

### ***Fragmente einer Sprache der Beobachtungen. Getaway Inn***

Stefanie Kreuzer in Katalog *ars viva 07/08 – Sound*, Oktober 2007

Alle zwölf Szenen der Arbeit *Getaway Inn* (2006/07) sind während eines Italienaufenthaltes Astrid Nippoldts in der Villa Massimo entstanden, deren Räumlichkeiten und Garten in dieser Zeit des Öfteren für verschiedene Fremdveranstaltungen – wie Empfänge, Modenschauen und diverse Präsentationen – vermietet wurden. Ihre Beobachtungen, welche die Künstlerin mit der Videokamera aufgezeichnet hat, bilden den Ausgangspunkt einer lockeren Narration, die auf thematischer Ebene mit den wiederkehrenden Motiven des Beobachtens beziehungsweise des Beobachtet-Werdens sowie des Sichtbaren und des Verborgenen als Spannungselemente arbeitet. Auf visueller Ebene bedient sich die Künstlerin einer sowohl filmischen als auch malerischen Bildsprache, wobei die Inszenierung der Licht- und Schattenführung ein wesentliches dramatisches Erzählelement bildet.

#### ***„Ihr naht euch wieder...“***

Hartes Scheinwerferlicht fällt von außen durch die Beifahrerseite eines Wagens auf das dem Betrachter zugewandte Gesicht eines Mannes. Das Licht blendet ihn und setzt ihn zugleich einer schonungslosen visuellen Analyse aus. Der Betrachtende rückt dem Betrachteten gefährlich nahe, wird zum Eindringling, zum skrupellosen Paparazzi und gibt dergestalt eine durch die Welt des Glamour geprägte Rezeptionshaltung vor, in der Zeigen und Verbergen, Verführen und Verweigern die hohe Kunst des Umgangs mit den Medien bestimmen.

Schützend ist seine Hand vor sein Gesicht erhoben, so dass es fast vollständig verschattet wird. Augen und Gesichtszüge, all das, was ihm Individualität verleiht, sind kaum mehr kenntlich, erkennbar bleibt lediglich die Oberfläche seiner äußeren Erscheinung.

Der Einsatz der Zeitlupe verlängert in der einzigen im Loop laufenden Szene den Moment des Ausgesetzt-Seins, dehnt ihn fast ins Unerträgliche. Die sachte Bewegung des Oberkörpers sowie der Kamera lassen die Schatten im Bild hin und her wandern und rufen die Vorstellung eines gleichzeitig außerhalb des Autos stattfindenden Ereignisses hervor. Die dadurch entstehende visuelle Unruhe des filmischen Bildes wird zugleich zum Zeichen innerer (An-)Spannung, die den Protagonisten in der Position gefangen hält, bevor das Bild gänzlich in einer schwarzen Abblende, die den Übergang zur nächsten Episode andeutet, versinkt.

#### ***„Wenn mein Finger unversehens...“***

Der tiefe Rückenausschnitt einer in ein schwarzes Kleid gehüllten Frau kommt ins Bild. Im Kontakt mit der Haut, an der Grenze des Kleidersaumes, vom linken Bildrand angeschnitten ruht eine Männerhand auf ihrem Rücken, während die Frau sich – verzögert durch die Zeitlupe – in Bewegung setzt und sich damit der Berührung immer mehr entzieht. Im Zuge dieser Distanznahme, die durch verschieden schnell laufende Zeitlupen in ihrer Intensität noch gesteigert wird, kippt die Stimmung auf farblicher Ebene von einer farbigen zu einer abgekühlten Schwarzweißaufnahme. Der Blick des Betrachters hingegen bleibt zunächst gebannt am Berührungspunkt der Körper hängen, bis zuletzt – kurz vor dem Verlust des Kontaktes – nur noch die ausgestreckten Fingerspitzen den letzten Hauch des Anderen sichern.

Die Verlorene entfernt sich, ohne sich umzudrehen und die zunächst noch ausgestreckte Hand sinkt aus dem Blickfeld hinab. Zurück bleibt die Fantasie des Betrachters, dessen narrative Vorstellungen zwischen beschützenden und drängenden, zwischen besitzergreifenden und Trennungsszenarien changierend sich im Schwarz der aufkommenden Abblende aus der Affäre ziehen.

### **„Notorious“**

Das Schwarzweiß der vorherigen Episode aufnehmend und damit eine Verbindung zwischen den Erzählfragmenten schaffend, zeigt die dritte Episode von der Hüfte an abwärts verschiedene Beinpaare. Zwei männliche, in Anzugshosen steckende Beinpaare im Hintergrund sowie eine Gruppe von drei männlichen und einer weiblichen Person im Vordergrund bestücken das durch die Kameraperspektive ein wenig grotesk wirkende Bildpersonal. Die Fragmentation der Figuren und die Konzentration des Kamerablicks auf ein Detail lässt dem Betrachter Raum für Projektionen, zumal die sich im Freien abspielende Szene eine, in ihrer Anlage an die ästhetische Bildsprache von Alfred Hitchcock erinnernde, emotionale Spannung hervorruft. Auf der Ebene der Bilder spiegelt sich dies in den unruhigen Bewegungen der männlichen Beinpaare wider, die im direkten Kontrast zu den eng geschlossenen, fast bewegungslos ruhenden Frauenbeinen stehen. Das hochgeschlitzte schwarze Kleid der Frau verleiht der Szene eine eindeutig sexuelle Konnotation, in der das Begehren auf bildlicher Ebene in der Aufregung des antikisierenden Flimmerns der Bilder erneut wieder aufscheint. So schafft die auf Stilettoandalen balancierende Frau nicht nur ein Bild für die Fragilität der Person innerhalb der bestehenden Konstellation der Gruppe, sondern zugleich auch eine Metapher für das fragile Gleichgewicht der Szene selbst.

Harte, sich bewegende Schatten, die nervösen Falten der Anzugshosen, die im Kontrast zur glatten Haut der nackten, fast regungslosen Frauenbeine stehen, wühlen die Szene auf und geben ihr einen dramatischen Zuschnitt, der erst durch den Schritt der Frau in Richtung Kamera in der Abblende ein wenig aufgelöst wird.

Die größtenteils in Zeitlupe ablaufenden Bilder der einzelnen Episoden entwerfen, obgleich einzelne Element wie beispielsweise die Farbigkeit der Bilder, das mehrfache Auftauchen der einzelnen Figuren oder der gleichen Räumlichkeiten einen narrativen Zusammenhang suggerieren, keine stringente Handlung – auch wenn in der folgenden Episode die Protagonistin der Vorhergehenden wieder zu erkennen ist.

### **„Im Spiel der Signifikanten...“**

Nebeneinander am Rande eines Weges stehend, sind die Beine dreier zunächst regungslos verharrender Frauen im Kamerablick eingefangen. Aus der anfänglichen Bewegungslosigkeit, die der Rezipient als eine Szenografie der Erwartung liest, entwickelt sich im Fortgang der Szene eine groteske Choreografie eines Schuhabsatzes und eines Grashalms, um daraus einen Bewegungsimpuls in die gesamte Gruppe hinein zu senden, mit dem die Szene – möglicherweise mit der Ankunft des Erwarteten – dann auch erlischt.

Die in der reduzierten Farbigkeit einer Nachtaufnahme gefilmte Szene sowie das erneute Auftauchen bereits bekannten Bildpersonals verführen den Betrachter zur Konstruktion einer narrativen Sequenz, indem er, basierend auf seiner filmischen Kompetenz, ein Vor- und Nachher sowie einen zusammenhängenden filmischen Raum imaginiert und diesen auch auf die ersten sowie nachfolgenden Episoden projiziert.

### **„Wir sind unsere eigenen Teufel...“**

Durch eine geöffnete Tür zum Außenraum fällt ein Lichtstreif in einen im Halbdunkel liegenden Innenraum. Die Ausstattung des Innenraums sowie dessen Farbanmutung nehmen auf eine Tradition malerischer Interieurs Bezug, die das Bild mit Assoziationen des Vergangenen auflädt. Nur ein neben der Tür aufgestellter Monitor holt die Szene ins Gegenwärtige zurück. In dieser Ambiguität von historischem Raum, historisierend aufgenommener Rauminszenierung und zeitgenössischer Ausstattung verharrt eine Gruppe von Personen, die sich sanft in slow motion vor einer braunen Wand im Hintergrund bewegt. Die lesbare Oberfläche der Konstellation der Gruppe, die Rollen der einzelnen Personen bleiben für den Betrachter uneindeutig. Weiches Licht beleuchtet das gesamte Bündel von unterschiedlichen Affekten, das sich zwischen den drei Männern und der Frau entspinnt.

Theatergleich scheint die Atmosphäre die Szene aus der Realität in ein Bild zu verschieben, dessen Bedeutungen für den Betrachter verschlossen bleiben, zumal sein beobachtender, fast voyeuristischer Standpunkt den Ausschluss aus der gezeigten Gruppe als Ausschluss aus einer Intimität nahe legt. Das mysteriöse Moment dieser Begegnung wird fortgeführt, indem sich eine Person aus der Gruppe löst und im Hintergrund einen zunächst für den Betrachter als Wand erscheinenden Vorhang beiseite schiebt, der einen nicht einzu sehenden, dahinter liegenden, erleuchteten Raum erahnen lässt. Die Gruppe bewegt sich langsam, nach und nach auf den Vorhang zu und gerät damit in eine weitere Lichtquelle, die als Spot auf den Vorhang gerichtet ist und nun die Körper noch einmal erleuchtet, bevor sie endgültig entschwinden und die Falten des Stoffes sich glätten, womit die Aufnahme zur Idee des ruhenden Gemäldes zurückkehrt.

#### **„Der Abwesende...“**

Die Begebenheit scheint belanglos, der Ort identisch, allein die Aufeinanderfolge der Episoden lädt die Szene mit Spannung auf. Drei fast identisch, in T-Shirts gekleidete Männer, deren Einheitslook die Vorstellung eines Securitytrupps suggeriert, schieben eben jenen Stoff zur Seite, durch den in der vorherigen Einstellung die Gruppe der Personen entschwand. Ihre Bewegung stoppt an der Schwelle des Raums, um dann in der darauf folgenden Episode als dunkle Silhouetten direkt auf die Kamera zu zulaufen. Abgeblendet wird vor dem unmittelbaren Kontakt, der Fantasie des Betrachters bleibt die Wahl.

#### **„Und es blitzten die Sterne...“**

Die darauf folgenden, vier kurzen Episoden mit dem gleichen Bildpersonal bilden innerhalb des Videos eine zusammenhängende Sequenz, deren Fokus auf dem Gesicht einer Frau und der damit verbundenen emotional aufgeladenen Interaktion der beiden Personen ruht, welche die Szenen füllen. Während der Rezipient durch die leicht verschmutzte Frontscheibe des Wagens direkt auf die Protagonistin blickt, ihre Regungen genau registriert, wird diese von einer weiteren innerbildlichen Position aus, von einem Mann im Fond des Wagens, ebenfalls genau beobachtet. Das Zu-Nahe-Rücken, das Eindringen in die Intimsphäre des Anderen, das im Verhältnis der beiden Figuren zueinander gezeigt wird, wird auf medialer Ebene in der schonungslos die Gefühlsregungen der Protagonistin aufzeichnenden Kamera gespiegelt, bis die Abblende auch den Rezipienten erlöst.

#### **„Blow up“**

Fast wie Amateuraufnahmen, die teilweise unscharf, oft über- oder unterbelichtet sind, schwenkt die Kamera in der letzten Episode in ungleichmäßigen Bewegungen über einen Park, gerät dann für eine Weile in Stillstand, bevor sie sich wieder in Bewegung setzt. Der Blick fällt auf nebeneinander stehende zeltartige, in rote Stoffbahnen gehüllte Pavillons, die am hinteren Bildrand von schwarzen Baumsilhouetten und seitlich von Säulen eingefasst werden, auf deren Kapitellen jeweils ein Löwe prunkt. Die Sonne wird im schrägen Dach des Pavillons reflektiert, so dass dieses silbrig schimmert. Die reflektierten Strahlen bestimmen die Bilder, wandern in jeder Einstellung mit und schieben sich als Blendung zwischen den Betrachter und die filmische Landschaft.

Der Garten liegt regungslos und menschenleer in der Mittagssonne, während die Kamera um eine optimale Einstellung zu ringen scheint, indem sie beständig verschiedene Perspektiven und Blenden beziehungsweise unterschiedliche Grade der Bildschärfe durchdekliniert. Dergestalt werden unzählige atmosphärische Zustände und Stimmungen des Gartens eingefangen. Dann plötzlich verweist eine Bewegung im Hinter-

grund auf die Anwesenheit einer Person, die sich – einer Sinnestäuschung gleich, nur verschwommen erkennbar – in einem grünen Kleidungsstück tänzerisch um einen roten Zeltpfiler bewegt, bis die Gestalt zu einem impressionistischen Farbtupfer verschwimmt, um dann ganz im Hintergrund des Bildes aufzugehen.

In der letzten Einstellung vor der Abblende, die als rhythmisierendes schwarzes Element den gesamten Film strukturiert, schwenkt die Kamera an den Pavillons vorbei nach links auf einen Baum, vor dem ein nicht zu entzifferndes Plakat auf eine kommende oder vergangene Veranstaltung verweist. Dann setzt im Loop des gesamten Videos die erste Szene der Blendung wieder ein.

### ***Getaway Inn - Rewind***

Die lineare Abfolge der Episoden, die mit den schwarzen Abblenden alternieren, sowie die thematischen Elemente der Beobachtung, des Sehens und Wahrnehmens und das wiederkehrende Bildpersonal nebst wiederkehrendem Bildraum lassen den Betrachter immer wieder unterschiedliche Handlungsstränge miteinander in Beziehung setzen, ohne allerdings zu einer letztendlichen „Auflösung“ zu gelangen. Unterstützt wird diese verschränkende Lesweise durch die akustische Dimension des Videos.

Auf der von der Filmspur getrennt laufenden Tonspur wird innerhalb von vier Minuten immer wieder ein Vierklang wiederholt, der im Verlauf der Zeit langsam dunkler wird und abfällt. Diese Klangsequenz umfasst wie eine spannungsgeladene Klammer den gesamten Film und schließt die einzelnen unterschiedlichen Episoden zu einem Stück zusammen. Ähnlich wie in den Bildern wird in der Abfolge der Töne eine Spannung suggeriert, deren Auflösung sowohl auf visueller als auch akustischer Ebene verweigert wird. Ganz anderes hingegen wird der Ton in der Arbeit *wy o ming* (2002) eingesetzt, in der die klangliche Ebene den Bildern eine bestimmte Form der Narration auferlegt, indem die Filmmusik von *Der mit dem Wolf tanzt* zu den vorbeihuschenden Bildern von Baumkronen die gesamten in Gedächtnis abgespeicherten kulturellen Konnotationen des Westerngenre aufruft. Die Stereotype der Western-Musik schreibt sich in die offenen filmischen Bilder ein und bestimmt die Perspektive ihrer Lesweise.

Auf eine subtilere Art und Weise geschieht dies auch auf der zweiten Tonebene von *Getaway Inn*, auf der sich Originaltöne aus dem Park und der Umgebung, wie die Schreie einer Krähe, das Heulen einer Sirene sowie Schritte über den Kies, in die Welt der Bilder schieben. Das in dieser Auswahl des Klangszenarios vorgegebene Assoziationsspektrum bindet nun den Ton an eine bestimmte filmische Vorstellung zurück, die sich im Bereich des Krimis oder Thrillers bewegt, wobei erneut wiederum das Zeigen und Verbergen, d.h. in diesem Fall das Hören von etwas nicht Sichtbarem als Element der Spannung dient. Die Schritte auf dem Kies finden ebenso wenig wie die Krähe oder die Sirene ein visuelles Pendant, dennoch aber sind sie als Atmosphäre, als anwesendes Abwesendes im Bild präsent. Ähnliches geschieht in Astrid Nippoldts Videotrilogie *Grutas* (2006), wo die merkwürdige mit russischen Volksliedern bespielte Parklandschaft durch die Stimmen zweier Personen, der eines Kindes und der eines Mannes, durchbrochen wird, die in jedem im deutschen Sprachraum aufgewachsenen Rezipienten filmische Bilder einer Verführung heraufbeschwören, welche die Vorstellung von Suspense par excellence verkörpern: Gerd Fröbe in der deutsch-schweizerischen Koproduktion *Es geschah am helllichten Tag* (1958) in der Rolle des pädophilen Triebtäters und Geschäftsmanns Schrott.

Die zum Teil düstere und unheimliche Stimmung der Bilder wird dergestalt in den verschiedenen Arbeiten durch die klangliche Ebene, die zuweilen die visuelle Ebene nicht nur untermalt, sondern ihre eine weitere Assoziationsdimension hinzufügt, gesteigert und dramatisiert. In der Interaktion von Bild- und Tonspur entsteht eine Form des Suspense, welche die Ahnungslosigkeit der Figuren und das Wissen des Betrachters um ihre Beobachtung gegeneinander laufen lässt. Der Blick aus dem Verborgenen in die Intimität

der Figuren wird durch das Mittel der Verlangsamung der Zeitlupe intensiviert und aufgeladen, der Schrei der Krähe, die Schritte auf dem Kies werden zu auditiven (Vor-)Zeichen einer nahenden Bedrohung, deren Andeutung im Vierklang nie aufgedeckt wird, sondern immer in der Schwebeliegt.

Aufgrund der Asynchronität von Ton- und Videospur geraten Bild und Klang in einen Taumel neuer Konstellationen und Kommentierungen. Mit jeder klanglichen Verschiebung geht in der Wiederholung des Loops eine Verschiebung des Spannungsbogens einher.

Parallel zur Videoarbeit sind Fotoarbeiten entstanden, die alle auf ursprünglichen Videoaufnahmen basieren. Die zunächst als Projektion auf eine Wand geworfenen Filmstills hat die Künstlerin abfotografiert, dann ausgedruckt und auf einen schwarzen Fotokarton gelegt, um sie erneut – diesmal mit einer analogen Spiegelreflexkamera – als Dia mit verschiedenen Belichtungszeiten und auch Fehlbelichtungen abzufotografieren. Die daraus resultierenden, die Videoarbeit *Getaway Inn* begleitenden Prints haben im anachronistischen Re-Analogisierungsprozess den Charakter des Videostills verloren, um durch die, sich in den Print einschreibende Körnung die Weichheit fotografischer Bilder wiederzuerlangen. Diese Verschiebung der Medien vollzieht sich auf analoge Art und Weise auch im Video selbst, das zum Schwarzweiß- oder Amateurfilm, zum malerischen oder fotografischen Bild mutiert.

Die in diesen Bildern angelegte selbstreferenzielle Reflexion der verwendeten Medien stellt eine grundlegende Konstante der Arbeiten von Astrid Nippoldt dar – so geht auch beispielsweise in *The Serendip Stadium* (2003/04) das gefilmte Schneegestöber zum weißen Rauschen des Mediums selbst über. Auf ähnliche Art und Weise thematisieren die Fotografien sowie die Videoarbeit *Getaway Inn* in ihren Bildern immer auch neben der semantischen Ebene des Inhalts auf semiotischer Ebene ihr mediales Entstehen sowie ihre Rezeption.

Das Durchdeklinieren unterschiedlichster Belichtungen oder die verschiedenen Scharfstellungen des Bildes und die damit verbundene atmosphärische Veränderung des Aufgenommenen in *Getaway Inn* zeugen in diesem Sinne von einer intensiven Auseinandersetzung mit den Prozessen der Wahrnehmung sowie der Reflexion der Wahrnehmung durch Apparaturen, die gezielt Zeitlupe und Zoom, akustische Manipulationen und Unschärfen als mediale Instrumente zur Generierung von Bedeutung einsetzen.