

Zwei oder drei Dinge, die ich von ihnen weiß

Ein «close reading» von *Moving Towards You, Moving Around You, Moving Against You, Moving Away From You From You*

Jan Linders

1. RIGHT

Vittorio Santoros Video ist, so verrät uns das Etikett, als Loop konzipiert. Nehmen wir den unwahrscheinlichen Fall an, der Besucher der Installation beginne gerade in dem Moment seine Betrachtung, in dem der Kreislauf wieder seinen Nullpunkt erreicht hat. Dann wird er sich zunächst folgende einfache Geschichte konstruieren: Ein Mann mit Brille, nennen wir ihn C., arbeitet an einem Computer. Vielleicht ist es Sommer, denn er trägt nur ein T-Shirt. Sehr heiß kann es nicht sein; der Ventilator hinter ihm steht still. Es ist Tag, diffuses Licht erhellt den Raum. Auf einem Tisch anderswo im Büro steht eine alte Reiseschreibmaschine; niemand arbeitet an ihr. Der rot gepolsterte Drehstuhl ist weit vom Schreibtisch weggerollt, vielleicht wurde er vor einigen Augenblicken noch benutzt. Das Wasserglas auf dem Tisch ist leer. Der kleine Weltempfänger spielt Filmmusik – oder kommt die Musik von anderswo her? Saxophone und Streicher tragen die Stimmung eines vergangenen Jahrzehnts herüber. Ein Paar betritt den Raum, nennen wir es M. und S.; M. trägt ihr rotes Haar offen, ihr Hemd ist türkisfarben, S. hat die Ärmel seines schwarzen Hemds hochgeschoben. Er setzt sich an den Schreibtisch, der quer im Raum steht und zur Fensterfront schaut. Sie geht weiter an ihren Tisch -direkt am Fenster und beginnt, im Schrank nach Dokumenten zu suchen. Ein dritter, junger Mann stößt dazu, nennen wir ihn N.; er schaltet seinen Computer ein und schreibt weiter an einem Text.

Nun sehen wir alle vier still und konzentriert arbeiten. Ein weiterer Platz ist noch unbesetzt. Das Büro ist nüchtern eingerichtet, aber nicht zu aufgeräumt. Kaum eine Farbe stört das Schwarzweiß der Möbel, Computer und Dokumente. Nur an den Wänden sind farbig markierte Dokumente befestigt. Der Kabelsalat auf dem schwarzgrauen PVC-Boden wirkt kompliziert; die Computer sind miteinander vernetzt; die Menschen scheinen- es ebenfalls, auch wenn sie keine Worte darüber verlieren. C. bringt der Frau eine Liste und geht wieder an seinen Platz. S. sitzt auf dem roten Bürostuhl und korrigiert mit der Hand ein unidentifizierbares Dokument. M. legt ihm die Liste vor, die sie selbst eben erst erhalten hat. Vielleicht sind die beiden ein Paar. M. sitzt längst wieder an ihrem Schreibtisch, als das Telefon auf der Fensterbank neben ihr läutet. Sie wendet sich erst weg, aber dann hebt sie doch ab. Nur ihre Antworten sind zu hören, die seltsam unzusammenhängend klingen: «As long as life continues like this, you will have people who think like me...», «It's been a whole ugly mess...» M. schließt die Augen, nestelt an der Telefonschnur, streicht ihre Haare zurück, gestikuliert, läßt den Blick kurz nach draußen auf den Hof gleiten, prüft, ob das Fenster verschlossen ist. Die anderen lassen sich in ihrer Arbeit nicht stören. M. telefoniert immer noch, als die Kamera von ihr abläßt und aus dem Raum gleitet. S. sitzt jetzt an der Reiseschreibmaschine und starrt auf den eingespannten Bogen, die Hände auf dem Tisch. Auf der Schwelle zum Flur hat die Kamera drei Wege zur Auswahl: rechts, links, gerade-aus. Bei jedem Durchgang wählt sie einen anderen Ausweg. Zuerst wendet sie sich nach rechts, in einen weiß getünchten, leeren Flur, der vielleicht in ein Treppenhaus führt. Schwarzblende.

Ein Mann mit Brille, nennen wir ihn C., arbeitet an einem Computer. Vielleicht ist es Sommer, denn er trägt nur ein T-Shirt. Sehr heiß kann es nicht sein, denn der Ventilator hinter ihm steht still. Es ist Tag, diffuses Licht erhellt den Raum...

2. LEFT

Walter Benjamin hat zur zehnten Wiederkehr des Todestages von Franz Kafka 1934 eine Geschichte von Puschkin nacherzählt: Potemkin, der Kanzler Katharinas der Großen, litt zeitweise unter

Depressionen, während deren sich niemand ihm nähern durfte. Die Staatsgeschäfte häuften sich, die ohne die Unterschrift Potemkins- unmöglich erledigt werden konnten. Zufällig geriet der unbedeutende kleine Kanzlist Schuwalkin- in die Vorzimmer des Kanzlerpalais, sah die Staatsräte jammernd und klagend beieinander-stehen und bot an, das Problem zu lösen. Die Staatsräte, die nichts zu verlieren hatten, überließen -Schuwalkin ein Aktenbündel; dann trat er in das Zimmer des Fürsten. «Im Halbdunkel saß Potemkin auf seinem Bett, nägel-kauend, in einem verschlissenen Schlafrock. Schuwalkin trat zum Schreibtisch, tauchte die Feder ein und, ohne ein Wort zu verlieren, schob sie Potemkin in die Hand. (...) Wie im Schlaf vollzog Potemkin die Unterschrift, dann eine zweite; weiter die sämtlichen. Als die letzte geborgen war, verließ Schuwalkin ohne Umstände (...) das Gemach. Triumphierend die Akten schwenkend betrat er das Vorzimmer. Ihm entgegen stürzten die Staatsräte, rissen die Papiere aus seinen Händen. Atemlos beugten sie sich darüber. Niemand sagte ein Wort; die Gruppe erstarrte. Wieder trat Schuwalkin näher, wieder erkundigte er sich eilfertig nach dem Grund der Bestürzung der Herren. Da fiel auch sein Blick auf die Unterschrift. Ein Akt wie der andere war unterfertigt: Schuwalkin, Schuwalkin, Schuwalkin...»

Wenn in Vittorio Santoros Video nach wenigen Augenblicken eine Reiseschreibmaschine auftaucht, kann man auf dem eingespannten Blatt Papier oben zwei englische Zeilen entziffern:

«..... I signed, I signed
.....and my name was Buffalo Bill.»

Ansonsten ist das Papier leer. Doch eine Unter-Schrift ist immer ein Abschluß, eine autoritäre Figur, die aus dem Text einen Akt macht, aus dem Schreiben ein Aktenstück. Damit ist jede Seite gefüllt, so leer sie auch sein mag. Die Unterschrift ist endgültig und duldet allenfalls ein Postskriptum; sie gefriert den Textfluß, den erst der Leser wieder verflüssigt – und die Kamera, die sich dem Text stellvertretend annähert, aus dem Augenwinkel, indem sie auf das leere Wasserglas hinter der Maschine zusteuert.

Allerdings verlangt das Gesetz eine eigenhändige Unterschrift, nicht den Zeichen-Abdruck einer mechanischen Braut. Allenfalls ein «nach Diktat verreist» kann das Paradox des abwesenden Autors überspielen. Der Autor oder Sekretär der zwei Zeilen ist, anders als bei allen anderen im Video sichtbaren Texten, tatsächlich abwesend; der Stuhl vor der Reiseschreibmaschine ist (noch) leer. Und die zwei Zeilen sind kein bindender Vertrag, sondern Fragment einer Assoziationen befreienden Geschichte: Das Autor-Ich erzählt von einer vergangenen, unheimlichen Begegnung: «Ich unterschrieb, ich unterschrieb, und mein Name war Buffalo Bill.» Warum die zögerliche, reflexive Wiederholung der Aussage? Bringt sie nicht den Mechanismus der Vergewisserung zum Stocken, welche die Signatur eigentlich in Gang setzen sollte? Potemkin hatte in der Leere seiner Depression unbewußt im Namen seines eilfertigen Gegenübers Schuwalkin unterschrieben und damit de- autorisiert. Francesco De Gregori, dessen Song *Buffalo Bill* Vittorio Santoro als Kind oft gehört hat, realisiert seine Traumreise nach Amerika, indem er die Straßen zur Prärie erklärt und mit seiner Unterschrift zum Zirkusdarsteller von Buffalo Bill wird. Dem erwachsenen Sänger wird bewußt, wie er sich seine Kindheit als die Amerikas anverwandelt hat. So bringen die zwei Zeilen auf dem Papier ihre Bedeutung selbst ins Schwirren – analog zum Kolibri, der der Reiseschreibmaschine seinen Namen geliehen hat. Kein Abspann beglaubigt das Video, keine Titelei rahmt den bürokratischen Kreislauf im Raum. Der Betrachter bleibt im Loop gefangen wie die vier Schreibtischtäter C., S., M. und N., späte Wiedergänger von Kafkas zur Wiederholung verdammten Kanzlisten.

Mit den folgenden Nahaufnahmen seines Videos legt der seine Unterschrift verweigernde Autor Santoro weitere Spuren seiner künstlerischen Identität. Aus der schnell erfaßbaren und verständlichen Standardsituation eines Büroalltags wird durch den Blick der Kamera ein hyperkomplexes und dennoch fragmentarisches Portrait, dessen Züge hier nur skizziert werden können: Auf dem Bildschirm von C. sind die letzten Zeilen einer einseitigen Word-Datei zu entziffern. Der dreisprachige Text streift zunächst, vielleicht zufällig, Marshall McLuhans Medienkritik («le médium est le message»), springt dann zu größerer Schrift und einer Selbstanalyse

(«I confuse melancholy and depression sometimes I am sick and I am in love»), die ein deutscher Text weiter kompliziert, indem er sie in Klammern kommentiert («(Sie gehören wohl zu der Sorte Leute, die beides verwechseln.)»).

Die letzten beiden Sätze treiben das Verwechslungsspiel noch weiter; Melancholie und Krankheit werden durch Kinder ausgetauscht; Depression und Verliebtheit durch Engel, Wesen reinen Widerspruchs – und darum zunächst mit fehlendem Plural-S verfremdet, das in der Negation dann anwesend ist:

«It is a dangerous thing to confuse children with angel.
No, it's not dangerous to confuse children with angels.»

Natürlich ist jede Datei korrigierbar, nur virtuell ein Dokument, ein auf seine Vollendung im Ausdruck wartende, absturzgefährdete Papierlosigkeit. Aber andererseits ist das vollendete Werk, um es mit Benjamin zu sagen, auch nur die Totenmaske der Konzeption. Der mögliche Absturz und die Verhaltenheit werden in dieser Perspektive Zeichen, die jegliche idealistische Ästhetik unterlaufen. Die Melancholie der Renaissance mag über einem (bei Dürer geschlossenen) Buch grübeln, die neuzeitliche Depression versinkt in einer -fassungslosen Datei von unendlichem Fassungsvermögen und permanenter Veränderbarkeit.

Der junge Mann N. sitzt vor einem zunächst unlesbaren Text, neben sich ein aufgeklapptes Laptop, den Nachfolger der Reiseschreibmaschine. Es wartet im Ruhezustand und dient bloß als Ständer für eine kleine Schwarzweißzeichnung. Die flüchtigen Blicke, die uns die Kamera gestattet, lassen ein Vexierbild erahnen, die Karikatur eines gelockten Mannes. Vielleicht ist es der Cover-Entwurf für eine literarische Zeitschrift. Und vielleicht verdeckt, also maskiert, die Zeichnung nicht bloß das Display, sondern die Maskenhaftigkeit des Laptops an sich: einer Attrappe aus Pappe. Als die Kamera uns endlich die Lektüre des Textes auf dem großen Bildschirm gestattet, erst über die Schulter von N., dann in einer unbewegten Einstellung, die zum Lesen zwingt, hat sich dessen Layout verändert: Er endet nun mit einem Einwurf in größerer Schrift und fremder Sprache:

«Masks are not intended to be static sculptures, they are made to be worn, to hide and transform...»

Wer spricht hier? Schreibt N. seinen eigenen Text? Zitiert er jemanden? Schreibt er nach Diktat? Verfaßt er Rollenprosa? Trägt er eine Maske des Autors?

Jeder Text, jede Kombination von Buchstaben und Worten zu Einheiten, die einen Sinn tragen könnten, verstehen wir als Maskierung, als Codierung eines lebendigen Sinns mit starren, toten Buchstaben. Jeder Autor versteckt sich hinter einer Maske, durch die er, notwendigerweise verwandelt, zu uns spricht. Er kann nicht anders als maskiert zu uns sprechen, denn der Autor eines Textes ist abwesend, ist immer schon tot, kein -lebendiger Erzähler, sondern ein von uns entfernter Geist mit abgetrennter Stimme. In der Lektüre, im wieder-belebenden Blick des Lesers auf die Buchstaben, kommt diese Maske ins Spiel. Der Text ist keine statische Skulptur, kein sinnfreies Kunst-Zeichen, sondern er erscheint als Verwandler (des Sinns) und Ver-wandelter (durch den Sinn), als Verbergender (eines Sinns), der eben durch diese Bewegung die Aufmerksamkeit auf das Verborgene lenkt.

«Der Text ist klüger als der Autor», schreibt Heiner Müller. Vittorio Santoro hat ganz bewußt sein komplexes Spiel mit Masken konstruiert, das auf allen Ebenen (Erzählung, Bild, Text, Ton, Montage etc.) mit der Unentscheidbarkeit des Sinns operiert. Das Büro, so geschlossen es auch scheinen mag, ist offen für unsere Lektüre. Die Text-Fragmente sind allesamt Zitate, sie sind nicht willkürlich, dennoch verweisen sie nicht auf einen eindeutigen, auktorialen Sinn. Sie sind nicht Symbole einer festen Geschichte, sondern Allegorien des bewegten und bewegenden Sehens und Lesens. Auf diese Weise wechseln die Texte die Perspektive, nicht bloß der Betrachter: *Moving Towards You, Moving Around You, Moving Against You, Moving Away From You* – zum Titel des Videos bzw. der

Videoinstallation wird noch mehr zu sagen sein.

«Dann, ist es nur eine Frage der Zeit?

How to disappear completely»

Offenbar sind diese Zeilen mit der Reiseschreibmaschine getippt. Sie besetzen den leeren Raum zwischen einem französischen Text über Erinnerung und Kamera, den wir nur im Anschnitt wahrnehmen, einem englischen Zitat über spiegelbildliches Interesse und einer in kleiner Type gesetzten, also nicht getippten französischen Fußnote, die ihre typographische Deplaziertheit hinter geschwärtztem Sinn verbirgt. Von -Interesse ist die Frage: «Wie kann man gänzlich verschwinden». Selbstverständlich verflüchtigt sich der Sinn hinter den Buchstaben nicht, aber er gerät mit der Zeit ins Schweben. «Je näher man ein Wort anschaut, desto ferner schaut es zurück», zitiert Benjamin Karl Kraus. Die Kamera zieht sich zurück; ein surreales Licht von links wirft den Schatten der Maschine auf das Papier; der Akzent verschwindet wieder. Santoro schneidet zu M. und zurück auf S., ihren Partner, der mit der Hand ein Formular ausfüllt und sein Laptop von sich weg zur Kamera gedreht hat. Dennoch bleibt dieser Text unlesbar; die Kamera schaut ihn sich nicht näher an, wohl aber die Tasten der Schreibmaschine, bis das Telefon läutet. Wer ruft die Frau an? Wen maskiert das Telefon? Diesmal nehmen wir nur ein Negativ wahr, Antworten von M. auf unhörbare Fragen oder Sätze, unterbrochen von Pausen:

- «As long as life continues like this, you will have people who think like me.»
- «It's been a whole ugly mess.»
- «Who is returning to Virginia Woolf?»
- «I would like to apologize to the people...»

Beim ersten Hören stellt die Kontinuität von Stimme und Erscheinung der Frau einen Sinnzusammenhang für den Betrachter her. Dieser zerfällt bei wiederholtem Hören und Sehen im Loop. M. spricht in Zitaten, oder, genauer: Zitate haben in ihr wieder eine gemeinsame Stimme gefunden. Es sind «Quotations of the Day», Zitate des Tages, die den täglichen Newsletter von *The New York Times* schmückten. Jeden Tag erscheinen neue Nachrichten, doch News können sie nur sein im immergleichen Rahmen, im Loop der Zeitungs-Zirkulation. So geraten Wandel und Dauer ins Schwirren, einen Zustand der Unentscheidbarkeit.

«Wen kümmert es, wer spricht?» heißt es bei Samuel Beckett, zitiert von Michel Foucault. Hauptsache, es wird gesprochen. Jeden Tag spricht die Stimme in einer anderen Maske, jeden Tag hat das kollektive Bewußtsein ein anderes Gesicht. Die Stimme von M. führt sie zusammen, sie gibt sie wieder, gibt sie weiter an einen unbekanntem Hörer, der das Telefon läuten ließ, einen Abwesenden, der in den Loop eingreift, aber vielleicht gar nicht existiert. Wir Zuschauer sind Zeugen der Zitate und zugleich Zeugen der Abwesenheit – und als abwesende Zeugen selbst Teil des Loops.

Die Kamera befreit uns mit Gewalt aus der reflexiven Gefangenschaft, mit einem Reißschwenk weg von M. und allen, denen sie ihre Stimme leiht. Die Kamera gleitet über die Schultern von S., der nun an der Schreibmaschine sitzt und den wir einen neuen Bogen einspannen hören, auf den er etwas schreibt, das wir nicht mehr lesen werden, auch wenn der Loop uns gleich wieder in den Raum zurückbringen wird. Auf dem Weg zu einem der drei Auswege wird die Stimme der telefonierenden Frau langsam ausgeblendet; jetzt werden wir des merkwürdigen Gemurmels gewahr, das fast den ganzen Loop über wie ein Grundrauschen das Büro eindeckte. Es ist wohl eine Stimme vom Band, eine bis zur Unkenntlichkeit entstellte Männerstimme ohne Körper und Namen, die allem Schweigen und Sprechen im Raum immer schon voraus war. Und aller Verständlichkeit: Die Aufnahme läuft gleichzeitig vorwärts und rückwärts, als würde die Stimme immer zugleich entstehen und vergehen.

«Man muß weiterreden, ich kann nicht weitermachen, man muß weiterreden, man muß Wörter sagen, solange es welche gibt; man muß sie sagen, bis sie mich finden, bis sie mich sagen – befremdende Mühe, befremdendes Versagen; man muß weiterreden; vielleicht haben sie mich schon

gesagt, vielleicht haben sie mich schon an die Schwelle meiner Geschichte getragen, an das Tor, welches sich schon auf meine Geschichte öffnet (seine Öffnung würde mich erstaunen)...» Vielleicht hat Michel Foucault im Büro angerufen und seine Ordnung des Diskurses aufs Band gesprochen. Auf das unendliche Band, den Loop, den Raum mit drei Auswegen zu einer Geschichte, über deren Schwelle wir nicht zu schreiten vermögen.

3. STRAIGHT

In einer dritten Runde der Betrachtung können wir über die Ebenen von Narration und zitierten Texte hinaus auf die filmische Dimension schauen. Dann erweist sich der dreifache Loop als eine komplexe Konstruktion aus Kamera-Einstellungen und Schnitten. Der Raum wird mit ausdrücklich filmischem Blick in der Zeit entfaltet; die Tonspur stellt dabei eine akustische Einheit her, die der zum Teil antikonventionelle Schnitt wieder unterläuft: Die erste, halbnah Einstellung läßt uns schräg von oben C. beobachten. Die folgende Fahrt aus Sitzhöhe führt uns an die gegenüberliegende, noch menschenleere Seite des Raumes. Die einsetzende Musik, eigentlich «unhörbar» untermalend, verweist gerade dadurch auf ihren generischen Charakter und damit auf den selbstbezüglichen Gebrauch filmischer Zeichen im Video. In der folgenden Totalen können wir zum ersten Mal den Protagonisten C. an seinem Schreibtisch an der Wand verorten. Der rote Bürodrehstuhl, der eben noch vor der Schreibmaschine links stand, zeigt nun zum Fenster. Dieser kleine Anschlußfehler löst eine Irritation aus, die sich fortsetzt, als Santoro wieder auf die Fahrt zur Schreibmaschine umschneidet und die Musik lauter wird. Zurück in der leiseren Totalen haben S. und M. ihren Auftritt, gefolgt von N. Der nächste Schnitt läßt den drei hinzugekommenen Protagonisten Zeit, sich an die Arbeit zu machen, und setzt die Eröffnungseinstellung fort, den am Computer arbeitenden C. Dann kommt zum ersten Mal die Nahaufnahme eines Bildschirms in den Blick und macht ein Lesen möglich. Der Schnitt suggeriert, der Schreibende sei der Verfasser des Textes, obwohl, so die Irritation, der Cursor stillsteht, und wir C. zuvor eindeutig eine Liste bearbeiten sahen, keinen – und im Bürozusammenhang eher deplazierten – literarisch-theoretischen Text. erinnert er von weitem nicht an einen Zwischentitel im Stummfilm?

Nach dieser starren epischen Einstellung springen wir wieder in die Totale. Auch der junge N. arbeitet mittler-weile an einem Text. Aber anstatt wieder auf den Bildschirm zu springen, bewegt sich die Kamera, in Umkehrung ihrer ersten Fahrt, von N. weg. Diese Diskretion macht den unlesbaren Text auf dem Monitor -bedeutsam. Schließlich bringt uns die Montage wieder zu N. zurück; in Nahaufnahme lesen wir den Text über Masken. Wir können nun auch die filmische Konnotation übersetzen: «Die Kamera ist nicht statisch, sie ist dazu gemacht, Teil des Spiels zu sein, zu verstecken und zu verwandeln.» Schicken wir unsere -Betrachtung der filmischen Mittel in einen Loop, dann können wir Analoges auch über den Schnitt sagen. Eine weiche Überblendung und ein schräger Topshot etablieren nun vollends eine auktoriale Perspektive; nicht durch Subjektivität wie im Zusammenschnitt von sehr unterschiedlichen Einstellungen, sondern in einer schwere-losen, technisch aufwendigen Fahrt über die Köpfe der Kanzlisten hinweg und dann an den zusammengestellten Schreibtischen hinunter bis auf den Boden, der damit als raumkonstituierendes -Element vorgestellt wird. Die Wiederholung der Fahrt hebt die Autorität dieses Blicks auf; wie eine Miniatur des gesamten Loops mit seinen drei Auswegen endet die Bewegung diesmal nicht am Boden, sondern bleibt in der Schweben, über dem Arbeitsplatz von C. «What now» steht auf der Visitenkarte, zu der Santoro nun in Nahaufnahme schneidet. Die Kanzlisten scheinen sich diese Frage nicht zu stellen; man muß ihre Identität modern nennen: Sie konstituiert sich nicht aus einmaligen, dramatischen Handlungen, sondern aus Arbeit in Wiederholungen. Jetzt schwenkt die Kamera auf eine Hand, die das Radio neu einstellt. Die Filmmusik wird ausgeblendet, aber der Schnitt legt sich nicht fest, ob er das Radio im Moment ihres Verschwindens als Quelle inszenieren will: In der Abwesenheit von Musik ist die Atmosphäre des Raums deutlicher zu hören, die den Bildern immer schon unterlegt war.

Die nächste Nahaufnahme aus einem etwas steileren Winkel inszeniert die Dinge im Raum als Filmtechnik und gibt ihnen so eine zweite Existenz: der dunklen Tischplatte als Schwarzblende, dem

von der Seite herein-gelegten Typoskript als Weißblende. «Je näher man ein Wort anschaut...». Als wäre der Kamera die von ihr entfesselte Magie unheimlich geworden, springt sie aus der Übernähe in eine konventionelle, halbnahe Beobachtungsposition und korrigiert sich wenige Augenblicke später, indem sie noch weiter zurückweicht. Auf die Schreibmaschine und das Typoskript fällt von links ein gleißendes Licht, das unmöglich aus dem Fenster des Raums kommen kann; es müsste natürlich von rechts einfallen.

Der Schnitt überspielt diese Irritation und bringt uns für einen kurzen Blick zu M., die am Fenster arbeitet,- dann in einem Gegenschuß zu ihrem Partner S., den die Kamera weiter im Anschnitt bei der Arbeit beobachtet, diesmal von vorn. Es scheint eine zeitraubende Tätigkeit zu sein; dies erzählt der Schnitt, der mit dem mittlerweile klassischen Mittel eines weichen Jump Cuts in die gleiche, zeitlich versetzte Arbeits-Einstellung blendet, während die Tonspur ungeschnitten weiterläuft. Gleich darauf führt Santoro das traditionelle Mittel des Zwischenschnitts vor, in dem noch einmal das kleine Radio in Nahaufnahme sichtbar wird. Nach der nächsten, halbnahe Einstellung steigert sich der Schnitt noch weiter: Jetzt sehen wir die Tasten der Reiseschreibmaschine von oben, weiße Buchstaben auf schwarzem Grund, das Negativ aller geschriebenen und die Zukunft aller noch zu schreibenden Texte. Die Kamera springt wieder zurück und wandert als Topshot über den Schreibtisch; wo zu Beginn der souverän gehandhabte technische Aufwand auf die Kamera als Autor verwies, tut dies nun eine leicht wackelnde Handkamera. Die folgende kurze Einstellung bereitet den narrativen Focus der nächsten großen und letzten Sequenz vor: M. arbeitet, auch dies eine Irritation, vor -einem noch nicht hochgefahrenen Computer. Das Telefon läutet; damit übernimmt die Tonspur die Führung der Sequenz, auch wenn diese in ihrer Zitathaftigkeit Kontinuität nur simuliert. Die Kamera bleibt nun in verschiedenen Winkeln halbnahe bei M., die telefoniert und dabei ihren Blick nach innen richtet. Der Schnitt schiebt schon bekannte Einstellungen dazwischen, auf das Radio, auf S. im Anschnitt von vorn. Selbst der weiche Jump Cut bei fortlaufender Tonspur ist eine stilistische Wiederholung.

Die durchgespielten Kunstmittel sind nun selbst in einem Loop. Erst der Reißschwenk scheint sie zu befreien.- Er reißt, alle Achsenregeln mißachtend, den Blick vom nicht enden wollenden Zitat-Telefonat fort und führt in subjektiver Perspektive aus dem Rahmen des Raums. Im Flur wendet sich die Kamera im ersten Durchgang des Loops nach rechts, im zweiten nach links, im dritten bewegt sie sich auf die geschlossene Tür geradeaus zu. Aus der Freiheit der Wahl gibt es kein Entrinnen, aus dem Zwang der Wiederholung ebenfalls nicht.

4. LOOP

So wie Vittorio Santoro auf allen Ebenen seines Videos Raum und Narration zugleich konstituiert und auflöst, ist die Installation des Videos eine weitere konstruierte Dekonstruktion. Der Besucher betritt einen Raum, in welchem versetzt ein zweites, kleineres Kabinett eingebaut ist und dessen Eingang er seitlich verschoben vorfindet. Einen ersten Einblick in das Kabinett erhält der Besucher über zwei Fenster: Durch Halbspiegel kann er die ihm vorausgegangenen Besucher beim Betrachten des Videos beobachten - und über deren Schultern das Video selbst, ohne allerdings schon die Tonspuren hören zu können. Eine weitere Wendung des Weges bringt ihn an die Schwelle zum Kabinett, die er in Umkehrung der das Video jeweils abschließenden Kamerabewegung überschreiten muß, wenn er sich vor die Wand stellen will, auf die in einem bildgroßen Ausschnitt das Video projiziert wird.

Genau gegenüberliegend befindet sich einer der an der Innenwand undurchlässigen Halbspiegel, der die Betrachtungssituation spiegelnd zurückwirft und so jeden Blick auf die Projektion lenkt. Der Blick des -Betrachters bleibt also im Kabinett gefangen, noch bevor er sich vom Vexierspiel des Videos selbst hat fangen- lassen. Dieses hat in seiner undramatischen, aber eindeutig inszenierten Abfolge von Einstellungen -immer schon angefangen. Erst wenn sich der Betrachter dem Loop überläßt, erst wenn er das Maskenspiel der Wiederholung und Erinnerung als solches annimmt, wird er seinen Ausweg daraus finden. Der Weg zurück aus diesem Kabinett der Komplexität ist einfach, anders als für die zu ewiger, dreifach variiertes Wiederholung verdammten Kanzlisten: Es ist der Krebsgang

durch die Geschichte des eigenen Sehens, zurück über die Schwelle, am Fenster vorbei zum Eingang in den Ausstellungsraum, der nun ein Ausgang geworden ist. Es ist nicht der Gang aus einem Kino des gefesselten Blicks; der freie Gang ist im Bewußtsein des Betrachters nun selber filmisch geworden.

Ein Kino-Regisseur ist halb blind; er hat nur ein Kamera-Auge und muß seine Mittel in der Monoperspektive der Konvention kontrollieren. Vittorio Santoro kann und will dagegen zulassen, daß seine Zeichenwelt immer wieder außer Kontrolle gerät. Sie setzt sich in eine Bewegung mit dem Betrachter (auch mit dem Leser dieses Textes), die am genauesten vielleicht der Titel beschreibt: *Moving Towards You, Moving Around You, Moving Against You, Moving Away From You.*

Berlin, November 2005

© 2006 Jan Linders

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

Jan Linders, geboren in Hamburg, lebt in Berlin. Arbeit als Dramaturg, Regisseur, Autor, Dozent. Arbeit u.a. mit Stephan Barbarino, Chris Kondek, Giora Feidman, Heiner Müller, James Turrell, Vittorio Santoro, Olav Westphalen, Robert Wilson. Arbeit u.a. für Sophiensaele Berlin, HAU Berlin, Theater Luxemburg, Prinzregententheater München, Schouwburg Rotterdam, Universität Zürich, Sommerfestival Zürich. www.kulturindustrie.org