

Kolik 19/2013

Helmut Ploebst

Menschen an der Rezeption

Godard als Witz: Kalte Probe und Crash Site von Constanze Ruhm

„Aber sieht sie nicht aus, als wäre sie eine neue Laura Palmer?“, fragt ein kleinwüchsiger Mann den träumenden Kriminalisten Dale Cooper. Die Ähnlichkeit ist verblüffend. Doch ausgerechnet *Twin Peaks* gibt Constanze Ruhm im Abspann ihres jüngsten Films *Kalte Probe* (Buch und Regie gemeinsam mit Christine Lang) nicht als Referenz an. Obwohl darin eine gewisse Grace Zabriskie auftritt. So heißt die Schauspielerin, die David Lynch nicht nur als Laura Palmers Mutter, sondern auch als Besucherin in dem Film *Inland Empire* eingesetzt hat, der mit einem polnischen Volkslied über ein verlorenes Mädchen beginnt.

Zusammen mit Zabriskie tritt bei Ruhm das verlorene, möglicherweise ermordete polnische Kindermädchen Ewa auf, deren bleiches Gesicht dem der toten Laura Palmer so ähnelt, als wäre diese, nachdem ihre Leiche aus einer Plastikfolie geschält wurde, wiederauferstanden. Aus Plastikfolienstreifen ist auch der Backdrop der Bühne in *Kalte Probe*, durch den ein Regisseur namens Hans Lucas ins Jenseits vordringt – so wie die Geschwister Pevensie in *The Chronicles of Narnia* durch einen Kleiderschrank und ein Dickicht nach Narnia geraten.

Wie die Pevensies kommt auch Hans in einer verschneiten Landschaft an. Und aus dem Schnee heraus weiter zu einer Hausruine, auf der in weißen Lettern „Rezeption“ steht. In seiner Doppelbedeutung ist der Begriff Rezeption nun gleichermaßen der Signifikant, das Bezeichnende, einerseits für einen Empfangsort und andererseits für den Prozess der Lektüre. Womit Ruhm hier über Saussures Semiotik hinaus zu Jacques Lacan und dessen Begriff vom Signifikanten führt. Nicht nur, weil sich der französische Psychoanalytiker in der Filmhandlung hinter einer verschlossenen Tür bemerkbar macht. Sondern auch, weil seine triadische Struktur der symbolischen Ordnung den gewitzten Plan der *Kalten Probe* maßgeblich mitbestimmt.

In einer Klinik ist die „Aufnahme“ der Empfangsort, beim Film bezeichnet der Begriff zum einen Funktion wie Produkt der Kamera (gemäß lat. *recordari*: sich erinnern) und zum anderen die Arbeit des wahrnehmenden Subjekts (lat. *recipere*: aufnehmen). Aus den Aufnahmen der Kamera werden Bilder-„Texte“ gemacht, die in der „Rezeption“ des Kinosaals von Gästen aufgenommen, gelesen und sofort

übersetzt werden. Dort ereignet sich die Übertragung zwischen zwei in Bezug auf den Kino-Ort „jenseitigen“ Referenzfeldern: auf der Projektionsseite jenem, mit dem der Film bei seiner Herstellung aufgeladen wurde, und auf der Rezeptionsseite jenem, in das ein lesendes Subjekt seine Wahrnehmungsinhalte hineinübersetzt. Diese beiden Felder sind niemals deckungsgleich. Mit den dadurch erzeugten Spannungen spielt Constanze Ruhm in ihren Referenzierungen, die sie auf drei Ebenen umsetzt: im Film selbst, im Nachspann als Liste als erstem und auf ihrer Website in Form von Text-Bild-Dokumenten als zweitem „Bonustrack“.

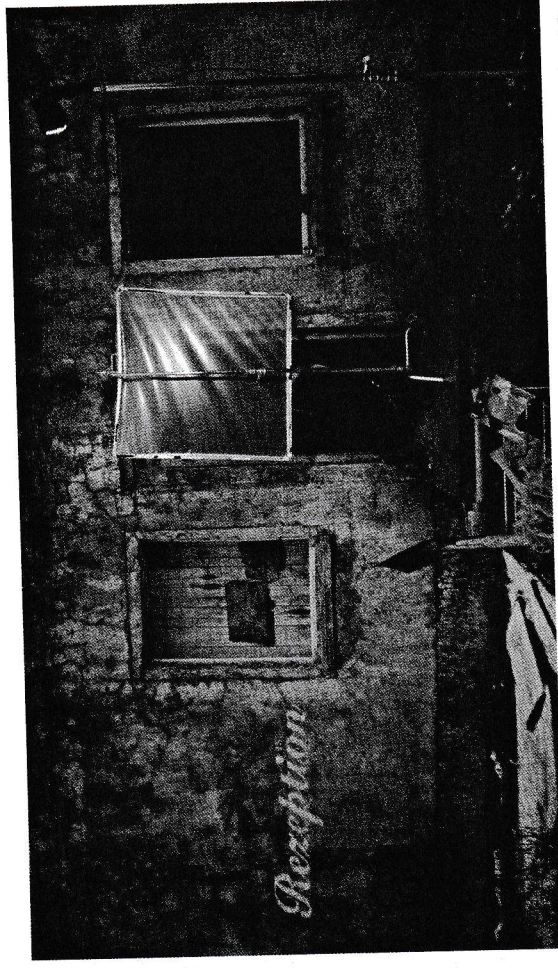
Warum fehlen hier *Twin Peaks* und *The Chronicles of Narnia*? Vielleicht bleiben Ruhms Liste und Dokumentation unvollständig, weil sie keine Vorschriften sein sollen. Auf dem Gebäude mit der Aufschrift „Rezeption“ steht auch groß „Camping“. Die *Kalte Probe* hat ja auf einem Campingplatz begonnen. Dort steht ein Zelt, auf dem „Nichts“ zu lesen ist – ein Signifikant, der noch zwei weitere Auftritte hat: einmal auffällig im Kernschauplatz des Films, einer Talkshow-Bühne, und dann, etwas verräumt, in der Garderobe einer eingeschlossenen Schauspielerin, die durch eine verriegelte Tür mit Freud und Lacan streitet.

Dieses „Nichts“ könnte als die Leere zwischen Projektion und Rezeption gelesen werden. Als Abgrund (frz. *abîme*) zwischen Enkodiertem und der Dekodierung, die sich innerhalb jener Referenzen ereignet, die das aufnehmende Subjekt auf der Ebene eines „Sieht aus, als wäre“ – zum Beispiel *Twin Peaks* und *The Chronicles of Narnia* – zur Herstellung rezeptiver Sinnzusammenhänge nutzt.

Als „Sieht aus, als wäre“ gibt Ruhm, die in ihrem Umgang mit der Erzählung explizit auf das Mittel der Mise en Abyme zugreift, in *Kalte Probe* ihrerseits eine „Theater“-Situation wieder, wie zum Beispiel auch Lars von Trier in *Dogville* und *Manderlay*. Im Lichtspieltheater ist das Theater-im-Film (als Film und nicht als dokumentiertes Theater) die mediale Mise en abyme – als Aufführung in der Aufführung – par excellence. Im Gegensatz zu von Trier aber schießt Ruhms Kamera das Theaterbild zurück in den Film, in dieses „mediale Jenseits“ des sterblichen theatralen Live-Ereignisses.

Am besten leuchtet das bei zwei Flashbacks von Hans ein. Was da wie Bildstörungen daherkommt, sind zwei Stills von Ewa, die sich durch Laura Palmer, durch das verlorene Mädchen bei *Inland Empire* und durch Sadako Yamamura, das wiedergängigerische Mordopfer aus *Ringu* von Hideo Nakata (sozusagen der Antithese zu Woody Allens, nein, nicht *Radio Days* mit dem Mädchen im Brunnen, sondern *The Purple Rose of Cairo* mit Tom Baxter, der aus der Leinwand tritt), zu bewegen scheint.

Allen und Nakata inszenieren den Übertritt vom Projektiven ins Rezeptive als Traum respektive Alptraum. Genau diese „Passage“ entlässt Constanze Ruhm nun



Kalte Probe

sixpackfilm

aus der Leinwand. Sie lässt Jean-Luc Godard und Anna Karina aus einer peinlichen TV-Show von 1985 heraus auf- und Karina allein in ihrem 1959 entstandenen Werbespot für eine Seife abtreten. Zwischen diesen chronologisch verkehrten Klammern faltet sich eine abgründige Abhandlung über die Verschnitte und Fallen der Narration auf, deren bis in den Slapstick reichender Witz in Vorgängerarbeiten wie etwa *Crash Site* (2010) zurückreicht.

Schon dort taucht ein Protagonist auf, der, wenn er seine Godard-Brillen aufsetzt, aussieht, als wäre er Hans Lucas. Dort bereits wird ein – vielleicht Ewas – Grab ausgehoben, beenden Schläge mit der Schaufel unhaltbare Zustände und spielt das Geschehen auf der Freilichtbühne einer Lichtung, eines Parks (der in den drei Kapiteln des Films als „Club“, „Klimik“ und „Zone“ bezeichnet ist). Auch die Klinik taucht in einer Szene von *Kalte Probe*, in foucaultscher Kostümierung, wieder auf. Und ebenso, als ein zeichenhafter Ausläufer, kurz das Motiv einer pandorahaften Sardinienbüchse.

Da wie dort lässt Ruhm Humor wie Tiefsinn mit Genuss flach daherkommen, verbiegt und zerschneidet ihre folienhaften Charaktere, von denen sie verschiedene Versionen ins Feld schießt. Sie verhindert jegliche Virtuosität des Schauspiels, sagt unablässig an der Macht der Illusion und spöttelt so über den spektakelverzögerten Zuschauerblick. Über das Model, die Schauspielerin und Godards zeitweiligen Zuschauerblick. Stanislaw Lems Roman *Solaris* zu. Ebenfalls aus einem Tarkowskis Verfilmung



Crash Site

sixpackfilm

Witz heraus. Denn Karina wird als eine aus der christlichen Ikonografie bekannten Selbdrift-Figur (Anna selbdrift, etwa bei Leonardo da Vinci) – „Anna, Nana, Mama“ wie eine Verkörperung der „Club-Klinik-Zone“-Triade – heraufbeschworen. Und weil Tarkowski seinen Film *Stalker* (1979) auf *Solaris* (1972) aufgebaut hat, bringt Ruhm die berühmte *Stalker*-Kamerafahrt über den Boden am Beginn jedes der drei Teile von *Crash Site* in karikierender Kürze ins Spiel – jeweils nach einer Anspielung auf Hitchcocks *Psycho*.

Die oft unheimlichen Zitate in *Kalte Probe* sind hauptsächlich als Witze psychoaktiv. So sagt etwa Ewa auf Polnisch: „Weil ein Mann, der schläft, ein Mann ist, der nicht weiß, dass er schläft, ist ein Mann, der weiß, dass er nicht schläft, einer, der nicht schläft.“ Hier zwinkert Georges Perec (*Un homme qui dort*, 1967) in Richtung der Figur des toten Hans Lucas, der erst einmal nicht weiß, dass er tot ist. Während einer Abwandlung der „Nichts“-Show wird Jean-Luc Godard als einen Meter große Witzfigur vorgestellt, die hinter einem Fauteuil auftaucht. In der letzten Folge von *Twin Peaks* verschwindet der kleinwüchsige Mann hinter einer solchen Sitzgelegenheit, und Dalé Coopers Showdown erreicht seinen Höhepunkt. Constanze Ruhm ist da weniger hitzig. Sie lässt ihren *Pierrot* Godard einfach seinen Regiemist zusammenkehren und verscharrt darin genüsslich den Künstlertyp des *Le Fou*-Egotrippers.