

Einheit und Differenz. Bildkonstellationen in den Videoarbeiten von Astrid Nippoldt

„*wy o ming* ist ein Thriller in 90 Sekunden. Die Perspektive ist unerbittlich auf den Himmel gerichtet. Fanfaren, Hufgetrappel und Schüsse kündigen Dramatisches an. Ab und zu rasen Baumkronen und Büsche vorbei. Statt einer Horde Büffel knallt doch nur ein Strommast durchs Bild. Bevor man sich gefragt hat, ob dieser in einen klassischen Western gehört, ist er schon wieder aus dem Bild verschwunden.“¹

In diesem kurzen Text zu ihrem 2002 entstandenen Video benennt die 1973 geborene Künstlerin Astrid Nippoldt, die derzeit im Künstlerhaus Bremen ihr Studio hat, zentrale Aspekte ihrer künstlerischen Arbeit. An der Schnittstelle zwischen Ereignis und Fiktion agierend rückt sie situative Sonderlichkeiten, atmosphärische Schieflagen und tragisch-komische Begebenheiten ins Bild. Ihren Videos und Aufzeichnungen ist das Interesse an den Absurditäten des Daseins ablesbar. Die Künstlerin reproduziert dabei weniger konventionalisierte Bilder, als dass sie die Handlungsspielräume des Mediums erforscht, und mit ihrem experimentellen Verfahren Platz für Unvorhersehbares lässt.

Poetisierung des Films

The Serendip Stadium (2003/04)² zeigt Bilder, die sich glücklichen Umständen, natürlichen Begebenheiten und der Wachsamkeit Astrid Nippoldts verdanken. Während eines Stipendium-Aufenthaltes in Essen verfolgte die Künstlerin das tollkühne Projekt, im nahe gelegenen Fußballverein „Auf Schalke“ ein mediales Großereignis zu inszenieren. Das Anliegen scheiterte. Abgesehen von Zeichnungen, die wie eine Bestandsaufnahme Astrid Nippoldts Aneignung des Ortes sichtbar machen – etwa die Analyse von Licht- und Lautsprecherverteilung und der Anordnung der Hochstege und des Videowürfels über dem Spielfeld – entstand bislang kein künstlerisches Produkt. Die konzeptuelle Vorarbeit entwickelte sich schwerfällig, die Künstlerin geriet auf Abwege.

Auf einem ihrer (Heim-)Wege suchte sie die Trabrennbahn in Gelsenkirchen auf, und wurde von einem infernalischen Unwetter erfasst, das sie in Video und Ton aufzeichnete. *The Serendip Stadium* zeigt eindruckliche, hoch konzentrierte Bilder vor dem Rennstart. Sulkies ziehen im Schneegestöber ihre Kreise. Ein Starterwagen kreuzt ihren Weg. Die Erwartung des Rennens wird von allgemeiner Verwirrung abgelöst. Das Knistern des Schnees auf dem Mikro potenziert die angespannte Situation im Kontrast zur Polka, die aus den Stadionlautsprechern tönt. Die allmähliche Herausschälung der Bildlichkeit aus einem unergründlichen Weiß und die schwarz-weißen Aufnahmen der Sulkies im Schneegestöber entrücken das Gezeigte. Die Bilder wirken wie das Rauschen von altem Filmmaterial. Eadweard Muybridge war es, der durch seine graphischen Aufzeichnungen – abstandgleiche Momentaufnahmen – die Gangart des Pferdes zerlegt hat und damit analysierbar gemacht hat. Im Unterschied zur analytischen

Perspektive von Muybridge, die sich vornehmlich auf das Objekt vor der Kamera konzentriert, inszeniert Astrid Nippoldt die Bildlichkeit als solche.

Die verwischte Nahaufnahme eines Pferderückens unterbricht ein identifizierendes und objektivierendes Sehen. Nicht das zu sehende ist als Gegenstand ins Bild gesetzt, sondern der Prozess des Sehens wird vergegenständlicht und sichtbar gemacht.

Die kurze dokumentarische Sequenz *Sortie des Usines* (1895) von Louis Lumiere steht am Anfang des Films. Er zeigt Arbeiter/innen beim Verlassen der Fabrik. Auch das Material von Astrid Nippoldt geht häufig auf im Alltag Vorgefundenes zurück. Allerdings treibt sie durch ihre technischen Bearbeitungen – Schnitt, Tempi, Ton und Farbigkeit – die Poetik der Begebenheiten hervor. Der Möglichkeitsraum der Bilder wird hierdurch ausgelotet: so vermitteln sich beispielsweise die Schneeflocken in zeichnerischer Weise, als scharfe, lange Striche, die am Körper des Pferdes abprallen, um sich wieder zu Punkten zu formen. Der Pferderücken oder die Wagen im Schneegestöber erscheinen malerisch. Astrid Nippoldts Video erschließt dem Denken das Sichtbare nicht als Gegenstand, sondern als eine visuelle prozessuale Handlung. *The Serendip Stadium* endet in selbstreflexiver Weise mit einem Schwenk auf die grellen Scheinwerfer des Stadions, die etwas ins rechte Licht setzen, aber auch blenden und so Effekte von Nachbildern bewirken.

Der Titel des Videos geht auf das persische Märchen *Die drei Prinzen von Serendip* aus dem 13. Jahrhundert zurück. Astrid Nippoldt kennzeichnet hiermit ihr Verfahren, vorgefertigte Konzepte nicht durchzubuchstabieren, sondern auf Kontingenzen zu setzen, sich von Bildern ergreifen zu lassen und sie zu beherrschen. Das Märchen erzählt von drei Prinzen, die bei ihrem Streifzug durch die Welt immer wieder durch Zufall und Scharfsichtigkeit verblüffende Erkenntnisse gewinnen, weil sie bereit zu genauer Beobachtung und zu scharfsinnigen, detektivischen Schlussfolgerungen sind. Dass diese Verfahrensweise auch für forschende und wissenschaftliche Prozesse gilt, hat der französische Philosoph und Mathematiker Michel Serres Mitte der 1980er Jahre geschrieben: „Wer forscht, weiß nicht, sondern tastet sich vorwärts, bastelt, zögert, hält seine Entscheidungen in der Schwebe. [...] Tatsächlich gelangt der Forscher auf beinahe wundersame Weise zu einem Ergebnis, das er nicht deutlich voraussah, auch wenn er es tastend suchte.“³ Die von Astrid Nippoldt inszenierte Bildwelt lässt Raum für weitere partizipatorische Forschungen auf Seiten der Betrachter/innen. Dabei geht es weniger um Erkenntnis, denn um den Prozess des Sehens. Die Bilder werden in ephemerer Weise als Entzogene sichtbar, in einem stetigen Entstehen und Sich-Entziehen. An Stelle einer medialen Großinszenierung ist so eine poetische Bildwirklichkeit entstanden, in welcher das Fiktive nicht das Gegenteil des Realen bildet, sondern Teil desselben ist.

Dekonstruktion filmischer Rhetorik

Astrid Nippoldts Videos machen die Konstruktivität von Bildwelten beobachtbar und lassen transparent werden, wie die Aktualisierung eines spezifischen Bildes als Einheitliches alternative Möglichkeiten überdeckt. Dies geschieht, indem die Videos einerseits ihre Rhetorik offen legen und andererseits nicht auf die konsistente Einheit eines Bildes zielen. Die Bildkonstellation bewirken vielmehr eine Gleichzeitigkeit von Identität und Differenz.

Das 2004 entstandene Video *Bloop* verschränkt die Selbstreflexivität der Konstruktion mit der affektiven und suggestiven Kraft von Bildern. Der Name „Bloop“ geht auf einen wissenschaftlich nicht erklärbaren, von Unterwassermikrofonen aufgezeichneten Ton in der militärischen Meeresforschung zurück. Gerade dieser Tatbestand macht ihn attraktiv. Dementsprechend fungiert er auf zahlreichen Web-Sites im Kontext von Monster- und Gruselgeschichten als Metapher eines unerklärbaren Mysteriums.

Das Video von Astrid Nippoldt basiert auf Bildern ihrer Arbeit *Heroic Turn* von 2001.⁴ Der Ton speist sich aus dem Titelthema des Films *Der weiße Hai*, den Audiofiles des unerklärlichen Tons „Bloop“ und der Tonspur von *Heroic Turn* – Windgeräuschen. Astrid Nippoldts Arbeit orientiert sich am Spannungsbogen eines Dramas: Geheimnisvolle Töne am Anfang, die Kampfszene in der Mitte und am Ende ein Ausklingen, das aber bereits den Spannungsbogen erneut aufnimmt und bedrohliche Züge annimmt. Mit der Bearbeitung ihres Materials stachelt sie unsere Vorstellungskraft an, indem sie auf Bekanntes zurückgreift. Wie in einem professionellen Hollywood-Film setzt sie den Ton ein, um Spannung zu produzieren. Sie spielt auf etwas an, das gerade nicht sichtbar ist und steigert damit die bedrohliche Wirkkraft der Bilder. Wie in *wy o ming* „zeigt der Film [...] fast nichts im Bild, aber alles, was in unseren Köpfen passiert: er führt uns unsere Konditionierung auf narrative Strukturen des Genre-Kinos vor.“⁵ Die filmische Strategie eines gekonnten Zusammenspiels von Ton und Bild, die vornehmlich in Thrillern zum Einsatz gebracht wird, um Stimmungen aufzubauen, die Adrenalin pur erzeugen, bewirkt auch in *Bloop*, dass das Flattern eines T-Shirts zur Flosse eines Hais wird und dass ein Unterwasserkampf zwischen Leben und Tod stattzufinden scheint. Allerdings unterbricht Astrid Nippoldt diesen *suspense*, und dekonstruiert die Rhetorik des Spannungsaufbaus, indem ein nahezu unbearbeitetes Bild aus *Heroic Turn* integriert ist, das einen unvermittelt aus der ‚Actionszene‘ schmeißt, oder indem sie – wie in *Concorde* von 2004/05 – einen Ton wählt, der die dramatische Bildinszenierung konterkariert und ins Lächerliche überführt. Am Ende von *Bloop* wird die Szenerie einer Sandlandschaft zu erkennen gegeben, kurz bevor das Geschehen – vom „Bloop“ begleitet – wieder in die Tiefe des vermeintlichen Meeres gleitet, die nunmehr als die unergründliche Tiefe der Bilder lesbar geworden ist. Astrid Nippoldts videoteknisches Verfahren entspricht dem, was Frederic Jameson als das historische interessante Moment von Video beschrieben hat. Video lässt die Form der Lektüre selbst

zum Thema werden. In seiner Medialität fordert es zu einer Interpretation auf, die eher den Produktionsvorgang als die Botschaften, Bedeutungen und Inhalte in den Vordergrund stellt.⁶

Das Zusammentreffen von Bildern

Das dekonstruktive Verfahren Astrid Nippoldts wird von einer Lust an der Manipulation von Bildern und ihrer affektiven Wirkung getragen. In ihrer jüngsten Arbeit *Afrika* (2005) treibt sie ihr konstellatives Vorgehen voran. Eine Frau schleppt sich mühsam einen beschneiten Anhang hinauf oder stolpert tollpatschig hinunter. Das Gegenstück zu diesen mühevollen Auf- und Abstiegen bildet der große Sonnenschirm, der Filmbilder von flanierenden Frauen mit elegantem und leichtem Gang bei Sonnenschein in Erinnerung ruft. Die Bewegung der Frau gemahnt dagegen an manch sinnloses Tun von Charlie Chaplin, auf dessen Film *Goldrausch* (1925) Astrid Nippoldt über ein Tonzitat bezug nimmt. Auch der Titel – *Afrika* – steht im Widerspruch zur winterlichen Szenerie.

Bilden in *Bloop* Video und Titel eine Einheit, insofern das dramatische Geschehen in „Bloop“ eine geeignete Metapher findet, so verfolgt die Künstlerin hier das Prinzip der Gegensätzlichkeit. Paradox formuliert führen Titel und Bild zu einer heteronomen Einheit, die durch einem irrationalen Schnitt getrennt und zugleich verbunden ist.

Astrid Nippoldt verschränkt die selbstreflexive Dimension von Video mit der Poetik der Bilder. Sie setzt dafür ein Verfahren ein, das Lautréamont im 19. Jahrhundert als die zufällige Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf einem Seziertisch beschrieben hat. Die Annäherung von zwei oder mehr scheinbar wesensfremden Elementen auf einem ihnen wesensfremden Plan provoziert eine starke poetische Zündung. Frei nach John Baldessari geht es darum, mit der Verschiedenheit von Bildern einen Magnetismus entstehen zu lassen.⁷

¹ Astrid Nippoldt in: *Astrid Nippoldt*. Katalog zur Ausstellung *9 und Kurve*. Kunsthaus Essen (Hg.), Essen 2003, unpaginiert.

² Auf der Grundlage desselben Filmmaterials hat Astrid Nippoldt zwei Versionen realisiert. Dem Video *The Serendip Stadium* ging *Die Escapade – das Husarenstück* (2003) voran. Vgl. dazu: Katalog *Astrid Nippoldt* 2003 (wie Anm. 1).

³ Serres, Michel: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*. Frankfurt am Main (1994) - S. 11–36, hier S. 35.

⁴ Vgl. hierzu Eva Schmidt: Die Welt innerhalb und außerhalb der Bilder von Astrid Nippoldt. In: Katalog *Astrid Nippoldt* 2003 (wie Anm. 1), unpaginiert.

⁵ Eva Schmidt (wie Anm. 4), unpaginiert.

⁶ Nach Frederic Jameson ist Video zum avanciertesten Bildmedium geworden, weil es die in dem so genannten Bilderstrom scheinbar verlorene Referenzialität von Zeichen, um eine selbstreflexive Ebene ergänzt und Bildwirklichkeiten als Konstruktionen erkennen lässt, die Realitätseffekte erzeugen können. Frederic Jameson: Surrealismus ohne das Unbewusste, in: Andreas Kuhlmann (Hg.): *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*. Frankfurt am Main 1994, S. 177–213, hier S. 211.

⁷ John Baldessari in: *This not That - John Baldessari. Pionier der Konzeptkunst*. Filmporträt von Jan Schmidt-Garre, Deutschland 2005. Eine Pars Media Produktion in Zusammenarbeit mit ZDF/3SAT.