

## In „indivision“

The perception of landscape in literature and art is connected to the awareness of separation. Since Petrarca's poetry and 14th century painting there have been diverse approaches to this, all drawing on the experience of loss. While German Romanticism longingly searched for an ancient unity and regarded the landscape as the mirror of the human soul, Clara S. Rueprich prefers to speak of inner and outer worlds. Her work's force of attraction derives not from fantastical, heightened impressions of nature, landscape or human beings: the pictorial language stays close to reality.

The „kidnapping“ of the observer deviates only slightly from that of everyday situations, and this is probably the reason why the works are so extremely effective.

The video installations create a field of tension between human self-experience and the perception of nature. Respect towards inner and outer nature is not demanded by the work but rather constitutes the work's basis. Man and the landscape appear as equals. Film sequences are central to this work, often deriving, however, their unique form from the involvement of the projection surfaces, which lend the works their own dynamic. For example, in the installation „connected“ (2001) the rhythm of the ocean is related to human breathing. A large block of ice serves as the projection surface for images of water on one side and a female torso on the other. At the same time, the melting of the ice block triggers a third process: the films approach one-another while becoming less and less visible as the projection is shifted progressively into the mind of the observer.

The outside installation „more sea“ (2001) uses the facade of a courtyard as an imposing projection wall. Breaking waves roll over the window front. The accompanying sound is at first inaudible, the visitor is obliged to seek the acoustic completion of the filmed impression of nature by entering the glassmade elevators flanking the court. Here too, the projection surface is not confined to a passive function. Clara S. Rueprich effects an encounter between the film and the architecture that changes both of them. The film is divided into sound and image, in this way seeping tangibly into the architecture of the building. In turn, the sound installation in the elevators reacts to the automatic announcements of the floor number by replacing them with reports of the wind force at sea.

Running water, in the form of the artificial rain of the shower, is also the basis of the installation „rain comes to stay“ (2002). This work was the result of a dialogue with the location, too. Clara S. Rueprich occupied the former mens' shower room in a disused factory by projecting the image of a woman showering onto a shower curtain. The bathroom serves as a public toilet for the duration of the exhibition. Upon entering, the visitor is confronted with an unexpected situation, having infiltrated the private sphere of a stranger. This unlooked-for predicament, intimate and probably felt as voyeuristic, is somewhat alleviated by the addition of fragments of sentences spoken in the midst of the noise of rushing water and bringing us closer and closer to the individual: „and everything that intervenes stays - the curtain comes to stay, the rain comes to stay“ ... „but you're under-way“ ... „I take everything back - the rain, the mountains, the sea“ (from „Medelotti“ by Thomas Kunst). They lend the stranger voice and thoughts, the initial anonymity diminishes. The unprotectedness of a woman who clearly thinks she's alone becomes the essence of the work.

The installation „oenothera“ (2002) also shows an interplay of nudity and nature spontaneously unfolding. The rhythm of the evening primrose blossoming within a matter of minutes is over-layered by an image of a female sex. The two films, with their silent and restrained images merging on the translucent screen, open an ambiguous space of associations. Clara S. Rueprich's works touch on fundamental notions like landscape, city, human being, body, nature. They touch through their cautiousness and precision of observation as much as through their metaphoric poetry. This connects the video installations with the works in public spaces, the artist's second field of activity. Parts of the landscape are juxtaposed with urban spaces, and both go away from the encounter in an altered state. For the project „mobile grain field“ (2000) field modules occupy and defamiliarize public squares. In turn, the field enters the city on Euro-palettes, like a de-

## In der „Unentzweiung“

Landschaft ist, seit sie Gegenstand der dichterischen und bildkünstlerischen Betrachtung wurde, mit dem Bewusstsein von Entzweiung verbunden. Vielfältige Wege von Annäherung speisen sich seit Petrarca, seit der Malerei des 14. Jahrhunderts aus der Erfahrung von Verlust. Während etwa die deutschen Romantiker sehnsuchtsvoll die ursprüngliche Einheit suchten und die Landschaft als Spiegel der Seele betrachteten, spricht Clara S. Rueprich lieber von Innen- und Außenwelten. Die Anziehungskraft ihrer Arbeiten erwächst nicht etwa aus phantastisch-überhöhten Eindrücken von Natur, Landschaft oder Menschen; die Bildsprache bleibt wirklichkeitsnah. Die „Entführung“ des Betrachters ist nur minimal abweichend von alltäglichen Situationen – und vielleicht gerade deshalb äußerst wirkungsvoll. Die Videoinstallationen schaffen ein Spannungsfeld zwischen menschlicher Selbst-Erfahrung und Natur-Wahrnehmung. Respekt gegenüber innerer und äußerer Natur wird hier nicht gefordert, sondern bildet die Basis künstlerischer Arbeit. Mensch und Landschaft erscheinen in einem gleichrangigen Verhältnis. Filmische Sequenzen stehen im Zentrum dieser Arbeiten, die oft jedoch ihre besondere Gestalt erst daraus beziehen, dass auch die Projektionsobjekte einbezogen sind, woraus sich eine ganz eigene Dynamik ergibt. In der Arbeit „connected“ (2001) wird der Rhythmus des Meeres in Bezug zum menschlichen Atem gesetzt. Ein großer Eisblock ist Projektionsfläche für Wasser auf der einen, für einen weiblichen Oberkörper auf der anderen Seite. Der schmelzende Eisblock setzt gleichzeitig einen tertiären Prozess in Gang: Die Filme kommen sich näher, während ihre Sichtbarkeit stetig abnimmt und die Projektion sich in den Kopf des Betrachters verlagert.

Die Außeninstallation „mehr meer“ (2001) nutzt die Fensterfront eines Innenhofes eindrucksvoll als Projektionswand. Brechende Meereswellen rollen über die Fenster- und Blendarkaden der Fassade. Der zum Bild zugehörige Ton fehlt zunächst, die akustische Vervollständigung des gefilmten Natureindrucks muß sich der Besucher separat im gläsernen Aufzug, der den Hof flankiert, besorgen. Auch hier ist das Projektionsobjekt nicht auf die Funktion des passiven Widerparts beschränkt. Clara S. Rueprich arrangiert ein Zusammentreffen von Gebäude und Film, wobei sich beide verändern. Der Film wird geteilt in Ton und Bild und sickert auf diese Weise regelrecht ein in die Architektur des Gebäudes. Die Installation des Tons in den Fahrstühlen reagiert wiederum auf die automatische Ansage der Etagen; diese wird ersetzt durch Meldungen über die Windstärke auf See.

Fließendes Wasser, hier als künstlicher Regen beim Duschen, ist auch die Basis der Installation „regen kommt und bleibt“ (2002). Auch diese Installation ist im Dialog mit dem vorgefundenen Ort entstanden. Clara S. Rueprich besetzt einen ehemaligen Waschraum für Männer in einer still gelegten Fabrik mit der Projektion einer sich duschenden Frau auf einen Duschvorhang. Der Waschraum wird während der Ausstellung als öffentliche Toilette benutzt; der eintretende Besucher wird also mit einer unerwarteten Situation konfrontiert: er bricht in die Privatsphäre einer fremden Person ein. Diese unfreiwillig intime, möglicherweise als voyeuristisch empfundene Situation erfährt eine Entlastung: Es werden Satzfragmente in die Duschgeräusche gesprochen, die uns mehr und mehr einer individuellen Person näherbringen: „und alles, was dazwischen kommt, bleibt – die Gardine kommt und bleibt, der Regen kommt und bleibt“ ... „aber unterwegs bist du doch“ ... „ich nehme alles zurück – den Regen, die Berge, das Meer“ (Auszüge aus „Medelotti“ von Thomas Kunst), sie verleihen der Unbekannten Stimme und Gedanken, die anfängliche Anonymität verringert sich. Die Ungeschütztheit der sich spürbar allein wählenden Frau wird zum tragenden Kern der Arbeit.

Ein Wechselspiel von Nacktheit und spontan sich entfaltender Natur zeigt auch die Videoinstallation „oenothera“ (2002). Der Rhythmus der sich binnen weniger Minuten öffnenden Blüte der Nachtkerze (lat. oenothera) wird mit dem Bild eines weiblichen Geschlechts überlagert. Die beiden Filme, die auf einer halbdurchlässigen Projektionswand aufeinandertreffen, eröffnen mit ihren verhaltenen, stillen Bildern einen mehrdeutigen Assoziationsraum.

Die Arbeiten von Clara S. Rueprich berühren grundlegende Begriffe wie

livery of goods. In projects like the „poppies above the roofs“ (1999) or the „pedestalmeadow“ (2000) this approach retains the appearance of a deliberate defamiliarisation. With „growth zone“ (2002) Clara S. Rueprich forces the method to its logical conclusion, introducing into a meadow landscape, set aside for art projects distributed along a bicycle route, only that which is already there as potentiality. She confines herself to marking the borders of a zone beyond human reach, where the landscape is left to its own devices. Many other projects, of which, regrettably, several had to remain in the planning stages, could be mentioned. All of them respond to the question, which must be newly posed in every époque, of the relation of mankind to nature with surprising, simple and penetrating forms of co-existence.

*Prof. Gabriele Oberreuter, 2003*

Landschaft, Stadt, Mensch, Körper, Natur, sie berühren diese durch Behutsamkeit und Genauigkeit in der Beobachtung ebenso wie durch metaphorische Poesie. Das verbindet die Videoinstallationen mit den Arbeiten im öffentlichen Raum, dem zweiten Arbeitsfeld der Künstlerin.

Hier begegnen Landschaftsausschnitte urbanen Räumen, und beide gehen aus dieser Begegnung verändert hervor. Bei dem Projekt „mobiles getreidefeld“ (2000) etwa besetzen Feld-Module öffentliche Plätze und verfremden diese. Das Gerstenfeld wiederum kommt auf Euro-Paletten in die Stadt, wie eine Warenlieferung.

Dieses Herangehen, das bei den „mohndächern“ (1999) oder dem „wiesensockel“ (2000) noch als bewusste Verfremdung des Stadtraumes erscheint, treibt Clara S. Rueprich mit der „wachstumszone“ (2002) bis zur äußersten Konsequenz. In eine Wiesenlandschaft, wo entlang eines Radwanderwegs Kunstprojekte andocken sollen, bringt sie nichts ein, was nicht schon als Möglichkeit vorhanden ist. Sie steckt nur noch die Grenzen ab für eine Zone jenseits des Menschen, in der die Landschaft sich selbst überlassen wird. Weitere Projekte, von denen bedauerlicherweise etliche im Planungsstadium verbleiben mussten, ließen sich anführen. Sie alle begegnen der in jeder Epoche wieder neu zu verhandelnden Frage der Beziehung von Mensch und Natur mit überraschenden, schlichteindringlichen Formen von Koexistenz.

*Prof. Gabriele Oberreuter, 2003*