

Gespaltenes Bewußtsein

Zu den Videoarbeiten von Vittorio Santoro

Kathleen Bühler

Vittorio Santoros Werke sind insofern Testfelder des Bewußtseins, als sie die Wahrnehmung einer bestimmten Situation untersuchen und gleichzeitig den Vorgang des Erfahrens und Verstehens reflektieren. Sie führen über das reine Wahrnehmen einer räumlichen oder erzählten Situation hinaus und stellen einen Gegenstand oder eine Szene nicht nur dar. Vielmehr lenken sie, vor allem die Videofilme, auf die Rahmenbedingungen der Wahrnehmung sowie den Vorgang der Sinnfindung hin, der auch im Verbinden mit Vorwissen und Erinnertem besteht. Diese Fokussierung entsteht durch Informationslücken, Widersprüche, Spiegelungen und Doppelungen. Auf die Weise wird irritiert und verstört und aufgefordert, beispielsweise einen Satz zu Ende zu denken, Beziehungen zwischen Schrift und Bild herzustellen oder in der Mehrdeutigkeit eines Wortes oder Bildes Bedeutung zu finden.

Als Konzept- und Medienkünstler setzt Santoro diese Strategien im Rahmen des Nachdenkens über die - eigene «Position in Bezug auf [die] soziale Wirklichkeit»^A ein, die heute immer mehr nicht nur eine medial vermittelte, sondern geradezu medial konstruierte ist. Wenngleich seine Videoarbeiten oft Einzelpersonen zeigen, interessiert ihn weniger das individuelle Empfinden als die soziale Wirklichkeit und das Ausdeuten einer Handlung oder Information im politisch-gesellschaftlichen Kontext. Die engmaschige Verflechtung von medialer Konstruktion mit tatsächlich Vorgefallenem – so legen es seine künstlerischen Arbeiten nahe – tritt am stärksten bei Erinnerungen zutage. Dort gibt es möglicherweise die meisten Überschneidungen zwischen Fiktion und Fakt, zwischen Wahrnehmung und Sinnestäuschung, denn dort überlagern sich Ereignisse mit Sehnsüchten und färben Erinnerungen ein. Das läßt sich an banalen Vorfällen wie einem Spaziergang im Wald ebenso zeigen wie an der divergierenden Erinnerung zweier Personen an eine Schulfreundschaft in Sizilien.

Ausgangspunkt im Labyrinth zwischen Fakt und Fiktion ist deshalb oft das Biographische, Eigenes, Fremdes, nicht jedoch zur anekdotischen Herausarbeitung von Individuellem, sondern als vertrautes Fallbeispiel, das stellvertretend für Viele sozialpolitische Bedeutung hat.^B

Medienkritik und Gedächtniskonjunktur

Santoros Beschäftigung mit Wahrnehmung als Sensor von unterschiedlichen Konfigurationen von Wirklichkeit verbindet seine Kunst mit medienkritischen Positionen der 1970er Jahre. Sie entspricht jedoch auch einem zeitgenössischen Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit dem Gedächtnis und der Erinnerung als Rekonstruktion von Erfahrung, sei es in persönlichen oder in gesellschaftlichen Dimensionen. So ist das letzte Jahrzehnt kulturell geprägt von einer Konjunktur des Gedächtnisses, welches nicht nur öffentliches Gedenken betrifft, sondern auch das In-Erinnerung-Rufen von bislang Verdrängtem sowie das In-Erinnerung-Halten von historisch Bekanntem.^C Dies ist mit einem Boom des dokumentarischen Genres verbunden und vollzieht sich in einem nie gekannten Masse in Fotografie, Malerei, Film- und Videoarbeiten. Es bildete sich in der Kunst ein Trend von vordergründig dokumentarischen Werken heraus, welche ähnlich wie beim Realismus des 19. Jahrhunderts Dokumentarismus als Stil einsetzen, um damit auf essayistische Weise Wahrnehmung und Erinnerungskonstruktion zu thematisieren.^D Wie schon in den 1970er Jahren

verbirgt sich dahinter ein medienkritischer Diskurs, der auf die illusionäre Macht von Film und Fernsehen als Konstrukteure von Realität hinweist und gleichzeitig die indexikalischen Medien Fotografie, Video und Film einer Neubewertung unterzieht.^E

Ein ähnliches Vorgehen sieht man in den Videowerken Vittorio Santoros: Situationen und Ereignisse, in denen sich Wahrnehmungen, Empfindungen, Erinnerungen, Zitate und tatsächlich Erlebtes übereinander schichten, zeigen den komplexen Prozeß visueller Wahrnehmung. Santoro unterscheidet nicht zwischen verschiedenen Realitätsgraden, sondern setzt sie unvermittelt nebeneinander, was darauf hinzuweisen scheint, daß eine Wahrnehmung immer in Wechselwirkung mit bereits gemachten Wahrnehmungen erfahren wird. Deshalb spielt es für ihn keine Rolle, ob er Zeitungsseiten, ein Stück Landschaft oder eine fiktive Szene abfilmt. Sie werden unabhängig von ihrer Herkunft dazu benutzt, Denkprozesse auszulösen. Dabei verfährt er oft wie ein struktureller Filmmacher und arbeitet mit Wiederholungen oder synchronen Darstellungen des vermeintlich Gleichen, um durch Ereignislosigkeit und Repetition die Wahrnehmungsfähigkeit soweit zu sensibilisieren, daß sie sich an kleinen Vorkommnissen entzündet: So gesehen in der Videoinstallation *Waldstück* (1999), einer Doppelprojektion. Diese zeigt, wie sich in einem Waldstück eine Kamera auf der einen Seite auf einen Baum zubewegt und auf der anderen Seite vom selben Baum entfernt, alternierend in leichter Unter- oder Aufsicht. Der Künstler macht das jeweils dreimal und wechselt dann den Baum. Durch die unterschiedliche Länge der beiden Videofilmprojektionen verschiebt sich das synchrone Sehen von Vorder- und Rückseite desselben Baumes. Die dargestellte räumliche Erfahrung splittert sich auf, während die Struktur des Videofilms stets dieselbe bleibt. Solche unmerklichen aber beständigen Abweichungen prägen das Schaffen Santoros. Das Gleichförmige der filmischen Annäherung suggeriert auf der Oberfläche ein gleich bleibendes Seherlebnis, während sich die Wahrnehmung in Wirklichkeit längst verselbständigt hat, indem sie einer Täuschung aufgesessen ist. Der Künstler konzentriert sich auf den Moment, in dem die Gewöhnung die Aufmerksamkeit betäubt, wo aber letztlich neue Seherfahrungen im Verborgenen schlummern, Wahrnehmung und Verstehen jedoch erst verortet werden müssen.

Eine ähnliche Etüde über die Wahrnehmung, allerdings in den Bereich des Akustischen verschoben, bietet der Videofilm *Fence* (2002), in dem sich die Kamera entlang von Weidezäunen in der windstillen Sommerhitze auf ausgetrockneten sizilianischen Wiesen bewegt; parallel dazu hört man das Rascheln von Blättern im Wind und aufgeregtes Vogelgezwitscher, obwohl nirgends im Bild diegetische Tonquellen zu sehen sind. Abgelenkt von der aufdringlichen Tonspur werden Augen und Ohren letztlich in unterschiedliche Landschaften geführt, und so wird en passant auf die trügerische Selbstverständlichkeit hingewiesen, mit der Sehgewohnheiten – von bestimmten Konventionen gesteuert – funktionieren.^F

Ein ganz anderes Vorgehen wiederum kennzeichnet diejenigen Videowerke, in denen Santoro die Aufnahmefähigkeit des Betrachters durch Anspielungen, Zitate sowie zusammenhangslose Erzählfragmente so überfrachtet, daß es unmöglich wird, auf Anhieb einen Sinn daraus zu destillieren, wie etwa in seinem jüngsten Videofilm *Moving Towards You, Moving Around You, Moving Against You, Moving Away From You* (2005-06). Eine Strategie, die dadurch Bestätigung erfährt, daß die Handlung in drei verschiedene Enden mündet und so die Erzähllogik ad absurdum führt. Allerdings geht es wohl nicht um einen kohärenten Plot, eher um die unterschiedliche Zusammensetzung dessen, was man Wirklichkeit nennt. Der Titel der Arbeit bringt wie schon bei *Fence* als Benennung einer Verständnisgrenze die variierenden Herangehensweisen des Betrachters metaphorisch zum Ausdruck in seinem vergeblichen Bestreben, die aus literarischen und medialen Versatzstücken gebauten Situationen einer stringenten Bedeutung zu unterwerfen, die sich am Schluß ohnehin wegen den unterschiedlichen Enden wieder auflöst.

In Santoros Videoarbeiten lassen sich weitere Spielarten seines Nachdenkens über die Wechselwirkung von Wahrnehmung und Erinnerung nachzeichnen. Die meisten nennen schon im Titel die Spannung zwischen persönlicher Erinnerung, privatem Erleben und medialer Verarbeitung. Sie erwähnen Diskrepanz (*Discrepancy*),- Spaltung (*Split*), Abhängigkeit (*In/Dependency*) und umkreisen so den Zwischenbereich, in dem sich Fakt und Fiktion, Erlebnis und Medienereignis, Wahrnehmung und Reflexion überlagern. Auf der formalen Ebene setzt der Künstler sein inhaltliches Anliegen mit Split Screen-Kompositionen oder Doppelprojektionen um. Oder er baut wie in *Split (Fragments 1-4)* (2000-02) räumlich-installative Projektions-situationen, welche als architektonische Versuchsanordnung eine weitere Wahrnehmungsebene einführen.

Die so geschaffene zeitliche und räumliche Desorientierung ist kalkuliert und ermöglicht durch die Irritation neues kritisches Überprüfen der eigenen Wahrnehmungen und Nachdenken zum Vorgang des Verstehens sowie der Sinnbildung an sich. Durch die Kollision unterschiedlicher medialer Fragmente entsteht im Betrachter jene Art von Unbestimmtheit und Offenheit, die als Rezeptionshaltung eine Wahrnehmung jenseits von Klischees und vorgefaßten Meinungen ermöglicht. Letztlich geht es in Santoros essayistischen Umkreisungen also um das Erkennen der anästhetisierenden Macht^G medialer Konstruktionen sowie der medial beeinflussten Wechselwirkung zwischen Wahrnehmung, Erinnerung und deren Darstellung. Wie in den 1970er Jahren in den Aktionen und Fotoarbeiten von Jochen Gerz oder Joseph Kosuth scheint es Santoro dabei um Verantwortung und Stellungnahme in der Gesellschaft zu gehen. Allerdings ohne die für damals typische ideologische Rhetorik, ohne didaktischen Gestus, sondern mit Poesie und Anmut.^H Und so sind es gerade die Verspieltheit und Leichtigkeit der vermeintlich alltäglichen Situationen und Wahrnehmungen, welche Santoros Arbeiten von seinen Vorgängern unterscheiden. Mit unangestrebter Beiläufigkeit verweist er auf die konstruktive Verfaßtheit von Wirklichkeit und Wahrnehmung.

Discrepancy: Fallbeispiele persönlichen und öffentlichen Erinnerens

Wie mehrdeutig und fragmentarisch persönliche Erinnerung genauso wie öffentlich-politisches Gedenken sein kann, zeigt zum Schluß die Werkgruppe *Discrepancy I* (2003-04) und *Discrepancy II* (2004).^I Bei der ersten Arbeit wird die Geschichte von Georg erzählt, der im tatsächlichen Leben nach vielen Jahren wieder Kontakt zu Santoro aufnimmt, weil die beiden ein paar Monate zusammen in Syracusa (Sizilien) zur Schule gegangen sein sollen. Santoro kann sich nur vage erinnern, besucht schließlich den Mann und läßt ihn seine Geschichte erzählen.

Das Treffen gleicht einem Verhör, bei dem jeweils nur die Antworten des Befragten, der anfänglich nur von hinten gesehen wird, zu hören sind. Ebenso wie sein Gesicht bleiben auch die Hintergründe seiner Geschichte verborgen. Die Erzählung der familiären Beweggründe ist lückenhaft und wird von stummen Sequenzen unterbrochen, in der verschiedene Kameraeinstellungen übereinander geblendet werden, so daß die Umrißlinien zu vibrieren beginnen und die Diskrepanz zwischen Georgs und Santoros Erinnerungen verdeutlicht wird. Allmählich werden Georgs Beschreibungen persönlicher, er erinnert sich daran, wie Santoro zu seinem Freund wurde. Über Lücken im Ton wird aber immer noch signalisiert, daß die Erinnerungen zwischen dem Erzähler im Bild und dem Erzähler hinter der Kamera nicht deckungsgleich sind. Ab der Mitte des Videofilms zoomt dann die Kameraeinstellung auf den Hinterkopf, als würde sie in ihn eindringen wollen. Jetzt beginnt Georg zu erzählen, wie er sich auf die Suche nach Santoro gemacht hat. Die Kamera wechselt den Standpunkt und zeigt Georgs Gesicht von vorne und in Grossaufnahme, allerdings wieder nur fragmentarisch, als bliebe auch bei dieser jüngeren Erinnerung, welche Santoro teilt, ein Teil unaufgeklärt. Zum Schluß fokussiert die Kamera das rechte Auge von Georg und überblendet zweimal einen Ferienschnappschuß aus den 1970er Jahren, der ihn mit seiner Mutter in Sizilien zeigt. Mit dieser medialen Authentizitätsgeste scheint Santoros Kamera plötzlich Georgs Erinnerungsbilder anzupapfen, und es kommt zur Übereinstimmung des Erinnernten. Obwohl die extreme Fokussierung auf das Auge nochmals einen

Zweifel- offen läßt, ob das Ganze nicht doch mehr imaginiert statt erinnert werde.

Die wechselnden Kameraeinstellungen sowie die Kameramanipulationen sind Teil einer reflexiven filmischen Vorgehensweise, die dem Zuschauer suggerieren, indirekt beim Vorgang des Erinnerns zuschauen zu können. Santoro folgt damit dem zeitgenössischen Impuls, Gedächtnisbilder oder «oral history» nicht nur aufzuzeichnen, sondern im Hinblick auf ein emotionales Nacherleben des Zuschauers nachzumodellieren. Der Fokus verlagert sich damit weg vom visuellen Dokumentieren einer Erinnerung zum Ereignis der Erinnerung selbst. Dem Miterleben von Erinnerung wird so gegenüber dem Erklären der rätselhaften Erinnerungslücke des Künstlers der Vorzug gegeben.

Einen ähnlich schwebenden Bereich zwischen Erinnerung, Zeugenschaft und Wahrheitsfindung schafft Santoro in *Discrepancy II*, einer Installation bestehend aus zwei Videoprojektionen auf Holzpaneelen, die übers Eck gestellt zweimal einen gleich langen Film zeigen. Auf dem Boden liegt zudem eine transparente Folie, welche die Filme wie Wasser reflektiert, während über beide Paneele Maschendraht gespannt ist. So sind in der räumlichen Anordnung Barrieren und visuelle Ablenkungen aufgebaut, welche den uneingeschränkten Zugang zur Bildinformation von vornherein verhindern und grundsätzlich dem Zweifel an der Zugänglichkeit von Informationen in visuellen Medien Ausdruck geben.

In beiden Loops werden zwei ähnliche Situationen gezeigt. Und zwar folgt die Kamera je einem Stück Papier,- das vom Wind über einen Landweg getrieben wird. Auf dem linken Paneel steht auf dem Papier der -maschinen-geschriebene Text «SOMEWHERE BETTER THAN THIS PLACE», während auf seinem Gegenstück zu lesen ist: «NOWHERE BETTER THAN THIS PLACE». Die beiden Aussagen «Irgendwo besser als hier» und «Nirgendwo besser als hier» heben sich in ihrer Bedeutung auf. Am Schluß ruht die Kamera je auf einer Zeitungs-titelseite gleichen Datums: rechts *The New York Times* vom 6. Oktober 2000 mit der nicht ganz enthüllten Schlagzeile «[...] slavs Claim Belgrade for a New Lea[...]» und links die *Neue Zürcher Zeitung* vom selben Tag mit der Schlagzeile «Die Opposition stürmt Parlament und Staatsfernsehen in Belgrad» und dem Untertitel «Kostunica ruft zu friedlichem Machtwechsel auf – Milos̄ević´ auf der Flucht?». Beide Zeitungen gelten in der westlichen Welt als Garanten hochstehenden Journalismus': Sie geben jedoch dasselbe Ereignis in unterschiedlicher Akzentuierung wieder. In der einen überwiegt die Triumphgeste, während in der anderen etwas ängstlich auf den Tumult in Belgrad verwiesen wird. Die Akzentverschiebung in der Berichterstattung mag nur so minimal sein wie die Vertauschung der Buchstaben, welche aus «nowhere» «somewhere» macht, sie verweist jedoch auf die stete Inkongruenz des Berichterstattens und erst recht des Erinnerns.

- A) «Immer mehr sehe ich, wie wichtig es ist, die Verbindungen von Privatem und Öffentlichem zu thematisieren», Vittorio Santoro in einem Statement in seinem Werkdossier, Berlin, 5.04.2002.
- B) Ein möglicher Grund für das Interesse an den Bedingungen des Verstehens und Erinnerns mag biographischer Natur sein. Die Erfahrung von unterschiedlichen Kulturkreisen verstärkt das Sensorium für die Brüchigkeit von vermeintlichen «Selbstverständlichkeiten».
- C) Vinzenz Hediger, «Konjunktur des Gedächtnisses, Konjunktur des Dokumentarischen», in: Susanne Neubauer (Hg.), *Documentary Creations*, Kunstmuseum Luzern, 2005, S. 50.
- D) Siehe Neubauer 2005 sowie die Ausstellung, *Reprocessing Reality. New Perspectives on Art and the Documentary*, Nyon, 2005, und *Covering the Real*, Kunstmuseum Basel, 2005.
- E) Als indexikalisch werden diejenigen Medien bezeichnet, in denen sich das Ereignis als reelle Spur im

Medium niederschlägt, wie zum Beispiel Fotografie oder Film, wo sich das durch den Gegenstand beeinflusste Licht in der fotografischen oder filmischen Emulsion einschreibt. Diese Definition wird im Zeitalter der digitalen Fotografie und des digitalen Videos wegen deren Manipulierbarkeit obsolet.

- F) Mit dem metaphorischen Titel *Fence* (Zaun) wird die in den 1990er Jahren geläufige «Eingemeindung des Fremden» angesprochen, welche mit der «Medialisierung unserer Gegenwartskultur in ihrer globalen Orientierung» geschieht, aber auch das Bewußtsein für die Grenzen des Verstehens des «Anderen», vgl. Ursula Frohne, «Video Cult/ures», in: dieselbe (Hg.), *Video Cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre*, Museum für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe, 1999, S. 19.
- G) Um das Thema der Betäubung als Resultat massen-medialer Beschallung kreist die wichtige Installation Santoros *AN/ÄSTHESIE, Teil I & II* (2004-05), die in der Sonderausstellung *Temporary Import* beim 10. ART FORUM BERLIN 2005 erstmals zu sehen war.
- H) Mit dieser medienkritischen Haltung, die sich gerade im Zusammenhang mit dem Erinnern herauschält, trifft sich -Santoro mit einer Reihe von anderen Gegenwartskünstlern, - vgl. dazu Neubauer 2005.
- I) Beide Werke wurden an der 11. Biennial of Visual Arts 2004 in Pancevo (Belgrad) gezeigt.

Übersetzung von Brian Currid, Berlin

Diesen Text erschien in: Vittorio Santoro *Everything's Not Lost*, Revolver Verlag, 2006 Frankfurt a. Main

@ 2006 Kathleen Bühler

Kathleen Bühler, Film- und Kunstwissenschaftlerin in Zürich. Verfaßte eine Dissertation über den Experimentalfilm als Autobiographie bei Carolee Schneemann. Konservatorin des Bündner Kunstmuseums, Chur, und Kunstkritikerin für die *Neue Zürcher Zeitung*. Ab Frühjahr 2008 Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Kunstmuseum Bern