



Bilder der politischen Strahlung

von Boris Groys

Text aus dem Katalog *Anna Jermolaewa*

Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln
anlässlich der Ausstellung im Österreich-Pavillon der Biennale Arte 2024

In seiner »Einführung in die Theorie des additionalen Elementes in der Malerei«¹ stellte Kasimir Malewitsch die These auf, dass Kunst durch Infektion entstehe. Er sprach er von Bazillen, die sich beinahe unbemerkt in die Vision der Kunstschaffenden einschleusen und so ihre Kunst verändern würden. Seine eigene Kunst verstand Malewitsch als mit der geraden Linie infiziert, die er mit dem Tuberkulosebazillus verglich. So stimmte Malewitsch mit zahlreichen Philosoph:innen, Kunstschaffenden und Kunstkritiker:innen in der Hinsicht überein, dass Kunst halb unbewusst entstehe. Doch er ging nicht davon aus, dass die Subjektivität und das Unterbewusstsein der Kunstschaffenden Quellen ihrer künstlerischen Kreativität seien. Das Unterbewusste der Kunstschaffenden komme von außen. So wie Bazillen den Körper veränderten, würden auch die Sensibilität und das Nervensystem der Künstler:innen durch neue visuelle Elemente verändert, die wiederum durch neue technische oder gesellschaftliche Entwicklungen Eingang in unsere Welt fänden. Und Malewitsch glaubte, die wirklich guten Künstler:innen seien jene, die sich von den Bazillen ihrer Zeit auf die radikalste vorstellbare Weise infizieren lassen.

Heutzutage sind es nicht so sehr die Bazillen des Stadtlebens, sondern die Bazillen der Medien und der Politik, mit denen wir uns infizieren. Und wieder sind die Kunstschaffenden, die sich mit diesen Bazillen am nachhaltigsten infizieren haben lassen, die besten unserer Zeit. Anna Jermolaewa ist eine von ihnen. Sie ist äußerst aufmerksam dem Gewöhnlichen, dem Alltäglichen des menschlichen Daseins gegenüber. Zwar teilt sie dieses Interesse am Alltag mit vielen anderen zeitgenössischen Kunstschaffenden, aber ihre Aufmerksamkeit gilt vor allem jenen Teilbereichen und Aspekten unserer gewöhnlichen Welterfahrung, die lediglich den Anschein des Gewöhnlichen haben, jedoch

– wie politisch Interessierte wissen werden – als Fassade fungieren, hinter der bestimmte politische Kräfte agieren. In dieser Hinsicht sind ihre Bilder aus Tschernobyl besonders charakteristisch.² Die Reststrahlung nach einer nuklearen Explosion ist unsichtbar. So gesehen ist das etwas anderes als die Bazillen, die Malewitsch vorschwebten, denn diese konnten zumindest unter dem Mikroskop beobachtet werden. Natürlich hinterlässt eine Nuklearexplosion sichtbare Spuren der Verwüstung. Aber wir müssen *wissen*, dass eine Landschaft radioaktiver Strahlung ausgesetzt war und ist, um sie mit anderen Augen sehen zu können – oder gar sehen zu wollen. Erst durch dieses Wissen nehmen wir die Landschaft und alles darin Befindliche als *unheimlich* wahr. Jermolaewas Bilder aus Tschernobyl haben diesen unheimlichen Aspekt jetzt auch für Betrachter:innen, die noch nie etwas von der dortigen Nuklearkatastrophe gehört haben. Dasselbe gilt für viele andere Bilder Jermolaewas, die denselben Eindruck von einem durch brutale politische Kräfte und Ereignisse verstrahlten Alltag hinterlassen.

Jermolaewa ist besonders empfänglich für diese politische Strahlung, da sie ihre Kindheit in der Sowjetunion verbrachte, wo das tägliche Leben aufs Äußerste politisiert wurde. In den 1930er-Jahren wurden dort alle Formen unabhängiger wirtschaftlicher und kultureller Aktivitäten vollständig verboten. Die Machthaber erlangten dadurch die Möglichkeit, das Alltagsleben der sowjetischen Bevölkerung zur Gänze zu kontrollieren. Jede Bürgerin, jeder Bürger war beim sowjetischen Staat angestellt, wohnte in einem Gebäude, das dem Staat gehörte, kaufte in verstaatlichten Läden ein und reiste in staatlichen Verkehrsmitteln durchs Staatsgebiet. In der sowjetischen Lebensweise war alles so, wie es war, weil jemand angeordnet hatte, dass es so und nicht anders zu sein habe. Jede gewöhnliche Ware wurde so zu einem ideologisch aufgeladenen Statement, wie umgekehrt im Kapitalismus jedes Statement zu einer Ware wird. Man konnte kommunistisch essen, kommunistisch wohnen und sich kommunistisch kleiden – oder eben auch unkommunistisch, ja sogar antikommunistisch.

Das galt insbesondere für die sowjetische Massenkultur. Sie war in der Sowjetunion so allgegenwärtig, wie die westliche Massenkultur allgegenwärtig in aller Welt vertreten war und ist. Offiziell wurde in der sowjetischen Kultur jedoch alles, was wir üblicherweise mit dem 20. Jahrhundert verbinden, kategorisch abgelehnt. Jazz und Jeans waren als Symbole des bürgerlichen Westens verboten. Kulturell lebte die sowjetische Bevölkerung im Russland des 19. Jahrhunderts, das von einer vorbürgerlichen, aristokratischen Kulturtradition – verkörpert von Puschkin, Tolstoi und Tschaikowski – bestimmt war. Wenn heute beispielsweise die Liebe zum klassischen Ballett im Westen jemanden als einer privilegierten Gesellschaftsschicht oder gar der gesellschaftlichen

und wirtschaftlichen Elite zugehörig identifiziert, war sie in der Sowjetunion ein massenkulturelles Phänomen. Die berühmten Ballerinen waren dort so populär wie heutzutage Popsängerinnen im Westen.

Der ritualisierte, repetitive Charakter des klassischen Balletts verlangt den Tänzer:innen ein hohes Maß an Disziplin und Professionalität ab. Das sowjetische Ballett sei das beste der Welt, keine andere Schule komme an ihr technisches Niveau heran – davon war die sowjetische Bevölkerung überzeugt. Jeglicher Innovationsversuch wurde als drückebergerischer Vorwand gesehen, nicht richtig – also: nicht wie im klassischen Ballett vorgeschrieben – tanzen zu wollen. Man könnte mit Fug und Recht behaupten, dass die sowjetische Öffentlichkeit daran gewöhnt war, nur auf zwei Dinge stolz zu sein: das Militär und das Ballett. Und natürlich gibt es zwischen den beiden Bereichen eine Verwandtschaft: Der eine wie der andere bringt wohlgeformte Körper hervor. Dies erklärt auch, warum während des Putschversuchs im September 1993, der gegen die liberale Reformpolitik des Jelzin-Regimes gerichtet war, das russische Staatsfernsehen bekannterweise Tschaikowskis *Schwanensee* zeigte. Tatsächlich war die Ausstrahlung von *Schwanensee* die beste Methode, um die von den Volksdeputierten geplante Rückkehr zu Ordnung und altem imperialen Ruhm zu manifestieren.

Die Geschichte des sowjetischen Balletts dient als gutes Beispiel für die eingangs erwähnte politische Strahlung. Tanztechnisch war das Ballett seit der Zarenzeit gleichgeblieben. Besonders *Schwanensee* galt als Symbol dieser kulturellen Stabilität, weil es vom führenden französisch-russischen Ballettmeister des 19. Jahrhunderts, Marius Petipa, choreografiert wurde. Die ideologische und politische Nutzung der russischen Balletttradition erfuhr jedoch während der Sowjetzeit einen Bedeutungs- beziehungsweise Wahrnehmungswandel: Aus der Unterhaltung für die Oberschicht wurde ein Symbol der politischen Stabilität des Sowjetregimes.

In dem für die Biennale in Venedig kreierten *Rehearsal for Swan Lake* (2024) spielt Jermolaewa nun mit ebendiesem politischen Symbolismus des Balletts. Hier lenkt die Künstlerin unsere Aufmerksamkeit allerdings weg von der kanonischen Form des Balletts und stattdessen auf die Probe – mit all den unvermeidbaren Schnitzern und dem Herantasten an die Materie, die diese Verlagerung impliziert. Die traditionelle Form des Balletts als Zurschaustellung der technischen Perfektion ganz und gar von Disziplin und Routine vereinnahmter Körper zerbricht. Die ursprüngliche Handlung, ein altes Märchen, wird nun durch eine neue ersetzt: Die Tänzer:innen versuchen, die von der russischen Invasion der Ukraine schwer beschädigte kulturelle Tradition zu retten. Diese Bemühungen sind von der Hoffnung getragen, dass *Schwanensee* nicht nur die Fortsetzung seiner alten Vereinnahmung durch politische Mächte signalisieren kann,

sondern womöglich auch eine Wende zum Besseren. Schließlich findet der Held, nachdem er eine Zeit lang in den Bann der dämonischen Odile gezogen wurde, zurück zu seiner geliebten, leidenden Odette.

Jedoch sind es nicht nur die kulturellen Traditionen, deren politische Konnotationen Jermolaewa mit ihrer Kunst enthüllt, sondern auch Alltagsrituale und -gegenstände. Gewöhnlich wirkende Blumenarrangements beziehen sich in *The Penultimate* (2017) auf die sogenannten »Farbrevolutionen«, für die bestimmte Pflanzen als Symbole gewählt wurden. Die Suche nach einer optimalen Schlafposition spiegelt die Erfahrung politischer Flüchtlinge wider, die bemüht sind, eine der neuen Umgebung angemessene Position für Körper und Geist zu finden – diese Stellungen und Haltungen entpuppen sich jedoch allesamt als unbequem (*Research for Sleeping Positions*, 2006). Das unheimlichste Beispiel kommt aus dem inoffiziellen sowjetischen Kulturbereich: Röntgenbilder von menschlichen Körperpartien wurden als Trägermaterial benutzt, um damals verbotene westliche wie sowjetische Jazz- und Rockmusik aufzunehmen (*Ribs*, 2022/24). Die Kombination aus leichtfüßigen Rhythmen und Bildern von menschlichen Knochen auf diesen Tonträgern verdeutlicht erneut – beinahe buchstäblich – die versteckte Strahlung unter der Oberfläche der Normalität. Diesmal ist die Strahlung halb physisch, halb politisch.

Ribs ist unheimlich, aber auch nostalgisch. Die Arbeit offenbart den Irrwitz des Lebens in der Sowjetunion und ist gleichzeitig eine Erinnerung an den Einfallsreichtum, mit dem gewöhnliche Bürger:innen es schafften, mit dieser Absurdität umzugehen. Nostalgisch ist auch Jermolaewas *Untitled (Telephone Booths)* (2024), eine Arbeit, die auf die Zeit vor dem Mobilfunk zurückblickt. Um jemanden von unterwegs anzurufen, war es notwendig, eine Telefonzelle aufzusuchen – und das Telefon darin musste funktionieren. Im Nachhinein betrachtet wird klar, wie sehr die Einführung von Mobiltelefonen unsere Beziehung zu dem Ort, von dem aus wir jemanden anrufen, verändert hat. Heute bedeutet, jemanden in der Öffentlichkeit anzurufen, sich komplett vom jeweiligen Standort zu isolieren. Ins Handy sprechend bewegt man sich selbstvergessen durchs Stadtbild und ignoriert die Position des eigenen Körpers in der realen Umgebung offline. Im Gegensatz dazu sensibilisierten anno dazumal nur wenige Dinge den Menschen so sehr für seine unmittelbare Umgebung wie der Wunsch, öffentlich zu telefonieren. Oft war der Telefonapparat außer Betrieb, dem Telefonbuch fehlten die Hälfte der Seiten und so weiter. Und falls das Telefon doch funktionierte, musste man sich meist anstellen und darauf warten, dass andere ihr Gespräch beendeten.

Besonders für Flüchtende, die – ohne Wohnung oder privates Telefon – auf Telefonzellen angewiesen waren, war die Erfahrung des Anrufens eine von vielen Möglichkeiten, die Gepflogenheiten des

Aufnahmelands kennenzulernen. Man lernte, Telefonzellen zu lieben und zu schätzen, nicht nur, weil sie eine wichtige Verbindung zum zurückgelassenen Land darstellten, sondern auch, weil sie einen Weg in das neu betretene Land eröffneten. Der fürsorgliche Umgang mit Telefonzellen war sowohl für Auswandernde kennzeichnend als auch für die Bewohner:innen ärmerer Viertel, in denen man sich kein privates Festnetztelefon leisten konnte. Ich erinnere mich, wie beeindruckt ich in den 1980er-Jahren vom Zustand der Münztelefone im südlichen Teil der Bronx war. Alles rund herum sah schäbig und kaputt aus, aber die Apparate funktionierten einwandfrei.

Jermolaewas Arbeiten sind zutiefst persönlich – was aber nicht bedeutet, dass sie in irgendeiner Weise »expressionistisch« daherkommen. Sie beruhen stets auf den Erfahrungen, die die Künstlerin mit anderen Menschen teilt. Man könnte jetzt einwerfen: Wer sind diese »anderen«? In Zeiten der Identitätspolitik scheint diese Frage fast unausweichlich. Klar, Jermolaewa reflektiert in ihrer Kunst ihre sowjetische Herkunft, ihre Mitwirkung in der damaligen alternativen Undergroundszene. Und klar, sie reflektiert darin auch die Kunstausbildung, die sie in Österreich genoss, sowie allgemeiner ihre österreichische Sozialisierung. Aber ihre Kunstwerke und Performances beziehen sich auf die politischen Ereignisse, kulturellen Haltungen, Ängste und Hoffnungen, die dank moderner Medien in aller Welt verbreitet sind und nahezu jeden Menschen betreffen.

In erster Linie jedoch sind mit Jermolaewas Arbeiten viele Zeitgenoss:innen angesprochen, die aus anderen Regionen dieser Welt in den Westen gekommen sind, in der Hoffnung auf ein besseres Leben – darunter eben auch Künstler:innen und Schriftsteller:innen, die ein soziales Milieu aufsuchen wollten, das empfänglicher für ihre Kunst und Schriften ist. Unweigerlich verfügen diese Künstler:innen und Schriftsteller:innen über etwas, das man als »Doppelblick« bezeichnen könnte: Sie sehen das kulturelle Milieu ihrer Herkunft aus westlicher Perspektive und den Westen aus der Perspektive ihrer ursprünglichen Kultur. Doch während dieser Doppelblick vielen zu eigen ist, gibt es nur wenige Künstler:innen, die ihn offen und ehrlich manifestieren. Anna Jermolaewa ist eine davon. Und das macht ihre Kunst besonders wertvoll für unsere Zeit – eine Zeit, in der Migration ein zentraler sozialer und politischer Faktor geworden ist.

¹ Vgl. Kasimir Malewitsch, »Einführung in die Theorie des additionalen Elementes der Malerei«, in: *Die gegenstandslose Welt*, Dt. von A. von Riesen, Bauhausbücher Bd. 11 (München: Albert Langen, 1927), S. 8–63.

² Vgl. Anna Jermolaewa, »Chernobyl Safari«, in: *Number Two*, hg. Alfred Weidinger/ Gabriele Spindler, Ausst.-Kat. Schlossmuseum Linz (Berlin: Distanz, 2022), S. 26–33.