

Auf Annas Spiel einsteigen

von Joshua Decter

Rein und raus, zurück und vorwärts, ein und aus, aus und ein. Am Anfang ist der Videobildschirm dunkel, bevor man kurz darauf ein ganz feines Klicken hört und die Spitze eines erigierten Penis in dem Augenblick beleuchtet wird, in dem sie – einen Lichtschalter berührt. Dann zieht sich der Penis von der Bildfläche zurück, ehe er wieder auftaucht, um das Licht abzuschalten, und der Bildschirm dunkel wird. Der Ablauf wiederholt sich insgesamt 15 Minuten lang. Anfangs traute ich meinen Augen nicht oder war mir vielmehr nicht ganz sicher, was ich gerade gesehen hatte. Aber bald wusste ich, was gespielt wurde: Das war kein Finger, der da das Licht ein- und ausschaltete, sondern der Schwanz eines Mannes, ein nicht zu bändigender Ständer. Versuchte ich die Identifikation, das Erkennen irgendwie zu unterdrücken? Reagierte ich etwa auf diese frappierende Szene unbewusst mit einer Fehleinschätzung?

Der Titel dieses witzig sexuellen und merkwürdig verstörenden Videostücks von Anna Jermolaewa aus dem Jahr 1999 ist Ein/Aus. Der steife Penis löst buchstäblich und symbolisch eine Beleuchtung des Bildraums (des inneren Schauplatzes) aus, in den er gerade „eingedrungen“ ist. Das Spiel Jermolaewas scheint also eines des sowohl körperlichen als auch psychischen Ersatzes zu sein: Ein Penis ersetzt einen Finger, der Penis wird zum Finger. Es handelt sich hier um eine geschlechtsspezifische Sexualisierung (Neubesetzung) eines „neutralen“ Raumes, eine Erotisierung des Banalen, die jedoch auf eine so beiläufige, sachliche Art vollzogen wird, als ob damit provokativ angedeutet werden sollte, dass dies die übliche Ordnung der Dinge sein könnte, wenn man der Fantasie unsere Alltagserfahrung aktiver zu „durchdringen“ gestatten würde.

Kurioserweise erinnert mich diese Arbeit Jermolaewas an Nikolaj Gogols Erzählung Die Nase. Vielleicht ist die Analogie auch unpassend, aber für mich besteht hier ein verborgener Zusammenhang. Obgleich Jermolaewa ihre russische Heimat 1989 im Alter von 19 Jahren verließ, um nach Wien zu gehen, finden sich in ihren Arbeiten (postmoderne) philosophische russische Streiche, trifft man auf eine Sensibilität, die sich dazu hingezogen fühlt, durch absurde Gesten der symbolischen psychischen Verdrängung und semiotischen Neubestimmung die dunklen Seiten der menschlichen Existenz zu enthüllen. Ein Penis verhält sich wie ein Finger, und eine Nase wird für eine Person gehalten. Vielleicht gibt es irgendwo in meinem Hinterkopf die Vorstellung, dass Jermolaewa eine entfernte Erbin von Gogols Gefühl des Absurden ist, und ich darf an dieser Stelle wohl anmerken, dass die Erzählung Die Nase in Sankt Petersburg spielt. Zahlreiche Autoren literarischer Analysen haben, was wohl kaum jemanden überraschen wird, in der Nase von Gogols Geschichte einen sublimierten Phallus gesehen. Ob nun passend oder nicht, habe ich das also mit Jermolaewas Einsatz eines Penis als Finger in Beziehung gebracht.

Jermolaewas bezaubernder, jedoch eine gewisse sexuelle Anspannung vermittelnder Videoloop mit dem Titel Blumenbeet (2001) führt uns eine andere psychologische Ersetzung vor: Der männliche Körper wird zu einem symbolischen „Blumenbeet“. Mehrere verschiedenfarbige Bewässerungsgeräte besprühen den Genitalbereich eines Mannes (oder verschiedener Männer?), wodurch erigierte Penes zu sprießen beginnen. Buchstäblich und symbolisch schießen also wie durch einen wunderbaren Eingriff Phalli hoch. Die gleichermaßen wunderliche wie ausgelassene und bedrohliche Arbeit ist eine allegorische Auseinandersetzung mit Männlichkeit, Fruchtbarkeit und Sex, und wenn ich mich nicht irre, ist es die Hand einer Frau (vielleicht die der Künstlerin selbst?), welche die wässrige Nahrung spendet. Wir wissen, was hier vor sich geht, sind beim Spiel dabei, wissen, dass wir es mit einer gestellten Situation zu tun haben. Jermolaewa will niemanden hinters Licht führen. Doch es stellt sich ein gewisser Zauber

ein, eine wunderbare Aufhebung des Nichtglaubenwollens, die man nur mit einer gewissen Art der Absurdität in Zusammenhang bringen kann. Mit Absurdität als einer Form der gesellschaftlichen Allegorie, mit Humor als Instrument, mit dem man unter die Schale des üblichen Lebens und unserer geläufigen Annahmen vordringen und eine andere Wahrheit oder vielleicht die Einsicht zutage fördern kann, dass es eine Wahrheit nicht gibt – außer vielleicht die „Wahrheit“, die sich zeigt, wenn man den Penis eines Mannes gießt: Er wächst!

Eine gekonnte Neubefahrung des Terrains weiblicher Erotik und/oder Sexualität ist Kurvenreich, ein 2002 entstandener dreiminütiger Videoloop. Die Abfolge knapp und schön geschnittener Fragmente zeigt ein kleines rotes Spielzeugsportauto, das den Kurven eines weiblichen Körpers (des Körpers der Künstlerin vielleicht?) folgt, durch eine Körperlandschaft rast, die ebenso objektiviert wie sinnlich ist. Man hört nichts als das Reibungsgeräusch der Reifen des sich über die Hautoberfläche bewegenden Wagens. Es ist fast, als ob das Auto zu einem kartografischen Mittel würde, das den Körper dieser Frau erfasst, deren Gesicht man nie sieht; wie ein im Raum zeichnender Bleistift umreißt das Auto den Körper, als ob es eine Skulptur andeuten wollte. Mit der für sie charakteristischen Leichtigkeit hinterfragt Jermolaewa auf humoristische Weise eine zum Gemeinplatz gewordene kulturelle Trope: die Sexualisierung des Automobils (also von Männern, die kurvige Sportwagen fahren) bzw., im Fall von Autorennen, die Hochgeschwindigkeitsverlängerung männlicher Macht (den mobilen Phallus). Was dieses elegant konstruierte Video betrifft, könnte man das rote Spielzeugsportauto auch als symbolischen Ersatz des männlichen Körpers interpretieren. Und da das Spielzeugauto auch für die Welt der Kinder und des Spielens steht, lässt die Einführung dieses Zeichens der „Unschuld“ mögliche andere verstörende Konnotationen anklingen.

Aus allem Anschein nach sachlichen Qualitäten des Lebens das Absurde abzuleiten ist ein Mittel, die Absurdität der Alltäglichkeiten des Lebens zu beleuchten. Die Konstruktion des Absurden als ästhetisch-philosophische Bedingung lässt uns klarer erkennen, wie lächerlich unsere Existenz ist, und hilft uns, was noch wichtiger ist, die Verhältnisse zu ertragen, mit denen wir tagtäglich konfrontiert sind. Geschickt gewinnt Jermolaewa das Absurde aus Objekten und manipuliert Situationen, die oberflächlich betrachtet eine gewisse Normalität nahe zu legen scheinen, aber unmittelbar aus ihrem normalen Kontext gelöst werden. Jermolaewa drängt uns in gewissem Sinn zu der Einsicht, wie normal das Absurde und wie absurd natürlich das Normale in Wirklichkeit ist. Mutterschaft (1999), ein 33-Sekunden-Loop, führt uns beispielsweise eine Szene vor, die sowohl „alltäglich“ als auch idiosynkratisch ist: Welpen saugen begeistert an den Zitzen ihrer Mutter, die gleichzeitig von einem an einem Tisch sitzenden Mann (mit Extrastücken?) gefüttert wird. Es scheint sich um ein Fragment zu handeln, das auf den Kontext einer häuslichen Szene verweist; wir sehen das Gesicht des Mannes nicht, lernen den größeren Zusammenhang nicht kennen, hören aber, wie der Mann mit der Hündin spricht. Aufgrund der ebenso bezaubernden wie irritierenden Seiten der mütterlichen Szene schwanken wir als Betrachter zwischen Identifikation und Befremden. Die Entdeckung des Komischen oder Unheimlichen an der Oberfläche des Normalen findet auch in Jermolaewas Das Hendltriptychon aus dem Jahr 1998 seinen einzigartigen Ausdruck. Auf jedem Bildschirm sieht man einen drei- bis vierminütigen Loop mit Aufnahmen dreier verschiedener Hähnchengrills, die vermutlich von einer jeweils anderen Straße aufgenommen sind (wir als Betrachter, als Voyeure, sehen zu, wie die Hähnchen vor sich hin braten, als ob wir in ein Schaufenster gucken würden). Es handelt sich um Hähnchengrills, wie man sie in Lokalen oder Läden von Zuwanderern in verschiedensten Städten der Welt antreffen könnte. Durch die mit der Loopingstruktur gegebenen Wiederholungen unterstreicht Jermolaewa sowohl die „Alltäglichkeit“ der kulinarischen Szenen als auch das dem Gezeigten immanente widersprüchliche Wechselspiel zwischen Humor und Gewalt, das man mit den endlosen Drehungen von Grillhähnchen über dem Feuer verbinden mag.

In der 2001 entstandenen Zweikanal-Videoarbeit Shooting „zerstört“ Jermolaewa den (Video-) Apparat und dringt auf ziemlich gewalttätige Weise in das Blickfeld des Betrachters ein. Wir bekommen eine Allegorie des Aufbaus und der Zerstörung der Darstellung im Zeitalter der „demokratisierten“ Medienkultur vorgeführt, in dem vermeintlich jeder, der im Besitz einer Videokamera ist, zu einem Filmemacher werden kann. Die beiden einander zugewandten Videobildschirme replizieren die ursprüngliche Szene des Shootings. Auf einem Schirm sieht man Anna Jermolaewa, die große Schutzbrillen trägt und eine automatische Waffe in der Hand hat. Sie scheint die Waffe direkt auf uns, die Betrachter, gerichtet zu haben, auf uns zu zielen. Es handelt sich um eine Kraftprobe zwischen der drohenden Gewalt des Schusses und dessen drohender „Rezeption“ durch den Betrachter dieses Vorgangs. Als mögliches Ziel bin ich, im übertragenen Sinn, im Begriff, erwischt zu werden. Die auf mich gerichtete Waffe gebietet mir körperlich wie bildlich Einhalt. Die Frau mit der automatischen Waffe steht in einem Raum unter der Erde – vielleicht handelt es sich um einen Schießstand, vielleicht aber auch um einen schrecklicheren Ort. Auf dem anderen Bildschirm sieht man eine Videokamera auf einem Stativ vor einer Ziegelwand. Man nimmt an, dass die Kamera sich im selben Raum befindet wie die Frau mit der Waffe. Ist vielleicht die Videokamera das eigentliche Ziel, und bin ich, der Betrachter, zum imaginären Vermittler in der dargestellten Szene geworden? Auf dem anderen Bildschirm atmet Anna Jermolaewa, sie zielt mit der Waffe auf mich/uns/die Videokamera und gibt einen Schuss ab. Haben wir es mit einer Schießübung zu tun? Nach ein paar Augenblicken wird die Qualität des Videos geringfügig schlechter. Die Künstlerin zielt wieder, scheint feuerbereit zu sein, hält dann aber inne, zieht sich zurück, macht einen längeren, tieferen Atemzug und gibt einen zweiten Schuss ab. Auf einmal ist das Bild gestört: Die Materialität des Bandes hat Schaden genommen. Gleichzeitig zeigt uns der zweite Bildschirm sozusagen das „Opfer“ der Schüsse, das objektive Beweismaterial: die hilflose, fast jämmerlich wirkende Videokamera, die teilweise zerstört oder „hingerichtet“ worden ist. Man könnte diese Arbeit als polemische Neufassung von Chris Burdens Shoot aus dem Jahr 1971 sehen, auch wenn ich glaube, dass es eigentlich um etwas anderes geht. Jermolaewa will uns als Betrachter in ihr Spiel verwickeln und darauf hinweisen, dass wir alle an diesem endlosen, sich immer wiederholenden Akt der tatsächlichen/symbolischen Zerstörung und Rekonstruktion des Videoapparats beteiligt sind – eine Geste, die den tieferen „fiktiven“ Stellenwert des dem Medium Video eigenen Anspruchs auf Glaubwürdigkeit, Objektivität und Wahrhaftigkeit zeigt.

Geschickt verführt uns Jermolaewa dazu, auf ihr Spiel einzusteigen und mitzumachen, wodurch eine Dynamik entsteht, innerhalb deren wir zugleich unschuldige „Opfer“, gelegentliche Zuschauer, unfreiwillige Komplizen und schuldige Beteiligte sind. Wer hat unter diesen Bedingungen die Kontrolle? Wer wird manipuliert? Jermolaewa weiß genau, wie sie welche Mittel einsetzt: Das Tempo passt genau, die Geschwindigkeit entspricht den beschleunigten Vermittlungsweisen der zeitgenössischen Medienkultur, und das Looping als Mittel der Wiederholung (und Informationsverdichtung) fordert zur Auseinandersetzung und kritischen Reflexion heraus. In ihrer spielerischen, etwas schockierenden Art sexualisieren manche Videos Jermolaewas banale Situationen, um so Lebensrituale in Frage zu stellen; die Künstlerin verleiht „alltäglichen“ Objekten und Situationen neue Bedeutung, um unsere Annahmen darüber zu erschüttern, wie allem Anschein nach ganz harmlose Dinge im Leben unter Umständen unvorhersehbare komplexe und vielfältige Bedeutungen zu zeitigen vermögen. Die Entfremdung des Wirklichen, die Wirklichkeit unserer Entfremdung vom Wirklichen und das Schwarz-Humorige daran.

© 2002

Joshua Decter in:

- Anna Jermolaewa Big Sister / The Five Year Plan, Ausst.Kat., Herausg. v. Gerald Matt f.d. Ursula Blickle Stiftung, Wien, 2002.