

## GEFÄHRLICHE VERFÜHRUNGEN

Stephan Berg in *Tryingtoland*, erschienen bei Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, Frankfurt, 4/2006

Bilder aus einer Welt, die ihren Mittelpunkt verloren hat: Schräge, kippende Perspektiven auf wegdriftendem Sandstrand und windiges Blau. Alles ein permanentes Kreiseln und Taumeln, ohne Halt, ohne Atemholen und ohne Ziel. Mittendrin in diesem Bildwirbel die Künstlerin, immer nur kurz im Bild, rennend und keuchend, atemlos und angestrengt und doch auch ganz in ihrem Element, voller Zuversicht. **Heroic Turn** (2001) ist eine dieser ganz seltenen Arbeiten, die man sofort versteht, wenn man sie sieht, und die sich gleichzeitig ihre kraftvolle Frische und poetische Komplexität bis heute, vier Jahre nach ihrer Entstehung, bewahrt hat. Die Ausgangssituation für diese Videoarbeit ist denkbar einfach. Astrid Nippoldt befestigt ein knapp zwei Meter langes Stativ, mit einer darauf angebrachten Videokamera, an ihrem Körper und begibt sich solchermaßen ausgerüstet an ein gewaltiges, mit Sand zugeschüttetes ehemaliges Bremer Hafenbecken – also sozusagen auf ein leeres Feld. Was folgt, ist ein fast burlesker Kampf mit den Elementen und den Gesetzen der Schwerkraft. Der Wind und das durch das lange Stativ noch instabiler werdende Gewicht der Kamera und der technischen Ausrüstung zerren an der Künstlerin und machen immer wieder ihr Bemühen zunichte, Kontrolle über die Kamera zu gewinnen. Es ist ein agonales Spiel um die Verfügungsmacht über die Bilder. **Heroic Turn**, das signalisiert schon der wunderbar ironische und dabei auch bewusst ein klein wenig pathetische Titel, handelt von der Sehnsucht nach entgrenzten Bildern und von dem Wissen, dass sich diese nur gewinnen lassen, indem man Grenzen setzt. Von zentraler Wichtigkeit nicht nur für diese Arbeit ist dabei das Moment körperlicher Anstrengung. Die Genese von Bildern jenseits des konventionell Erwartbaren gelingt eben nicht nebenbei und leichthin, sondern verdankt sich einem Kraftakt, der die Künstlerin bis an die Grenze zur physischen Erschöpfung beansprucht. Dass es dabei manchmal so aussieht, als würde die Kamera der Künstlerin nicht nur ihr Gewicht, sondern förmlich ihre eigene Perspektive aufzwingen, als sei das Gerät mit einem eigenen Willen und Wollen begabt, ist alles andere als zufällig. Denn es geht letztlich in dieser Arbeit auch um die Aushebelung eines streng auktorialen Prinzips, um das In-Szene-Setzen eines Welt-Blicks, in dem sich verfügbare und unverfügbare Bilder zu einem Reigen verbinden, der seine Kraft aus den Momenten der Überraschung, des Rätsels und der Gefahr gewinnt. Vor diesem Hintergrund lässt sich **Heroic Turn** als eine bis heute gültige, programmatische Selbstauskunft der Künstlerin begreifen. Auch wenn Aspekte medialer Selbstreflexion – beispielsweise in der paradoxen Verschränkung von Autor und Apparatur – dabei durchaus eine Rolle spielen, im Mittelpunkt steht doch etwas anderes. Jedes der vor Optimismus sprühenden Film-Fragmente aus Wind, Sand und Himmelsblau, wehendem Haar und blitzenden Augen, aus Jagen und Rennen und kurzen Momenten des Innehaltens, ist ein einziges machtvolleres Bekenntnis zu der einzigartigen Macht der Bilder und ihrer Fähigkeit, aus dem Sehen das Ungesehene entstehen zu lassen. Der Wind, der durch diese Bilder braust, ist nicht der katastrophale Sturm, der Benjamins Engel der Geschichte aus der Vergangenheit entgegenweht, die er heilen wollte und gleichzeitig in eine Zukunft hineintreibt, der er hilflos ausgeliefert ist, weil er ihr den Rücken zudreht. Der Nippoldtsche Wind, der hier sausend am Werk ist, beharrt auf dem Jetzt und Hier. Das künstlerische Ich erschafft sich seinen Kosmos in einem Akt des Bildbegehrens, der völlig auf die Intensität der gegenwärtigen Erfahrung setzt, ohne dabei auch nur ansatzweise in die Falle eines blutleeren Solipsismus zu geraten. Auch wenn diese Arbeit formal letztlich aus nichts anderem als aus einer Selbstumkreisung von Künstlerin und Kamera, von Autor und Apparat besteht, so ist sie doch inhaltlich mit allen Fasern ein selbstbewusstes, emotionales Plädoyer für eine Bildwelt des Außer-Ordentlichen, Nicht-Vorhersehbaren.

**Notre Dame** aus dem Jahr 2002 zeigt diese Vorliebe der Künstlerin für ein gleichermaßen suggestives wie überraschendes Vorgehen in aller Deutlichkeit. Die dreiteilige Videoprojektion besteht aus einer langsamen Kamera-Annäherung an die nächtliche Marseiller Wallfahrtskirche Notre Dame de la Garde, die hell angestrahlt vor dem pechscharzen Himmel wie eine geisterhafte Erscheinung wirkt. Ihre Dramatik gewinnt diese Arbeit – neben einem spannungsvollen, überwiegend synthetischen Klanghintergrund – durch den Blick der Kamera, die zeigt, dass sich die Kirche unmittelbar vor einem steilen und völlig ungesicherten Felsabsturz befindet, auf den nur ein kleines Schild hinweist, das aber aufgrund der extrem hellen, blendenden Beleuchtung der Kirche nahezu unlesbar wird. Wie in jedem guten Suspense-Thriller ergreift den Betrachter so ein unwillkürlicher Schauer, als eine einsame Person, geblendet von den wattstarken Strahlern, sich in das gefährliche Dunkel vor der tödlichen Felskante vortastet. Es gehört zu den Stärken Astrid Nippoldts, dass sie diese dramatisch-erzählerische Grunddisposition nicht weiter ausreizt, sondern gezielt in einer atmosphärischen Schwebelasse lässt. So sorgen die langsamen, schwerelosen Kamerafahrten für eine traumhafte, schwebende Stimmung, deren meditative Ruhe in einem deutlichen Kontrast zu der tatsächlich bedrohlichen Situation steht. Wie schon in **Heroic Turn** geht es um einen gleichermaßen doppelten Blick. Was wir sehen, ist einerseits ein Bild der Gefährdung, indem es uns den schmalen Grat zwischen dem Gesicherten und dem stets drohenden Absturz vorführt. Aber es ist zugleich auch ein gefährliches Bild, nämlich eines, das unsere auf Normalität und linearen Zusammenhang gerichtete Wahrnehmung erschüttern und transformieren will. Darauf weist schon der kurze, von der Künstlerin selbst verfasste Text hin, der die Arbeit begleitet: „Tappt man nun hinein ins verführerische Hell und vorbei ins schwarze Nichts, stürzt man sogleich hinunter in die Stadt und in den Tod.“

Die Verführung, in den – sowohl traum- wie alptraumhaften – Zusammenhang einzutreten, den die Künstlerin mit ihren Bildern erzeugt, zielt stets auf eine produktive Verunsicherung. Diese Doppelbödigkeit lässt sich auch bezogen auf das nicht nur für diesen Film zentrale Motiv des Lichts nachweisen. Funktional erscheint es als Beleuchtung der Kirche und verweist damit auch implizit auf die mediale Grundkonstellation, der jedes fotografische oder filmische Bild seine – belichtete - Existenz verdankt. Im Kontext des Nippoldtschen Films wird allerdings aus der Beleuchtung eine Blendung. Die Identifizierbarkeit der Kirche durch das Licht als optische Hervorhebung führt zum Blindwerden des Betrachters, der angelockt durch das Licht Gefahr läuft, in den bodenlosen Abgrund zu stürzen. Wiederum zeigt uns die Künstlerin also – metaphorisch betrachtet –, wie die eigene Identität im Prozess des Sehen-Wollens, des Sehen-Müssens sich im Gesehenen verlieren und in ihm untergehen kann.

In der Kopplung von Seh(n)sucht und Gefährdung erweist sich Astrid Nippoldt als Bildromantikerin, die gleichermaßen perfektionistisch wie emotional fasziniert nach den Momenten sucht, an denen die rationale Verfügbarkeit über das Bild erlischt. Dabei geht es aber nie um ein wolkig sentimentales Ungefähr. Im Gegenteil: Von Anfang an zeichnet sich dieses Werk durch hohe handwerkliche wie inhaltliche Genauigkeit und durch eine fast skrupulös zu nennende Präzision aus. Erst weil der Bildrahmen so akkurat gesetzt ist, weil die Versuchsanordnungen so exakt austariert werden, wirkt der Sprung der Bilder ins Offene, ins Ungesicherte nicht kitschig oder sentimental.

**The Serendip Stadium** (2003/04) wagt sich in dieser Hinsicht weit hinaus und – gewinnt. Ausgangspunkt dieser Arbeit war ein Aufenthalt der Künstlerin in Essen anlässlich ihres Rotary-Stipendiums „Junge Kunst“ im Kunsthaus Essen 2002/03. Nachdem das eigentliche Stipendiumprojekt – eine mediale Großinszenierung in der Fußballarena auf Schalke –, das die Künstlerin signifikanterweise selbst als größenwahnsinnig bezeichnet hatte, gescheitert war („Gewiss ist, dass ich mich mit der großspurigen Ankündigung ordentlich vergaloppiert habe“, in: Astrid Nippoldt, Katalog Kunsthaus Essen, 2003, S. 38), geriet sie zufällig mit ihrer Kamera auf einer Trabrennbahn in einen Schneesturm. **The Serendip Stadium** ist der Glücksfall einer gefundenen, realen

Situation, die mit Hilfe der klugen Bearbeitung durch die Künstlerin und den kontrapunktischen Ton-Einsatz zu einem perfekt zwischen Realität und Traum oszillierenden, surrealen Film-Stück wird.

Da ist zunächst nichts als der lautlos und dicht fallende Schnee. Aus diesem taucht dann eine dicht verummte Kapuzengestalt schemenhaft auf. Später erfasst die Kamera einen Traber, der sich ort- und ziellos durch das weiße, wattig-lautlose Nirgendwo bewegt, bis das Kamera-Auge sich schließlich ganz auf die Pferdekörper konzentriert, und in den sich straffenden Sehnen und Muskeln ein bestechendes Bild für eine gleichermaßen bild-schöne wie sinn- und ziellose körperliche Anstrengung findet. Die diese Szenen begleitende Polkamusik, die übrigens wie auch die Soft-Rock-Einspielung „Dreamer“ (Ozzy Osbourne) O-Ton aus den Stadionlautsprechern ist, tut ein Übriges, um die „Katastrophe“ des durch einen Schneesturm verhinderten Trabrennens in einen traumwandlerischen Tanz zu verwandeln. Wie in den vorangegangenen Beispielen ist auch hier der Einbruch des Unerwarteten zugleich von Momenten der Sehnsucht nach dem Außer-Ordentlichen wie von der Lust an der Verirrung, der Abweichung getragen. **The Serendip Stadium** ist von dem Bewusstsein durchdrungen, dass jedes scheinbare Scheitern gleichzeitig eine große Chance birgt. Darauf verweist auch der zunächst kryptisch anmutende Titel. Serendipity bezeichnet nämlich die zufällige Beobachtung von etwas, das gar nicht das ursprüngliche Ziel der Untersuchung war, das sich aber bei genauerer Analyse als neue und überraschende Entdeckung erweist. Erstmals wurde der Begriff von dem englischen Schriftsteller Horace Walpole (1717–1797) verwendet, der sich dabei auf das persische Märchen „The Three Princes of Serendip“ bezieht, in dem die Protagonisten des Märchens viele solcher unerwarteter Entdeckungen machen. Serendip ist übrigens die alte persische Bezeichnung für Ceylon, das heutige Sri Lanka. Klassische Beispiele für Serendipität sind die – sozusagen ungeplanten – Entdeckungen der Röntgenstrahlung, des Penicillins oder die fast phantastisch anmutende Entdeckung des Benzolrings, die signifikanterweise auf einen Traum zurückgeht. Vor diesem Hintergrund gesehen, ist Serendipität nicht nur die geeignete Beschreibung für den unverhofften Fund des im Schneegestöber verwehenden Trabrennens, sondern eigentlich als Metapher für das gesamte Werk von nicht unwesentlicher Bedeutung. Und der ursprüngliche Plan, für die Schalker Arena ein Großereignis zu inszenieren, kann durchaus als ein Akt kalkulierter (Selbst-)Täuschung gesehen werden. Indem der Rahmen des Projektes von vornherein so groß angelegt ist, dass es realistischerweise nicht gelingen kann, wird die Suche nach dem Ungeplanten zur Notwendigkeit. Davon, „wie man sich glücklich verirrt“ erzählt der Münchner Künstler Johannes Muggenthaler in einem seiner melancholisch-schönen Romane, und erklärt dabei die Abschweifung zum künstlerischen Prinzip par excellence. Etwas von diesem poetisch-romantischen Bekenntnis steckt auch in den Arbeiten Astrid Nippoldts, das sich in **The Serendip Stadium** zu dem Glück verdichtet, etwas gefunden zu haben, wonach man nie gesucht hatte, was sich aber schlussendlich als viel folgenreicher und wichtiger entpuppt als das initiale Ziel. Dabei spürt der Film stets auch den Grenzen der Bilder nach. Wo in **Notre Dame** die Ambivalenz zwischen Beleuchtung und Blendung den möglichen Sturz des Bildes aus der Repräsentanz in das nachtschwarze Verlöschen andeutete, simuliert in **The Serendip Stadium** das wirbelnde Weiß der Schneeflocken einen Bildschnee, der wie das „Weiße Rauschen“ im Fernsehen das Ende sämtlicher Bildinformationen und den Übergang in das un-informierte Nichts markiert.

Dieses Pendeln zwischen einem fast magischen Auftauchen der Bilder und ihrem stets drohenden Verschwinden ist auch in der meditativen Arbeit **Fog on Nov 2** (2004) am Werk. Fast siebzehn Minuten lang sehen wir Bilder vom Mount St. Helens vorwiegend bei Sonnenauf- oder -untergang. Die von einer fest installierten Webkamera alle fünf Minuten herunter geladenen und zu animierten Stills montierten Aufnahmen verdichten sich zu einer Etüde der Langsamkeit und scheinbaren Ereignislosigkeit, bis plötzlich aus dem nebligen Nichts der Vulkangipfel in atemberaubender, von rosigen Wölkchen gekrönten fata-morganahafter Schönheit vor uns auftauchen. Es sind diese Momente der Überraschung, die Astrid Nippoldt sucht, nur, um sie

andererseits sofort wieder zu brechen. Die Drehung, der Clou, die Überraschung sind nie der Kumulationspunkt, auf den alles zusteuert, sondern selbst nur ein flüchtiger Augenblick, der seinerseits wieder zurückgegeben wird an das Alltägliche, an das Unspektakuläre, die Wiederholung und eine genau kalkulierte Monotonie.

Am ausgefeiltesten präsentiert die Künstlerin ihren bildsüchtigen und doch immer auch genau austarierten und sorgfältigst komponierten Kosmos in **Concorde** (2004/05). Wie keiner ihrer sonstigen Filme zeigt diese dreiminütige Arbeit die Lust an der Vorführung perfekter Inszenierungsrituale in einer Form, die zwischen Selbstverführung und kritischer Distanz balanciert. Der Pariser Place de la Concorde, der hier Schauplatz einer militärischen Flugschau ist, wird zur Bühne für einen Bilderrausch, der von der Pathetik einer architektonisch-militärischen Machtdemonstration erzählt und sich dabei selbst lustvoll ein Stück weit eben jener Pathetik ergibt, die er für uns aufbereitet hat. Das glitzernde Sprudeln der Springbrunnen am Concorde erscheint so wie das Übersprudeln des Bildes selbst, auf das sich freilich sofort ein vom Bildhimmel herabfließendes Schwarz senkt, aus dem wiederum erst ein Mast mittig in den blauen Himmel wächst, der dann zu dem donnernden Formationsflug der Militärmaschinen überleitet, die ihre als Tricolore eingefärbten Kondensstreifen in das Himmelsblau einbrennen, bevor ein bildfüllendes Pink das Ende andeutet. Es ist ein genau kalkuliertes Zuviel, das uns die Künstlerin zumutet. Ein Zuviel an kitschigen Farben, an dröhnend phallischer Masten-Obelisken-Jagdflieger-Penetration. In einer strengen, durch rhythmisierte Wiederholungen gekennzeichneten Choreografie sucht sie den oszillierenden Punkt, an dem die Bilder vom eigenen Überwältigtsein erzählen können, ohne einerseits völlig in sich zusammenzubrechen oder andererseits in eine zu große Distanz zu geraten. Worauf diese Bilder zustreben, ist ein Hitzepunkt, der gleichzeitig auch eine innere Kühle zu bewahren sucht: Heiß und beteiligt, aber nicht besinnungslos. Und so schieben sich zwischen die Inszenierungen von Pathos, Macht und Symmetrie auch immer wieder Einstellungen, in denen die Bilder entweder ihre eigene Konstruiertheit oder eine eigentümliche fast surreale Leere reflektieren. Wie Flakbatterien starren Kameras und Scheinwerfer von Scherengitterplattformen hoch im blassblauen Himmel ins Nirgendwo, und eine leere Tribüne mit drei deckenverhüllten Stühlen und weißen Säcken strahlt die bewegungslose Melancholie eines de Chirico aus.

**Concorde** ist die bislang artifiziellste und im Verhältnis zu der frühen Western-Hommage **wy o ming** (2002) oder dem sowohl Charlie Chaplins „The Gold Rush“ wie auch japanische Tuschezeichnungen zitierenden **Afrika** (2005) auch unironischste Arbeit in diesem Œuvre. Aber auch dieser Film ordnet sich stimmig ein in ein künstlerisches Gesamtpanorama, in dem die Sehnsucht der Bilder danach, sich selbst zu überraschen, wunderbar gegen die akkurate Präzision austariert wird, mit der sich diese Bild-Wunder in Szene setzen.

**Prolog** (2005) zeigt diese Fähigkeit aufs Schönste und balanciert darüber hinaus außerordentlich sicher auf dem schmalen Grat zwischen trunkenem Pathos und lässiger Ironie. Aus einer behauchten Kameralinse, die nachts auf den Eingang des New Yorker World Trade Towers gerichtet wird, macht Astrid Nippoldt eine hollywoodeske Erschaffung der Welt. Begleitet zunächst von Straßenlärm und dann von einem rhythmischen Ticken, schälen sich aus dem gleißenden, bildfüllenden Nichts, das sich der vollständig beschlagenen Linse verdankt, nach und nach, an Sterne erinnernde Lichter, bis schließlich – unterstützt von einem dramatisch anschwellenden Kinosoundtrack – das nun wieder vollständig klare Kameraauge den Blick auf den von dem Wort WORLD gekrönten Eingang des World Trade Towers freigibt. Gerade mal eine Minute benötigt Astrid Nippoldt, um uns zu zeigen, wie man die Welt aus einem Hauch erschaffen und mit einem Hauch auch wieder in nebliges Nichts zurücksinken lassen kann. Ein schöner „Prolog“ für ein Werk, von dem man noch reden wird. Und ein gutes Ende für diesen Text.