

Der Blick vorbei aufs Ganze

Von Martin Prinzhorn

In ihrem Video *Mutterschaft* (1999) zeigt Anna Jermolaewa eine Hundemutter, an deren Zitzen eine Meute von Hundebabys verzweifelt versucht, an Nahrung zu gelangen. Die Aufmerksamkeit der Hundemutter gilt gleichzeitig einer menschlichen, sie streichelnden Hand einer an einem Tisch sitzenden Person, die wiederum völlig von einer undeutlich hörbaren Konversation an diesem Tisch absorbiert ist. Obwohl klassische Elemente von Videokunst wie die zur Qual werdende Repetition und Monotonie vorhanden sind, kommt für die ZuschauerInnen niemals ein Blick auf das Reale einer Person oder eines Wesens zustande, die Kamera legt keine Beziehungen frei oder macht diese transparent, die Szenerie bleibt zwischen den spannungsgeladenen Relationen zu uneinordenbar, jegliches Fokussieren kann auf Dauer nicht gelingen. Wo sich in anderen Fällen eine Beziehung zwischen Gezeigtem, Kamera und Bildschirm zumindest nachträglich herstellen läßt, scheitert ein analytischer Blick in diesem Fall schon an einer fast unauflösbaren Komplexität der gezeigten Situation. Die Relationen im Bild bilden niemals etwas Kreisförmiges, es gibt kein Hin und Zurück, es scheint sich irgendwie um ein Hin und Weg zu handeln. Dieses Sich-über-die-Ränder-hinaus-zu-Verlieren gilt sowohl auf einer formalen Ebene, da entscheidende Dinge außerhalb des Bilds sind, wie auch auf einer inhaltlichen Ebene, da die Kommunikation zwar eine Kette bildet, in ihren hierarchischen Mißverständnissen aber nur in eine nicht näher bestimmbare Richtung gehen kann.

Auch in anderen Arbeiten von Jermolaewa ist dieses Moment immer vorhanden, wenn auch vielleicht nicht immer so deutlich: Die tanzenden Puppen oder die sich drehenden Hühner in ihrer maschinenhaften Bewegung indizieren zwar immer Kommunikation, die aber losgelöst ist von den Wesen, die sie ausführen. Wir können uns natürlich immer den kulturellen Kontext dazu denken,

und im Fall der Hühner wird dies auch noch durch die unterschiedliche Ethnizität forciert, aber der Witz dieser Arbeiten liegt doch darin, daß keine einfache kausale Beziehung zwischen Sichtbarem und Hintergrund möglich ist. Die maschinenartigen Bewegungen simulieren nicht einfach soziale und psychische Relationen, die nur durch die Spezifika des Mediums verfremdet werden, sie repräsentieren indirekt einen nach außen hin offenen Raum. Im Video *Ein/Aus* (1999) glaubt man zunächst nur an einen guten Witz mittels der einfach wirkenden Idee eines erigierten Penis, der den Lichtschalter betätigt. Erst in der Wiederholung entstehen die komplexen Relationen, und man beginnt sich zu fragen, was eigentlich passiert, wenn ein männliches Glied zu einer Filmfigur wie Kermit der Frosch wird. Eben keine Persiflage, dazu ist die Zweckentfremdung zu groß und der Narrativ zu abstrakt.

Fragmentierte Körper Die hier gezeigten Photographien beschäftigen sich mit dem Thema ‚Körper‘, einem Thema also, das in den letzten Jahren in Hunderten von Photoarbeiten und Dutzenden von Ausstellungen breit abgehandelt wurde – Körper als Zeichen von sich ändernden kulturellen Konditionen und den damit verbundenen Vergleichsmöglichkeiten, als Projektionsfläche von Geschlechtlichkeit und den damit verbundenen Überschreitungsmöglichkeiten et cetera. Die prominente Stellung von Körperphotographie hat wohl auch damit zu tun, daß sie einen Bereich abdeckt, der zum einen von einer traditionellen Kunstgeschichte her zugänglich ist, weil sie direkter an traditionelle Malerei anschließt, als es die zeitgenössische Malerei tut, und zum anderen auch für jene Modelle und Analysemethoden erfaßbar ist, die, von außen in die Kunst getragen, eine immer größere Rolle spielen, wie etwa Psychoanalyse, feministische Kritik und alle möglichen Spielarten von Cultural Studies. Diese

Kompromißfunktion erfüllt Jermolaewas Arbeit aber nur sehr bedingt: Wie der Titel, *Die Arbeit mit den Beinen*, schon andeutet, handelt es sich nicht um Körperphotographie, sondern um Körperteilphotographie. Die üblichen Herangehensweisen über ‚gaze‘, ‚identity‘ oder Repräsentation des Raums durch Blick reichen hier nicht aus. Die in den Videoarbeiten durch bewegte Bilder ausgedrückte so wichtige Funktion von Mechanik und Maschine scheint mir auch hier eine große Rolle zu spielen. Die Vorgangsweise, in den Photos den weiblichen Körper nur durch Modepuppen oder durch Pin-up-Photos zu repräsentieren, während der männliche Körper in einer etwas unbeholfen wirkenden *cross gender*-Inszenierung vorhanden ist, rückt zwar das Thema der Geschlechterrollen in den Mittelpunkt, geht aber von einer wesentlich (auch im formalen Sinn) fragmentierteren Ausgangssituation aus als viele andere Arbeiten. Die weiblichen Puppen und Sexphotos sind von der Künstlerin nicht arrangiert, sondern so vorgefunden und in eine photographische Perspektive gesetzt: als funktionale, aber auch irgendwie ausgediente Maschinen vor einem männlichen Blick, zwischen ebenfalls ausgedienten Haushaltsmaschinen, als Bordellschild oder vor einer modernistischen Architektur. Auch sind sie nicht mehr Teil einer für BetrachterInnen nachvollziehbaren Relation, die in eine Geschlechterbeziehung einbettbar ist und die eine Rolle ja erst definiert. Dem gegenüber stehen die männlichen Körper, immer ohne Gesicht und Blick aufgenommen, klobige Körperteile mit klobigen türkisen Schuhen, mit einem feminin wirkenden Kleidungsstück, kaum verhüllt und ungelente Scham ausstrahlend. Wiederum wäre es zu einfach zu sagen, daß hier ein Austauschspiel der Geschlechter stattfindet, fragmentarische Andeutungen sind zwar vorhanden, ergeben aber kein Ganzes, sondern werden selbst zu artifiziellen Teilen von etwas, das außerhalb des Bilds liegt.

Körperteile repräsentieren ein Ganzes Die Strategie der Künstlerin ist es nicht, ihren Blick auf die Repräsentation des Körpers direkt zu richten und ihn so zu unterminieren

>>> ANNA JERMOLAewa, *Die Arbeit mit den Beinen*, 1999, C-Prints, je 75 × 50 cm, 7teilig, Teil I aus dem Zyklus *Gender Benders*









ren. Obwohl die Thematik genau diese evoziert, bleiben es immer Detailansichten, die keine Formation einer Phantasie auf einer körperlichen oder psychischen Ebene zulassen und vom Genre her bizarrerweise eher in die Richtung von Stilleben gehen. In dieser Szenerie ist die Umgebung keine Erweiterung des Körpers, sondern die Körperteile sind Teile der Umgebung. Das Bild vom Körper, der von Hüllen umgeben ist, die sich graduell von einem privaten bis hin zu einem öffentlichen Raum erstrecken, wird fundamental erschüttert. Üblicherweise ist Körperphotographie beziehungsweise die künstlerische Repräsentation von Körper und Gesicht ganz allgemein in genau diesem Sinne hierarchisch geordnet: Der Blick auf unseren Körper ist ein Blick auf unsere Seele und führt so hinaus in das, was uns umgibt. Bei Anna Jermolaewas Arbeiten wird diese Hierarchie umgangen, Teile repräsentieren ein Ganzes, das aber nicht mehr notwendigerweise Körper und Psyche als zentrale Entität voraussetzt, sondern gleich innerhalb einer größeren Maschinerie gesehen werden kann. Sie zeigen eine Welt, die möglicherweise menschenlos ist, in der zwar die Spuren sichtbar sind, aber überhaupt nicht klar ist, ob das, was sie hinterlassen hat, überhaupt existiert. Wie bei anderen jüngeren KünstlerInnen bedeutet dies aber auch ein Aufgeben einer sicheren analytischen Distanz: Im Unterschied zur konzeptuellen und politischen Kunst der sechziger und siebziger Jahre etwa läßt sich hier nicht mehr die übliche kritische Abgehobenheit einfach voraussetzen, da diese ja die Hierarchie mit all ihren Ebenen und vor allem den Menschen als zentrale, wenn auch nur konstruierte Ebene braucht. Auch diese Voraussetzungen gelten in einer Debatte nicht mehr, in der das Konzept der Virtualität so weit getrieben werden kann, daß es keine Ebene mehr geben könnte, auf der die Frage nach einer Realität überhaupt Sinn macht. Durch ihre nicht mehr festmachbare Verankerung würden die Bilder unter anderen zeitlichen Voraussetzungen komisch bis sexistisch wirken. *Gender Benders* nennt die Künstlerin den Gesamtzyklus, aus dem diese Serie stammt. Verbogen werden aber auch die Modelle, mit denen wir es gewohnt sind, diese Thematik zu sehen und zu analysieren. Diese Photographien führen an einer Geschlechtsrepräsentation vorbei, lassen ihre Konstruktion erst gar nicht zu, anstatt sie zu dekonstruieren.

ANNA JERMOLAewa Geboren 1970 in St. Petersburg/Rußland, seit 1989 in Österreich. Von 1990 bis 1998 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 1997 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien (Meisterklasse für Malerei, Graphik und Neue Medien/Peter Kogler). Einzelausstellungen (Auswahl): Galerie Walcheturm, Zürich 2000; mezzanin, Wien 1999. Gruppenausstellungen (Auswahl): BIG Torino 2000 – Biennial of emerging Artists, Turin 2000; ... *sabotage ...*, Shed im Eisenwerk, Frauenfeld 2000; *Sensitive*, Le Printemps de Cahors, 2000; *Young Artists from Central Europe*, 3rd Biennial Prague, 1999; *Art News*, Österreichisches Kulturinstitut, Budapest 1999; *Nicht aus einer Position*, Akademie der bildenden Künste, Wien 1999; *dAPERTutto*, 48th Biennale von Venedig, 1999; *I (as in India)*, Shankara Center for Arts, Bangalore 1999.

MARTIN PRINZHORN Geboren 1957 in Wien. Linguist an der Universität Wien. Daneben zahlreiche Veröffentlichungen zur bildenden Kunst sowie Kuratortätigkeit. Lebt in Wien.