

Bert Rebhandl

Gedankensprünge. Anna Jermolaewas Umbauten am kinematographischen Apparat

Es ist ein Fünfjahresplan für die Ewigkeit: Zwei Rolltreppen laufen aneinander vorbei. Die eine führt nach unten, sie befördert Menschen. Die andere führt nach oben, sie befördert die Kamera. Eine sichere Beobachterposition gibt es nicht, ebensowenig wie ein Ankommen auf dem Bahnsteig der U-Bahn oder im Tageslicht. Alles unterliegt dem Gesetz des Loops. Die Frage des historischen Fortschritts, die im real-existierenden Sozialismus mit dem Begriff Fünfjahresplan verbunden war, erledigt sich bei Anna Jermolaewa in einer Videoinstallation, in der lineare Bewegung in eine Schleife überführt wird, die im Prinzip die Rolltreppe selbst ist. Die Menschen, die das Bild durchqueren, sind eine Zufallsmenge, für die sich das Kino in den Zwanzigerjahren erstmals zu interessieren begann, als jene Querschnittfilme entstanden, die aus dem Leben in einer Stadt oder einer Kommune nicht mehr das Ungewöhnliche, sondern das Alltägliche hervorheben wollten, den Rhythmus eines Gemeinwesens. Der Mann mit dem kinematographischen Apparat von Dziga Vertov aus dem Jahr 1929 zog für die revolutionäre sowjetische Gesellschaft diese Summe. Die Installation Fünfjahresplan basiert auf einer Einstellung, die von Vertov inspiriert sein könnte, denn auch Anna Jermolaewa filmt mit einer diskreten Kamera, sie bewegt sich mit dem Interesse an einer „Kino-Wahrheit“ zwischen den Menschen: Sie sind, wenn auch nicht ausdrücklich als solche ausgewiesen, doch erkennbar als Nachfahren der sowjetischen Bürger der Zwanzigerjahre. Es ist die Montage, die den epochalen Unterschied einholt zwischen dem Aufbruch jener Gesellschaft, die Anna Jermolaewa an deren Ende von Leningrad aus nach Westen verließ: Es stellt sich heraus, daß sich mit einer kurzen Videosequenz Totalität leichter darstellen lässt als mit einem epischen Dokumentarfilm. Es ist das Privileg (und die Ironie) der Kunst, in eine Figur zu übersetzen, was die Geschichtsschreibung oder die Soziologie, aber auch der Dokumentarfilm extensiv darstellen. Das Ende des Sozialismus ist eine Tatsache, die nicht aussagbar ist, ohne Widersprüche zu produzieren. In diesem Sinn realisiert erst die Installation Fünfjahresplan vollständig, was Deleuze mit Blick auf Der Mann mit

dem kinematographischen Apparat geschrieben hatte: Die „reizendste Bäuerin oder das rührendste Kind“ sind Transformatoren, die „Bewegungen aufnehmen“ und Veränderungen bewirken, die „in keinem Verhältnis mehr zu ihren eigenen Dimensionen standen“.1 Diese (euphorische) Unverhältnismäßigkeit war bei Vertov natürlich Teil einer politischen Utopie. Bei Anna Jermolaewa ist sie Teil des (konter-euphorischen, lakonischen) Dispositivs der Kunst. Alle ihre Videoarbeiten arbeiten an einer Neubestimmung der Verhältnismäßigkeiten, und wenn sie sich neben Vertov auch noch auf Eisenstein beruft, so hat dies wohl damit zu tun, welchen großen Stellenwert im sowjetischen Revolutionsfilm jede einzelne Einstellung hatte. Ein „leeres“ Bild hätte die Dialektik zum Stillstand gebracht, hätte die „springende Montage“ lahmgelegt, und damit die Materie. Die Treppe von Odessa in Panzerkreuzer Potemkin (über die ein Kinderwagen hinuntertorkelt) ist die Metonymie dieser Dialektik. Bei Anna Jermolaewa wird diese Treppe zur Rolltreppe, zu einem Bild, das sich leerläuft. Alle ihre Videosequenzen bestehen aus Bildern, die entleert sind. Die Spielzeugfiguren, die in Das Quartett eine Musikgruppe im Ausstellungsraum ergeben, sind primitive mechanische Apparate. Die Puppen, die in 3 min. überlebensversucheweise auf dem Floß der Medusa von Géricault ins Schlingern kommen, sind einander zu ähnlich, als dass man noch Anteil an einem individuellen Geschick nehmen könnte. Der Hintergrund ist dabei immer monochrom und unspezifisch, so, als hielten sich die Bilder für möglichst viele Lesarten bereit. Das Hendltriptychon, drei Aufnahmen von einem mit unerhörter Gleichmäßigkeit rotierenden Hühnergrill, hat Harald Szeemann in einer Zeitungsglosse ausdrücklich mit Vertov verglichen: „Alltagsvorgänge, ausgerichtet auf die Befriedigung von Grundbedürfnissen, aufgenommen wie von Vertov.“2 Diese Beobachtung ist ein wenig zu allgemein, um den Stellenwert dieser Arbeit ausreichend zu erschließen. Denn was in keinem Verhältnis mehr zu ihren eigenen Dimensionen steht, ist nicht nur eine industrialisierte Landwirtschaft, in der Hühner ihren Materialwert einbüßen und abstrakt werden; es ist die Kunst- und Bildgeschichte selbst, die durch die bloße Verwendung des Begriffs Triptychon einen Kontext erzeugt, der über die spärlichen visuellen Informationen des Bilds weit hinausgeht. Die Sakralisierung des proletarischen Genießens überhöht Formen der Reklame und profaniert zugleich deren auratische Strategien. Die vom eigenen Fett gleißenden Hühner sind makellos auf eine befremdliche Weise. All dies ist auch eine Form der Montage. Sie springt allerdings weiter als bei Eisenstein, insofern Sprache (Wortvorstellungen) darin eine wesentliche Rolle spielt. Auch hier folgt Jermolaewa eher dem Weg Vertovs, dessen Agitprop viele Strategien der Werbung vorwegnahm. Die Körperspiele Kurvenreich, Blumenbeet und Mutterschaft könnten auch als Werbespots funktionieren, als paradoxe Interventionen nach dem berühmten Vorbild der Humanic-Spots ebenso wie als witzige „Deodorant Commercials“ nach dem Vorbild William Wegmans. Die angedeutete Aufhebung der Gattungsgrenzen zwischen Mensch und Hund in Mutterschaft hat ein Motiv in den Abenteuern der Anthropomorphie, die Wegman mit seinem Hund Man Ray inszenierte. Die verwundbaren Häuser im Werk von Gordon Matta-Clark (exemplarisch in den dokumentarischen Filmen Splitting und Bingo/Ninths) sind ein weiteres Motiv in der Neuein-

schätzung der Verhältnismäßigkeiten, die Anna Jermolaewa in ihrer Revision klassischer Positionen der Konzeptkunst vornimmt. Sie nimmt den Körper als Landschaft, wie Matta-Clark die Architektur in einem radikalen Sinn als Lebenswelt begriff. Kurvenreichdeutet eine Position an, die zwischen dem materialistischen Optimismus von Vertov und der Medientechnokratie liegt, aus deren Griff der Kunstbetrieb in den letzten Jahren das dokumentarische Bild zu befreien versucht. Diese Position wird aber sofort wieder auf das Spiel gesetzt. Die Installation Shooting zielt direkt auf die filmische Struktur, für die – einer berühmten Arbeit von Michael Snow aus dem Jahr 1974 zufolge – gilt, dass es Two Sides to Every Story gibt. Auch hier geht Jermolaewa aber einen konkret poetischen Schritt weiter, indem sie das ominöse Wort Shooting wörtlich nimmt, und nicht länger zwei Kameras (wie in Haskell Wexlers Film *Medium Cool*, 1969) oder zwei Projektoren (wie bei Michael Snow oder Stan Douglas) aufeinander richtet, sondern zwei Videobilder miteinander konfrontiert: Das eine zeigt tatsächlich einen Schuss, das andere zeigt eine Kamera, die („tödlich“?) getroffen wird. Die Zuspitzung der Vertovschen „Kino-Prawda“ auf eine Duellsituation, in der das Kamera-Auge selbst auf dem Spiel steht, ist eine interessante Konsequenz aus den einsilbigen, vieldeutigen Videosequenzen, in denen Anna Jermolaewa bisher die Möglichkeiten einer gedankenspringenden Montage erprobt hat. Die Dialektik wird mit dieser Installation aber nicht stillgelegt. Im Gegenteil funktioniert auch sie nur, weil das Kino und die Kunst diese finale Konstellation schon so oft durchgespielt haben, dass selbst das Shooting in eine Bedeutungsschleife gehört, die nicht definitiv gestellt werden kann. Das Historische, das in allen diesen Arbeiten nur in Spuren sichtbar wird, die durch vielfache Repräsentationsprozesse gebrochen sind, kehrt in Shooting wieder in Gestalt einer Duellantin, die Anna Jermolaewa selbst spielt. Sie sieht aus wie eine intellektuelle Guerilla aus einem Film von Godard, womit sie bei jenem Erben Vertovs angelangt wäre, der sich an dessen erkenntnistheoretischen Implikationen bis zur Erschöpfung abarbeitet. Hier zeichnen sich die Rahmendaten eines neuen Fünfjahresplans ab, den Anna Jermolaewa mit Sicherheit spielend erfüllen wird.

1 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/Main 1997, S. 62

2 Harald Szeemann, in: *Welt am Sonntag*, Nr. 14, 2000, S. 45

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