

Constanze Ruhm *Re: Rehearsals* (No Such Thing as Repetition)

26. September 2015
bis 24. Januar 2016
Landesgalerie für
zeitgenössische
Kunst, St. Pölten

Text: Dietmar Schwärzler

St. Pölten. Einmal ist keinmal. Die künstlerische Arbeit von Constanze Ruhm, die auch als Lehrende, Kuratorin oder Schreiberin tätig ist, wird gemeinhin mit einer Referentialität zur Kinomodern in Kombination zu Theorien der Psychoanalyse und feministischer Kritik assoziiert. Ein Grund hierfür scheint in der schlichten Tatsache zu liegen, dass Ruhm in ihren Arbeiten ihre Referenzquellen stets ausweist, um einerseits das eigene Diskursfeld zu manifestieren und zu kontextualisieren, andererseits wohl auch, um sich in der Riege an verwiesenen Persönlichkeiten (Godard, Truffaut, Antonioni, Tarkowsky, Lacan, Joyce, Derrida, Deleuze, Julia Roberts usw.) zu sonnen. Natürlich erscheint der Zugang durch diese mitunter ausufernde Referenzpalette verkompliziert, worin sich aber durchaus auch der Spaß und ein (An-)Reiz dieser künstlerischen Praxis verbirgt. Letztlich bildet das Wissen über die spezifischen Referenzebenen speziell in den jüngeren Produktionen keine Voraussetzung, um die Laufbildarbeiten genießen oder diese gar verstehen zu können, da eine kausale Narration im herkömmlichen Sinne gar nicht angestrebt ist.

In einer groß angelegten Retrospektive in der Shedhalle des Landesmuseums Niederösterreich konnte man den Spuren, deutlichen Entwicklungen und auch dem Status quo ihres Œuvres, das zwischen 1997 und 2015 unter anderem auch in verschiedenen Kooperationen (Christine Lang oder Emilien Awada) entstand, begegnen. Der Ausstellungsparcours, von Alexandra Schantl kuratiert und von Golmar-Mina Kempinger-Khatibi in Kooperation mit Constanze Ruhm gestaltet, wurde von der Gegenwart, also der jüngsten mehrteiligen Installation *Panoramis Paramount Paranormal* (2015), die auch räumlich separiert als Einstieg überzeugte, bis zu der 1997 entstandenen digitalen Fotoserie *Day for Night: Scaffold* nahezu chronologisch geordnet. Unterschiedliche Präsentationsformen von bewegten

Bildern (installative Settings, Einzelscreenings, Verwendung von Computerschirmen für webbasierte Arbeiten, alte Monitore/Hantarex, Flat-Screens, Vitrinen mit Versatzstücken aus den Filmen ...) inklusive einem eigens gebauten, prächtigen Kino boten darüber hinaus ausreichend Möglichkeit, über Varianten des Ausstellens von Laufbildern, auch in Kombination mit Fotografien, nachzudenken und unterschiedliche Rezeptionsmodi zu durchlaufen. Viel Zeit mitzubringen, bildete dabei einen Grundvoraussetzung, da mehrere Filme eine Stunde oder darüber hinaus dauern, wenngleich einige dieser zeitbasierten Arbeiten im Grunde auch als Fragmente funktionieren.

Die Kinogeschichte, vor allem jene der Moderne, fungiert im Kosmos Ruhms als zentrale Matrix, aus der sich zahlreiche Erzählgerüste ihrer Filme und Fotoarbeiten speisen. Ruhm schreibt ihre Texte selbst, spannt dabei ein Netz aus Referenzen, die allerdings nicht als reine Zitate Verwendung finden, sondern deren Quellen überarbeitet, dekonstruiert bzw. rekonfiguriert, teilweise verkehrt und für eine feministische Lesart produktiv gemacht werden. Eine stete

Form der Relektüre, ein sukzessives Fort- und Überschreiben, wobei das Netz derart verzweigt ist, dass die Ausgangstexte mitunter nur noch als Inspirationsquellen oder Hintergrund für Erklärungsmuster dienen, Ruhms Texte aber letztlich ganz eigenständig funktionieren. Schält man die Arbeiten von ihren Bezugssystemen frei, lassen sich darin, neben vielen anderen Dingen, unzählige Variationen von Begehrenskonstruktionen finden, die über Machtverhältnisse und Repräsentationsformen definiert werden – allerdings nicht linear, sondern in erzählerischen Schleifen angelegt, in denen Anfang, Mitte und Ende einer Geschichte durch- und ineinandergewürfelt sind. Ganz profan formuliert stellen Ruhms Kernthemen die Liebe, das Kino samt Apparatur, das Altern und der Tod in ihren jeweiligen Beziehungen zueinander dar. Selbst in den frühen, sehr formalen Computeranimationen *Apartment* (1998) oder *Travelling/Plan 234/Extérieur Nuit* (1999/2005) in denen Ruhm lediglich digitale, menschenleere Räume zeigt – sie hat unter anderem während ihres Studiums an der Städelschule Frankfurt für Matt Mullican 3D-Environments gebaut –,

dienen Liebes- oder Trennungsszenen aus den Godard-Filmen *Le Mépris* (1963) und *Nouvelle Vague* (1990) als Ausgangspunkt, um Geschlechterrollen zu transformieren. Ruhm untersucht in diesen räumlichen Rekonstruktionen nicht nur den Filmraum, sondern welche Rolle der Regisseur (Mann) diesem für den emotionalen Akt der Schauspielerin (Frau) zuweist, eine Fragestellung, die sie auch in vielen Folgeprojekten beschäftigt. In *Kalte Probe* (2013) bildet dann, als weiteres narratives Beispiel, eine traumatische Begegnung Anna Karinas mit Godard nach 25-jähriger Trennung in einer TV-Show der 1980er-Jahre das Zentrum der Geschichte. Mit Beginn des in der Ausstellung fokussierten Werkzyklus *X Characters*, der zwischen 2001 und 2013 entstand, tritt die Inszenierung von theatralen Filmräumen – oder auch filmischen Theaterräumen – in den Vordergrund. Die Filmbühne wird dabei von zeitgenössischen, von ihren Rollen emanzipierten Widergängerinnen weiblicher Ikonen des modernen Kinos bespielt. Casting und Probe, also unabgeschlossene, im Werden begriffene Produktionsprozesse, stellen dabei die zentralen



Constanze Ruhm
*Crash Site/My Never
Ending Burial Plot*, 2013
Detailaufnahme
Video, 60 Min.

Versuchsanordnungen dar, die Ruhm in ihrer künstlerischen Praxis gerne durch Paraphernalien des Kinos, wie Trailer oder Plakate, ergänzt. Ihre Methodik basiert dabei auf Wiederholung, Serialität, Verschiebung und Variation, ist also mitunter ähnlich, jedoch nie gleich. „Einmal ist keinmal“, sang Nena in ihrer gleichnamigen Nummer 1983; bei Ruhm hätte der Song oder das Credo wohl „Einmal ist nie genug“ geheißen. So taucht auch in mehreren Produktionen – *Crash Site/ My_Never_Ending_Burial_Plot* (2010), *Trailer Park* (2012) und *Kalte Probe* – als sprechendes Beispiel eine Fischdose auf, die Ruhm groß an die Frontwand des Hauptraums in Beziehung zu *Crash Site* affiziert.

Die Fischdose ist hier eigenständiges Bild, aber auch elementarer Verweis der gesamten Ausstellung, nämlich auf ein Schlüsselerlebnis von Jacques Lacan. Dieser fährt, so die Geschichte, mit einem Fischer aufs Meer hinaus, wo beide plötzlich eine im Wasser treibende Sardinenbüchse bemerken. „Ist das nicht interessant: Wir können die Büchse sehen, aber die Büchse uns nicht“, sagt der Fischer und aus dieser Beobachtung heraus entwickelte Lacan seine Theorie des Blicks, die inhärente Machtverhältnisse ebenso befragt wie Fragen der (Re-)Präsentation, beides auch zentrale Konfigurationen bei Ruhm.

Ein italienischer Schriftsteller und Philosoph meinte einmal zur Funktion eines Titels, dass dieser „die Ideen verwirren, aber nicht ordnen soll“. Diese Strategie ließe sich auch einfach auf das Werk von Ruhm übertragen. Nicht das Verschaffen von Klarheit, die im Allgemeinen nur selten existiert, steht im Vordergrund, sondern komplexe Facetten des Denkens, Fühlens und Handelns, die in der Irritation emanzipatorisches Möglichkeitspotenzial entfalten.