohl Oppositionelle immer wieder für 48 Stunden festgenommen wurden, entstanden laufend neue Gruppen und Organisationen (KRZEMINSKI 1993: 155).⁵

Aufgrund des wachsenden politischen Drucks übergab Jung die Leitung seiner Galerie Ende 1979 an Roman Woźniak und unternahm in den folgenden Jahren vermehrt Reisen ins europäische Ausland, v.a. nach Stockholm, Berlin oder Paris, wo er viele Freunde/innen hatte. Aus Frankreich, Deutschland oder Italien brachte Jung immer wieder auch Zeitschriften oder pornografisches Videomaterial mit, das er in seiner Wohnung in Warschau zeigte und mit seinem Netzwerk diskutierte (vgl. RADZISEWSKI 2017: o.S.; SITKOWSKA 2001: 205).⁶ Im Interview mit mir erläuterte Krawczyk-Janisch, dass Jung einen starken Sinn für Gerechtigkeit hatte und viel darüber nachdachte, wie die herrschende Machtelite die Individualität, Freiheit und Kreativität jedes Einzelnen unterdrückte. Für sie war Jung ein Künstler und Freund mit einem durch und durch humanistischen Anspruch, der nicht zuletzt in seinen Performances immer wieder den Kampf um die Freiheit und Eigenständigkeit des Menschen thematisierte.

⁵ Vgl. JUNES 2015: 179ff.; SZYMANSKI 2012: 59ff.

⁶ Vgl. RADZISEWSKI 2017: <https://www.instagram.com/p/BYEGYe3BAot/?taken-by=karolradziszewski>, Eintrag vom 21.08.17 [letzter Zugriff: 15.01.2018]

Auch wenn der Künstler zum Zeitpunkt der beschriebenen Aktionen selbst kein Student mehr war, fühlte er sich der studentischen Protestkultur verbunden, die sich nach 1977 etabliert hatte (vgl. JUNES 2015: 165ff.). Demnach können seine Aktionen am Haupteingang der Warschauer Universität als politische Proteste gelesen werden. Seine Aktionen befassten sich dabei immer wieder mit den Menschen und seinen Beziehungen und thematisierten den Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit. In diesem Kontext hatten Jungs Aktionen gesellschaftspolitische Signifikanz. Sie waren politische Manifestationen des menschlichen Lebens als solches, ein Leben, das von einem Netz zwischenmenschlicher Beziehungen ›umspunnen‹ ist (vgl. ADACH in JANISCH 2017: o.S.; KALIS 2017: 89).

Zusammenfassung

Krzysztof Jung leistete mit seinen semi-öffentlichen Aktionen Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre in Warschau einen wesentlichen Beitrag, um homosexuelle Exklusion und Begehrensweisen im kommunistischen Polen performativ hervorzubringen und unterstützte so durch seine Kunst die homosexuelle Emanzipationsbewegung in Polen. Jungs ›plastisches Theater‹ folgte einem humanistischem Ideal: Immer wieder trat er durch seine Aktionen in einen direkten Dialog mit seinen Mitmenschen und thematisierte den Kampf um die Freiheit des Menschen in einem System politischer Unterdrückung, von dem er selbst betroffen war. Dabei konnte gezeigt werden, dass Vulnerabilität und die Etablierung einer Infrastruktur der Solidarität (vgl. BUTLER 2016: 163ff.), wesentliche Elemente waren, mit denen Jung seinen ästhetischen Protest artikuliert. Dabei forderte Jung in seinen Aktionen nicht nur die Grenzen zwischenmenschlicher Beziehungen, sondern auch zeiträumliche/raumzeitliche Grenzen zwischen ›Ost‹ und ›West‹ immer wieder heraus (vgl. KEINZ 2010: 64ff.; KRAFT 2015: 166ff.). Demnach können die Fotografien der Performances auch als ikonische Grenzverhandlungen zwischen dem Eigenen und Anderen gelesen werden. Mit seiner Galerie *Repassage 2* und seinen Aktionen im städtischen Raum etablierte Jung eine Gegen-Öffentlichkeit gegen die Konformität des kommunistischen Regimes und die herrschende Machtelite (vgl. FRASER 1990: 123). Dabei schaffte es Jung durch sein inkludierendes ›Fädeln‹ das Publikum zu involvieren und zu affizieren, denn durch seine performativen Interventionen und durch die Teilhabe der Akteure/innen an diesen symbolischen Aushandlungsprozessen, schlug Jung neue Wege ein und eröffnete neue Visionen. Seine Aktionen boten demnach ein neues, künstlerisch-interventionistisches Wissen an, das den Umgang mit vermeintlich ontologischem Wissen zur Disposition stellte.

Krzysztof Wojciech Jung: Kurzbiographie⁷

- 11.07.1951:** Krzysztof Wojciech Jung wird in Warschau als zweiter Sohn von Zygmunt und Wanda Jung geboren
- 1971-1976:** Studium am Institut für Innendesign, Akademie der bildenden Künste in Warschau
- 1976:** Verteidigung der Diplomarbeit *Visual and Non-Visual Aspects of Space*, Fakultät für Ausstellungsarrangement, Institut für Plastisches Design, Akademie der bildenden Künste Warschau
- 1978:** übernimmt Galerie *Repassage*
- 1979:** Straßenaktionen in Warschau; wird Mitglied der *Union Polnischer Künstler*; Leitung der Galerie Repassage 2 übernimmt Roman Woźniak aufgrund von Jungs Reiseplänen
- 1980:** Gemeinsame Performance (mit Dorota Krawczyk und Wojciech Piotrowski), Kunstfestival *Young Art – Łódź 80*, Performance *Rozmowa (Unterhaltung)* (mit Dorota Krawczyk und Wojciech Piotrowski), Re'Repassage Galerie, Warschau
- 1981:** Einführung des Kriegsrechts, Re'Repassage Galerie wird geschlossen
- 1982:** Jung wird auf dem Bürgersteig in Warschau von der polnischen Miliz festgehalten; sie mochten seinen Ohrring nicht
- 1983:** Teilnahme an der Messe mit Papst Johannes Paul II., Verhaftung durch die Polizei, kommt auf Kautions frei
- 1984-1986:** Aufenthalte in West-Berlin, Italien und Paris
- 1986:** Rückflug nach Warschau, Flughafenmitarbeiter ziehen Magazine ein, die Jung aus Paris mitbrachte *Puls* (1986), *Aneks* (1986), *Zeszyty Literackie* (1986). Drei Kopien von Adam Zagajewskis Gedichtsammlung *To go to Lvov* durfte Jung behalten
- 1987:** Reisen nach Berlin und Stockholm; Performance *Przemiana* (Metamorphose) wird zweimal aufgeführt, Dziekanka Galerie, Warschau
- 1988-1989:** Reisen nach Paris, Spanien und Berlin
- 1989:** Einzelausstellung *Paradise. Exhibition of paintings, dedicated to Kasia Markiewicz*, Dziekanka Galerie, Warschau; Teilnahme an Gruppenausstellung *A Pole, a German, a Russian*, Technologiuseum Warschau
- 1991:** arbeitet als Kunstlehrer in einer Oberschule in Warschau, Reisen nach Berlin und Amsterdam
- 1992:** Einzelausstellung *A Landscape with St. Sebastian*, Warschau
- 1993:** Repassage-Retrospektive, Zachęta Galerie, Warschau
- 1995:** Einzelausstellung *Krzysztof Jung: Painting, drawing*, Culture Centre Galerie, Warschau
- 1995-1998:** Tätigkeit als Kunstpädagoge, Reisen nach Berlin
- 1998:** Jung stirbt am 14.10.1998 in Folge eines Asthmaanfalls

⁷ Vgl. SITKOWSKA 2001: 183-271



Abb. 10:
Krzysztof Jung, auf dem jüdischen Friedhof in Warschau, 1984

Literatur

- ARENDT, HANNAH: *VITA ACTIVA oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart [W. Kohlhammer Verlag] 1960
- BELJAN, MAGDALENA: *Rosa Zeiten? Eine Geschichte der Subjektivierung männlicher Homosexualität in den 1970er und 1980er Jahren der BRD*. Bielefeld [transcript] 2014
- BREIMAIER, ANNE: Rysowanie nicią. Międzynarodowe konteksty teatru plastycznego. In: ZGIERSKI, JAKUB; KATARZYNA URBANSKA (Hrsg.): *Krzysztof Jung - przemiana*. Warschau [Argraf] 2016, S. 135-150
- BRUNS, KARIN: Before Teddy*. Lesbische/schwule/queere Selbstentwürfe in politischer Kultur und Kunst nach 1970. In: REGENER, SUSANNE; KATRIN KÖPPERT (Hrsg.): *Privat/öffentlich. Mediale Selbstentwürfe von Homosexualität*. Wien [Turia + Kant] 2013, S.155-175
- BUTLER, JUDITH: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Berlin [Suhrkamp] 1990
- BUTLER, JUDITH: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Berlin [Suhrkamp] 2016
- BUTLER, JUDITH: *Rethinking Vulnerability and Resistance*.
<http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/Rethinking%20Vulnerability%20and%20Resistance%20Judith%20Butler.pdf> [letzter Zugriff 19.01.18]
- CASTRO-GÓMEZ, VICTOR R.: Eros und Gewalt. Die Figur Sebastians als Leitmotiv homoerotischer Ikonographie (Yukio Mishima, Derek Jarman, Tennessee Williams). In: HÄRLE, GERHARD (Hrsg.): *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Stuttgart [M und P] 1997, S. 177-189

- FOUCAULT, MICHEL: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1983
- FOUCAULT, MICHEL: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1989
- FRASER, NANCY: *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*. In: *Social Text*, 25/26, 1990, S. 56-80.
http://my.ilstu.edu/~jkshapi/Fraser_Rethinking%20the%20Public%20Sphere.pdf [letzter Zugriff 19.01.18]
- FURMANKIEWICZ, CZESŁAW: A Letter. In: SITKOWSKA, MARYLA (Hrsg.): *Krzysztof Jung (1951-1998)*. Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie [Drukpol] 2001, S. 35-36
- HÄRLE, GERHARD: Die Anwesenheit des eigentlich Abwesenden. Versuch über Erotik und Ikonologie. In: HÄRLE, GERHARD (Hrsg.): *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Stuttgart [M und P] 1997, S. 13-22
- HARK, SABINE: *Koalitionen des Überlebens. Queere Bündnispolitiken im 21. Jahrhundert*. Göttingen [Wallstein] 2017
- HOENES, JOSCH; BARBARA PAUL: Un/Verblümt – Geschlecht, Sexualität und Begehren. Queere Politiken in Kunst und Wissenschaft. In: HOENES, JOSCH; BARBARA PAUL (Hrsg.): *Un/Verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie*. Berlin [Revolver] 2014, S. 12-38
- HOLY, MICHAEL: Jenseits von Stonewall. Rückblicke auf die Schwulenbewegung in der BRD 1969-1980. In: PRETZEL, ANDREAS; VOLKER WEISS (Hrsg.): *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*. Hamburg [Männerschwarm] 2017, S. 39-79
- JUNES, TOM: *Student Politics in Communist Poland. Generations of Consent and Dissent*. London [Lexington Books] 2015
- KALIS, NATALIA: *Wątki masochistyczne w polskim performance okresu*. Dissertation, Polska Academia Nauk, Instytut Sztuki PAN, Warschau 2014
- KALIS, NATALIA: Płonące nici. Jung i sztuka protestu. In: ZGIERSKI, JAKUB; KATARZYNA URBANSKA (Hrsg.): *Krzysztof Jung - przemiana*. Warschau [Argraf] 2016, S. 83-97
- KARPINSKI, WOJCIECH: Krzyś. In: SITKOWSKA, MARYLA (Hrsg.): *Krzysztof Jung (1951-1998)*. Warschau [Drukpol] 2001, S. 11-27
- KEINZ, ANIKA: *Polens Andere. Verhandlungen von Geschlecht und Sexualität in Polen nach 1989*. Bielefeld [transcript] 2008
- KEINZ, ANIKA: *Der post-emanzipatorische Klappenverfall oder Queering Polska*. In: *Berliner Blätter*, 54, 2010, S. 63-81
- KITLINSKI, TOMASZ; PAWEŁ LESZKOWICZ: Bipolar. Homophobie und Toleranz in Polen. In: *Zeitschrift Osteuropa. Spektralanalyse - Homosexualität und ihre Feinde*, 63(10), 2013, S. 195-128
- KOWALSKI, GRZEGORZ: Trails. In: SITKOWSKA, MARYLA (Hrsg.): *Krzysztof Jung (1951-1998)*. Warschau [Drukpol] 2001, S. 27-35

- KRAFT, CLAUDIA: Phantomgrenzen und Zeitschichten im Postsozialismus. Ist der Postsozialismus postkolonial? In: HIRSCHHAUSEN, BÉATRICE VON; HANNES GRANDITS; CLAUDIA KRAFT; DIETMAR MÜLLER; THOMAS SERRIER (Hrsg.): *Phantomgrenzen. Räume und Akteure in der Zeit neu denken*. Göttingen [Wallstein] 2015 S. 166-190
- KRAMP, MARIO: Posen, Pornos, Poster. Das Männerbild in der homosexuellen Bilderwelt 1945-1969. In: BALSER, KRISTOF; MARIO KRAMP (Hrsg.): *Himmel und Hölle. Das Leben der Kölner Homosexuellen 1945-1969*. Köln [Emons] 1997, S. 64-85
- KULPA, ROBERT; MIZIELINSKA, JOANNA (Hrsg.): *De-Centring Western Sexualities. Central and Eastern European Perspectives*. Farnham [Ashgate] 2011
- LAUTMANN, RÜDIGER (Hrsg.): *Seminar: Gesellschaft und Homosexualität*. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1977
- LESZKOWICZ, PAWEŁ: *miłość i demokracja (love and democracy)*. Danzig [Laznia Center for Contemporary Art] 2006
- LESZKOWICZ, PAWEŁ: *Art Pride. Gay Art from Poland*. Warschau [Abiekt.pl] 2010
- LESZKOWICZ, PAWEŁ: *Love is Love. Art as LGBTQ Activism from Britain to Belarus*. Lublin [Galeria Labirynt] 2011a
- LESZKOWICZ, PAWEŁ: *Ars Homo Erotica*. Warschau [National Museum Warschau] 2011b
- LESZKOWICZ, PAWEŁ: Balety w sieci niedopowiedzeń. Jung I sztuka gejowska. In: ZGIERSKI, JAKUB; KATARZYNA URBANSKA (Hrsg.): *Krzysztof Jung - przemiana*. Warschau [Argraf] 2016, S. 43-69
- LESZKOWICZ, PAWEŁ; TOMASZ KITLINSKI: Let Us Be Seen: Gay Visibility in Homophobic Poland. In: TARRANT, SHIRA (Hrsg.): *Men Speak Out. Views on Gender, Sex and Power*. London [DDC] 2013, S. 94-98
- LINCK, DIRCK: Nach der Revolte. Überlegungen zur schwulen Kunst in der BRD der 1980er Jahre. In: PRETZEL, ANDREAS; VOLKER WEISS (Hrsg.): *Zwischen Autonomie und Integration. Schwule Politik und Schwulenbewegung der 1980er und 1990er Jahre*. Hamburg [Männerschwarm] 2013, S. 173-203
- MANIU, NICHOLAS: Das Tabu des rezeptiven/penetrierten männlichen Körpers: Robert Mapplethorpes Self Portrait with Whip (1987). In: FINZSCH, NORBERT; MARCUS VELKE (Hrsg.): *Queer, Gender, Historiographie. Aktuelle Tendenzen und Projekte*. Berlin [Lit] 2016, S. 144-162
- MCLELLAN, JOSIE: *Love in the time of communism. intimacy and sexuality in the GDR*. Cambridge [Cambridge UP] 2011
- MYJAK, TOMASZ: A Bulgarian. In: SITKOWSKA, MARYLA (Hrsg.): *Krzysztof Jung (1951-1998)*. Warschau [Drukpol] 2001, S. 43-47
- PABST, ANDREA: Protesting Bodies and Bodily Protest. »Thinking through the Body« in Social Movement Studies. In: SCOTT BROWN, TIMOTHY (Hrsg.): *Between the Avantgarde and the Everyday. Subversive Politics in Europe from 1957 to present*. New York [Berghahn] 2016, S. 191-200

- PIOTROWSKI, PIOTR: Gender after the Wall. In: PEIJIC, BOZENA (Hrsg.): *GENDER CHECK. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Wien [Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien] 2009, S. 236-240
- PLAMPER, JAN: *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*. München [Siedler] 2012
- POPP, WOLFGANG: Der biblische David als schwule Ikone der Kunst und Literatur. In: HÄRLE, GERHARD (Hrsg.): *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Stuttgart [M und P] 1997, S. 67-100
- POTOCKA, MARIA ANNA: The ›Gender‹ problem was invited by religion. In: JALOWIK, DELFINA; MONIKA KOZIOL; ANNA MARIA POTOCKA (Hrsg.): *Gender in Art (Gender w Sztuce)*. Krakau [Museum of Contemporary Art in Krakow] 2015, S. 111-117
- PUCEK, ROBERT: Przeobrażenie zupełne. Jung i owady. In: Zgierski, Jakub; KATARZYNA URBANSKA (Hrsg.): *Krzysztof Jung - przemiana*. Warschau [Argraf] 2016, S. 109-135
- RADZISZEWSKI, KAROL: *Before '89*. DIK Fagazine, Nr. 8. Warschau [Queer Archives Institute] 2009
- RADZISZEWSKI, KAROL: The Politics of Queer Archives. In: Erharter, Christiane; Schwärzler, Dietmar et al. (Hrsg.): *Pink Labor on Golden Streets*. Berlin [Sternberg] 2015, S. 100-108
- RADZISZEWSKI, KAROL: *Homosexualité Communiste?* DIK Fagazine, Nr. 11. Warschau [Queer Archives Institute] 2016
- REGENER, SUSANNE: Visuelle Kultur. In: AYAß, RUTH; JÖRG BERGMANN: (Hrsg.): *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Mannheim [Verlag für Gesprächsforschung] 2006, S. 435-458
- SCHEER, MONIQUE: Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History?) A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion. In: *History and Theory*, 51, 2012, S. 193-220
- SITKOWSKA, MARYLA (Hrsg.): *Sigma, Galeria, Repassage, Repassage 2, ReRepassage*. Galeria Zachęta, Warschau [Drukarnia S. Klimiuk] 1993
- SITKOWSKA, MARYLA (Hrsg.): *Krzysztof Jung (1951-1998)*. Warschau [Drukpol] 2001
- SITKOWSKA, MARYLA: Sprzątaczką i mistrz ceremonii. Jung w Repassage'u. In: ZGIERSKI, JAKUB; KATARZYNA URBANSKA (Hrsg.): *Krzysztof Jung - przemiana*. Warschau [Argraf] 2016, S. 31-43
- SOBOLCZYK, PIOTR: *Polish Queer Modernism*. Frankfurt/M. [Peter Lang] 2015
- SZESNIAK, MAGDA: *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* [Instytut Kultury Polskiej UW] Warschau 2016
- SZUBERT, PIOTR: Preface. In: SITKOWSKA, MARYLA (Hrsg.): *Krzysztof Jung (1951-1998)*. Warschau [Drukpol] 2001, S. 9-11
- SZULC, LUKASZ: Queer in Poland: Under Construction. In: *Queer in Europe: Contemporary Case Studies. Contemporary Sociology*, 33, 2011, S. 159-172

- SZULC, LUKASZ: *Transnational Homosexuals in Communist Poland. Cross Border Flows in Gay and Lesbian Magazines*. New York [Palgrave Macmillan] 2017
- SZYMANSKI, BERENIKA: *Theatraler Protest und der Weg Polens zu 1989. Zum Aushandeln von Öffentlichkeit im Jahrzehnt der Solidarnosc*. Bielefeld [transcript] 2012
- TEUNE, SIMON; NICOLE DOERR: The Imagery of Power Facing the Power of Imagery: Toward a Visual Analysis of Social Movements. In: FAHLENBACH, KATHRIN; MARTIN KLIMKE; JOACHIM SCHARLOTH (Hrsg.): *The Establishment Responds: Power, Politics, and Protest since 1945*. New York [Palgrave] 2012, S. 43-55
- THINIUS, BERT: Erfahrungen schwuler Männer in der DDR und in Deutschland Ost. In: SETZ, WOLFRAM (Hrsg.): *Homosexualität in der DDR. Materialien und Meinungen*, Hamburg: [Männerschwarm] 2006, S. 9-89
- TIN, LOUIS-GEORGES: *The dictionary of homophobia. A global history of gay & lesbian experience*. Vancouver [Arsenal Pulp] 2008
- URBANSKA, KATARZYNA: Kultura wolności ciała. Na Jungówce. In: ZGIERSKI, JAKUB; KATARZYNA URBANSKA (Hrsg.): *Krzysztof Jung - przemiana*. Akademie der feinen Künste in Warschau [Argraf] 2016, S. 97-109
- WALCZEWSKA, SLAWOMIRA: Poles spoke by Gender. In: JALOWIK, DELFINA; MONIKA KOZIOL; ANNA MARIA POTOCKA (Hrsg.): *Gender in Art (Gender w Sztuce)*. Krakau [Museum of Contemporary Art in Krakow] 2015, S. 104-129
- WARKOCKI, BLAZEJ: Polen unter dem Regenbogen. Die drei Emanzipationswellen der Schwulen in Polen. In: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 2014, <http://www.bpb.de/internationales/europa/polen/179367/analyse-die-drei-emanzipationswellen-der-schwulen-in-polen?p=all> [letzter Zugriff: 20.01.2018]
- WISNIEWSKI, ŁUKASZ: É la nave va. In: SITIKOWASKA, MARYLA (Hrsg.): *Krzysztof Jung (1951-1998)*. Warschau [Drukpol] 2001, S. 37-42
- WOLFERT, RAIMUND: Krzysztof Jung: Pionier der polnischen Gay Art. In: *HOSI WIEN: Lambda Nachrichten*, 5, 2010, S. 30-34
- WOLTERSDORFF, VOLKER: Anmerkungen zu Camp. Von Oscar Wilde zu Andy Warhol. In: *Forum Homosexualität und Literatur*, 50, 2007, S. 173-187
- ZGIERSKI, JAKUB; KATARZYNA URBANSKA (Hrsg.): *Krzysztof Jung - przemiana*. Warschau [Argraf] 2016

Filme

- JANISCH, ADAM (Regie): *Imago Krzysia*. Warschau/Berlin 2017

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Rozmowa (Unterhaltung), 1980
Foto: Grzegorz Kowalski, Archiv Grzegorz Kowalski, Warschau
Bibl.: SITKOWSKA 2001: 95
- Abb. 2/3: Performance wspólny (Gemeinsame Performance), 1980
Foto: Janusz Prajs, Archiv Krzysztof Jung, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Bibl.: SITKOWSKA 2001: 92-93
- Abb. 4/5: Przemiana (Wojtek Karpińskiemu) (Metamorphose, für Wojtek Karpiński), 1978
Foto: Grzegorz Kowalski, Archiv Krzysztof Jung, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Bibl.: SITKOWSKA 2001: 61
- Abb. 6/7: Działanie na bramie Uniwersytetu Warszawskiego (Aktion am Haupteingang der Warschauer Universität), 1978
Foto: unbekannt, Archiv Krzysztof Jung, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Bibl.: SITKOWSKA 2001: 71
- Abb. 8/9: Odpowiedzialność (Verantwortung), Aktion am Haupteingang der Warschauer Universität, 1979
Foto: unbekannt, Archiv Krzysztof Jung, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Bibl.: SITKOWSKA 2001: 84
- Abb. 10: Krzysztof Jung, auf dem jüdischen Friedhof in Warschau, 1984
Foto: unbekannt, Archiv Krzysztof Jung, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Bibl.: SITKOWSKA 2001: 202