



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„TATSACHENBILDER – Landschaft, Raum und Bild in
James Bennings ‚California Trilogy‘“

Verfasserin

Claudia Birgit Slanar

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung laut Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: O. Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Die vorliegende Arbeit wurde im Rahmen der Emanuel und Sofie Fohn-Stipendienstiftung gefördert.

Dank:

Meinen Eltern für deren langjährige Unterstützung.

Prof. Friedrich Teja Bach, der mich – analog zu James Benning – „looking and listening“ gelehrt hat.

Meinen FreundInnen, ganz besonders: Aki, Barbara, Brigitte, Christoph, Dara, Dieter, Gabu, Georg, Georgia, Heimo, Herbert, Judith, Kellie, Marianne, Martina, Michael A., Michael L., Natascha, Niko, Sibylle, Synne.

James Benning für seine Bereitschaft über seine Filme zu sprechen und Erfahrungen zu teilen.

Diese Arbeit widme ich meinem Vater Gottfried Slanar († 2007).

1. Einleitung	4
2. Die „California Trilogy“: Historische Topographien	10
2.1. Mapping James Benning: Die Trilogie im Werkkontext	14
2.2. Cognitive Mapping – <i>El Valley Centro, Los, Sogobi</i>	24
2.2.1. <i>El Valley Centro</i> – Orte	28
2.2.2. <i>Los</i> – Nicht-Orte	33
2.2.3. <i>Sogobi</i> – Medium und Landschaft	37
3. Benning mit Bazin Lesen – das Tatsachenbild	41
3.1. Schärfentiefe und Realismus	45
3.2. Spherical- und Off-Screen-Space	54
3.3. Bild/Tonbeziehungen: Avantgarde und Popmusik	62
4. Ausblick: Der Himmel über der „San Andreas Fault“	68
5. Anhang	73
5.1. Bibliographie	73
5.2. Abbildungsverzeichnis	83
5.3. Filmographie	87
5.4. Liedtexte	89
5.5. Abstract	92
5.6. CV Claudia Slanar	94

„I like that feeling being lost and found at the same time, landscape provides that experience to kind of feel yourself by what's around you.“ James Benning¹

1. Einleitung

Seit mehr als 30 Jahren produziert James Benning Filme, die sich eindeutigen Kategorisierungen verwehren und ihn als eine der faszinierendsten Figuren des amerikanischen Kinos etabliert haben. Seit 1971 hat er im Alleingang 34 Filme produziert, auf 16mm – einem im Verschwinden begriffenen Filmformat – gedreht, geschnitten und distribuiert. In ihrer Gesamtheit betrachtet sind seine Filme überaus eigenwillig und folgen nur am Rande sowohl gewissen formalen Entwicklungen in der amerikanischen Filmavantgarde, als auch konventionellen narrativen Plots. Bennings Interesse an der Konstruktion eines Bildes folgen einer Ökonomie der Aufmerksamkeit, die von ihm immer wieder als Technik des „Looking and Listening“² bezeichnet wird und aktive ZuseherInnen (er)fordert. Gleichzeitig präsentiert er Bilder, die in ihrer Komplexität und Schönheit seine ganz persönliche, oft autobiografisch geprägte Sicht der USA wiedergeben: als Land, das zwischen Versprechen (jenem des amerikanischen Traumes) und realpolitischen Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts an einem Punkt steht, an dem die Zerstörung einer einzigartigen Landschaft durch ökonomische Veränderungen (und deren ökologische Folgen) nicht mehr zu übersehen ist. Weit entfernt davon, polemisch zu sein oder in Agit-Prop zu verfallen, konzentriert sich Benning auf jene Orte und Landschaften, an denen diese Entwicklungen für ihn ablesbar sind, und verschränkt sie mit dem Bewusstsein, selbst Teil eines „Way of Life“ zu sein, der durch Konsumkultur, Industrialisierung und Massenmedien geprägt ist.

Meine Beschäftigung mit James Bennings Werk beginnt im Jahr 2000 mit einer kleinen Retrospektive im Wiener Stadtkino, organisiert vom österreichischen

¹ James Benning im Gespräch mit Claudia Slanar, Valencia/CA, 28.9. 2004, unveröffentlicht.

² „I just pay attention, I look and listen and that influences me the most. Learning how to pay attention is something you really have to practice, (...), it doesn't come easy, it's really hard work.“ James Benning im Gespräch mit Claudia Slanar, Valencia/CA, 28.9. 2004, unveröffentlicht. Benning, der seit 1987 am California Institute for the Arts unterrichtet, hält ebenso in regelmäßigen Abständen Lehrveranstaltungen mit dem Titel „Looking and Listening“ ab.

Avantgardefilmverleih sixpackfilm. *El Valley Centro*, der erste Teil der „California-Trilogy“³, ist zu diesem Zeitpunkt gerade fertig gestellt und erlebt seine Europa-Premiere. Vielleicht ist es diese erste Begegnung – mein erster „Benning-Film“, dem noch eine ganze Reihe anderer folgen sollen –, die mich (einige Jahre später) schließlich gerade die Trilogie als Thema der vorliegenden Arbeit auswählen lassen.

Eine Analyseform mit Hilfe jener Kategorien und Begriffe, die ich im Folgenden vorschlagen möchte, ließe sich zwar auf einige der vorhergehenden Filme Bennings ebenso anwenden wie auf die fünf danach entstandenen. Trotzdem ist für mich in der „California-Trilogy“ ein Punkt in seinem Schaffen erreicht, an dem sich diskursive Formationen und die Radikalität einer Repräsentationsform derart kreuzen, dass sie für eine Analyse fruchtbar werden, die die Komponenten Filmtheorie, Raum- und Landschaftsdarstellung einbezieht und in der verschiedene Themen virulent werden, um die seit Beginn der 2000er Jahre vermehrt Fragestellungen zeitgenössischer Kunst- und Filmproduktion kreisen: jene nach dem Realismus bzw. dem Dokumentarischen bei der Verschmelzung von dokumentarischer und fiktionaler Form.⁴

³ Die „California-Trilogy“ bezeichnet die Filme *El Valley Centro* (1999), *Los* (2000) und *Sogobi* (2001), die die Wasserwege im Großraum Los Angeles nachzeichnen, und nicht nur thematisch, sondern auch formal zusammenhängen. Näheres dazu in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit. Filmtitel sind im Folgenden immer kursiv gesetzt.

⁴ Ein unmittelbarer Ausläufer dieser Diskussion ist beispielsweise in einer Rezension – treffenderweise „Neorealismus 2.0“ betitelt – zu den internationalen Filmfestspielen in Cannes 2008 zu finden, in der der Autor einer Reihe von Filmen eine „Sehnsucht nach dem körperlich Spürbaren, nach der Unmittelbarkeit des Scheindokumentarischen“ konstatiert. Er bindet diese Entwicklung an den italienischen Neorealismus und damit an eine bereits in den 1940er Jahren begonnene filmtheoretische Realismus-Debatte (André Bazin, 1948) rück, die meiner Meinung nach gerade in Bezug zu den Filmen James Bennings fruchtbar gemacht werden kann und in den weiteren Kapiteln auch dezidiert behandelt wird. „Aus dem Willen zur Widerrede, zur politischen Intervention erwächst der filmische Neorealismus: Das ist die Revolutionstheorie des Gegenwartskinos.“ Stefan Grisseman 2008, S. 124-127.

Vgl. dazu ebenso Mark Nashs Artikel „Reality in the Age of Aesthetics“ im englischen Kunstmagazin „frieze“. Nash, Kunstkritiker und einer der Co-KuratorInnen der documenta 11 (2002), spricht sogar von einem „documentary turn“ und referenziert dabei auf die zahlreichen Wechsel von Analyse kategorien und Konzepten in den Kulturwissenschaften in den letzten 40 Jahren wie etwa „performative turn“, „spatial“ oder „iconic turn“ (siehe dazu: Doris Bachmann-Medicks Einleitungskapitel von: „Cultural Turns. Neuorientierungen in der Kulturwissenschaften“, Reinbek bei Hamburg, 2006, S. 7-58). Er setzt diesen „turn“ bei der documenta 2002 an, geht aber dann nicht weiter der Frage nach dem Dokumentarischen nach, sondern eher jener, welche Effekte künstlerische Strategien produzieren, die sich einer sozialen Realität bedienen bzw. in der die KünstlerInnen als aktive TeilnehmerInnen dieses Feldes agieren. Es überrascht dabei nicht, dass die von Nash ausgewählten KünstlerInnen hauptsächlich mit Film, Video oder Fotografie arbeiten. Vgl. Nash 2008, S. 118-125.

Der amerikanische Filmwissenschaftler Scott MacDonald bezeichnet sowohl die „California Trilogy“ als auch *13 LAKES* und *TEN SKIES*⁵ als „Inbegriff, als Quintessenz“⁶ von Bennings Schaffen. Er begründet dies mit veränderten Wahrnehmungsbedingungen, die den Fokus weg von der Beschreibung der Geschichte und Topographie eines bestimmten Ortes zum tatsächlichen Erleben desselben in der Dauer der filmischen Erfahrung verschieben.⁷ Die historischen, wie biografischen Narrative rücken in der „California Trilogy“ in den Hintergrund, Raum und Landschaft in den Vordergrund – bzw. buchstäblich ins Zentrum des Blickfeldes – und „the politics of place, as these politics have played out in California (and, of course, across the entire American Southwest) in recent decades, inform the structure of the Trilogy.“⁸

Diese Sonderstellung der Trilogie hat möglicherweise auch mit einem gesteigerten Interesse an Bennings Filmen zu tun, das sich erst seit Mitte bis Ende der 1990er Jahre vor allem in Europa konstatieren lässt.⁹ Dies ist nicht zuletzt den deutschen Fernsehsendern WDR/arte/3sat zu verdanken, die seine Filme ab 1997 zur Ausstrahlung ankaufen oder bei drei seiner letzten Filme – *13 Lakes*, *TEN SKIES* und *RR* (2007) – als Ko-Produzenten fungieren.¹⁰

Mit der Textlage zu den Filmen verhält es sich ähnlich: so existieren zu den früheren Filmen kaum Rezensionen geschweige denn theoretische Texte, dafür eine relative große Anzahl von Interviews, die sich durch Bennings Arbeitsbiografie ziehen.¹¹ Dies ändert sich ebenso mit der Trilogie bzw. kurz davor Anfang der 1990er Jahre. Nichtsdestotrotz

⁵ Beide entstehen 2004 nach der Trilogie.

⁶ Scott MacDonald 2007, S. 218.

⁷ Ebenda, S. 220ff.

⁸ Ebenda, S. 222.

⁹ Im Gegensatz dazu werden in den USA vor allem seine Filme aus den 1970er Jahren, wie etwa *Chicago Loop* (1976), *11x14* (1976) oder *One Way Boogie Woogie* (1977) als seine wichtigsten Beiträge zum amerikanischen Avantgardefilm rezipiert. P. Adams Sitney etwa widmet sich im Kapitel „The End of the 20th Century“ seines Standardwerks zum Amerikanischen Avantgardefilm drei Filmen aus Bennings früher Schaffensperiode der 1970er Jahre und *Four Corners* von 1997. Vgl. Sitney 2002, S. 412-415.

¹⁰ Vgl. dazu Bennings Filmografie in: Pichler/Slanar 2007, S. 244-254.

¹¹ Als „treuer Begleiter“ Bennings fungiert dabei der Filmwissenschaftler Scott MacDonald, der in regelmäßigen Abständen seit 1981 ausführliche Interviews mit dem Filmemacher führt und publiziert. Etwa: Scott MacDonald, *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley: University of California Press, 1992); *Screen Writings. Scripts and Texts by Independent Filmmakers* (Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of Calif. Press, 1995) oder MacDonald, *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers* (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 2006).

bewegen sich diese Texte eher auf einer beschreibenden Ebene, die bestimmte Phänomene in Bennings Arbeiten mehr anreißen, als ausarbeiten und mit unterschiedlichen film- wie kulturwissenschaftlichen Diskursen in Verbindung bringen.¹²

Ein weiteres Kriterium, warum ich mich gerade diesen drei Filmen widme, liegt in der Tatsache begründet, dass sie zu einer Zeit entstehen, in der der „spatial turn“¹³ in den Kulturwissenschaften – gerade im deutschsprachigen Raum – virulent und im Gegensatz zur angloamerikanischen Theoriebildung ausdifferenziert wird.

Der Historiker Karl Schlögl setzt diese Wende zur Beschäftigung mit den räumlichen Aspekten politisch-historischer Narrative bei der veränderten historischen Situation in Europa nach 1989 an und spricht dem 11. September 2001 in dieser Richtung nochmals prägende Funktion zu¹⁴, insofern er die „Wiederkehr des Raumes“¹⁵ markiert, und den „Materialismus“¹⁶ in den Diskurs um das Verschwinden des Raumes, um Virtualität und Simulakra im Zuge einer zunehmenden Medialisierung (und Mediatisierung) etwa durch das World Wide Web zurückgebracht hat.

Bedeutet der „spatial turn“ die „Ausbildung eines kritischen Raumverständnisses“¹⁷, in dem Raumkonzepte und Wissensformationen aus Disziplinen wie der Geografie zur Beschreibung soziokultureller und –historischer Prozesse herangezogen werden und stützt er sich in der angloamerikanischen Theoriebildung weitgehend auf marxistische Lesarten (Edward Soja, Frederic Jameson, Henri Lefebvre) von Fragen bezüglich Mobilität und Migration, (postkolonialer) Identität und Machtverhältnissen und deren mögliche Veränderungen durch multiperspektivische Blickwinkel – Bachmann-Medick spricht in

¹² Ein Manko, das mit der ersten Publikation zu James Bennings Gesamtwerk abzudecken versucht wurde. In „James Benning“, herausgegeben von Barbara Pichler und Claudia Slanar (Wien: Verlag FilmmuseumSynema 2007) folgen die Texte der Herausgeberinnen chronologisch dem Filmschaffen Bennings seit den frühen 1970er Jahren und bilden den Hintergrund zu den Essays der GastautorInnen aus dem englisch- wie deutschsprachigen Raum, die sich einer genaueren Analyse bestimmter Aspekte in seinem Werk widmen.

¹³ Ich verwende hier und im weiteren den englischen Terminus angelehnt an Doris Bachmann-Medick, die die „turns“ in den Kulturwissenschaften im Gegensatz zu paradigmatischen Wenden in den verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen setzt und sie als offen im Hinblick auf ihre Umkehrbarkeit begriff, als „durchaus auch Rückwenden oder konstruktive Umwege, Verschiebungen der Schwerpunkte, Neufokussierungen oder Richtungswechsel.“ Bachmann-Medick 2006, S. 12/13.

¹⁴ Karl Schlögl 2003, S. 12.

¹⁵ Ebenda, S. 11.

¹⁶ Ebenda, S. 12.

¹⁷ Bachmann-Medick 2006, S. 289.

diesem Zusammenhang sogar von einer „Raumperspektive (...), die endlich wieder Forschungszugänge zu Materialität, Handeln und Veränderung zulässt“¹⁸ –, liegt der zweite Schwerpunkt in der Veränderung der historischen Narrative, also von Geschichtsschreibung selbst. Ein Aspekt, der besonders im deutschsprachigen Raum betont wird – der „spatial turn“ wird zum „topographical turn“ – der durch soziale Praktiken konstruierte Raum gleichzeitiger (offener) Handlungsfelder wird an den Realraum, den konkreten Ort und seine Repräsentationsformen rückgebunden.¹⁹

Schlögl spricht in diesem Zusammenhang von der „Erneuerung der geschichtlichen Erzählung selbst“²⁰ und von der „Steigerung von Aufmerksamkeit, um die Erfahrung, dass eine räumlich gesehene Welt reicher, komplexer, mehrdimensionaler ist.“²¹ In diesem Punkt trifft er sich mit dem Kulturgeographen Edward W. Soja, der in seiner Analyse von Los Angeles genau auf diese Komplexheit eingeht und die Stadt folgendermaßen beschreibt: „... one of the most informative palimpsests and paradigms of twentieth-century urban-industrial development and popular consciousness“²², deren „representations of spatiality and historicity (...) archetypes of vividness, simultaneity, and interconnection“²³ sind.

Womit wir wieder bei der räumlichen Verortung des Themas wären und bei James Bennings „California Trilogy“, in deren Mittelteil er sich ja gerade dieser Stadt annimmt. Doch es ist natürlich mehr als eine thematische Übereinstimmung, die sich daraus ergibt: So möchte ich im Folgenden versuchen zu zeigen, dass Benning einerseits genau diesem Diktum der historischen Narration, der Kartographierung und Offenlegung von Schichten folgend, in seinen Filmen Orte aufsucht, die signifikant für bestimmte geografische, historische und soziologische Veränderungen sind, wobei sich diesbezüglich Querverweise zu theoretischen wie literarischen Texten ziehen lassen. Andererseits befindet er sich mit der Produktion von Bildern und Narrativen schon mitten in der Frage nach der Repräsentationsform. Die Simultaneität der räumlichen Entwicklungsprozesse

¹⁸ Ebenda, S. 284.

¹⁹ Ebenda, S. 299.

²⁰ Schlögl 2003, S. 12

²¹ Ebenda, S. 15.

²² Edward W. Soja 1989, S. 248.

²³ Ebenda, S. 248.

sehen sowohl Schlögl²⁴ als auch Soja²⁵ als Problem der Übersetzung in die Sprache (und in ihrem Fall Geschichts-schreibung) und Schlögl meint, dass die darstellerischen Mittel, die in der Literatur, im Film, in der Malerei und Kunst gefunden worden sind, weiter wären als jene der Historiographie.²⁶

In Bennings Trilogie lassen sich genau diese zwei diskursive Stränge den Raum betreffend zusammendenken: der, der den Raum als soziales Konstrukt, durchzogen von Ordnungssystemen und Machtverhältnissen definiert, und jener, der – im Sinne des topographical turn – der Entwicklungslinie einer „kulturtechnischen Wissenstradition“²⁷ folgt. Einer Tradition, die sich der Darstellungsformen gewidmet hat – der Konstruktion des dreidimensionalen Raumes, der physikalischen und mathematischen Überlegungen, die überhaupt zu so etwas wie einem Paradigma des zentralperspektivisch konstruierten Raumes in den visuellen Künsten und Medien geführt haben.²⁸

Eine Untersuchung der von Benning in Bild (und Ton) gesetzten Orte und Landschaften muss daher mit der Untersuchung seines besonderen Konzepts des filmischen Raums Hand in Hand gehen. Analog zu Bennings (Gesamt)Werk, das voll von historischen wie biografischen Referenzen ist, die permanent vor-, zurück-, und öfter auch auf sich selbst verweisen – und das sich diesbezüglich ebenso mit seinem räumlichen Konzept des „Spherical Space“²⁹ deckt – folgt dieser vorliegende Text weniger einer historisch-chronologischen Ordnung. Er stellt mehr das Bestreben dar, diesen Referenzen gerecht zu werden und die „Knoten“: *El Valley Centro*, *Los* und *Sogobi*, entlang der „Kanten“ Raumtheorie und Filmtheorie zu verhandeln. Umwege, Wiederholungen und Querverweise sind dabei beabsichtigt.

²⁴ Schlögl 2003, S. 495ff.

²⁵ Soja 1989, S. 223.

²⁶ Schlögl 2003, S. 504.

²⁷ Sigrid Weigel 2002, S. 163.

²⁸ Siehe dazu Weigels Ausführungen zur Unterscheidung des „topographical turn“ in den Kulturwissenschaften vom „spatial turn“ der Cultural Studies, in: Weigel 2002, S. 163 – 165.

²⁹ Benning verwendet diesen Ausdruck im Zusammenhang mit seinem Konzept der immer wiederkehrenden audiovisuellen Motive, die sich durch seine Filme ziehen. Dadurch ergeben sich „cross-references“ zwischen „spatial manipulations and formal experiments.“ James Benning 1980, S. 28. Ausführlicher wird dieses Konzept im dritten Kapitel der Arbeit beschrieben.

„In all three films I try to give little bits of information that refer to different histories that hopefully make you reread the (trilogy) in historical, political, and/or cultural terms. As to my own stories, those, of course, are all hidden in the image.“ James Benning³⁰

2. Die „California Trilogy“: Historische Topographien

Abbildung 1 zeigt ein von James Benning gemaltes Bild: eine Landkarte der USA. Obwohl sie in ihrem Ausschnitt und Umriss der topographisch genauen und bekannten Darstellung des nordamerikanischen Kontinents folgt, weist sie Eigenheiten auf, die sie von einer „normalen“ Landkarte deutlich unterscheiden:

Das Staatsgebiet der U.S.A. ist (bis auf Alaska, das durch die Ausschnitthaftigkeit fehlt) schwarz eingefärbt und hebt sich deutlich vom restlichen Kontinent ab, der in hellem Blau gehalten ist. Das Territorium tritt so als einheitliche Fläche hervor. Die Umrisslinien sind betont durch eingezeichnete Punkte entlang des Grenzverlaufs, die 365 Tage darstellen, an denen Benning geplant hat, die Grenze abzufahren, jeweils einminütige Bild- sowie Tonaufnahmen zu machen, und „Gespräche zu finden, die den Rändern der USA entnommen sind.“³¹

Keinesfalls zeigt die Karte jedoch eine leere Fläche. Sie gibt zwar weder Aufschluss über geographische Gegebenheiten, noch über die politische Aufteilung der Bundesstaaten oder über ihre wirtschaftliche Nutzung. Dennoch gibt sie genug Information über die verschiedenen Funktionen von Karten, die durchaus klassisch zu nennen sind. Sie zeugt von der Aneignung eines Gebietes oder konkret *dieses spezifischen* Raumes durch den Künstler, der die Nationalstaatlichkeit der USA in einen schwarzen Block übersetzt, einen Schattenriss, der sich hauptsächlich durch seine Ränder bzw. Grenzen definiert.

Das „Kartenbild des modernen Nationalstaates“³² – die „politische“ Karte – entwickelt sich im 19. Jahrhundert gemeinsam mit dem Gedanken der Nation als etwas Homogenem, in einem staatlichen Territorium Fassbarem. Dieser Gedanke wird durch die sukzessive

³⁰ Benning in Alvarez 2002.

³¹ Diese Karte ist eigentlich der Entwurf eines Filmprojektes, das jedoch bis dato nicht realisiert worden ist. Sie enthält aber ebenso die „Spuren“ eines bereits realisierten Films – so sind die in *13 LAKES* (2004) aufgenommenen Seen der USA eingezeichnet. Vgl. James Benning 2006, S. 207.

³² Schlögl 2003, S. 199.

Vereinheitlichung oder Territorialisierung von Sprache und Kommunikation, der Wirtschaft und nicht zuletzt des Militärs vorbereitet.³³ Im Fall der Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika verläuft die Verknüpfung noch enger, lässt sie sich doch als „Geschichte amerikanischer Territorialität oder als die Produktion des amerikanischen Raumes darstellen“³⁴. Die Herausbildung des Staates verläuft parallel zur Landnahme, Letztere konstituiert Erstere und wird schließlich im „Manifest Destiny“³⁵ göttliche Bestimmung und heilige Pflicht.

Die Grenze ist auf Bennings Bild klar definiert und „abgesteckt“ – nicht von ungefähr sehen die eingezeichneten 365 Punkte wie Stecknadeln aus. „Sie [die Grenze] sieht nicht nur aus wie mit dem Lineal gezogen, sie ist mit dem Lineal gezogen“,³⁶ da ihr Verlauf analog zur ersten Karte der USA – der Jefferson-Hartley-Karte von 1783 – parallel zu den Breitengraden bestimmt wurde ohne Rücksicht auf das natürliche Relief der Landschaft, also etwa Flüsse oder Gebirgsketten wie dies in Europa der Fall war.³⁷ Die Grenze nach Westen erklärt Frederick Jackson Turner 1893 in seinem Aufsatz „The Significance of the Frontier in American History“, für geschlossen, die Landnahme für beendet.³⁸ Dass dies keineswegs der Fall war, sondern die Landnahme im Inneren des Territoriums mit anderen Mitteln fortgesetzt wurde – als Umwandlung von Naturlandschaft in landwirtschaftliche Nutzfläche oder in solche für industrielle Produktion – ist eine bekannte Tatsache³⁹ und eine Entwicklung, die James Benning gerade in der „California Trilogy“ thematisiert.

Der Grenzverlauf kann nur im Sinne einer Konstitutionsgeschichte der Karte als „statisch und dynamisch“,⁴⁰ wie es Schlögl tut, bezeichnet werden.

³³ Siehe ebenda, S. 203.

³⁴ Ebenda, S. 177.

³⁵ „Manifest Destiny“ bezeichnet die Doktrin der territorialen Expansion der USA besonders in Richtung Westen zur Pazifik-Küste hin. Der Begriff der „unabwendbaren Schicksalhaftigkeit“ wurde 1845 in einem Zeitungsartikel geprägt. Der Einfluss der amerikanischen Politik der Landnahme auf die zur selben Zeit prosperierende Landschaftsmalerei wurde bereits in mehreren Publikationen abgehandelt. Siehe dazu: Miller 1980, Boime 1991, oder Marx 1964, der sich mit der beginnenden Industrialisierung in diesem Zusammenhang beschäftigt. Ich möchte bei Benning daher die Analyse der Karte bleiben, um von da aus seine Strategie des Mapping eines Raumes zu analysieren.

³⁶ Schlögl 2003, S. 142.

³⁷ Vgl. ders. 2003, S. 177.

³⁸ Ebenda, S. 146.

³⁹ Vgl. Slotkin 1998, S. 30 ff.

⁴⁰ Schlögl 2003, S. 147.

Bennings Repräsentation der Grenze zeigt sich jedenfalls nicht verschiebbar oder durchlässig, sehr wohl aber performativ und zeichnet damit ebenso ein Bild für die gegenwärtige Entwicklung in den USA. Wohl weniger aus Angst vor einer Verschiebung als vor ebenjener Performativität die – und nicht zuletzt seit den Ereignissen von 9/11 – wird versucht, diese Grenzen immer strenger zu überwachen, ja sogar bauliche Maßnahmen herangezogen, um das Land gegen alles „Fremde“ abzuschotten.

Bennings Karte ist abstrakt, das verwendete Schwarz ist eine „Nichtfarbe,“ die Farben aller Wellenlängen, das gesamte Farbspektrum „absorbiert“. Der Raum auf dieser gemalten Landkarte ist invertiert, eine Art Negativ-Raum.

Analog zu Lewis Carrolls Karte aus „The Hunting of the Snark“ könnte sie mit Robert Smithson als „a perfect and absolute blank“,⁴¹ und nicht als „void“ bezeichnet werden, also als eine Leerstelle, die ein anderes Raumverständnis und (absurdes in Carrolls Fall) Verhalten zum Raum einfordert. Bennings Karte operiert zwar mit Parametern, die es zulassen, sie als Karte der USA zu erkennen (Form, Ansicht, Nord/Süd, Oben/Unten). Sie ist aber eine „Anti-Landkarte“⁴², die keinerlei Orientierung in dem Raum, den sie umfasst, zulässt, sehr wohl aber etwas bezeichnet. Das Schwarz legt sich wie eine opake Folie über die Landschaft und nimmt bestimmte Orte aus: die 13 Seen, die Benning für eines seiner Filmprojekte aufsuchen wird, heben sich wie kleine blaue Einsprengsel ab.

Auf diese Karte wird nichts projiziert, sie ist eine „Landkarte der Undurchdringlichkeit“⁴³ (Smithson), von der eine oder mehrere Schichten abgehoben werden müssen, um etwas lesen/erkennen zu können.

Dieses Freilegen der historischen Schicht(en) einer Landschaft – und damit der Gedanke der Landschaft als Palimpsest – verfolgt Benning in der „California Trilogy“ wie in vielen seiner anderen Filmarbeiten.⁴⁴ Die Operation verhält sich dabei in umgekehrter Weise zu

⁴¹ Robert Smithson 1968/2000, S. 121.

⁴² Ebenda, S. 138. Smithson bezieht sich dabei auf die blauen Globen von Yves Klein, die für ihn eine „Negation der Schöpfung und des Schöpfers, welcher der Künstler angeblich ist“ darstellen. Gegen diese Position der Schöpfer/Künstler Subjektauslöschung wird im Falle Bennings argumentiert werden müssen, da die Praxis etwas anderes zeigt.

⁴³ Smithson 1968/2000, S. 172

⁴⁴ Der Palimpsestgedanke dahinter wird noch öfter ein Referenzpunkt der vorliegenden Arbeit sein.

seinem Kartenbild: nicht verdecken, sichtbar (und hörbar!) Machen von Tatsachen in Bildern, die wie Karten „Zeiten aufbewahren“.⁴⁵

⁴⁵ Schlögl 2003, S. 87.

2.1. Mapping James Benning: Die Trilogie im Werkkontext

Als James Benning Anfang der 1970er Jahre beginnt, Filme zu machen, ist der Höhepunkt der Bewegung des strukturellen Films gerade überschritten. Ein Kanon an Werken und Filmemachern ist spätestens durch die Veröffentlichung von P. Adams Sitney's „Visionary Film“ (1974) festgelegt, die Phase der Institutionalisierung und Akademisierung hat jedoch bereits begonnen, in deren Laufe sich Interessen und Tendenzen zerstreuen und erst gegen Ende des Jahrzehnts wieder verfestigen werden.

Sitney erwähnt drei locker verbundenen Tendenzen im Avantgarde-Film der 1970er Jahre: Bild-Text/Sprache-Beziehungen als Weiterführung von Motiven des strukturellen Films⁴⁶; ein damit zusammenfallendes Interesse an autobiografischen Themen und eine (ebenfalls strukturelle) Reduktion des Filmbildes.⁴⁷

Paul Arthur pflichtet Sitney bei und beschreibt rückblickend zwei widerstreitende Richtungen, die zu dieser Zeit dabei sind, ihre „Territorien“ abzustecken: zum einen die des seine Vormachtstellung verteidigenden strukturellen Films, zum anderen die „New Narrative“-Bewegung, die sich einer Re-Politisierung des Bildes wie auch dem lange verpönten Erzählen – allerdings in dekonstruierter Form – widmet.⁴⁸ Da Benning in der Literatur einmal dieser und dann jener Bewegung zugeschrieben wird, möchte ich auf die Gemeinsamkeiten sowie Differenzen etwas näher eingehen. Arthur konstatiert beim strukturellen Film dieser Jahre eine Krise, die sich historisch innerhalb der Bewegung verorten lässt – Schlüsselwerke wie Michael Snows *Wavelength* (1967) und Hollis Framptons *Hapax Legomena* (1972) liegen bereits einige Jahre zurück, Werke wie Filmemacher sind kanonisiert, die unterschiedlichen Interessen der Filmemacher der Bewegung zerstreuen sich – andererseits gesellschaftspolitisch in eine Ära fällt, die von

⁴⁶ Sitney prägt 1974 den Ausdruck „struktureller Film“ und bezeichnet damit eine Richtung im US-amerikanischen Experimentalfilm der 1960er Jahre, die von komplexen und kondensierten Formen der Narration, von psychologisierendem Inhalt, poetischen Assoziationen und expressiven Mitteln Abstand nimmt und zu einem Kino der Struktur übergeht, das sich auf die materielle Präsenz des Film(Strreifen)s ebenso wie auf den Produktionsprozess konzentriert. Sitney identifiziert dabei vier formale Charakteristika, die aber nicht gleichzeitig eingesetzt werden müssen: die fixe Kameraposition oder Kadrierung, der Flickereffekt, geloopte Filmprints, das Abfotografieren der Leinwand. Sitney 1974/2002, S. 348.

⁴⁷ Sitney 1974/2002, S. 371.

⁴⁸ Vgl. Paul Arthur 1986, S.69-93.

einer neu erstarkten Protestkultur (Grass-Roots-Politics) im Zuge des Vietnamkrieges, über das Aufkommen von Videokunst bis zur Formation unterschiedlichster akademischer Disziplinen wie Feminist Studies, Afro-American Studies und auch den Film Studies führt, die zunächst die Bedeutung der Avantgarde außer Acht lassen und sich in ihren Analysen von Produktion und Konsumtion auf den narrativen Hollywoodfilm konzentrieren.⁴⁹

Die New Narrative Bewegung nimmt nun ästhetische Vorgaben des strukturellen Films – die lange Einstellung, das Spiel mit Flächigkeit und Tiefe des Filmbildes, lange „analytische“ Kamerafahrten – ebenso wie dessen Ikonografien der städtischen Räume und Konsumkultur auf und lädt sie mit Geschichten und Charakteren auf. Das Interesse an dokumentarischen Formen, die dem strukturellen Film als Gegenpart zu den Erzählformen des inneren Bewusstseins dienen, wird ebenso übernommen; Elemente von Reportage, Forschungsbericht, Industriefilm und Reisebericht fließen in Erzählformen ein, die sich am dramatischen Register des Hollywoodfilms der 1940er und 1950er Jahre abarbeiten.⁵⁰

In den frühen Arbeiten Bennings lassen sich genau diese Einflüsse ablesen bzw. charakterisieren sie ein Spannungsfeld zwischen Narration/Fiktion und Dokumentarismus, in dem sich Benning in seinem gesamten weiteren Schaffen bewegen und das ihn zu einem höchst individuellen Ausdruck führen wird. Da bereits in der Frühphase seines Werkes – die vordergründig noch vom Austesten verschiedenster Formen und Stile geprägt scheint – bestimmte Elemente festgelegt werden, behandle ich im Folgenden Teil diese Werkphase ausführlicher und schließe mit kurzen Analysen dreier Filme an, die mir für die Entwicklung der „California Trilogy“ maßgeblich scheinen.⁵¹

James Benning ist Anfang der 1970er Jahre Ende 20 und hat gerade seinen Universitätsabschluss in Mathematik gemacht. Seine ersten Versuche mit einer 8mm-Bolex-Kamera sind noch geprägt vom Interesse für Malerei und Zeichnung, er verwendet die Kamera, wie er selbst sagt, als „kind of paint brush“, um seine unmittelbare Umgebung aufzunehmen. Nachdem ihn verschiedene Umstände zwingen, seinen Job als Mathematiklehrer an einem College in Upstate New York aufzugeben, kauft er sich eine

⁴⁹ Vgl. Arthur 1986, S. 71

⁵⁰ Ebenda, S. 74.

⁵¹ Dieser Teil über das Frühwerk Bennings deckt sich zu weiten Teilen mit dem von mir verfassten Kapitel: „Taking Position“, in: Pichler/Slanar 2007, S. 7-20.

16mm-Bolex-Kamera, und beschließt, an die University of Wisconsin in Madison zurückzukehren, um ein MFA Programm in Filmmaking zu beginnen, das er 1975 abschließen wird.

Abgesehen von seinen frühesten 8mm Studien sind beinahe alle Filme dieser Anfangs- und Lehrjahre erhalten und zeigen bereits das Vorhandensein bestimmter Motive und Strategien, die für Bennings Werk so prägend werden sollen.

Das visuelle Initialerlebnis, das ihn nicht mehr loslässt und schließlich zum Filmemachen bringt, ist der Avantgarde-Klassiker *Meshes of the Afternoon* (USA 1943) von Maya Deren und Alexander Hammid: „One afternoon in the early 1960s, I was flipping through the four channels on my television set. (...) Somewhere between ‚American Bandstand‘ and ‚Cooking with Bretta Greene‘, images crossed the screen that were completely foreign to me. They changed my way of seeing and thinking.“⁵²

Meshes of the Afternoon als „Überraschung“ und Auslöser für das Interesse an einer „anderen“ Art von Bildern steht paradigmatisch nicht nur als Anknüpfungspunkt für Bennings Zugang zum Filmen, sondern ebenso für den (damals unbewussten) Versuch sich an einer Tradition der Avantgarde zu orientieren, die zu dieser Zeit durch die Dominanz des strukturellen Films bereits verpönt oder gar in Vergessenheit geraten war.

⁵³

Maya Deren nutzt in *Meshes of the Afternoon* die besonderen Eigenschaften des Mediums, um auf erzählerischer Ebene mehr der fragmentierenden Logik des Traumes und ihren Prinzipien der Verdichtung und Verschiebung, denn einer konsistenten Erzählung zu folgen. Spielfilmkonventionen in der Montage wie Überblendungen, Perspektivwechsel, aber auch Techniken des Animationsfilms wie Stop-Motion oder dislozierende Schnitte brechen das zeit-räumliche Kontinuum auf und versetzen Protagonistin wie ZuseherInnen in einen visuellen Taumel.

Überblendungen und unterschiedliche Perspektiven verwendet James Benning auch in seiner ersten 16mm Arbeit *Did You Ever Hear That Cricket Sound?* (USA 1971). Die Elemente einer möglichen Erzählung sind zwar durch einen Protagonisten verbunden, in ihrer Aneinanderreihung wirken sie jedoch wie durch Assoziationen verkettete, nicht

⁵² James Benning 1998, S. 55.

⁵³ Als FilmemacherInnen sind in diesem Zusammenhang etwa Deren oder Stan Brakhage zu nennen, gegen deren poetisch-expressive Zugangsweisen sich die VertreterInnen des strukturellen Filmes wenden.

entschlüsselbare Traumbilder. Grashalme in Großaufnahme, Gitterstäbe – grafische Strukturen in kontrastreichem Schwarzweiß – zeigen Benning's Interesse an der Gestaltung der zweidimensionalen Bildfläche im Sinne eines „Allover“ und an den Möglichkeiten, Texturen abzubilden.

„I hadn't seen much except theatrical film, so it was logical for me to begin with scripted, fictional, documentary narrative,“⁵⁴ wird Benning in Bezug auf seinen nächsten Film *Time and A Half* (USA 1972) anmerken, in dem er weiter in dieser Richtung experimentiert. Bereits in dieser kurzen Erzählung über einen Tag im Leben eines Fabrikarbeiters vermischen sich die unterschiedlichen Inszenierungsformen: der semi-dokumentarische Duktus einer Busfahrt, die distanzierte, genaue Beobachtung des Arbeitsvorganges an der Maschine, schließlich die subjektiven, ins Negativ verkehrten Traumsequenzen des Protagonisten. Zum bedrückend-unheimlichen Charakter trägt der gänzlich nachsynchronisierte Ton bei: eine Kombination aus realen Geräuschen, die direkt auf die Handlung bezogen werden können, und dem mehr oder minder abstrakten Mahlen eines Zylinders.

„At first I was fascinated by the power of film not only to portray emotions on the screen, but to elicit emotions from the audience.“⁵⁵ Diese Gefühle werden in *Time and A Half* noch sehr stark über die Tonspur transportiert. Die strukturellen Qualitäten des Tons, die narrativen Möglichkeiten, die sich durch verschiedene, diegetische wie nicht-diegetische Tonquellen und ihren Beziehungen zum Bild ergeben, interessieren Benning offensichtlich schon in dieser frühen Phase. Auch die Möglichkeiten des Aufbrechens oder Strukturierens von Narration sind darin schon angelegt. So verwendet er etwa ansatzweise bereits eine Technik, die für die Gestaltung von Filmen wie *11x14* (USA, 1976) oder *One Way Boogie Woogie* (USA, 1977) und sein Konzept des „Spherical Space“⁵⁶ ganz entscheidend werden soll: das Übernehmen von Bildern oder Einstellungen aus einem in andere Filme als so genannte „encapsulated narratives“.

In Interviews hat Benning immer wieder auf die eigenen Erfahrungen als Fabrikarbeiter an der Bohrmaschine, auf das Zermürende an der Arbeit, ebenso wie auf Qualitäten, die ihn dabei interessiert haben, verwiesen: „After four, five months of that I quit, I couldn't stand it

⁵⁴ MacDonald 1981, S.12.

⁵⁵ Peter Lehman/Stephen Hank 1981, S. 13.

⁵⁶ Benning spricht über dieses Konzept erstmals im Zusammenhang mit *11x14*. Siehe Lehman/Hank 1981, S.14. Darauf wird im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit näher eingegangen.

anymore. (...) But what I liked about it was that you would interact with this machine. (...) Right away, even making *Time and a Half*, it was about time for me and the timing of that machine, even though I didn't make it as a structuralist film I dealt with time."⁵⁷

Diese autobiografische Motivation hinter seinen Filmen – hier noch mehr oder weniger in der Tradition Maya Derens als unmittelbare Abbildung eines Konfliktes zwischen psychischer Erfahrung und physischer Umwelt – wird alle seine zukünftigen Filme dominieren; der Konflikt jedoch auf eine strukturelle/formale Ebene verschoben. In dieser frühen Schaffensphase sucht Benning nach der für ihn „richtigen“ Form des künstlerischen Ausdrucks – analog zur oft an den Wechsel des Wohnortes gebundenen Suche nach dem passenden Lebensentwurf – und dreht „Fingerübungen“ für Formen und Strukturen.

Zwischen *81/2x11* (USA 1974), der Benning erstmals größere Aufmerksamkeit in der Filmszene verschafft, und dem „Zwillingsfilm“ *11x14* (1976) entstehen weiters *Gleem* (1974), *An Erotic Film* (1975), *Saturday Night* (1975) und *3 minutes on the dangers of film recording* (1975). *Gleem* und *An Erotic Film*, beide nicht mehr existent, entstehen auf der optischen Bank und zeugen von seinem Versuch die technischen Möglichkeiten für die Verbindung von Erzählung und Struktur zu nutzen. In *Saturday Night* (1975) gelangt eine Technik des Animationsfilms zum Einsatz: das „matting“. In diesem kurzen Film verschränken sich zwei Zeitebenen: die der gezeigten Performance des Hochrollen eines Strumpfes, die in „Echtzeit“ abläuft, und jene des „Außen“ des Tagesablaufs, der in die Fenster hineingekeyt worden ist. Diese Verkettung der unterschiedlichen Zeit- und Realitätsmodi ergibt ein surreales, traumartiges Setting ähnlich Bennings ersten Filmen. Wiederum trägt der Ton – quietschendes Reiben, Hundegebell – maßgeblich dazu bei. Benning steht hier selbst vor der Kamera, was er in den längeren Filmen danach nicht mehr tun wird – das „Telling of Selves“ wie es Julie Ault ausdrückt, die persönlichen Narrative werden sich verschieben, von der performativen Ebene des Körpers auf Sprache, Text und nicht indexikalische Bilder.⁵⁸

3 minutes on the dangers of film recording (USA 1975), markiert den Übergang zu Bennings scheinbar „struktureller“ Phase.⁵⁹ Er hat zu dieser Zeit gerade seine

⁵⁷ Benning im Interview mit Barbara Pichler und Claudia Slanar, Val Verde/CA, Frühjahr 2006, unveröffentlicht.

⁵⁸ Ault 2007, S. 95.

⁵⁹ Zum Problem der Rezeption von Benning als struktureller Filmemacher siehe auch Pichler 2007, S. 21 ff.

Unterrichtstätigkeit an der Northwestern University auf- und an einem StudentInnenprojekt teilgenommen. Seinen Interviewpart des Dokumentarfilms verwendet er, um sich noch einmal der Technik der optischen Bank zu bedienen.

So ist sein Gesicht den ganzen Film hindurch in einer Einstellung in Großaufnahme zu sehen, seine Antwort auf die Frage: „What do you feel about the interaction between the radio, the TV and the film division?“, ist jedoch so verschoben und versetzt wiedergegeben, dass sich erst Schritt für Schritt deren komplette Bedeutung enthüllt: „Before I answer that I probably should say something about being filmed and tape-recorded, and that it can get real dangerous to do that ... and they think you believed that then ... they think I still believe those things, that's the real danger ... I even don't believe what I just said.“

Benning handelt auf spielerische Weise in kurzen drei Minuten Fragen ab, die gerade für die strukturellen Filmemacher in dieser Zeit entscheidend sind und noch Generationen von FilmemacherInnen und KünstlerInnen beschäftigen werden: jene nach Wahrnehmungsökonomie und Bedeutungsproduktion im Film bzw. der Offenlegung ihrer Mechanismen. Damit rückt er in die Nähe einer experimentellen Praxis, wobei ihn sein Interesse an Struktur und Ordnungssystemen (wie etwa bei Hollis Frampton) verbunden mit semiotischer Bedeutungsproduktion durch Spiel, Scherz oder Zufall (wie bei George Landow/Owen Land)⁶⁰ zu ähnlichen Ergebnissen führt.

Eine Phase in Bennings Filmschaffen, die wohl bedingt durch die Verfügbarkeit der Filme wie auch durch ihre Verschiedenheit zu seinen bekannteren Arbeiten aus der Frühzeit wie *Time and A Half* oder *81/2x11*, bis dato wenig rezipiert worden ist, ist jene der Kollaboration mit der Künstlerin Bette Gordon. Spontan – wohl auch durch die persönliche Beziehung der beiden – beginnt er 1974 noch während seines Studiums mit ihr zusammenzuarbeiten.⁶¹

Ihr gemeinsames Interesse an einer „anderen“ Form des Erzählens gepaart mit Neugierde an den technischen Möglichkeiten der Apparatur mündet in drei Filmen: *Michigan Avenue*

⁶⁰ „I did something like Frampton without knowing Frampton had done that when I had made *3 minutes*....“ Benning im Interview mit Pichler/Slanar 2006, unveröffentlicht.

⁶¹ „The collaboration happened spontaneously“ (Gordon). „I remember that Bette was going to make a narrative film about two women. (...) She started the film, but somehow it changed from a somewhat straight-forward narrative to an optically printed film.“ (Benning), in: Interview mit Scott MacDonald 1981, S. 13.

(1973), *I-94* (1974) – beide entstehen mit Hilfe der optischen Bank – und *The United States of America* (1975).

Michigan Avenue gibt Themen vor, die bestimmend für die Zusammenarbeit von Gordon und Benning sind: die immanenten Qualitäten von Film und dessen Linearität; der Rahmen, das Framing; das Fokussieren der Wahrnehmung auf Dauer und Bewegung als raum-zeitliche Kategorien; und schließlich die Organisation einer Erzählung und ihrer performativen Aspekte anhand dieser Vorgaben. Die in dieser Phase entstehenden Filme verlangen erstmals in Bennings Schaffen eine andere Wahrnehmung: die oftmals direkte Adressierung der ZuseherInnen, das Spiel mit Blickachsen und Aufmerksamkeitsökonomien verlagert die Aktion aus dem Bildraum hinaus auf das Publikum selbst, von dem eine aktive, reflexive Haltung gefordert wird. Ein neuer Umgang mit Zeit und der räumlichen Organisation von Bewegung innerhalb des Filmbildes prägen Bennings Arbeit mit der Technik des „optical printing“. Die Entkoppelung der Synchronizität von Bild und Ton aus seinen früheren Arbeiten führt er weiter.

Bennings Interesse an zentralperspektivisch konstruierten Bildräumen, darin verlaufenden Bewegungsachsen und dem Spiel mit Tiefe und Fläche äußert sich sowohl in *I-94* als auch in *The United States of America* (1975). In diesem „Roadmovie“ durch die USA kommt es zu einer Umkehrung von Hinter- und Vordergrund – siehe Abbildung 2. Die technischen Gegebenheiten sind denkbar einfach: Die nach vorne gerichtete Kamera ist am Rücksitz des Autos fixiert, die beiden FahrerInnen, die abwechselnd am Steuer sitzen, sind von hinten an den beiden Bildrändern zu sehen. Zu sehen ist auf dieser Reise all das, was zu erwarten ist: von den diversen Verkehrswegen und der dazugehörigen Infrastruktur (Tankstellen, Toll Stations, Verkehrswege) über die Banalitäten einer solchen Reise (Pausen, Staus, Ruhepausen ...) bis zum Spektakel der Landschaft, die sich dem Blick darbietet. „In a sense,“ meint Benning, „the car is the main character and this is a film for a nation built on automobiles.“⁶²

Unsere Aufmerksamkeit wird auf die Performance von Benning und Gordon im Inneren des Wagens gelenkt, während die tatsächliche Veränderung im „Hintergrund“ der Windschutzscheibe sichtbar wird. Die Verschachtelung unterschiedlicher Rahmungen – der aktuelle Frame, die verzerrten Seitenfenster und die Windschutzscheibe – strukturiert den Raum gänzlich anders als gewohnt und betont die Verfasstheit des optischen

⁶² Siehe Scott MacDonald 1992, S. 229.

Apparates. Gleichzeitig bedienen sich Gordon und Benning einer durchaus traditionellen Bildkomposition wenn sie selbst als Figuren, die am Bildrand in das Geschehen im Hintergrund einführen, die ZuseherInnenposition verdoppeln. Vielmehr noch als *Michigan Avenue* und *I-94* ist *The United States of America* ein Film über das Sehen, Blickregime und Wahrnehmungstraditionen.

Wie in den Filmen davor sind Gordon und Benning in *The United States of America* die ProtagonistInnen des Films und laden dadurch die Form stark mit latentem autobiografischem Inhalt auf. Interessant ist in dieser Phase der Kollaboration ebenso die Formierung unterschiedlicher Interessen, die sich an den einzelnen Filmen ablesen lassen. So wird Gordon in Richtung Geschlechterpolitik weiterarbeiten. Während Bennings politische Motivation hinter den Filmen im Sinne einer durchaus erzieherischen Bewusstmachung von Wahrnehmungsprozessen zu sehen sein wird, die durch das genaue und konzentrierte „looking und listening“ erreicht werden soll.⁶³ Im Zusammenhang mit *The United States ...* testet Benning dies anhand von Inszenierungsformen zwischen Kalkulation und Zufall und der Verknüpfung einer Metaerzählung mit der eigenen Biografie über Orte und Motive aus. Eine Strategie, die auch für seine weiteren Arbeiten bestimmend werden wird.

Zwei Filme aus James Bennings mittlerer Schaffensphase möchte ich noch erwähnen, die meiner Meinung nach bedeutend für seinen Umgang mit Bildkomposition und erzählerischen Strategien sind: *One Way Boogie Woogie* und *Deseret*. Ersterer – Abbildung 3 – entsteht 1977 und ist Bennings bis dato größter Erfolg. Er besteht aus 60 einminütigen Einstellungen mit fixer Kamera gedreht, in denen er seine Heimatstadt Milwaukee und deren Bewohner auf Film „mapped“. ⁶⁴ „... I shot *One Way Boogie Woogie* in Milwaukee’s industrial valley. The valley divides the city – to the north is Milwaukee’s black ghetto, to the south a Polish working class community. As a kid I played there, hopping freight trains and fishing in the Menomenee River. In 1977 the valley was beginning to die. Factories were moving out. The steel foundries were rusting. And the stockyard all but closed. I wanted to document its decay“ ⁶⁵

⁶³ siehe dazu wiederum Benning im Interview mit Scott MacDonald 1981, S.14/15.

⁶⁴ Analog zu seiner Aussage über *El Valley Centro*. Siehe MacDonald 2005, S. 11.

⁶⁵ Benning 2005, S. 30.

Benning präsentiert hier zum ersten Mal ausschließlich städtischen Raum und Industrielandschaften, zu einem Zeitpunkt als deren wirtschaftliche Blüte schon vorbei ist. Abgesehen von dieser biografisch geprägten Entscheidung, den Eindruck einer Landschaft zu einem gewissen Zeitpunkt zu bewahren, finden sich in diesem Film bereits ästhetische Entscheidungen, die gerade für die „California Trilogy“ noch prägend werden sollen. So ist die Bildkompositionen geprägt vom Spannungsverhältnis zwischen Fläche und räumlicher Tiefe, die von der Bewegung innerhalb des Bildes – etwa durch Fahrzeuge – noch betont wird. Der Rahmen des Bildes ist durch die Verknüpfung von Off- und On-Screen Sound mit dem Bild noch stärker betont als in früheren Arbeiten.⁶⁶ Dies hat oft den Effekt einer visuellen Überraschung und trägt viel zum humorvollen „Erzählton“ des Films bei, handelt es sich doch um Mikronarrative, die in je 60 Sekunden abgehandelt werden. Wiederkehrende Motive und Verweise zeugen auch hier wiederum von seinem Konzept des „Spherical Space“.

18 Jahre später in *Deseret* (1995) ist diese formale „Verspieltheit“ einer größeren strukturellen Stringenz gewichen. 94 Einstellungen, wiederum mit fixer Kamera gedreht, zeigen Landschaften des US-Bundesstaates Utah – „Deseret“ ist der ursprünglich von den mormonischen Siedlern gewählte Name. Zu diesen Bildern montiert Benning den eingesprochenen Text von 94 über Utah im Zeitraum von 1851 bis 1992 verfassten Zeitungsartikeln der New York Times. Er kürzt diese jeweils so, dass ein Satz mit einem Bild zusammenfällt.⁶⁷

Zu dieser rigiden Form wird bei *Deseret* zum ersten Mal ein Projekt Bennings evident, das davor nur latent vorhanden ist: das (Neu)Schreiben von Geschichte, die sich in der Landschaft manifestiert. Ein wichtiger Faktor dabei ist der Hinweis auf die Medialisierung sowohl der Bilder als auch der Information, die mit dem Text gegeben wird. Denn die Artikel vermitteln ein Bild von Utah, das erstens natürlich höchst selektiv ist und zweitens tatsächlich disloziert ist: von der Ostküste aus wird auf den Westen geblickt – eine Bewegung, die direkten Bezug auf den Territorialisierungsprozess der USA nimmt. Die Landschaftsbilder, als Totale mit Betonung der Zentralperspektive aufgenommen, zeugen in ihrer Ästhetik von der Konstruiertheit des Begriffs „Landschaft“, der mit visueller Aneignung verbunden ist, und verweisen gleichzeitig auf die lange Tradition der

⁶⁶ Vgl. Pichler 2007, S. 32/33

⁶⁷ Eine detaillierte Beschreibung des Films findet sich in Pichler 2007, S. 120-124.

Repräsentation von Landschaft in den Medien Malerei, Fotografie und Film. Historizität ist diesen Bildern also in doppelter Hinsicht eingeschrieben.

Deseret als Entwurf einer „nicht nur geographischen sondern auch ideologischen Vermessung eines Ortes“⁶⁸ zeigt eine Strategie Bennings auf, die in den weiteren Filmen mit den ästhetischen Impulsen aus *One Way Boogie Woogie* wieder zusammengeführt werden wird.

⁶⁸ Pichler 2007, S. 123.

2.2. Cognitive Mapping – *El Valley Centro, Los, Sogobi*

Eine Wasserfläche (Abbildung 4) – See oder Becken? – nimmt die Hälfte des Bildfeldes ein, dahinter, scharf abgegrenzt, steigen die felsigen Abhänge einer Bergformation an, deren Gipfel aus dem Bildfeld ragen, der obere linke Rand: ein Stück Himmel, dreieckig eingepasst wie in eine Puzzle. Die Wasseroberfläche ist gekräuselt, die kleinen Wellen streben einer Öffnung zu, die im unteren Drittel des Bildes, schön zentriert, das Wasser einsaugt. Ein riesiger Strudel? Ein Abfluss? Wozu? Ein beinahe surreales Bild.⁶⁹

Drei Filme, drei mal 90 Minuten, drei mal 35 Einstellungen zu je zweieinhalb Minuten später wird dieser Abfluss noch mal zu sehen sein: diesmal als ausbetonierte Röhre, die aus der spiegelglatten Wasserfläche ragt – die Positionierung im Bildfeld ist dieselbe. Im Mittelgrund durchzieht allerdings eine Brücke bildparallel die Szenerie, im Hintergrund steigt eine unbewaldete Berglandschaft an. Nur das leichte Gluckern des Wassers ist diesmal zu hören und Verkehrslärm von nicht-sichtbaren Fahrzeugen im Gegensatz zur ersten Einstellung, die vom tosenden Rauschen des in den Abfluss strömenden Wassers dominiert war.

Mag diese Einstellung bei einer ersten Sichtung von *El Valley Centro* noch rätselhaft erscheinen – in der nächsten sind die in den Hintergrund fluchtenden Baumreihen einer Mandelplantage zusehen, Vogelgezwitscher und Verkehrslärm zu hören – so ist sie in der Zusammenschau der Trilogie tatsächlich ein „establishing shot“ in klassischem Sinne, der in Ort/Zeit und (im besten Falle) auch Geschehen eines Films einführt.⁷⁰

⁶⁹ Nach einer der Kinovorführungen von *El Valley Centro* wurde aus dem Publikum die Frage gestellt, ob dieses Bild ein „reales“ oder ein „digital generiertes“ sei.

⁷⁰ „Usually a long – wide-angle or full shot at the beginning of a scene (or a sequence) that is intended to show things from a distance and to inform the audience with an overview in order to help identify and orient the locale or time for the scene and action that follows; this kind of shot is usually followed by a more detailed shot that brings characters, objects, or other figures closer; a re-establishing shot repeats an establishing shot near the end of a sequence.“ Zitat: <http://www.filmsite.org/filmterms8.html>, vom 20.5. 2008. Natürlich ist der „establishing shot“ ein Mittel des narrativen Spielfilms (und bestimmter Arten des Dokumentarfilms wohlgermerkt), trotzdem fügt sich diese Beobachtung in die Tatsache, dass Benning sehr oft Konventionen des Spielfilms in seinen Arbeiten verwendet. In seinen frühen Arbeiten wie *81/2 x 11* (1974) oder *11 x 14* (1976) experimentiert er mit einer elliptischen Erzählweise, will zeitliche wie räumliche Linearität aufbrechen. Die Filme der Trilogie sind alle 90 Minuten lang: Das ist verhältnismäßig lang für nicht-narrative Filme, und entspricht gleichzeitig der klassischen Spielfilmlänge.

„The whole Trilogy is basically about the politics of water. In the Great Central Valley, corporate farms take advantage of two irrigation systems that were built with public money: one with federal money, one with state money. The corporations paid for none of the construction, but they take full advantage of it: 85 % of the water in California is used for manufacturing and public consumption. And of course, Los Angeles was expanded by stealing water from the Owens Valley.“⁷¹

Bennings Umzug nach Kalifornien, in einen kleinen Ort in der Nähe des California Institute for the Arts, wo er 1987 zu unterrichten beginnt, verlagert sein Interesse an der amerikanischen Landschaft in seine unmittelbare Umgebung. *El Valley Centro* (1999) als erster Teil der nach ihrer Fertigstellung so bezeichneten „California Trilogy“ entsteht aus seiner Konfrontation mit dem Imperial Valley in *UTOPIA*: „*El Valley Centro* came out of *UTOPIA*“⁷². I became interested in irrigated farming and in the issue of who does the work and who makes the profit.“⁷³ Wie das Imperial Valley ist auch das Great Central Valley vor allem durch landwirtschaftliche Massenproduktion geprägt, durch die ein Viertel der Vereinigten Staaten mit Nahrung versorgt wird. Im Produktionstext fokussiert Benning bereits Themen und Motive des Films: „Das Great Central Valley nimmt den größten Teil der Fläche des Landesinneren Kaliforniens ein. Es misst 440 Meilen in seiner Länge und 60 Meilen in der Breite und versorgt eine Viertel der U.S.A. mit seiner Nahrungsmittelproduktion. Die Farmen und Ranches sind großangelegte Landwirtschaftsbetriebe, die Ölkonzernen, Versicherungsgesellschaften und Eisenbahnunternehmen gehören. Dreißig Prozent der Arbeit wird von Schwarzarbeitern verrichtet. Im Tal gibt es viele kleine Städte, die von hart arbeitenden, in Armut lebenden Menschen bewohnt werden. *El Valley Centro* ist ein Ton-Bild-Porträt dieses Tales.“⁷⁴

⁷¹ James Benning in: MacDonald 2005, S. 14.

⁷² *UTOPIA*, entstanden 1998, ist Bennings letzter Film vor der „Trilogy“. Eine Serie – mit zwei Ausnahmen – von statischen Landschaftsaufnahmen Südkaliforniens (Death Valley, Las Vegas, 29 Palms US Marine Training Base, Palm Springs, Salton Sea, Imperial Valley) sowie Mexikos kombiniert er mit einem Soundtrack, der zur Gänze aus einem anderen Film stammt, nämlich aus Richard Dindos *Ernesto Che Guevara, The Bolivian Diary* (CH/FR, 1994). Dem linearen Narrativ Dindos, der sich an Guevaras Beobachtungen und Betrachtungen während seiner Reise durch Bolivien, die ihn schließlich zum politischen Kampf gegen Imperialismus und Ausbeutung führen werden, stellt Benning menschenleere, ruhige Landschaftsaufnahmen gegenüber, seine eigenen „Reisebilder“. Siehe Pichler/Slanar 2007, S. 251.

⁷³ MacDonald 2005, S. 243.

⁷⁴ James Benning, *El Valley Centro*, in: James Benning. Eine Retrospektive, Stadtkino Programm, Nr. 357, Wien 2000, S. 2.

„I wanted to make images that mapped the whole valley onto the film ...“⁷⁵ beschreibt James Benning seine Strategie zu *El Valley Centro* – dies könnte man analog zu *Los* und *Sogobi* formulieren. Dieses Mapping verläuft nun entlang industrialisierter Landstriche, entlang von Monokulturen, von städtischem Raum, der nicht mehr öffentlich ist, und von Landschaften, bei denen die Überformung durch menschliche Eingriffe nicht zu leugnen ist. Bennings Mapping verfolgt also gerade das, was Frederic Jameson als „cognitive mapping“⁷⁶ bezeichnet: den Versuch, etwas mit Hilfe eines kulturellen Objektes – in diesem Fall dem Film – darzustellen, das als solches eigentlich undarstellbar ist: das wuchernde Netz der multinationalen kapitalistischen Systeme.⁷⁷ Bei Benning erfolgt die Raumdarstellung jedoch nicht nur in dieser Tradition einer materialistisch-marxistischen Denkweise, es fallen mehrere Raumkonzepte zusammen, auf die bei den einzelnen Filmen der Trilogie noch näher eingegangen wird.

Doch Bennings Mapping ist noch vielmehr: als autobiographische Operation – das vorhergehende Kapitel hat die Verschränkung zwischen Biographie und filmischem Werk gezeigt – hat es mehr noch mit der Erfahrung von Orten und Landschaften zu tun, mit einem „going through“ und „going over“⁷⁸, also einer körperlichen Involviertheit wie sie Edward S. Casey in seiner Beschreibung künstlerischer Projekte, die den Bezug zwischen Landschaft und Kartographie auf eine neue Art beschreiben, konstatiert.

Benning geht im Zusammenhang mit der Trilogie – besonders bei *Sogobi* – auf seine Erfahrung der Landschaft ein: das den Naturgewalten Ausgesetztsein, die Widrigkeiten beim Filmdreh, das Reisen zwischen den Orten, die er aufnimmt.⁷⁹ Diese Erfahrung bezeichnet ein Konzept von Landschaft, das den Körper – und nicht nur den privilegierten Sehsinn – als konstituierend für Raum (und damit Landschaft) denkt.

⁷⁵ MacDonald 2005, S. 11.

⁷⁶ Jameson 1984/1991, S. 50.

⁷⁷ Vgl. Jameson 1984/1991, S. 51 ff. Die Kritik an dieser Verräumlichung ist ebenso evident wie ihre Gemeinsamkeit mit der klassischen Kartographie: so steht die Vereinfachung und Verallgemeinerung der für die Postmoderne so bezeichnenden Multiperspektivität und Multivokalität entgegen. Vgl. Baldauf 1997, S. 146. Ein weiterer Vorwurf der Jameson in diesem Zusammenhang gemacht wurde, ist jener der Reduktion des Raumes auf Kapital- und Wirtschaftsströme, die ihn durchziehen.

⁷⁸ Casey 2005, S.15/16.

⁷⁹ Vgl. Benning im Interview mit MacDonald 2005, S. 14 oder Faroqhi 2002, S. 27.

Diese phänomenologische Sichtweise des Raumes als etwas, in dem „latenter Sinn gegenwärtig“⁸⁰ ist, abhängig von der „Vergangenheit des Wahrnehmungssubjektes“⁸¹, verweist auf eine existentielle Erfahrung, die den Raum erst durch ein „Sich-in-ihm-Befinden“⁸² – und dabei Wechselwirkungen mit Vorstellungen, Phantasien und der äußeren Welt eingehend – produziert. Die Auffassung lässt sich, meiner Meinung nach, bis zu Henri Lefebvres Konzept des sozialen Raumes verfolgen, den er ebenso durch seine BewohnerInnen oder die Menschen, die sich in ihm bewegen und unterschiedlichste soziale Praktiken pflegen, definiert sieht.⁸³

Wenn nun die „Ermöglichung der Erfahrung anderer Körper“ im Kino „der Konstruktion von Bildräumen“⁸⁴ folgt – die Erfahrung also übersetzbar gemacht wird – so muss eine Analyse in diesem Zusammenhang über jene dynamische Triade erfolgen, die Lefebvre beschreibt, nämlich „spatial practice“, „representations of space“ und „representational spaces.“⁸⁵

⁸⁰ Merleau-Ponty 1945/66, S. 327

⁸¹ Ebenda, S. 327.

⁸² Ebenda, S.327.

⁸³ Vgl. Henri Lefebvre 1974/1991, S. 73f. Lefebvre geht jedoch darüber hinaus und sieht diese Praktiken im marxistischen Sinne durchzogen von kapitalistischer Produktion und Konsumtion inhärenten Machtrelationen.

⁸⁴ Marc Ries 2006, S. 38.

⁸⁵ Lefebvre 1974/1991, S. 38/39.

2.2.1. *El Valley Centro – Orte/Sites*⁸⁶

„At your feet lies the Great Central Valley glowing golden in the sunshine, extending north and south farther than the eye can reach, one smooth, flowery, lakel-like bed of fertile soil.“ John Muir⁸⁷

„The Valley eye can discern the point where miles of cotton seedlings fade into miles of tomato seedlings, or where great corporation ranches – Kern County Land, what is left of DiGiorgio – give way to private operations (...). All day long, all that moves is the sun, and the big Rainbird sprinklers.“ Joan Didion⁸⁸

„The Great Central Valley is Heartland’s apotheosis, and it is also the world’s most productive and diverse agricultural region. As a result, it has attracted an ethnically and socially assorted series of migrants to work in its fields: Chinese, Japanes, Italian, Portuguese, Sikh, German, Filipino, Mexican, Okie, and Black – well over one hundred groups. Heartland boasts people and experiences aplenty.“ Gerald W. Haslam⁸⁹

Einstellung 8: Ein Feld, dessen Ackerfurchen normal zum vorderen Bildrand in der Bildmitte am Horizont zusammenlaufen. Männer sind zu sehen, die auf diesem Feld arbeiten, den Boden mit einer Hacke auflockern. Ein Arbeiter kommt auf uns zu und geht dann nach links aus dem Bild. Sein Sweatshirt und seine Baseballmütze sind genau zu sehen. Gemurmel ist zu hören, Musik mit spanischem Text aus einem Radio, das nicht im Bild ist.

⁸⁶ Ich beziehe mich damit auf Robert Smithsons Dialektik von Site und Non-Site (also Ort und Nicht-Ort). Ein Ort ist zeichnet sich aus durch: „offene Grenzen, verstreute Information, Reflexion, Rand, Irgendwo (physisch) und Viele,“ im Gegensatz zum Nicht-Ort, der durch „Geschlossenen Grenzen, zusammengehaltene Information, Spiegel, Mitte, Nirgendwo (abstrakt) und Einer“ definiert ist. Beide Seiten sind für ihn „gleichzeitig anwesend und abwesend.“ Smithson 1972/2000, S. 183. Obwohl sich Bennings Orte des Great Central Valley nicht unbedingt in diese Katgeorien einfügen, sind sie doch in Smithsonschem Sinne Orte, an denen entropische Prozesse ablesbar sind. Benning versucht nicht, eine andere Form von Räumlichkeit abseits perspektivischer Raster mit Hilfe „fehlender Fluchpunkte“ und „negativer Karten“ zu entwerfen, es geht ihm eher in durchaus romantischem Sinne um die Aufzeichnung und Darstellung eines Ortes an einem Punkt der entropischen „Spirale.“

⁸⁷ John Muir 1894, zitiert aus: Gerald W. Haslam 1992, S. 126.

⁸⁸ Joan Didion 1968, ebenda, S. 190.

⁸⁹ Haslam 1992, S. 105.

Einstellung 19: sandiger Wüstenboden; Von links nach rechts treibt der Wind Distelbüsche über diese Ebene (und durch das Bild). Die Horizontlinie teilt die Einstellung genau mittig. Über der Wüste erhebt sich ein strahlend blauer Himmel mit weißen Wolken. Nur das anhaltende Geräusch des Windes ist zu hören.

Die historische Horizont der drei zitierten Textpassagen spannt den Hintergrund auf, den Benning vor Augen hat, wenn er ein Bild des Kalifornischen Great Central Valley kreiert. Die Landschaft, die John Muir 1894 beschreibt, ist nurmehr in Spuren vorhanden, und mittlerweile so überformt worden, dass sie sich, zumindest in Bennings Erzählung, hauptsächlich von Kapitalströmen und Arbeitsverhältnissen durchzogen präsentiert.

In *El Valley Centro* wird fast permanent gearbeitet, die ArbeiterInnen sind jedoch selten zu sehen: Bagger, Züge, Erntemaschinen durchziehen die Einstellungen; es wird für ein Rodeo trainiert, für ein Autorennen oder als Vorbereitung für die Entlassung aus einem der 11 staatlichen Gefängnisse, die ebenso im Valley zu finden sind. Alles scheint dem Gedanken der immer währenden, andauernden Produktivität unterworfen. Das dem nicht so ist zeigen Einstellungen wie die bereits erwähnte mit den Distelbüschen: Mag sie wie aus einem klassischen Western oder aus *The Wind* (USA 1928, Victor Sjöström)⁹⁰ aussehen, so zeugt sie von der Bodenerosion, die die extensive Bewirtschaftung mit Monokulturen hinterlassen hat. Der Boden ist ausgebeutet, ausgetrocknet und wird vermutlich Jahrzehnte brauchen, um sich zu regenerieren.

Die intertextuellen Verweise zwischen *El Valley Centro* und literarischen Arbeiten, die sich besonders in Gerald Haslams Erzählungen verfolgen lassen, zeigen die genaue Recherche, die es Bennings als Nicht-Kalifornier erlaubt hat, Orte auszuwählen, an denen sich die Veränderungen im Tal manifestiert haben. Die Texte finde ihre Entsprechung in Bennings Bildern, die oft wie eine Umsetzung von einzelnen Passagen auf bildlicher Ebene wirken.

Auf dieser zeichnen sich auch weitere Referenzen ab, derer sich Benning, nicht nur in *El Valley Centro* bedient: Das Bildfeld ist meist durch die Horizontlinie genau in der Mitte geteilt. Diagonalen fluchten in diese und akzentuieren vor allem die untere Bildhälfte.

⁹⁰ *The Wind* beschreibt die Schwierigkeiten einer jungen Frau – Stummfilmstar Lillian Gish – die von New York aus ökonomischen Gründen zu ihrer Familie nach Texas ziehen muss. Der andauernde Wind ist Ausdruck wie Symptom für ihre Fremdheit in dieser Umgebung. Obwohl ein Stummfilm ist der Wüstenwind derart taktile ins Bild gesetzt, dass man als Zuseherin ihn nach einiger Zeit ebenso zu hören glaubt wie die Hauptdarstellerin.

Damit stellt sich Benning einerseits in die malerische Tradition der Organisation eines Bildfeldes streng nach zentralperspektivischen Gesetzen. Andererseits wird die Symmetrien oft durch bewegte Objekte durchbrochen, die sich zu Beginn an den Fluchtlinien orientieren, um dann plötzlich nach links oder rechts auszubrechen. Dieses Ausstellen der Perspektive wird besonders durch Bennings humorvollen, spielerischen Umgang mit der räumlichen Tiefe nochmals hervorgehoben: Erntemaschinen fahren aus dem Bild hinaus und wieder herein, ein Flugzeug zum Versprühen von Insektiziden dreht erst kurz vor der Kamera ab, sodass wir als ZuseherInnen beinahe das Gefühl haben – gemeinsam mit dem Filmemacher – eingenebelt zu werden.

Die bereits erwähnte Einstellung 19 und ihr Bezug zum Film, bzw. die Einstellung mit dem Flugzeug, die Reminiszenzen an Alfred Hitchcocks *North by Northwest* (USA, 1959) weckt, zeigt deutlich, dass die Bilder von ihrer eigenen Konstruiertheit in zweifacher Hinsicht sprechen: als solcher im Sinne einer ästhetischen Tradition sowie einer medialen Geschichte. Dieser Aspekt der medialisierten Wahrnehmung von Bildern durchzieht die gesamte Trilogie, sei es als beinahe genaue Rekonstruktion von Vorlagen (eine Einstellung in *Sogobi*, die ein Naturdenkmal im Yosemite Nationalpark zeigt), als bewusst beibehaltene Referenz (das Schädlingsbekämpfungsflugzeug) oder als Versuch, genau diesen Bildern entgegen zu arbeiten (wie in *Los*).

Der Künstler Robert Smithson hat im Zusammenhang mit seinen Arbeiten, in denen er bestimmte Orte aufsuchte immer von dieser Erfahrung des mediatisierten Blicks auf die Welt, der diese Orte erst interessant für ihn macht, gesprochen Sowohl auf der „Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey“ (1967)⁹¹ als auch bei seiner Besichtigung des zukünftigen Ortes der Spiral Jetty beschreibt er das Erleben eines Ortes als etwas Bildhaftes, wie eine Erscheinung, die eine intrinsische Verknüpfung mit einer bestimmten Aufnahmeapparatur besitzt.⁹²

⁹¹ Smithson 2000, S. 97-102.

⁹² „Der mittägliche Sonnenschein kinoisierte den Ort, verwandelte Brücke und Fluß in ein überbelichtetes Bild. Das mit meiner Instamatic 400 zu fotografieren war wie eine Fotografie zu fotografieren. Die Sonne wurde zu einer gigantischen Lampe, die eine Serie von einzelnen „Stills“ durch die Instamatic in mein Auge projizierte. Als ich über die Brücke ging, war es, als ginge ich auf einer riesigen Fotografie aus Holz und Stahl, und der Fluß unter mir war ein riesiger Kinofilm, in dem nichts zu sehen war, nur eine kontinuierliche Leere.“ Smithson im Text „Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey“ [1967] 2000, S. 98.

Robert Smithson ist auch im Zusammenhang mit James Bennings Interesse für Orte der Industrialisierung, an denen die Umformung durch menschliche Eingriffe ablesbar ist, ein Anknüpfungspunkt. Smithsons Plädoyer für die Beschäftigung mit „unspektakulären Landschaften“ im Sinne einer „Art Stagnations- und Randgebiete“⁹³ fügen sich in den 1960er Jahren in eine bildnerische Tendenz, deren Wurzeln zur selben Zeit sowohl in der Fotografie, der bildenen Kunst als auch im Film nachzuvollziehen sind.⁹⁴

Alltägliche Umgebungen, marginalisierten Landschaften und Industrieruinen werden erstmals im New Hollywood Cinema ins Bild gesetzt.⁹⁵ Dieses wendet sich gegen eine allegorische und symbolische Lesart von Landschaften und setzt diese „abgelegenen Orte“⁹⁶ um ihrer Authentizität und ihres anti-narrativen Charakters (im Sinne einer offiziellen historischen Geschichtsschreibung, könnte man hinzufügen) Willen ein. Dieser Einsatz von Landschaft trifft sich mit dem Bennings, obwohl diese in seinem filmischen Schaffen erst ab Mitte der 1970er Jahre zum zentralen Thema wird (in *11x14*, 1976, oder *One Way Boogie Woogie* von 1977) und sich somit mit den Endzügen des New Hollywood Cinema trifft, das grob zwischen 1967 und 1976 angesiedelt werden kann.⁹⁷ Alexander Horwath verweist in seinem Essay zum New Hollywood Cinema auf die Wechselwirkungen zwischen von Hollywood geprägtem (und produziertem!) Erzählkino und der Konzeptkunst, die plötzlich möglich sind und dies nur für sehr kurze Zeit bleiben⁹⁸: Strategien wie etwa Verschiebungen zwischen Bild und Ton oder Bild und Text, die einen Raum für „Ironie, Humor, Absurdität oder ‚Botschaft‘“,“⁹⁹ öffnen.

⁹³ Smithson 2000, S. 293.

⁹⁴ In der Fotografie ist etwa die 1975 stattfindende Ausstellung „New Topographics: Photographs of A Man Altered Landscape“ richtungsweisend, die unter anderem Arbeiten von Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore, aber auch von Bernd und Hilla Becher versammelte.

⁹⁵ Es geht hier nur um die amerikanische Filmgeschichte. In Europa stellt sich die Situation anders dar, wenn man an Arbeiten von Roberto Rossellini oder Michaelangelo Antonioni denkt.

⁹⁶ Elsaesser 1975/2004, S. 288.

⁹⁷ Vgl. Horwath 1995, S. 9ff.

⁹⁸ Ebenda, S. 34.

⁹⁹ Ebenda, S. 34. Zu diesen Verschiebungen siehe auch Kapitel 3.2. und 3.3. der vorliegenden Arbeit.

Abseits einer Rhetorik der Negation oder Resignation¹⁰⁰ zeigt Benning Landschaften, die nicht mehr für „Nation“ oder „Heimat“ stehen und in diesem Sinne identitätsstiftendes Potential haben. Sie sind einfach „da“, geben Zeugnis ab von historischen Umwälzungen wie biographischer Erfahrung. In ihnen fallen geometrischer wie anthropologischer Raum zusammen, Orte werden zu Räumen und umgekehrt.¹⁰¹ Dies zeichnet letztendlich Bennings erzählerische Praxis aus, die diese Landschaften als dynamisch begreift.

¹⁰⁰ Elsaesser 1975/2004, S. 290.

¹⁰¹ Damit verweise ich auf Michel de Certeaus Differenzierung von Ort und Raum: der „Raum“ als „Ort, mit dem man etwas macht.“ Der Ort ist also etwas Performatives, der sich andauernd durch „Erzählungen“ ändern kann. Diese „Erzählungen“ sind natürlich nicht nur literarische, sondern alles, was ein Medium mit/im/durch Raum hervorbringen kann. Vgl. de Certeau 1980/1988, S. 217f.

2.2.2. Los – Nicht-Orte

“L.A. is a great, big freeway
Put a hundred down and buy a car.
In a week, maybe two, they’ll make you a star.
Weeks turn into years, how quick they pass.
And all the stars that never were
Are parking cars and pumping gas.” Hal David/Burt Bacharach¹⁰²

“a soft continuous roar
comes out of the far valley
of the six-lane highway – thousands
and thousands of cars
driving men to work.” Gary Snyder¹⁰³

Zu hören ist er immer, der Highway (oder fast immer), zu sehen ist er ganz prominent in der vierten Einstellung von *Los* und dann noch mal in der drittletzten Einstellung von *Sogobi* als Vordergrund der San Andreas-Falte, wo er sich mimetisch dieser graubraunen Gesteinsformation anpasst.

In *Los* ist das ästhetische Prinzip der Bildkomposition von *El Valley Centro* durchbrochen: die Horizontlinien ist in der Stadtlandschaft nicht mehr prägendes Element, vielmehr spielt Benning sehr oft mit horizontal-vertikalen Schichtungen oder rückt durch einen sehr nah am Objekt gewählten Standpunkt erstmals wieder Texturen ins Blickfeld – etwa bei einer Rinderherde, die dicht gedrängt in ihrem Gatter steht oder einer Gruppe an Polizisten (Abbildung 5), die in Reih und Glied auf ihren Einsatz warten. Vordergründig „uneinheitlicher“ als *El Valley Centro* zeigt *Los* jedoch die Diversität des Großraumes von Los Angeles: ländliche Szenen wie die eines „community farming projects“ wechseln einander ab mit Ansichten von Regierungsgebäuden. Die Stadt als Lebensraum bedingt eine stärkere Präsenz ihrer Bewohnerinnen in den Einstellungen.

¹⁰² Text: Hal David, Musik: Burt Bacharach, Do You Know the Way to San José?, USA 1968.

¹⁰³ Snyder 1992, zitiert aus: Haslam 1992, S. 181

Über Los Angeles als Stadt des Rasters, als Stadt, die zentrumslos ist und nur mehr aus Vorstädten besteht, aus Peripherien,¹⁰⁴ aus medialen Bildern, die keinerlei authentische Erfahrung zulassen,¹⁰⁵ und in der der öffentliche Raum sukzessive verschwindet,¹⁰⁶ sind Bücher geschrieben und Filme¹⁰⁷ gedreht worden. Die Orte, anhand derer Benning nun diese Stadt kartographiert lassen sich wieder mit intertextuellen Referenzen belegen: Karl Schlögl, Mike Davis und Edward W. Soja – die beschriebenen Orte decken sich wiederum mit den von Benning ausgewählten Bildern.¹⁰⁸ Nur zwei Einstellungen erinnern an Los Angeles als Ort der Filmproduktion und daran geknüpften Vorstellungen von Startum und Reichtum: Eine zeigt eine Villa umrahmt von Palmen und üppiger Vegetation, vor der der Rasen gemäht wird; eine andere eine Werbetafel mit einem Modelpärchen, das für eine teure amerikanische Kleidungsmarke wirbt. Selbst diese Bilder sind ambivalent in ihrem Einsatz: Der Rasenmäher wird von einem Spanisch sprechenden Arbeiter bedient, vom verschwenderischen Umgang mit Wasser in der Wüstenstadt zeugen der sattgrüne Rasen und die Palmen. Die riesige Werbefläche bettet sich in eine Ikonographie der Warenwelt ein, die sich durch die anderen Filme der Trilogie verfolgen lässt.

Ebenso entwirft Benning in seinen Einstellungen eine Geographie der „Nicht-Orte“ wie sie Marc Augé beschreibt. Er definiert 1992 in seinen „Vorüberlegungen zu einer Ethnologie

¹⁰⁴ Smithson 1968/2000, S. 120.

¹⁰⁵ Vgl. Soja 1989, S. 223.

¹⁰⁶ Mike Davis 1990/2000, S. 155.

¹⁰⁷ Thom Andersen drehte 2003 den Dokumentarfilm *Los Angeles Plays Itself*, eine nach Kapiteln geordnete Aufarbeitung der medialen Geschichte von Los Angeles, die hauptsächlich aus Found Footage besteht.

¹⁰⁸ Schlögl geht auf den Aspekt ein, dass die Stadt Los Angeles ob ihrer Größe nur mit dem Auto buchstäblich „erfahren“ werden kann und der öffentliche Raum diesem Bewegungsmodus untergeordnet ist. Siehe Schlögl 2003, S. 495 f.

Dieser Tatsache entspricht Benning, wenn er Straßenzüge zeigt, Transportmittel und Verkehrswege und Passanten, die den Raum nur durchkreuzen können. Der Autor und Soziologe Mike Davis listet in seiner Beschreibung der baulichen Maßnahmen und Umgestaltungen vor allem von Downtown L.A. in eine leicht von der Polizei zu kontrollierenden „Festung“ in den letzten 50 Jahren Orte auf – das Arco Plaza Center, Bunker Hill, die Skid Row –, die Benning in *Los* zwar zeigt, jedoch aus einer anderen, weitaus „unspektakulärerem“ Perspektive. Vgl. Davis 1990/2000, S. 157-164. Soja nennt in seiner Analyse der „peripheral urbanization“ im Großraum von Los Angeles, die die Landschaft im Sinne einer flexiblen Ökonomisierung umwandelt, als Beispiel die von Philip Johnson erbaute Crystal Cathedral of Garden Grove. Er vergleicht sie als „public landmark“ und ihre Architektur der pompösen Spektakularisierung mit Disneyland. Soja 1992/2000, S. 98/99. Benning filmt diese Kirche in der neunten Einstellung jedoch als Ort der Ruhe bevor in der nächsten Einstellung der Lärm eines am Los Angeles International Airport landenden Flugzeugs über uns hereinbricht.

der Einsamkeit“ diese Nicht-Orte im Gegensatz zum anthropologischen Ort, der „identisch (im Sinne von Identität konstituierend, Anm. d. Verf.), relational und historisch“ ist.¹⁰⁹

Die Situation der „Übermoderne“ ist nun für Augé durch eine Vermehrung von Nicht-Orten geprägt, die selbst keine anthropologischen Orte sind, alte Orte nicht integrieren, sondern nur klassifizieren und zu Orten der Erinnerung machen. Diese Nicht-Orte wären nun hauptsächlich Transiträume und Orte provisorischer Beschäftigungen unter luxuriösen oder widerwärtigen Bedingungen (Hotelketten, Durchgangwohnheime, Feriendörfer und Flüchtlingslager, Slums,...) sowie Verkehrsmittel als bewegliche Behausungen.¹¹⁰

Zusammenfassend könnte man diese Kategorisierung als eine solche beschreiben, die zwar von Temporalität und Flüchtigkeit zeugt, die aber sehr wohl mit einer strengen Reglementierung und einer genauen Kontrolle von Ein- und Austrittsmöglichkeiten, also einem bestimmten Vertragsverhältnis, das die Subjekte eingehen müssen, zu tun hat.

Die Orte, die Benning in *Los* zeigt, zeugen von dieser transitären Funktion und der Tendenz der zunehmenden Privatisierung des öffentlichen Raumes wie sie Mike Davis bereits 1992 (!) in „City of Quartz“¹¹¹ beschrieben hat. Der öffentliche Raum verliert damit seine politische Funktion bzw. wird diese Funktion zunehmend seinen BürgerInnen verweigert.¹¹²

Trotzdem sind Ort und Nicht-Ort keine fixen Kategorien, sondern durchaus als performativ zu verstehen. Es sind (wiederum!) „Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs Neue seine Spielregelung findet.“¹¹³

Diesen Palimpsestcharakter trägt für mich am deutlichsten ein Bild in *Los*, nämlich jenes des Stadiums der berühmten Baseballmannschaft L.A. Dodgers, das 1962 fertiggestellt wurde. Benning zeigt dieses Stadium außerhalb der Spielzeit und betont in der Einstellung die geometrische Form des als Ellipse angelegten Baus. Gegen die dominante

¹⁰⁹ Augé 1992/94, S. 53.

¹¹⁰ Vgl. ders., S. 92/93.

¹¹¹ Davis 1992.

¹¹² Vgl. Arendt 1958/1992, S. 58-64. Arendt machte bereits 1958 auf die vielfältigen Bedeutungen des öffentlichen Raumes aufmerksam, auf den sich der Begriff des Privaten per se beziehen muss. In ihrer Analyse der griechischen Polis als Ort des politischen Handelns und der historischen Entwicklung einer „Konfusion“ der Sphären des Öffentlichen und Privaten beschreibt sie eine immer noch anhaltende Entwicklung. Sie sieht die Verschränkung von Einschränkung des Öffentlichen und dem Verlust des Privaten, die sich aus dieser wechselseitigen Konstitution ergibt, als Gefahr für das politische Handeln einer von Pluralität geprägten modernen Gesellschaft.

¹¹³ Augé 1992/94, S. 94.

Architektur, deren „Schichtenaufbau“, unterstützt durch die unterschiedliche, kontrastreiche Farbigkeit (graue Überdachung, eine blaue und rote Tribüne, beige Sitzreihen und schließlich das Grün des Felds im unmittelbaren Vordergrund) betont wird, nimmt sich ein Arbeiter in der Mitte des Feldes als kleiner Punkt aus. Er bewässert die Rasenfläche mit einem simplen Gartenschlauch. Das Bild lässt sich aus Bennings Biographie – ein ausgewiesener Baseball-Fan, der selbst einmal aktiver Spieler war – erklären. Motive des Spiels durchziehen nicht nur mehrere seiner Filme, *American Dreams (lost and found)* von 1984 besteht auf Bildebene sogar nur aus seiner Sammlung an Fan-Devotionalien.

Dieses biographische Moment fällt jedoch ebenso mit einer signifikanten Bedeutung des Ortes zusammen, da das Stadium in den 1950er Jahren an einem Ort gebaut wurde, an dem sich davor Wohnsiedelungen für arme mexikanische Einwanderer befunden hatten, die sogenannte Chavez Ravine. Die Verdrängung der Einwohner ging damals mit Aufständen und Korruptionsskandalen einher, da den BewohnerInnen nur eine lächerlich kleine Summe als Ablöse für ihre Behausungen gezahlt wurde. So fügt sich dieses Bild in eine Geschichte von Los Angeles, die von gewaltsamer Verdrängung und Umgestaltung geprägt ist; als eine Stadt, die ihre Erinnerungsorte in spektakuläre Themenparks (Pueblo de Los Angeles) oder kommerziell genutzte Flächen (Stadium) verwandelt hat.

2.2.3. *Sogobi* – Medium und Landschaft

„No method nor discipline can supersede the necessity of being forever on the alert. What is a course of history, or philosophy, or poetry, no matter how well selected, or the best society, or the most admirable routine of life, compared with the discipline of looking always at what is to be seen? I was reminded of the lapse of time.“
Henry David Thoreau, *Walden* ¹¹⁴

In *Sogobi* lässt sich anhand der Auswahl der Landschaften durch Benning eine bestimmte Entwicklung nachvollziehen: „When I made *Sogobi*, my first idea was to make a film that was purely about nature and about landscape that wasn't encroached upon, almost in a biblical sense, finding real grandeur. (.....) As I went around the US, I realized that it became less interesting to me, the encroachment became more interesting to me than the beauty.“¹¹⁵ Dass diese menschlichen Eingriffe langsam, schleichend, jedoch unaufhaltsam und irreversibel passieren spiegelt sich in der Struktur des Films wieder: nach einer Reihe von kontemplativen Naturaufnahmen, kündigt sich in der zehnten Einstellung eines Teichs zuerst auf der Tonspur ein Hubschrauber an, der bald darauf ins Bild fliegt, Wasser aufnimmt und aus dem Blickfeld verschwindet. Plötzlich wird man der unterschwelligeren Verkehrsgeräusche gewahr; die Unberührtheit der Natur ist in Folge als Konstrukt entlarvt.

Genau wie dieses Ausstellen einer Konstruktion erfolgt, stellt Benning mit den Bildern in *Sogobi* eine weitere aus, nämlich jene des Begriffes Landschaft selbst und seiner Tradition in den bildnerischen Medien.

Wenn Landschaft als „flickering text“ betrachtet wird, „whose meaning can be created, extended, altered, elaborated and finally obliterated,“¹¹⁶ so verweist dies auf einen Begriff, der immer schon von vielschichtigen kulturellen Vorstellungen durchzogen war und nie einen konkreten, real vorhandenen Raum bezeichnet hat, sondern immer die Repräsentation eines solchen und damit bereits eine Interpretation war. Landschafts- wie Mediengeschichte scheinen untrennbar miteinander verbunden zu sein, da an ihnen

¹¹⁴ Thoreau, 1854/1999, S. 102.

¹¹⁵ Benning im Interview mit Pichler/Slanar, 2006, unveröffentlicht.

¹¹⁶ Daniels/Cosgrove 1988, S. 8.

entlang immer wieder Fragen des illusionistischen Raumes und seiner speziellen Wahrnehmungsbedingungen neu verhandelt werden können.

Bennings Landschaften in *Sogobi* verweisen nun einerseits auf diese Verbindung, andererseits stellen sie Landschaft selbst als Medium aus, in dem „kulturelle Bedeutungen und Werte verschlüsselt werden.“¹¹⁷ Dies werde ich im Folgenden anhand zweier Bilder demonstrieren.

In der zwölften Einstellung sehen wir das Panorama eines Gebirgstales. Das Bild scheint eine statische Aufnahme zu sein. Bis auf den Ton zeugt Nichts von einer Belebung bis man nach einiger Zeit im rechten Mittelgrund des Bildes das gleichmäßige Strömen eines Wasserfalls entdeckt. Die Aufnahme zeigt einen bekannten Sightseeing Ort im Yosemite Nationalpark: den „Bridalveil Fall“ im „Yosemite Valley“. Diese Einstellung – Abbildung 6 – gibt in Ausschnitt und Ansicht beinahe exakt das gleiche Bild wieder wie eine 1945 von Ansel Adams aufgenommene Fotografie („Thunderstorm, Yosemite Valley“).

So bettet sich Bennings Aufnahme des Yosemite Valley offensichtlich in eine reiche Tradition der bildnerischen Darstellung der Erhabenheit der Landschaft, die gerade in den USA geschichtskonstituierend wirkt. Sie zeigt, dass im Kino bereits erprobte visuelle Strategien zum Einsatz kommen. P. Adams Sitney geht in seiner Kategorisierung von filmtypischen Darstellungen von Landschaft darauf ein. Zum etablierten Bildtypus der Totale, der aus Malerei und Fotografie übernommen wird, kommen laut Sitney zwei Variationen hinzu, die mit der Fähigkeit des neuen Mediums, Bewegung zu zeigen (ja sogar auszustellen) verbunden sind: der panoramatische Schwenk und die Fahrt.¹¹⁸ Benning verwendet in diesem Sinne die erste Darstellungsform, der Unterschied zum statischen Bild ist jedoch durch den zeitlichen Faktor gegeben. In der Dauer der zweieinhalb-minütigen Einstellung wird unserer Wahrnehmung auf die Bewegung im Bild gelenkt. Sitney unterscheidet weiters zwei Formen der Landschaftswahrnehmung im Film, wobei er die eine mit der Philosophie Hegels in Zusammenhang bringt, der davon spricht, dass „man’s external world has essential worth only in relation to man’s inner consciousness.“¹¹⁹ Diese Funktion von Landschaft als Symbol für eine psychologische

¹¹⁷ W.J.T. Mitchell 2002, S. 5.

¹¹⁸ Vgl. Sitney 1993, S. 107f.

¹¹⁹ Ebenda, S. 108.

Verfassenheit der in ihr agierenden Subjekte, findet sich im narrativen Kino wieder, in dem Landschaft meist als Hintergrund für den Verlauf einer Geschichte benutzt wird. Für die andere bezieht er sich auf Schopenhauers Interesse für die „optische Intensivierung“, die sich in einer Tendenz des experimentellen Films abzeichnet, der in den 1960er und 70er Jahren Landschaft einsetzt, um Fragen des filmischen Apparates, seiner Funktionsweisen und damit verknüpften Konventionen der Wahrnehmung zu verhandeln.¹²⁰

Benning stellt sich also einerseits in eine Abbildungstradition, andererseits konterkariert er diese immer wieder mit Bildern wie jenem der unmittelbar darauffolgenden 13. Einstellung von *Sogobi* – Abbildung 7. Es zeigt eine Werbetafel inmitten einer Wüstenlandschaft. Die Horizontlinie teilt das Bildfeld genau in der Mitte. Das von Rosa/Orange zu Hellblau changierende Farbspektrum des Himmels hebt sich scharf gegen die dunkelgrauen Grasbüschel der Landschaft ab. Fast exakt auf der Horizontlinie steht nun diese Tafel, auf der außer „Available“ und einer Telefonnummer nichts zu sehen ist. Von Ferne ist das Brummen eines Automotors zu hören, das anschwillt und wieder leiser wird. Im Off-Screen-Space führt ein Highway an dem Schild vorbei.

Durch die Bildkomposition erhält selbst diese Werbetafel Monumentcharakter.¹²¹ Sie erhebt sich über eine vermeintliche Naturlandschaft – die der Mojave-Wüste – und bezeichnet gleichzeitig deren Verfügbarkeit („Availability“). Denn selbst wenn diese natürlich die Werbefläche der Firma Outdoor Systems bezeichnet, die zur Verfügung steht, so fügt sich dieses Bild in das kognitive Mapping eines Kreislaufs der Warenzirkulation und Ökonomisierung, dem sowohl Landschaft als auch Bild unterworfen sind. Insofern kann es in Bennings Bildern weder eine unschuldiges Auge noch eine unberührte Landschaft geben.

Landschaft gibt im Sinne Scott MacDonalds Zeugnis ab in den „re-discovery“ and „re-exploratory narratives“, die schließlich im „resettlement narrative“¹²² zusammenfallen: Im

¹²⁰ Diese Tendenz beschreibt die erwähnte Verknüpfung von Medien- und Landschaftsgeschichte, die sich bis in die Gegenwart anhand des Einsatzes von digitalem Video und bildgenerierenden Verfahren wie Slow-Motion oder Slitscan weiterverfolgen lässt und an veränderten Blickkonstruktionen sowie Wahrnehmungsbedingungen festgemacht werden kann.

¹²¹ Vergleichbar in ihrer Rahmung mit den Aufnahmen des Monument Valley in den Western John Fords.

¹²² MacDonald 2001, S. 89-123.

Versuch, die Faszination einer Landschaft (ihrer Erhabenheit und Schönheit) mit ihren historischen Implikationen in Einklang zu bringen und so einen ambivalenten Prozess abzubilden, der eng mit einer Geschichte der Repräsentation verbunden ist.

„I always thought I made narrative films, not using the typical narrative language of course. And that's maybe why this isn't written about, because it's hard to say what it is.“ James Benning¹²³

3. Benning mit Bazin Lesen – das Tatsachenbild

Der französische Filmkritiker André Bazin schreibt 1948 über *Paisà* von Roberto Rossellini (ITA, 1946): „Die erzählerische Einheit in *Paisà* ist nicht die ‚Einstellung,‘ ein abstrakter Blickwinkel auf die zu analysierende Wirklichkeit, sondern die ‚Tatsache‘.“¹²⁴

Diese „Tatsache“ ist für Bazin, „ein Bruchstück der unbearbeiteten Wirklichkeit, für sich genommen vielfältig und mehrdeutig, dessen ‚Sinn‘ sich erst im nachhinein ergibt, dank anderer ‚Tatsachen,‘ zwischen denen der Verstand Beziehungen herstellt.“¹²⁵ Obwohl Bazin diese Feststellung für die Filme einer ganz bestimmten filmhistorisch abgrenzbaren Epoche trifft – nämlich die des italienischen Neorealismus – und exemplarisch einige Filme von Rossellini analysiert, ist es genau diese Debatte um den filmischen Realismus, von Bazin ausgelöst und in der Filmtheorie weiterdiskutiert, die eine Lektüre von James Benning's „California Trilogy“ ermöglicht, die bis dato theoretisch noch nicht stattgefunden hat.

Dabei geht es nicht um die Kategorisierung der Filme als Spiel-, Dokumentar-, Essay- oder Experimentalfilm. Vielmehr soll gezeigt werden, inwieweit sich diese Bilder zwischen die Diskurse um diese Kategorien einbetten lassen und schließlich Fragen bezüglich einer Politik der Bilder aufwerfen.

Wenn etwa für den Essayfilm angenommen wird, dass er eine „selbständige Bewegung des Denkens“¹²⁶ schafft, so werde ich dieser gedanklichen Bewegung in James Benning's Filmen im Folgenden nachspüren.¹²⁷

¹²³ James Benning im Gespräch mit Barbara Pichler und Claudia Slanar, Val Verde/CA, Frühling 2006, unveröffentlicht.

¹²⁴ André Bazin 1975/2004, S. 321.

¹²⁵ Ebenda, S. 321.

¹²⁶ Frieda Grafe 1992, S. 135.

¹²⁷ Ganz bewusst habe ich diesen Bezug zum Essayfilm gewählt, weil die früheste Beschreibung von den Möglichkeiten eines Essayfilms von Alexandre Astruc 1948 eine Kategorie Film definiert, der auch Benning zugeordnet werden kann. Wenn etwa Astruc vom „Film, der Denken zum Ausdruck bringt“, spricht oder vom „Autor, der mit seiner Kamera schreibt wie ein Schriftsteller“, so ergeben sich Bezüge zu Benning's Arbeitsweise, da er die Kamera eher als präzises, denn als anthropomorphes Instrument verwendet – also nicht als Verlängerung des Auges. Vgl. Alexandre Astruc 1992, S. 202

Rufen wir uns also drei Bilder aus *El Valley Centro* ins Gedächtnis, die beinahe ebenso aus einem neorealistischen Film stammen könnten:

Einstellung 11: Ein Acker im Nebel: Die Horizontlinie, die das Bildfeld exakt in der Mitte teilt, verschwimmt mit dem milchigblauen Himmel. Im Vordergrund ist bildparallel ein Stück asphaltierte Straße zu sehen, dann fluchten die zwischen dunkelbraun und nebelgrau changierenden Ackerfurchen in die Bildmitte. Wir hören Maschinen/Verkehrsgerausche (ein Tuckern, ein Brummen), und schemenhaft taucht am Horizont ein Fahrzeug auf, das sich der Kamera nähert. Die zwei Scheinwerfer blicken uns aus dem Bild an wie rotglühende Augen. Schließlich erkennen wir das Fahrzeug als Traktor mit Furchenanhängen, der kurz vor der Kamera wendet und wieder wegfährt.

Einstellung 34 (Abbildung 8): Eine Plantage. Die grünen Staudenreihen fluchten in die Mitte des Hintergrundes, im Vordergrund sind sie vom linken Bildrand beschnitten. Stimmen sind zu hören, die sich auf Spanisch etwas zurufen. Zwischen den Stauden taucht ein Mann auf, spricht zu den (unsichtbaren) anderen ArbeiterInnen, geht auf uns zu und verschwindet in der nächsten Plantagenreihe.

Einstellung 35 (Abbildung 9): Die Ansätze dreier betonierter Röhren nehmen den gesamten Vordergrund ein. Sie führen genau in das Zentrum des Bildes, ihr Ende ist aufgrund eines Gefälles in der Landschaft nicht genau auszumachen. Dahinter steht ein weißes Gebäude in Form eines langgestreckten Rechtecks, hinter dem eine breite ausbetonierte Wasser-Rinne zuerst gerade, dann in einer scharfen Biegung nach links auf den Horizont im oberen Drittel des Bildfeldes verläuft. Die graubraune Hügellandschaft, in die sich diese Konstruktion einbettet, ist genau zu sehen, bis sie am Horizont in den Himmel ausblendet. Ein dumpfes Dröhnen beherrscht die Tonspur, beinahe bleibt ein Lastwagen, der auf einer Straße links parallel zu einer der Röhren ins Bild fährt, ungehört.

Wenn ich in diesem Zusammenhang den Begriff „Einstellung“ verwende, so als Bezeichnung für die kleinste strukturierende Einheit des Films. Da jede Einstellung ein

bzw. 203. Auch die Verbindung zwischen Fiktion und Dokumentarfilm, die der Autorenfilm der Nouvelle Vague für sich reklamiert, ergibt eine interessante Parallelität. Vgl. Christa Blümlinger 1992, S. 12f.

„Mikro-Narrativ“ (Benning) oder eine „Kurzgeschichte“¹²⁸ (Bazin) enthält, könnte auch von Sequenz gesprochen werden. Sequenz und Einstellung fallen in diesem Fall (bei Benning) zusammen. Die Einstellung ist in diesem Fall also weniger ein „abstrakter Blickwinkel auf die zu analysierende Wirklichkeit“, ¹²⁹ als einerseits der technische Ausdruck – die Kamera wird *eingestellt* und nimmt auf – andererseits ebenso das Finden eines Standpunktes, was mir im Falle Bennings besonders treffend erscheint.¹³⁰

Isoliert voneinander können diese Bilder nun zwar hinsichtlich Komposition, räumlicher Anordnung – also ihr „setting“¹³¹ – und Bewegung im Zeitablauf analysiert werden; die Mehrdeutigkeit ergibt sich tatsächlich erst durch die „anderen Tatsachen“, zwischen denen Beziehungen hergestellt werden können, wie etwa: Arbeitsverhältnisse, industrialisierte Landwirtschaft, Verwendung der Wasserressourcen.

Wenn Benning meint: „One of those things I wanted to do in all of the three films is not having these connections, where you have a new meaning through the cut itself,“¹³² dann geht es genau um diese „Beziehungen“, deren „Sinn sich erst im nachhinein ergibt,“¹³³ und nicht durch die Montagetechnik.

Bazin nennt diese Beziehungen untereinander auch die „zentrifugalen Eigenheiten des Bildes“ ¹³⁴, die er in einem anderen Essay zu „Malerei und Film“ der (Film)Leinwand, im Gegensatz zur Zentripetalität des Rahmen eines Bildes zuschreibt.¹³⁵ Erstere sei nämlich ein Cache, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität – nämlich die filmische könnte man hinzufügen – freilässt. „...alles, was die Leinwand uns zeigt, [ist] darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen.“¹³⁶ Aus diesen „zentrifugalen Eigenheiten“ und der Tatsache, dass „jedes Bild für sich betrachtet nur ein Bruchstück der aller Bedeutung

¹²⁸ Bazin 1975/2004, S. 316. Er beschreibt sie als „Fragmente, durch Lücken charakterisiert, verdichtet.“ „Tatsachen“, die nicht einer Argumentationskette folgen, sondern vom Verstand zueinander in Beziehung gesetzt werden müssen. Ein Mapping einer Landschaft beispielsweise, das zwar durch einen räumlichen Zusammenhang definiert ist, aber nicht weiter erklärt wird. Die „Übersetzungsleistung“ der ZuseherInnen wird eingefordert.

¹²⁹ Ebenda, S. 321.

¹³⁰ Zu dieser Doppelbedeutung siehe auch Thomas Tode 1992, S. 168.

¹³¹ Benning spricht im Zusammenhang mit *One Way Boogie Woogie* auch davon mit „industrial landscapes as a set, almost as a theatre set“ zu arbeiten, in dem bestimmte Abläufe tatsächlich choreographiert werden. Pichler/Slanar 2006, unveröffentlicht.

¹³² James Benning in: Slanar 2004, unveröffentlicht.

¹³³ Bazin 1975/2004, S. 321.

¹³⁴ Ebenda, S. 321.

¹³⁵ Ebend., S. 225.

¹³⁶ Ebenda, S. 225.

vorausgehenden Wirklichkeit darstellt“, schließt Bazin, dass „die gesamte Fläche der Leinwand eine gleich bleibende konkrete Dichte präsentieren muss.“¹³⁷

Er formuliert weiters seine These, dass der Realismus des italienischen Films, der sich aus Erzähltechnik und formalen Neuerungen ergibt, „nichts anderes als das Äquivalent zum amerikanischen Roman ist.“¹³⁸ Doch soweit möchte ich nicht gehen, sondern beim Tatsachenbild bleiben und versuchen, diese etwas rätselhafte Formulierung der „gleich bleibenden, konkreten Dichte“ aufzuschlüsseln, da sich daran die Frage knüpft, mit welcherart Bildern wir es bei James Bennings „California Trilogy“ (und vielen seiner weiteren Arbeiten) zu tun haben.

Ich schlage vor, diese Dichte des Tatsachenbildes anhand zweier Komponenten zu analysieren: der Schärfentiefe und des audiovisuellen Off-Screen-Space.

¹³⁷ Ebenda, S. 321. Bazin verwendet zur Illustration das Beispiel der Einstellung, die einen Türknauf zeigt, und die in *Paisà* eigentlich eine Tür sein müsste, „deren konkrete Eigenschaften sämtlich gleichfalls sichtbar wären.“

¹³⁸ Ebenda, S. 323.

3.1. Schärfentiefe und Realismus

„I am using a 10mm lens in every shot, but I try to never shoot an angle, because it reveals the distortion of such a wide-angle lens.“¹³⁹ Das Weitwinkel-Objektiv garantiert als solches einen weiten Blickwinkel und betont die Tiefen-Wahrnehmung der Aufnahme. Ein zusätzlicher Effekt, der sich einstellen kann, ist die Verzerrung der linearen Wahrnehmung, am extremsten sicherlich beim „Fischauge“-Objektiv, das einen Blickwinkel von beinahe 180° erlaubt.¹⁴⁰ Das Weitwinkel-Objektiv ermöglicht Benning also Aufnahmen, die einerseits den Blick auf die Weite der Landschaft öffnen können, andererseits die „Lesbarkeit“ des Bildes bis zur meist genau mittig oder im oberen Drittel das Bildfeldes gesetzten Horizontlinie garantieren.

Dadurch ergeben sich erst die Mikronarrative wie etwa jenes eines Frachtschiffs, das parallel zur Horizontlinie (im oberen Drittel des Bildfeldes) das Bild von rechts nach links durchkreuzt, von einem Auto scheinbar überholt wird, während sich am Ende der Aufnahme noch ein Boot mit gehisstem weißem Segel dazwischen schiebt und dann das Bild nach rechts verlässt.¹⁴¹ Obwohl in dieser Einstellung das Bildfeld in parallele Schichten unterteilt wird, ist der grüne Acker im Vordergrund ebenso wie der gelbe Streifen eines unbestellten Feldes in der Mitte ebenso bedeutend wie die verschiedenen Transportmittel im Hintergrund. Die „Dichte“ ist einerseits eine visuelle – und insofern tatsächlich konkret und gleich bleibend – andererseits betrifft sie ebenso die Informationen, die innerhalb dieser einen Einstellung gegeben werden. Frachtschiff, Auto, Segelboot „brauchen“ in dieser Art der Einstellung den Vordergrund, da er die visuelle Überraschung – das Spektakuläre – ihrer unterschiedlichen Bewegungsrichtungen und Geschwindigkeiten erst ermöglicht. Eine „Überraschung“, die dadurch entsteht, dass sich erst mit der Bewegung Informationen über Größenverhältnisse der Objekte ergeben oder über die Tiefe der räumlichen Anordnung. Oftmals ergibt sich ein Wechselspiel zwischen

¹³⁹ James Benning, in: D-L Alvarez 2002,

http://www.filmmakermagazine.com/archives/online_features/tortured_landscapes.php

¹⁴⁰ Siehe dazu auch James Monaco 2001, S. 75/76.

¹⁴¹ *El Valley Centro*, Einstellung 27.

Enthüllen und Verdecken dieser Verhältnisse, das zur Spektakularität der Aufnahmen beiträgt.¹⁴²

Mit dieser Szenerie setzt Benning gleichzeitig einen Ort des Kalifornischen Central Valley ins Bild, der genau durch diese Eigenart charakterisiert werden kann: das Delta, in das die Flüsse Sacramento und San Joaquin münden, und dessen Topographie durch ein dichtes Netz and Kanälen, Marschland, Sümpfen und Deichinseln geprägt ist. Die dem Ackerbau gewidmeten Inseln liegen unter dem Meeresspiegel. So kann es zu dem Phänomen kommen, dass ein großes Ozeanfrachtschiff 50 Meilen landeinwärts scheinbar ein Spargelfeld „durchpflügt“, da der schiffbare Kanal zum Binnenhafen Stockton unter Land liegt, wie es der kalifornische Autor Gerald Haslam in seiner Chronik des Tals beschreibt.¹⁴³

„Ein leerer Raum ohne Figur besitzt eine Fülle, der nichts mangelt,“ formuliert Gilles Deleuze im Zusammenhang mit dem „archäologischen, stratigraphischen und tektonischen Bild“,¹⁴⁴ einer Kategorie des Zeitbildes, das für ihn mit dem modernen Kino und der Emanzipation sowohl des visuellen als auch des akustischen Bildes einsetzt. Die unterschiedlichen Funktionen der Schärfentiefe sind für ihn in einem „unmittelbaren Zeit-Bild“ zusammengefasst, in dem sich Zeit als solche herausstellt. Diese Realitätsfunktion – unabhängig von der Kritik daran – ist gekoppelt an eine Theatralitätsfunktion, die Tiefenschärfe geht jedoch noch darüber hinaus und aktualisiert Vergangenheitsschichten, die das „Kontinuum der Dauer“¹⁴⁵ ausmachen.

Tiefenschärfe und Montage stehen insofern in Relation zueinander, da sie eine Beziehung eingehen, die das räumliche wie temporale Muster eines Films prägt,¹⁴⁶ und nicht zuletzt die Beziehung der ZuseherInnen zu den Filmbildern bestimmt (Wahrnehmung als

¹⁴² Eine formale Strategie, die Benning bereits in den Filmen *81/2 x 11* (1974), *11 x 14* (1976) und *One way Boogie Woogie* (1977), verwendet: „..., yet the consistent deep focus, with no short lens distortion, solicits constructing the depth through myriad visual and aural cues such as the relative site of familiar objects“. Jonathan Buchsbaum 1980-81, New York, S. 219.

¹⁴³ Gerald Haslam 1994, S. 7.

¹⁴⁴ Gilles Deleuze 1985/1997, S. 312.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 312.

¹⁴⁶ Zum Zusammenhang zwischen raum-zeitlicher Anordnung bzw. Auffächerung der narrativen Elemente eines Films siehe Noël Burch 1981, S. 4.

intellektuelle Operation). Für Bazin kristallisieren sich in der Analyse der Schärfentiefe als Bestandteil der „Filmsprache“¹⁴⁷ drei Punkte heraus:

Erstens, dass die Schärfentiefe „den Zuschauer in eine Beziehung zum Bild versetzt,“ die „derjenigen, die er zu Realität hat, viel näher ist.“¹⁴⁸ Daraus schließt er auf die „realistischere Struktur des Bildes.“

Zweitens, dass die Schärfentiefe damit einen aktiveren Zuschauer voraussetzt, der sich nicht der Führung durch den Regisseur überlassen kann wie in der „analytischen Montage,“ sondern mitdenken muss. „Ob das Bild einen Sinn erhält, hängt zum Teil von der Aufmerksamkeit und dem Willen des Zuschauers ab.“¹⁴⁹

Schließlich folgert er daraus auf die „metaphysische“ Dimension: die „Mehrdeutigkeit“ der Struktur des Bildes als „Möglichkeit“¹⁵⁰ – Vielfalt und Mehrdeutigkeit, Charakteristika des Tatsachenbildes.

Diese Definition der Beziehung zwischen Bild und ZuseherInnen deckt sich auf frappante Weise mit den Aussagen James Bennings auf die Frage, warum er bei der Trilogie im Gegensatz zu Text-Image-Filmen¹⁵¹ davor – bis auf eine Ausnahme auf Text verzichtet hat: „If you look at it, it would be a completely different film if I put text over *El Valley Centro* (...) When I started the trilogy I wanted to teach people how to pay more attention. (...) All the stuff I could use in a text is in the frame. (...) It [the strategy of not using text, Anm. d. Verf.] reduces the variety of ways, that I am giving you information but the amount of information is maybe more. It's more hidden but it needs a more pro-active audience, an active eye, an active ear to listen and an active mind to try to draw conclusions from that

¹⁴⁷ In „Die Entwicklung der Filmsprache“ geht Bazin der Entwicklung der Montage im Übergang vom Stumm- zum Tonfilm nach, insbesondere den Neuerungen in der Erzähltechnik durch die Verwendung der Schärfentiefe-technik bei Orson Welles' *Citizen Kane* (USA, 1941). Er betont, dass diese Technik natürlich nicht von Welles „erfunden“ sei und im Kino der 1910er Jahre ebenso schon zum Einsatz gekommen ist, bzw. Vorläufer im französischen Kino der 1930er Jahre hat, aber letztlich hier eine intelligente Anwendung des technischen Fortschritts zum Einsatz kommt. In: Bazin 2004, S. 99ff. und S. 309/10. – Bazin unterscheidet eigentlich zwischen Regisseuren, die „am Bild interessiert sind und solche, die an der Realität interessiert sind.“ Diese Linie zwischen „formgebender und realistischer Tendenz“ lässt sich bis zu Siegfried Kracauers Aufsatz „Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ verfolgen. Kracauer 1960/1989, S. 241ff.

¹⁴⁸ Bazin 1975/2004, S. 103.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 103

¹⁵⁰ Ebenda, S. 103.

¹⁵¹ „Text-Image-Filme“ bezeichnet eine Reihe von Filmen, die Benning zwischen 1984 (*American Dreams*) und 1997 (*Four Corners*) dreht und in denen er zu den Bildern geschriebenen und/oder gesprochenen Text montiert.

one shot and then from the accumulation of shots. The information keeps accumulating and hopefully it helps you to reassess something that you thought about earlier.”¹⁵²

Die Schärfentiefe garantiert also einerseits eine „Dichte“ des Bildes, dessen Mehrdeutigkeit und Variabilität im Hinblick auf die Bedeutungsstiftung, andererseits den „Realismus,“ ausgedrückt durch die „wahrnehmbare Kontinuität“¹⁵³ der Realität. ¹⁵⁴ Eine Realität, die „enthüllt“ wird und der nicht etwas „hinzugefügt“ wird.¹⁵⁵

Diese Realität zu „enthüllen“ bedeutet gleichzeitig etwas sichtbar zu machen, was „unsere Augen allein uns nicht lehren hätten“¹⁵⁶, es heißt, die Realität über eine Apparatur zu dechiffrieren – da sie selbst entweder nichts sagend oder (ent)täuschend ist – oder den Blick zu fokussieren, der Realität eine „verschärfte Form zu geben“.¹⁵⁷

Bennings Bilder der durch Industrialisierung und Kapitalismus geprägten U.S.A. – Bilder von Frachtzügen, Erntemaschinen und Ölpumpen; von Community Gardens, Corporate Buildings, Gefängnissen; von Werbetafeln, Autobahnen und wiederum Frachtzügen – fokussieren den Blick auf das Alltägliche, das Unspektakuläre, das Banale. Sie enthüllen, um mit Jacques Rancière zu sprechen, „das Interessante an jederlei Uninteressantem.“¹⁵⁸ Dieses „Interessante“ oder in Bennings Diktion auch das „Schöne“ an den Bildern und Sujets, denen er sich widmet,¹⁵⁹ ist nicht zuletzt eine Funktion der räumlichen Darstellung, die sich exakt nach den Grundsätzen der Linearperspektive definiert. Damit stößt Benning in eine Debatte um den Realismus des Filmischen an sich, die sich ebenso an Schärfentiefe und den damit verbundene visuellen Codes festmachen lässt.

¹⁵² James Benning in: Pichler/Slanar 2006, unveröffentlicht.

¹⁵³ Bazin 1975/2004, S. 310.

¹⁵⁴ Bazin vergisst nicht an anderer Stelle zu betonen, dass „es in der Kunst nie einen ‚Realismus‘ gab, der nicht zuallererst und zutiefst ‚ästhetisch war‘.“ Ebenda, S. 306.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 94.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 40.

¹⁵⁷ Vgl. Hartmut Bitomsky 1992, S. 187.

¹⁵⁸ Jacques Rancière 1998/2003, S. 235.

¹⁵⁹ „I think I always tried to make images that are beautiful, though maybe not always in a classical sense of ‚beautiful‘. (...) The shot of the Korean strip mall [Einstellung 21 in *Los*, Anm. d. Verf.] may seem very mundane, but I find it quite stunning: the blue sky and the palm trees sticking out from behind and the flags that are hanging into the top of the frame, and the arrow on the parking structure. As part of my visual mapping of Los Angeles, I wanted to show activities that weren't spectacular, but I did want each image to be constructed in such a way that it had some interest to it, and a clear sense of design.“ James Benning, in: MacDonald 2005, S. 12.

Die Betonung des Fluchtpunktes in den meisten seiner Einstellungen, die nachvollziehbare symmetrische Unterteilung des Bildfeldes – egal ob den Tiefenraum betonend wie in *El Valley Centro* oder das Wechselspiel zwischen Zwei- und Dreidimensionalität durch bildparallele Schichtungen wie in *Los* –, die starke Betonung der Diagonalen, die auf den Fluchtpunkt ausgerichtet sind und durch Bewegung im Bild noch verstärkt werden, lassen die Konstruiertheit dieses Raumes, der sich auf der zweidimensionalen Fläche der Leinwand öffnet, nie vergessen. Der visuelle Code ist jener der Repräsentation, der Wahrnehmung, der historischen-ideologischen Implikationen der Zentralperspektive als dominantes (west)europäisches Regime der Raumorganisation. Die Kritik am Konzept des filmischen Realismus ist in diesen Bildern bereits mitgedacht.¹⁶⁰

Tiefenschärfe und Raumdarstellung lassen sich jedoch ebenso auf zwei weitere Arten lesen: nach den historischen und den produktionsspezifischen Codes¹⁶¹, die damit verbunden sind.

„...My films are more involved with referencing the beginning of filmmaking, when people put a full roll in the camera and locked it down and let the camera run continuously, recording a train coming into the station for however long their roll of film was.“¹⁶² Die Entscheidung Bennings, alleine zu arbeiten, ebenso wie jene, eine 16mm Kamera zu verwenden, ist zwar eine spezifisch künstlerische Herangehensweise, aber ebenso den ökonomischen Bedingungen der Produktionsverhältnisse geschuldet. Die 16mm-Kamera, eine Erfindung der 1950er Jahre ist kleiner als die „klassische“ 35mm-Kino-Kamera, kann also leichter transportiert und aufgestellt werden. Diese technische Innovation ebenso wie

¹⁶⁰ Diese Kritik, die eine Geschichte der Theoriebildung nach sich zieht, stützt sich hauptsächlich auf die essentialistische Sichtweise, die dem Filmbild qua seines ontologischen Status – durch die mechanische Reproduktion und den photochemischen „Abdruck“ der Wirklichkeit auf dem Material – eine Objektivität zuschreibt, die etwa der Malerei abgeht. Vgl. dazu Bazin 1975/2004, S. 33ff oder Erwin Panofsky, der die Qualität des Films darin sieht, dass „materielle Dinge und Personen (...) einen Sinnzusammenhang (...) weniger durch die Vorstellung des Künstlers erhalten als durch die Arbeit mit den äußeren Objekten und der Aufnahmeapparatur.“ Panofsky 1934/1967, S. 354.

Der „Realismus“ wurde in weiterer Folge als ideologischer Effekt des kinematographischen Apparates „entlarvt“, der sich auf den Code der in der Renaissance entwickelten Zentralperspektive stützt und somit mit der Vorstellung eines transzendentalen Subjektes einhergeht, das sich Raum über einen privilegierten Blickpunkt aneignet. Vgl. etwa Jean-Louis Baudry 1974/75, S. 39-47. Oder er wurde als Code gesehen, dessen Produktionsmodi ebenso analysiert werden müssten wie seine Effekte. Siehe dazu: Comolli 1985, S. 121-143.

¹⁶¹ Ich beziehe mich dabei auf Roland Barthes' Definition spezifischer Codes, die im Zusammenspiel das Funktionieren eines „realistischen“ Textes bewirken. Vgl. Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1995, S. 195.

¹⁶² James Benning im Interview mit Scott MacDonald; Mac Donald 2005, S. 13.

die kurz darauf folgende des tragbaren, handlichen Nagra-Tonbandgeräts – das auch Benning verwendet – bewirkt ein sprunghaftes Ansteigen der Produktion von Experimentalfilmen.¹⁶³ Mittlerweile ist es eine klare Aussage zum unabhängigen Kino und den Errungenschaften dieser mittlerweile historischen Epoche des Experimentalfilms, wenn Benning noch immer an diesem Format festhält. Denn mittlerweile ist es weitaus günstiger, auf Videoformaten zu drehen. Filmmaterial wird aufgrund der geringen Nachfrage immer teurer, ebenso Postproduktion und Entwicklung (Negativ-Positiv-Kopien im 16mm Fall). Selbst die Projektion gestaltet sich aufgrund der veränderten Produktions- und Kinolandschaft aufwändiger und ist sehr oft mit qualitativen Abstrichen verbunden. Auch die Entscheidung, für jede Einstellung exakt zweieinhalb Minuten zu verwenden, kann produktionstechnisch auf eine möglichst ökonomische Arbeitsweise bezogen werden: die Standard-Länge einer Rolle 16mm-Film beträgt etwa 30m. Umgerechnet ergeben sich dadurch zwei Minuten und 47 Sekunden Spieldauer, womit bis auf 17 Sekunden Spielraum eine Rolle Film in der Montage perfekt ausgenutzt werden kann.¹⁶⁴

Die Referenz an das frühe Kino („Early Cinema“) geht aber über den Produktionsprozess – auch in der Anfangszeit wurden wegen der manuellen Anforderungen an Kameraleute wie Projektionisten nicht mehr als jeweils eine Rolle gedreht – und das „simple“ Abfilmen einer Situation hinaus. Die Faszination am Potential eines neuen Mediums, etwas sichtbar zu machen, drückt sich in einer bestimmten Ästhetik aus, die Tom Gunning im Falle des Non-Fiction-Films als „Ästhetik der Ansicht“¹⁶⁵ bezeichnet.

Diese unterscheidet er grundlegend von der Gestaltungsweise jener Dokumentarfilme, die in den letzten Kriegsjahren des Ersten Weltkrieges entstehen und ab da ihre Form der „einfachen (oder phantasievollen) Beschreibung eines natürlichen Materials hin zu dessen Anordnung, Neuordnung und kreativer Gestaltung“¹⁶⁶ schrittweise etablieren. Die frühen Non-Fiction-Filme hätten zwar den größten Teil der Filmproduktion ab 1903 ausgemacht – so wurden etwa in den USA mehr „Tatsachenreportagen (actualités)“ als narrative Filme gedreht – bestimmte Stilmerkmale wären aber plötzlich mit dem Aufkommen des

¹⁶³ Vgl. Wollen 1985, S. 20.

¹⁶⁴ Vgl. MacDonald 2005, S. 13. und Faroqhi 2002, S.25/26.

¹⁶⁵ Gunning 1995, S.114.

¹⁶⁶ John Grierson (1933), zitiert in Gunning 1995, S. 114.

Dokumentarfilms in Vergessenheit geraten.¹⁶⁷ „Die Struktur der Filme dreht sich immer um die Präsentation von etwas Visuellem, um einen Blickfang oder besonderen Blickpunkt,“¹⁶⁸ stellt Gunning fest und verortet diese Art der Tatsachenreportagen daher im „Kino der Attraktionen“¹⁶⁹. Im Gegensatz zu spektakulären Inszenierungen, die der Befriedigung der Schaulust des Publikums dienen sollten, widmen sich diese Filme aber Natur, Kultur und Gesellschaft als Ereignissen oder Tatsachen, die bereits „vor der Aufnahme existiert“ haben oder „auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten“.¹⁷⁰ Es geht also darum, ebenso wie in Bennings „found choreographies“ etwas Vorgefundenes aufzunehmen und den ZuseherInnen in einem Dispositiv zu präsentieren.

Die Besonderheit liegt für Gunning nun darin, dass hier „der Akt des Schauens oder Beobachtens nachgeahmt wird.“¹⁷¹ Dieser Akt kann nun jenen der visuellen Aneignung – wie im Falle von Reisefilmen – durch einen touristischen Blick wiedergeben, der die Ansichten eines Ortes nach räumlichen Gesichtspunkten ordnet, oder er strukturiert Handlungen nach deren zeitlichen Verlauf wie etwa rituelle Handlungen oder Arbeitsprozesse – eine Gattung, in der die späteren Lehr- und Schulungsfilm bereits angelegt sind.

Selbst wenn der zeitliche Horizont dieser Aktualitätenfilme, und damit ihre ZuseherInnenkonstruktion, völlig anders gelagert ist, so lassen sich die Spuren dieser Ästhetik bis in Bennings „California Trilogie“ verfolgen. Die bereits erwähnten „vorgefundene Choreographien“, die statische Kamera und der die Inszenierung offen legende Blickpunkt, der „zwischen Kamera und Subjekt, zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten“, sowie „zwischen der Aufnahme und dem Zuschauer“¹⁷² vermittelt. Der Akt des Schauens wird gerade durch die zeitliche Dauer, der für unsere Konventionen

¹⁶⁷ Gunning 1995, S. 113.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 114.

¹⁶⁹ „Das Kino der Attraktionen“ – im Original „cinema of attractions“ – ist eine von Gunning geprägte Bezeichnung für jene Spielfilme des frühen Kinos, die die Inszenierung des Spektakels über die konsistente Erzählung eines Plots stellen. Damit stellt er eine Verbindungslinie zwischen dem Kino als Jahrmarktattraktion und der Avantgarde her. Gunning 1986/1996, S. 25-34.

¹⁷⁰ Gunning 1995, S. 114.

¹⁷¹ Ebenda, S. 115.

¹⁷² Ebenda, S. 117

bereits langen Einstellungen nochmals betont und umfasst auch hier alle möglichen Spielarten: „Beherrschung, Neugier, Verführung und Verdinglichung.“¹⁷³

Wenn Gunning den Übergang der „Ansicht“ zum Dokumentarfilm zusammenfassend als „Bewegung von Filmen, die als Blick funktionieren, hin zu Filmen, in denen die Bilder in eine Argumentation eingebettet werden und als Beweismittel zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses dienen“¹⁷⁴ charakterisiert, so wird klar, dass Benning's Filme trotz ihrer ästhetischen Referenzen eine allegorische Funktion einnehmen. Denn natürlich geht es in der Trilogie um das Schauen, den Blick und den Akt der Aneignung, jedoch ebenso um Argumentation und Beweisführung im Sinne einer syntagmatischen Verkettung: Die Referenz an eine historische Form, die von einer anderen, dominanten abgelöst worden ist; die Diskursivierung einer bestimmten Konstruktion des Blicks, sowie die Hybridisierung der Gattung im Essayfilm.

Benning teilt dieses Interesse am Frühen Kino mit mehreren ProponentInnen des Avantgardefilms. Wobei meiner Meinung nach das größte Potential in der Fruchtbarmachung der ZuseherInnenkonstruktion liegt und nicht im essentialistischen Rekurs auf den Akt des „bloßen Schauens“ oder auf die Faszination eines (mittlerweile historischen) „neuen Mediums“, etwas enthüllen und zeigen zu können. Denn das „Kino der Attraktionen“, das sich als Gegenmodell zum von Theater und Literatur geprägten narrativen Kino nach 1907 im „Untergrund“ hält, wie es Tom Gunning formuliert, entwirft ZuschauerInnen, die sich vom „statischen und stupiden Voyeur“¹⁷⁵ des Theaters unterscheiden; deren Aufmerksamkeit gefordert wird; die in die „exhibitionistische Konfrontation statt diegetische Versunkenheit“¹⁷⁶ geworfen werden.

Gegen diese Versunkenheit stellt Benning ein Modell der kontemplativen Aufmerksamkeit: Seine Konstruktion des filmischen Raumes, auf die im nächsten Kapitel näher eingegangen wird, macht das genaue „looking and listening“ notwendig, um die „Mehrdeutigkeit der Schärfentiefe“ (Bazin) zu erfassen und Beziehungen zwischen den Tatsachenbildern – in gewisser Weise „actualités“ – herzustellen. Nicht zuletzt lässt sich

¹⁷³ Ebenda, S. 117.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 118.

¹⁷⁵ Gunning 1986/1996, S. 31. Er zitiert damit den italienischen Futuristen Filippo Tommaso Marinetti.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 30.

diese Ideologie wiederum am Filmformat ablesen: Denn eine 16mm-Projektion ergibt ein Bild im Verhältnis 4:3, dessen Ausschnitthaftigkeit sich als solche gegen Immersion und „diegetische Versunkenheit“ sträubt.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Im Gegensatz zum Cinemascope-Format mit einem Bild im Verhältnis 16:9. Dieser Umstand ist mir im Hinblick auf die Tatsache besonders wichtig, dass im zeitgenössischen Kunstbetrieb immer mehr Film- und Videoarbeiten im 16:9-Format gezeigt werden und die meisten Monitore mittlerweile Flachbildschirme mit automatischer 16:9-Einstellungen sind, wodurch sich sehr oft die absurdesten Bildverzerrungen ergeben. Die Technik des verwendeten Dispositivs wird offenbar als nebensächlich oder irrelevant erachtet, außer sie ist von den KünstlerInnen bewusst als historische Referenz ausgewiesen wie das etwa sehr oft bei 16mm-Filminstallationen der Fall ist.

3.2. Spherical- und Off-Screen-Space

In einem Text von 1980, „James Benning on Place“ betitelt, erläutert James Benning den Zusammenhang zwischen Erzählung und Struktur in dreien seiner Filme, die zwischen 1976 und 1979 entstehen: er verwende Erzählung nur als Kontext für formale Fragen, die On/Off-Screen-Space, Komposition, Farbe und Bild/Ton-Beziehungen betreffen.¹⁷⁸ Über diese Verschränkung von erzählerischen sowie formalen Methoden kommt er auf die Orte (places) zu sprechen, die er nach den Kriterien der besten Übereinstimmung mit der geplanten Verbindung auswählt.

Im Zusammenhang mit *One Way Boogie Woogie* (1977) spricht er zum ersten Mal von seinem Konzept des „Spherical Space“, das sich an Michael Snows Experimentalfilm *La région centrale* (CND, 1971) anlehnt. Für diesen Film konstruiert Snow – gemeinsam mit Pierre Abelós – eine Kamera auf einem programmierbaren Schwenkarm, montiert auf einer vertikalen, fixierten Basis. Dieser Arm erlaubt nun Schwenks und Rotationen der Kamera bis zu 360°, also auch um ihre eigene Achse (bzw. die Achse des Armes). Snow stellt diesen Apparat mitten in eine kanadische Gebirgslandschaft und lässt sie 60 Stunden lang die verschiedensten Kombinationen an Bewegungen ausführen.¹⁷⁹ Für Snow steckt folgende Idee hinter diesem Unterfangen: „I wanted to make a film in which what the camera-eye did in the space would be completely appropriate to what it saw, but at the same time, equal to it.“¹⁸⁰

Diese Idee des Kamera-Auges, eines Maschinenauges, das zwar vom antropomorphen Vergleich zwischen menschlichem Auge ausgeht, jedoch darüber hinaus gehende Qualitäten besitzt, lässt sich bis zu Dziga Vertovs „Kinoglaz“ (das „Filmauge“) zurückverfolgen: „Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann. (...) befreit von zeitlichen und räumlichen Eingrenzungen, stelle ich beliebige Punkte des Universums gegenüber,

¹⁷⁸ Als Beispiel zitiert er eine Einstellung aus *11 x 14* (1976), in der er die Vorausschau als narratives Mittel als formale Gestaltungsmöglichkeit einsetzt. James Benning 1980, S. 28.

¹⁷⁹ Das Material wird schließlich auf drei Stunden zusammengeschnitten. Vgl. Bill Simon 1979, S. 93ff.

¹⁸⁰ Michael Snow, zitiert in Simon 1979, S. 95.

unabhängig davon, wo ich sie aufgenommen habe. Dies ist mein Weg zur Schaffung einer neuen Wahrnehmung der Welt.“¹⁸¹

Das Kameraauge dient hier als Instrument, um die limitierte menschliche Wahrnehmung zu erweitern – fast könnte man sagen als Prothese, um die Gegebenheiten und Bedingungen des modernen Lebens, der Text stammt von 1923, dechiffrieren zu können. Für Snow trägt diese nicht-menschliche Erfahrung, dieses nicht-körperliche Sehen ebenso einen wissenschaftlich-technologischen Aspekt in sich, wie etwas Archaisches, Vor-Zivilisatorisches, wenn er vom Raum spricht, der in *La région centrale* „gleichzeitig mikro- und makro-kosmisch, kosmisch-planetarisch ebenso wie atomisch“¹⁸² ist.

In der naturwissenschaftlich-mathematischen Dimension dieses durch die Apparatur definierten Raumes, treffen Vertov und Snow allerdings wieder aufeinander, und daran knüpft Benning's räumliches Konzept: Durch die um einen unsichtbaren Punkt kreisenden Kamerabewegung im Ausmaß bis zu 360° wird ein sphärischer Raum definiert, an dem alle Punkte gleichwertig sind.¹⁸³ So gibt es weder ein Davor, noch ein Dahinter und vor allem keinen fixen Standpunkt, von dem aus ein linearperspektivischer Raum konstruiert werden könnte.¹⁸⁴

Bei Benning definiert dieser Raum ein erzählerisches und visuelles Muster, das er gegen die dem Film inhärente Linearität (als lineare, räumliche Abfolge von Einzelbildern in der Zeit) setzt: „...by using recurring icons and sounds, cross-referencing spacial manipulations and formal experiments, the film [*One Way Boogie Woogie*, Anm. d. Verfasserin] tries to develop both spherical narrative and formal spaces.“¹⁸⁵

Wenn Snow vom „Nullpunkt, vom absoluten Zentrum, (...) dem ‚ekstatischen Zentrum einer vollkommenen Sphäre‘“¹⁸⁶ spricht, so mag dies esoterisch anmuten, Benning als ausgebildeter Mathematiker hingegen – er erhält 1970 ein Master's Degree in Mathematik an der Universität von Wisconsin, Milwaukee – weiß um die Konstruktion dieses

¹⁸¹ Dziga Vertov 1923/1998, S. 45.

¹⁸² Snow, zitiert in Simon 1979, S. 95. Übersetzung: Claudia Slanar.

¹⁸³ Vgl. Snow, ebenda, S. 97.

¹⁸⁴ Vertov wird diese räumliche Komponente, die Gleichwertigkeit „beliebiger Punkte des Universums“ und die Möglichkeit, sie unbegrenzt durch Zeit und Raum zueinander in Beziehung setzen zu können, als Ausgangspunkt für seine kosmologische Theorie der Montage verwenden.

¹⁸⁵ Benning 1980, S. 28.

¹⁸⁶ Snow, zitiert in Tom Holert 2001, S. 113.

sphärischen Raumes und seines Zentrums. Die sphärische Geometrie befasst sich mit Punkten und Punktmenge auf der Kugel, motiviert durch geometrische Beobachtungen auf der Erdkugel und der Himmelssphäre. Die Sphäre selbst ist ein symmetrisches, geometrisches Objekt, in ihrer mathematischen Definition eine zweidimensionale (kugelförmige) Oberfläche, eingebettet in den dreidimensionalen Raum. Die Besonderheit dabei ist, dass alle ihre Punkte denselben Abstand zu einem angenommenen Zentrum haben.

„In meiner Arbeit projiziere ich Mathematik auf die Welt, die Landschaft, das Kino,“¹⁸⁷ erklärt Benning und demonstriert den Zusammenhang zwischen komplexen Zahlen, projektiver Geometrie und der Darstellbarkeit des Durch-Null-Dividierens anhand eines Globusses. Selbst wenn er betont, dass „Mathematik eher in übertragenem Sinne“ auf seine Arbeiten einwirkt und sich eher in der Aneignung einer abstrakten Denkweise beim Filmmachen manifestiert,¹⁸⁸ so handelt es sich doch um die Überlagerung zweier mathematischer Operationen mit gegenläufigem Abstraktionsgrad. So dient die Zentralperspektive der Darstellung von dreidimensionalem Raum auf einer zweidimensionalen Fläche und die sphärische Geometrie, um einen dreidimensionalen Körper als (Ober)Fläche ohne Volumen zu begreifen und diese Oberfläche in die Ebene zu projizieren.¹⁸⁹ Die Parallelen der Konstruktion beider Operationen sind unweigerlich vorhanden: Ein angenommenes Zentrum, ein Gitternetz, das die Punkte definiert, die in den Raum/auf die Fläche projiziert werden. Auf struktureller Ebene der „California Trilogy“ ergeben sich jedoch Unterschiede, die der Differenz zwischen Erzähl- und Ansichtsraum geschuldet sind und diese thematisieren.

Auf welche Art und Weise verflucht nun Benning audiovisuelle Motive in den drei Teilen der Trilogie, und welche Auswirkungen für die Konstruktion des filmischen Raumes, ergeben sich dadurch?

Der augenfälligste Querverweis zwischen den drei Filmen ist wohl deren Struktur der 35 Einstellungen zu je zweieinhalb Minuten plus dem Abspann bzw. der letzten Einstellung in

¹⁸⁷ James Benning 2006, S. 204.

¹⁸⁸ James Benning im Gespräch mit Anna Faroqhi 2002, S. 30.

¹⁸⁹ Bei der sphärischen Geometrie handelt es sich überdies um ein älteres Modell der Darstellung von Raum, das bereits von den griechischen Kartographen der Antike verwendet wurde. Siehe dazu: Christine Buci-Glucksmann 1997, S.22.

gleicher Länge, die in weißer Schrift vor schwarzem Hintergrund die gefilmten Orte auflistet. Die Wiederkehr bestimmter visueller Motive lässt sich auch durch alle Filme verfolgen: eine Werbetafel, ein Zug (wiewohl ein Frachtzug in *El Valley Centro*, ein Pendlerzug in *Los* und abermals ein Frachtzug in *Sogobi*), eine Autobahn, ein Frachtschiff, Kühe und Luftfahrzeuge, die allerdings unterschiedlich ins Bild gesetzt werden.

Interessanter jedoch als diese Elemente einer Ikonographie James Bennings, die auch schon in vielen seiner früheren Filme auftauchen, sind meiner Meinung nach jene intratextuellen Verweise, die bestimmte Motive vorwegnehmen können oder ihnen retrospektiv eine neue Lesart hinzufügen: etwa Wiederholungen derselben Orte in zwei Filmen, die Vorläufigkeit auf der Tonspur und die bereits erwähnte letzte Einstellung mit jeweils einem „Signature Song“.

In der 32. Einstellung von *Los* überschneiden sich alle drei Fälle: Sie zeigt eine Hügellandschaft, die in satten Farbabstufungen von Braun, Ocker zu Olivgrün, Grasgrün und Smaragdgrün sanft in die obere Bildhälfte ansteigt. Eine riesige Rauchwolke verhüllt beinahe die gesamte obere Bildhälfte und wird durch den Wind permanent verformt. Gräser und Büsche bewegen sich ebenso im Wind. Aus der Ferne ist zusätzlich ein Hubschrauber zu hören. „Brush fire, Pechanga Indian Reservation, Temecula“ lassen uns die Titel der letzten Einstellung wissen.

Die vierte Einstellung von *Sogobi* lenkt den Blick auf verkohlte Äste und Baumstämme auf verbrannter Erde im Vordergrund, im Hintergrund eine weitere Hügelkette auf der offensichtlich ein Buschbrand gewütet hat. Nur die sehr leise Atmo ist zu hören, es regt sich nichts (mehr). Hier geben letztendlich die Titel Aufschluss über die Gemeinsamkeit: „burnt land, Pechanga Indian Reservation, Temecula.“

Aus der (nur) motivischen Übereinstimmung wird also bei näherer oder späterer Betrachtung eine örtliche Übereinstimmung. Dies rückt einerseits die Zeit, die tatsächlich vergangen ist, in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, andererseits die Konkretheit eines Ortes, den wir bis dato nur als Abbildung oder als „Setting“ wahrgenommen haben. Diese Zeitlichkeit betrifft ebenso die Performance des Filmemachers selbst, der quasi „off-screen“ diese Orte sucht und (wieder)aufsucht, wieder besucht.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Benning betont diese Performance und die eigene Erfahrung beim Filmen auch immer wieder: „But it is true that when I made the trilogy, it was really 105 performances: me going to 105 places and recording how I felt at those places

Der Helikopter, der in dieser Einstellung von *Los* nur in der Ferne – wie eine Vorausahnung – zu hören ist, wird in der zehnten Einstellung von *Sogobi* schließlich zu sehen sein: Fire helicopter, Department of Forestry, Truckee River – und natürlich ist es nicht derselbe Hubschrauber, der hier von links oben ins Bild fliegt, mit einer Vorrichtung Wasser aus einem Löschteich schöpft und dann wieder aus dem Bild fliegt. Diese Vorläufigkeit der Tonebene macht jedoch das narrative „Gitter“ des „Spherical Space“ sichtbar, das über den Filmen der Trilogie liegt – oder auf dem die Trilogie-Filme liegen?

In *El Valley Centro* gibt es diese Verbindung innerhalb desselben Films: Die dritte Einstellung zeigt die braunen Ackerfurchen eines Feldes, die vom unteren linken Drittel des Bildes in die Mitte fluchten. Eine dieser Furchen ist mit einer Reihe von Wassersprinklern bestückt, die das Feld bewässern. Diese sind während der gesamten Dauer der Einstellung zu hören. Plötzlich mischt sich das Signalgeräusch eines Zuges darunter, der jedoch nicht zu sehen ist („Irrigation Sprinklers, Met West Agribusiness, Avenal“).¹⁹¹ Drei Einstellungen später ist eine bildparallel im Vordergrund angelegte Schienenanlage zu sehen und wiederum das Warnsignal eines Zuges zu hören, der tatsächlich kurz darauf von rechts ins Bild kommt und beinahe die gesamten zweieinhalb Minuten braucht, um an uns vorbeizuziehen („Freight Train, Southern Pacific, Bakersfield“).

Diese Beispiele zeigen einerseits die Querverweise zwischen den Einstellungen innerhalb und zwischen den Filmen der Trilogie, andererseits den größeren Rahmen, die Begrenztheit des Bildfeldes, indem sie auf das verweisen, was außerhalb liegt: den Off-Space, das Hors-champ.

Hier wirken die bereits erwähnten „zentrifugalen Eigenheiten“ des Bildes (Bazin). Das Kontinuum filmischer Realität dehnt sich über die Cache, die Kadrierung hinaus. „You know, outside of the rectangle it connects to something else.“¹⁹² Die Bewegungslinien

at those moments. The trilogy is an accumulation of performance.“ Im Interview mit Scott MacDonald 2005, S. 11. Wobei sich das Serielle dieser Performance in der Struktur der Filme widerspiegelt: Fahren, schauen und hören, Bildausschnitt wählen, Kamera aufstellen, Magnetbandgerät und Aufnahmemikrofon an einem günstigen Punkt positionieren, Kamera einschalten, Tonbandgerät einschalten, warten, Geräte ausschalten, abbauen, die Fahrt fortsetzen – dies ist besonders schön in der Dokumentation „Circling the Image“ von Reinhard Wulf zu sehen, der Benning während der Dreharbeiten zu *13 Lakes* 2005 für den WDR/Westdeutschen Rundfunk begleitet hat.

¹⁹¹ Dieses Zugsignal ist sogar räumlich zu verorten: in der Distanz rechts außerhalb des Bildes. Tatsächlich fährt der Zug später auch von rechts ins Bild. Auf diese raumbildende Funktion des Tones wird später noch genauer eingegangen.

¹⁹² James Benning in: Slanar 2004, unveröffentlicht.

innerhalb des Bildfeldes – die „found choreographed movements“ – machen die Organisation des Bildfeldes sehr oft erst deutlich, indem sie etwa die Unterscheidung in Vorder- und Hintergrund, die Tiefendimension eines flächigen Bildes sichtbar machen oder gar die Symmetrie einer Komposition durchbrechen. In dieser Betonung des Off-Screen-Space bzw. in diesem Spiel mit „On“ und „Off“ auf audiovisueller Ebene überlagern sich die „Gitter“ des linearperspektivisch konstruierten Bildraumes und des sphärisch konzipierten Filmraumes (und ich meine damit jenen des *gesamten* Films bzw. *aller drei* Filme).

Wie definiert sich nun dieser Off-Screen-Space generell und im Besonderen bei Benning? Zuerst als Negativ des Screen-Space, der einfach „alles, was auf der Leinwand zu sehen ist,“¹⁹³ beinhaltet. Da es ein Paradox darstellt, Off-Screen-Space überhaupt zu „sehen“, kann er nur im Bezug auf die Leinwand definiert werden. Filmtheoretiker und Filmmacher Noël Burch unterteilt den ungleich komplexeren Raum des filmischen Off in sechs Segmente: vier ergeben sich nach den Kanten des Rahmen und entsprechen den vier Seitenflächen einer angeschnittenen Pyramide, das fünfte betrifft das Off hinter der Kamera und das sechste definiert sich durch den Raum hinter oder rund um das Filmset.¹⁹⁴

In den Filmen der „California Trilogy“ sind es alle sechs Segmente, die permanent akzentuiert werden: Ob ein Hubschrauber das Bild nach oben hin verlässt, ein Zug von rechts ins Bild fährt, Erntemaschinen links neben der Kamera das Bild verlassen oder ein Traktor im Zentrum des Bildes aus dem Nebel auftaucht und auf uns zufährt. Burch meint, dass es gerade der „leere Rahmen ist, der unsere Aufmerksamkeit darauf lenkt, was außerhalb passiert.“¹⁹⁵ Für ihn hat allerdings der so akzentuierte Raum eine nur „zeitweise (intermittent)“ und „schwankende (fluctuating)“ Existenz im Laufe eines Films, wobei es Aufgabe des Regisseurs ist, dieses fluktuierende Element zu strukturieren und für die Handlung einzusetzen.¹⁹⁶

¹⁹³ Burch 1981, S. 17. Übersetzung: Claudia Slanar.

¹⁹⁴ Burch 1981, S. 17.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 19.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 21.

Bei Benning ist der Rahmen in diesem Sinne nie „leer“: Es gibt Einstellungen die von Bewegung(en) durchzogen sind, die meist eines der Off-Screen-Segmente akzentuiert. Die Bewegung kann allerdings auch nur im Bild selbst stattfinden – ein Beispiel wäre die erste, bereits erwähnte Einstellung aus *El Valley Centro*. Der Strudel des Abflusses führt aber ebenso buchstäblich wie narrativ aus dem Bild hinaus. Manche Einstellungen hingegen zeigen vorerst ein vollkommen statisches Bild: die Baumreihen einer blühenden Mandelplantage, ein verschneiter Wald, eine Werbetafel mitten in der Mohave Wüste. Selbst in diesen Einstellungen, gibt es jedoch ein Element, das den Off-Screen-Space aktiviert: Sei es die Anordnung der Baumreihen, die den Blick auf den Horizont verstellen und somit ins Unendliche weitergeführt werden könnten; Sei es die Straße vor der Werbetafel, die angeschnitten präsentiert wird. Dieses „Anschneiden“ ist ebenfalls ein Mittel des Spielfilms, das von Burch erwähnt wird, und bei Benning besonders in *Los* zum Einsatz kommt. Wie bereits erwähnt stellte sich in den Aufnahmen der Stadt das Problem der Verzerrung durch die Weitwinkellinse stärker als bei den die Horizontlinie und das Panoramatische betonenden Aufnahmen des Central Valley oder der Kalifornischen Wildnis. Insofern ist *Los* vielmehr von Kompositionen geprägt, die eher einer Parallelperspektive folgen als der Zentralperspektive. Bewegungsabläufe folgen einem Parallelogramm, das sich im Kader aufspannt, als dass sie bildparallel oder ins Zentrum verlaufen. Gebäude werden über Eck gestellt präsentiert. Eine in Nahaufnahme gefilmte Rinderherde ist angeschnitten, ebenso eine Gruppe von Polizisten, die in Reih und Glied auf ihren Einsatz in Downtown Los Angeles wartet.

Off-Screen-Space kann nach Burch je nach Aktivierung, mit den Kategorien „vorläufig/rückwirkend“ und „imaginär/konkret“¹⁹⁷ bezeichnet werden. Er trifft diese Unterscheidungen jedoch im Verhältnis zwischen der Betonung des jeweiligen Segmentes und der zeitlich-räumlichen Beziehung des Anschlusses zu einer der nächsten

¹⁹⁷ Ebenda, S. 23. Übersetzung Claudia Slanar. „predictive“ ist strenggenommen mit „vorausschauend“ zu übersetzen, wobei mir hier „vorläufig“ passender erscheint. Die anderen Kategorien heißen im englischen Originaltext „retrospective“, „imaginary“ und „concrete“.

Einstellungen, der ja im Spielfilm immer wieder gefunden werden muss, da die Geschlossenheit der Narration sonst nicht mehr gewährleistet ist.¹⁹⁸

Obwohl das Begriffspaar „imaginär/konkret“ bei Burch nur den filmischen Raum bezeichnet, würde ich im Falle der Trilogie vorschlagen, dass der imaginäre Off-Screen-Space den narrativen Raum des „Spherical Space“ ebenso umfasst und somit alle im Bild vorhandenen Andeutungen bezüglich Geschichte, Besitz- und Machtverhältnissen, die erst retrospektiv aktiviert werden. Insofern geht es genau um die Verknüpfungsleistung, von der Bazin spricht, und über das „Lesen“¹⁹⁹ der Bilder nach Deleuze, das – angelehnt an Burch – in einem „Neu Verketteten“, „Drehen“ und „Umkehren“²⁰⁰ besteht. Dieser Akt bezeichnet einerseits eine neue Analytik des Bildes, bezieht sich aber bei Deleuze nicht nur auf die Konstruktion einer ZuseherInnenschaft im Sinne der semiotischen Filmwissenschaft, sondern ist bedingt durch eine neuartige Form des Bildes, eine neuartige Beziehung zwischen Akustischem und Visuellem.

¹⁹⁸ Dass diese Geschlossenheit auch unterschiedlich Stadien aufweisen kann, demonstriert Burch anhand ausgewählter Beispiele von Renoir, Ozu, Antonioni und Bresson. Diese „Anschlussproblematik“ kann aber im Falle der Trilogie vernachlässigt werden. Vgl. Burch 1981, S. 23 ff.

¹⁹⁹ Deleuze 1985/1997, S. 314.

²⁰⁰ Ebenda, S. 314.

3.3. Bild/Tonbeziehungen: Avantgarde und Popmusik

„Off-screen-sound, however, always brings off-screen space into play, regardless of whether or not it occurs in conjunction with any of the spatial modalities thus far described,“²⁰¹ konstatiert Noël Burch und ebenso betont Gilles Deleuze die Bedeutung des Akustischen: „...das *hors-champ* ist keine Erfindung des Akustischen, und doch wird es von ihm bevölkert.“²⁰² Deleuze unterteilt das „hors- champ“, den Off-Screen-Space, in zwei Aspekte. Es verweist auf den visuellen Raum analog zu Burchs Beschreibung. Als Verlängerung des sichtbaren Raumes dient es damit zur Verortung des Tones.²⁰³ Die Beziehung zwischen On und Off ist laut Deleuze jene eines „gegebenen Ensembles und einem weiter Gefassten“, „die beide gleicher Natur sind.“²⁰⁴ Im zweiten Fall bezieht sich das „hors-champ“ auf „das Ganze, das sich in den Ensembles äußert, auf die Veränderung, die in der Bewegung, auf die Dauer, die im Raum, auf den lebendigen Begriff, der im Bild, und auf den Geist, der in der Materie zum Ausdruck kommt.“²⁰⁵ Obwohl Deleuze in letzterem Falle eher an eine Tonspur denkt, die von Musik aus nicht diegetischer Quelle und bestimmten Sprechakten geprägt ist – bei seinen weiterfolgenden Analysen bezieht er sich auf FilmemacherInnen wie Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer und Jean-Marie Straub/Danièle Huillet – möchte ich zeigen, dass Benning in seiner Konzeption des Off-Screen-Space diese beiden Aspekte verbindet.

Benning verwendet in der gesamten „California Trilogy“ fast immer „sync-sound“, das heißt Originalton, den er mit einem Tonbandgerät zur selben Zeit aufnimmt wie die Bilder mit der Kamera. Es geht ihm darum, das „Gefühl eines Ortes“ oder den „Klang eines Ortes“²⁰⁶ wiederzugeben, wobei er sehr wohl Geräusche, die den Ort für ihn besser beschreiben, in der Mischung hinzufügt und „Unpassendes“ wegnimmt. „I very carefully

²⁰¹ Burch 1981, S. 26.

²⁰² Deleuze 1985/1997, S. 301.

²⁰³ Ebenda, S. 302. Diese Verortung lässt sich gut anhand der bereits erwähnten Einstellung aus *Sogobi* mit dem Helikopter nachvollziehen.

²⁰⁴ Ebenda, S. 302.

²⁰⁵ Ebenda, S. 302.

²⁰⁶ Benning im Interview mit Faroqhi 2002, S. 27.

control the way you get information about humans and how it is integrated in the film, ²⁰⁷ meint er etwa über die Helikoptergeräusche in *Sogobi*, die er als Überraschungsmoment setzt, um den menschlichen Eingriff in die vermeintliche Wildnis Kaliforniens zu vermitteln.

Der Ton ist maßgeblich für die Wahrnehmung der „Dichte“ der Bilder von Benning Trilogie. Wie in einem klassischen „field recording“²⁰⁸ wird unsere Wahrnehmung auf Töne und Geräusche gelenkt, die wir normalerweise gar nicht mehr hören. Der Musiker Michael Pisaro weist in diesem Zusammenhang auf die Wechselwirkung zwischen visuellem und akustischem Feld hin, die sich zwar überlappen, aber nicht permanent korrespondieren, sondern sich wechselseitig aktivieren.²⁰⁹ So wird ein auf den ersten Blick statisches Bild von Bewegung durchzogen, da plötzlich das Plätschern einer Wasserfläche vernehmbar ist. Unsichtbare Vögel zwitschern in den Bäumen; ein Blatt bewegt sich im Wind, der Luftzug ist bereits davor zu hören. Der Ton animiert das Bild in buchstäblichem Sinne, „haucht“ ihm Leben ein. „Any region within the rectangular frame of a Benning film is potentially active,“²¹⁰ meint Pisaro über die Verwendung des Tons, was auch für das Bild gilt und ebenso über das Bild hinausführt. Denn der Ton akzentuiert auch die „potentielle Aktivität“ des Off-Screen-Space, wenn etwa ein Flugzeuggeräusch oder Stimmen bereits zu hören sind, noch bevor die Maschine selbst oder die sprechenden Personen zu sehen sind.

Darüber hinaus weist er in den Zuschauerraum, während hingegen das Bild immer an einen Ort, den der Leinwand, gebunden bleibt. Der Ton verleiht so dem Bild einerseits räumliche Präsenz, andererseits betont er gerade damit den Rahmen des Bildes.²¹¹

Wiederum: „Outside of the rectangle, it connects to something else. (...) these are just manufactured spaces, they exist within that rectangle.“²¹² Besonders in *Sogobi* wird dieses „Andere/something else“ in vielen Einstellungen deutlich: wenn Benning davon spricht,

²⁰⁷ Benning in: Slanar 2004, unveröffentlicht.

²⁰⁸ „Field recording“ oder Feldaufnahme bezeichnet Aufnahmen von Natur- und Umgebungsgeräuschen, die nicht im Tonstudio aufgenommen werden, sondern im Freien, an einem bestimmten Ort. Wurden diese dokumentarischen Aufnahmen zu Beginn vor allem in der Ethnographie verwendet, fanden sie sehr schnell Eingang in die Avantgarde-Musik, vor allem in die „musique concrète“. Siehe: http://en.wikipedia.org/wiki/Field_recording.

²⁰⁹ Pisaro 2007, S. 234.

²¹⁰ Ebenda, S. 234.

²¹¹ Vgl. Fred Camper 1985, S. 370/71.

²¹² Benning in: Slanar 2004, unveröffentlicht.

dass dieser letzte Film der Trilogie die kalifornische Wildnis in ihrem Ursprungszustand zeigen sollte, so wird ab der achten Einstellung diese Vorstellung der unberührten Landschaft sukzessive zerstört. Das passiert wiederum zuerst auf der Tonspur. In der achten Einstellung sind Abhänge einer Hügellandschaft mit dichter Vegetation zu sehen, ebenso Licht/Schattenreflexionen, die vorüber ziehende Wolken auf den Hügeln hinterlassen. In das Rauschen des Windes mischt sich jedoch Verkehrslärm. In der neunten Einstellung mit den mächtigen Sequoias, den Riesenmammutbäume, wird diese Erfahrung wieder zurückgenommen, während in der zehnten, bereits erwähnten Einstellung ein Löschhelikopter ins Bild kommt, das Geräusch der Rotorblätter jedoch bereits vorher zu hören ist. Ab da mischen sich sukzessive die Spuren menschlicher Aktivität, sei es auf Ton- oder/und auf Bildebene in die gefilmten Landschaften, sodass auch diese ersten Einstellungen retrospektiv gelesen werden können als bloßes Konstrukt des Filmemachers.

Der Off-Screen-Space, der in den „Ensembles gleicher Natur“ den Ton verortet und jener, der das sich im „in den Ensembles äußernden Ganzen“ (Deleuze) ausdrückt fallen hier zusammen. Der Ton ist ebenso wie das Bild in seinen Querverweisen Teil von Benning's Konzept des Spherical Space.

Selbst wenn es sich hier nicht um einen „Sprechakt“ handelt, der für Deleuze so bezeichnend ist für den „Zusammenbruch des sensomotorischen Schemas“²¹³ im „modernen“ Kino, so generiert meiner Meinung nach die Tonspur hier ebenso ein „vollwertiges akustisches Bild“, das in permanenten Austausch und Wechselwirkung mit dem visuellen Bild tritt.

Musik als solche stellt einen Sonderfall dar, da sie Benning nur dreimal in der gesamten Trilogie einsetzt. Bei der jeweils letzten Einstellung oder dem Abspann, der aus der Auflistung der gefilmten Orte besteht, ist auf der Tonspur ein Musikstück zu hören. In *El Valley Centro* singt ein mexikanischer Interpret ein Lied über die Madonna von Guadalupe, mexikanisches Nationalheiligtum, deren Mythos als konstituierend für die Katholisierung des Landes gesehen werden kann. In *Los* ist die U.S.-amerikanische Country-Sängerin Victoria Williams mit „A Little Bit of Love“ zu hören und in *Sogobi* singen

²¹³ Deleuze 1985/1997, S. 311.

Verdell Primeaux und Johnny Mike „Amazing Grace“ in ihren Muttersprachen Navajo und Oglala/Yankton Sioux.

So wie die Ortsnamen und gegebenenfalls Besitzverhältnisse – der gesamte Film könnte hier in Burch'schem Sinne als „vorläufig“ bezeichnet werden – retrospektiv eine zusätzliche Lesart des Filmes ermöglichen, so öffnen diese Lieder den Raum nochmals, machen aber ebenso wie Deleuzes Sprechakte nichts mehr sichtbar, da sie vom Visuellen unabhängig sind. Einerseits verhalten sie sich zum Film wie der klassische Score, der nochmals den Abspann akzentuiert, andererseits erheben sie sich wie ein Epilog über das „Ganze“ des Films. Sie sind dem „Off“ der Erfahrung des Filmemachers zuzuordnen: „I recorded it (the song about the Virgin. Anm. der Verf.) in a bar in the Central Valley on the radio (...) I thought it („A Little Bit of Love“, Anm. d. Verf.) might be a romantic answer to the film, but I was really quite touched by the music and the meaning of it and what we all really need,“²¹⁴ und geben einen eigenen „sense of place“ vor. Die gewählten Musikstücke sind Ausdruck von Benning's Utopie einer gerechteren sozialen Ordnung, einer Utopie als „unwirklicher Ort“ im Foucault'schen Sinne²¹⁵, dessen Platzierungen, in diesem Fall, „Perfektionierungen der Gesellschaft sind“²¹⁶.

Der Avantgarde Soundtrack ist in Filmtheorie wie -Geschichtsschreibung in vielerlei Hinsicht analysiert worden: Sei es nach den Prinzipien der Disjunktion und Autonomie vom Bild, sei es als Bruch mit musikalischen Konventionen und Traditionen, dem Verbinden der Kategorien von Sprache, Geräuschen und Musik, oder gar der wechselseitigen Generierung von Ton- und Bildspur.²¹⁷ Der Einsatz und die Funktion von Populärmusik als spezifisches musikalisches Genre wurde dabei kaum beachtet.²¹⁸ Diese durchzieht jedoch Benning's gesamtes filmisches Werk und wird von ihm auf verschiedene

²¹⁴ James Benning in: Pichler/Slanar 2006, unveröffentlicht. Zitiert in Slanar 2007, S. 172. Der gesamte Text zu „A Little Bit of Love“ sowie „Amazing Grace“ findet sich im Anhang, S. 92.

²¹⁵ Michel Foucault 1967/1992, S. 45.

²¹⁶ Ebenda, S. 45.

²¹⁷ Vgl. dazu Maureen Turim 1985, S. 29-155, Camper 1985, S. 369-381 oder Sitney 1990, S. 188-210.

²¹⁸ Ich kann im Folgenden nur einige Punkte einer möglichen Analyse anreißen, da beide Referenzsysteme, Avantgardefilm und Popmusik, bereits zu große Diskursfelder sind, um sie an dieser Stelle umfassend darzustellen. Außerdem ist dies nicht Thema der Arbeit. Jedoch möchte ich betonen, dass ein derartiges Unterfangen auf jeden Fall wünschenswert ist.

Weise eingesetzt: Diegetisch verortbar als strukturierendes Element einer Reise durch die USA (*The United States of America*, 1975) oder zur Betonung der Länge einer Einstellung (*11x14*, 1976), nicht-diegetisch in der Form eines Kommentars (*American Dreams*, 1984) oder als Mischform (*RR*, 2007), die ich in Anlehnung an Bordwell/Staiger/Thompson als „displaced diegetic sound“²¹⁹ bezeichnen würde.

Maureen Turim verweist in ihrem Artikel über den Avantgarde Soundtrack auf die Trennung zwischen Geräuschen, die immer auf einen realen Referenten verweisen, und Musik als etwas Gestisches, das verschiedensten Bedeutungsproduktionen unterworfen ist.²²⁰ Bennings Verwendung der Musik in der Trilogie könnte somit als kontrapunktischer Kommentar gesehen werden, der die Kartographie des Raumes, die sich aus den Bezeichnungen im Text ergibt, nochmals wendet und versucht, eine Gegengeschichte mit Hilfe der Stimme von Minderheiten zu erzählen.

Es ist allerdings noch mehr als das: Wie die Filmtitel der Trilogie – *El Valley Centro* als Mischform zwischen Spanisch und Englisch; *Los*, die spanische Kurzform für Los Angeles und *Sogobi*, die Bezeichnung der Shoshonen für Erde – bereits suggerieren, verweisen die „Stimmen rechtloser Subjekte“²²¹ auf eine alternative Geschichte Kaliforniens und dessen prosperierende Wirtschaft, gegründet auf Vertreibung und Ausbeutung. In diesem Sinne ist nicht nur die Landschaft als Palimpsest zu verstehen, sondern auch die Musik, in der sich „Spuren eines Machtkampfes aufgezeichnet haben.“²²²

Die komplexeste Verschränkung bezüglich der Referenzsysteme Musik und Geschichte ist sicherlich in „Amazing Grace“ gegeben. Angeblich vom Kapitän eines Sklavenschiffs, John Newton, 1748 verfasst nachdem er ein spirituelles Erlebnis der Gnade Gottes erfahren hatte, sich daraufhin von seinem Geschäft abwandte, und schließlich als Priester gegen die Sklaverei kämpfte, wurde das Lied seit dem späten 18. Jahrhundert als christliche Hymne verwendet.

Diese Bedeutung in der Geschichte des „God’s Own Country“, der engen Verflechtung

²¹⁹ Bordwell/Staiger/Thompson 1985, S. 368. Dies bezeichnet eine Tonspur, die zwar im narrativen Raum des Films verortet werden kann, in ihrem Verweisen auf eine Historie den Bildern aber entgegensteht.

²²⁰ Turim 1985, S. 49.

²²¹ Diedrich Diederichsen 1997, S. 103. Diedrichsens Analyse des politischen Potentials von Popmusik anhand ihrer Stile scheint mir hier besonders fruchtbar, da er nicht (mehr) von ausdifferenzierten Konzepten von Jugendkultur und deren Widerständigkeit ausgeht, sondern von unterschiedlichen Stimmformen und deren Eigenarten im Sinne einer Repräsentationskritik.

²²² Sitney 1990, S. 210.

zwischen Staat und Religion, die sich im Territorialanspruch äußert, erfährt im Laufe der Zeit verschiedene Wendungen. So wird die Hymne von beiden Parteien in der Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs gesungen und bildet sich im selben Jahrhundert zur geheimen Nationalhymne der amerikanischen Ureinwohner heraus. „Amazing Grace“ wurde von den Cherokee gesungen, während sie ihre Toten am „Pfad der Tränen“ beerdigten. Dieser Pfad war Effekt eines gigantischen Umsiedlungsprogrammes, das 1838/39 initiiert wurde, um Indianerstämme aus dem Osten des Landes in eine Reservation im Westen zu bringen. Schließlich starben beinahe die Hälfte der Menschen, die diesem „Pfad“ folgten.²²³

Dieser Hintergrund mag beim Hören nicht präsent sein, die Stimmen, die sich jeweils über dem Abspann erheben, haben jedoch eine eigene Präsenz, die über die der Schrift bei weitem hinausgeht. Sie folgen noch am ehesten dem Konzept des „Pneumatischen“²²⁴ als Sonderform des „Akusmatischen“²²⁵. Sie erzeugen einen Raum, lösen sich aber immer wieder davon ab oder treten in eine Wechselwirkung des Aktivierens und De-aktivierens dieses Ortes im Off. Sie wollen – hier ganz buchstäblich – „Liebe und Leben einhauchen“²²⁶ verleihen gerade in ihrer Gebrochenheit und Nicht-Perfektion etwas Ausdruck, das noch über dem Bild steht. Die Stimmen der SängerInnen, ihre Texte, erklären die Bilder nicht – auch nicht retrospektiv – sondern erheben den Anspruch auf Reflexion, indem sie gerade nicht nur die Bilder kommentieren, sondern sie „einfärben“²²⁷. Wenn Populärmusik – und dazu sind sicherlich auch religiöse Hymnen zu zählen – immer mit Sehnsucht und Verheißung von etwas Utopischem zu tun haben – und in realiter zumindest damit zu tun haben, sich Gehör zu verschaffen – so tut sie das tatsächlich im Sinne einer Repräsentationskritik ohne explizit Kritik an der Politik zu üben²²⁸ und somit in ihrem Zeithorizont gefangen zu bleiben. In genau diesem Punkt trifft sie sich letztendlich wieder mit einem Konzept der Avantgarde.

²²³ Siehe http://en.wikipedia.org/wiki/Amazing_grace.

²²⁴ Sierek 1992, S. 97ff.

²²⁵ Chion 1993/1996, S. 48ff.

²²⁶ Sierek 1992, S. 98.

²²⁷ Ebenda, S. 106.

²²⁸ Vgl. Diederichsen 1997, S. 113.

„My films may be accessible on one level, but they are also challenging on another level, the politics in them kind of sneak up on you. That's all in those images.“ James Benning²²⁹

4. Ausblick: Der Himmel über der „San Andreas Fault“

Die 33. Einstellung – Abbildung 10 – von *Sogobi* zeigt eine bildparallel verlaufende Autobahn. Ihre Spuren nehmen beinahe das gesamte Bildfeld bis zur Mitte ein, dahinter steigt ein Abhang an, der zur oberen Bildbegrenzung noch ein schmales Stück blauen Himmel freilässt. Die Motorengeräusche der in beide Richtungen vorbeiziehenden Fahrzeuge sind zu hören. Das Asphaltgrau der Spuren sowie das helle Ocker des mittleren Trennungstreifen der Autobahn verlängert sich in die Farbabstufungen der Felsen. Diese verhalten sich jedoch zur horizontalen Schichtung der Fahrbahn vertikal, bilden graue Flächen aus und sind von einer wellenförmigen Schichtung durchzogen. Der Text zu Ende des Films enthüllt diese ungewöhnliche Formation als „San Andreas Fault, Highway 14, Palmdale“. Dieses Bild der San-Andreas-Verwerfung, einer geologische Besonderheit, die die Verschiebungen an der Grenze zwischen nordamerikanischer und pazifischer Platte markiert,²³⁰ steht nochmals exemplarisch für die diskursive Verortung von Bennings Filmen der „California Trilogy“.

„A tortured landscape“²³¹ in dem Sinne, dass sie einfach von der Autobahn durchschnitten wird – wie die meisten Landschaften in den USA von den Trassenführungen der Auto- und Eisenbahnen durchzogen werden – steht die Verwerfung ebenso metaphorisch für die gesamte kalifornische Wildnis, die im relativ kurzen historischen Zeitraum von 100 Jahren urbar gemacht, und dabei größtenteils durch landwirtschaftliche Monokulturen und Bewässerungssysteme sowie industrielle Nutzung komplett verändert worden ist. Jedoch verschmilzt der Highway beinahe mit dieser geologischen Formation, ist ihr durch Farben und Formen, die an Ackerfurchen erinnern, verbunden. Der Highway durchschneidet also nicht nur die Landschaft, er fügt sich in gewisser Weise auch in sie ein und ist ebenso Teil

²²⁹ In Slanar 2007, S. 180.

²³⁰ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/San-Andreas-Verwerfung>, zuletzt eingesehen am 10.7. 2007.

²³¹ James Benning in: Alvarez 2002.

eines Prozesses der „Entropie“ (Robert Smithson)²³². So wird der Highway nur zu einer weiteren Schicht, die ebenso Teil eines historisch-geologischen Prozesses ist wie jene Kräfte, die unter der Erdoberfläche wirken und zeitweise aus ihr herausbrechen.

Dieses Bild ist von eigenartiger Faszination, fügt sich auch in Bennings Bestreben „beautiful images“ aufzunehmen und geht natürlich darüber hinaus, indem es eine metaphorische Qualität besitzt. Die Topographie der Faltung und Schichtung verweist auf die Vorstellung der Landschaft als Palimpsest: als ein Text, der überschrieben wurde und nun Schicht für Schicht abgetragen und analysiert werden kann; der eigentlich aus „einer Vielzahl von Texten besteht, die allesamt gleichzeitig gelesen oder zu Gehör gebracht werden müssen.“²³³ Gerade der Film als zeitbasiertes Medium macht es möglich, diese „Zeit im Raume lesbar zu machen“²³⁴ (Schlögl), die historischen Schichten zu aktivieren. So weist, um noch einmal mit Deleuze zu sprechen, das „archäologisch, stratigraphisch und tektonisch“²³⁵ gewordene visuelle Bild auf die „verlassenen Schichten unserer Zeit, unter denen unsere eigenen Phantome verschüttet sind.“²³⁶ Diese Schichten sind „lückenhaft“, sie reihen sich in „verschiedenen Richtungen und Konnexionen aneinander.“²³⁷

Die Wahrnehmungsoperation ist nun einer „Verflüssigung“²³⁸ dieser Schichtungen gleichzusetzen, einem „Drehen“ und „Neu-Verketteten“ der Bilder, einem „Lesen“ der doppelten Funktion der „San Andreas Fault“: als Zeichen des menschlichen Eingriffs in die Landschaft, als Figur der Bedrohung analog zu Smithsons Spirale, und letztendlich als Tatsache. Denn die kontinentalen Platten entlang der Verwerfung ruhen nicht und das nächste große Erdbeben ist nur eine Frage der Zeit.

²³² Smithsons Konzept der Entropie bezieht sich zwar auf Systeme, die einem Zerfallsprozess zusteuern, ist aber in größerem Zusammenhang als Form der Entgrenzung und Entterritialisierung zu sehen, als Zustand, in dem sich neue Sinnzusammenhänge ergeben können. In Verbindung zum Geschichtsverständnis Smithsons bedeutet dies, einen nicht-linearen Raum zu entwerfen, in dem verschiedenste Zeitschichtungen miteinander verwoben sind, und zwischen geologischen Ereignissen und menschlichen Eingriffen nicht unterschieden wird. Vgl. Smithson 1968/2000, S.130ff.

²³³ Schlögl 2003, S. 287.

²³⁴ Schlögl 2003, S. 1.

²³⁵ Deleuze 1985/1997, S. 312.

²³⁶ Ebenda, S. 312.

²³⁷ Ebenda, S. 312.

²³⁸ Schlögl 2003, S. 302.

So dokumentiert Benning nicht nur den Zustand einer Naturlandschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt, er konserviert auch die Kulturlandschaft, die in jedem Moment wieder überformt werden kann.

Seit der „California Trilogy“ hat James Benning bereits fünf weitere Filme gedreht: *One Way Boogie Woogie/27 Years Later* (2004), *13 LAKES* (2004), *TEN SKIES* (2004), *casting a glance* (2007) und *RR* (2007), die die Möglichkeiten des Zeitbildes in der Verbindung von On- und Off-Screen-Space und damit verbunden den Einsatz des Tones (Geräusche und Musik), wie er im letzten Kapitel beschrieben wurde, weiter austesten. In *13 LAKES* und *TEN SKIES* – die genau das zeigen, was die Titel ankündigen – dehnt er die Dauer der einzelnen Einstellungen auf zehn Minuten und filmt ebenfalls mit statischer Kamera. „Landschaft als Funktion von Zeit,“ – ein Konzept, das bereits in *Sogobi* angelegt ist – wird evident und grenzt das Medium noch stärker zu Fotografie und Malerei ab. Das „stratigraphische Bild“ (Deleuze) ist hier mehr zum „meteorologischen“ Bild geworden, das die Veränderungen der Landschaften durch Lichteinfall im Tagesablauf sowie Wetterverhältnisse zeigt.

Doch auch hier sind die Landschaften nicht frei von menschlichen Eingriffen, diese werden allerdings sukzessive auf das Off hin und die Tonspur verlagert, was schließlich in *TEN SKIES* (Abbildung 11) kulminiert. Der Blick in den Himmel fokussiert einerseits auf die Diversität von Wolkenformationen und Farben, die sich teilweise schnell und dramatisch, dann wieder langsam und kaum wahrnehmbar ändern können, andererseits tritt die Rahmung dieser Himmelslandschaften noch stärker in den Vordergrund. Die Bewegung ist hier nicht mehr der Zeit untergeordnet, vielmehr sind diese Bilder „reine, direkte Bilder der Zeit (...) unter den jeweiligen Bedingungen dessen, was sich in der Zeit verändert.“²³⁹.

Das bedeutet jedoch nicht, dass sich Benning komplett vom Erzählerischen entfernt hat: es gibt sehr wohl Mikroerzählungen, die in *TEN SKIES* vollständig durch die Tonspur im Off vermittelt werden. Hier stellt sich die Frage nach dem Originalton gar nicht mehr, so autonom verhält sich hier die Gemengelage aus Atmo, verschiedensten Geräuschen, Stimmen und Musik zum Bild. Sie scheint einen eigenständigen, eigenen Raum zu bewohnen, der das Bild höchstens an den Kanten des Leinwandcaches berührt, und

²³⁹ Deleuze 1985/1997, S. 31.

ansonsten im Daneben, Dahinter, Davor existiert (analog zu Burchs Definitionen der Off-Screen-Space Segmente) und in den Zuschauerraum dringt.²⁴⁰

Obwohl es keine Erzählstimme gibt hat sich die Tonspur wiederum dem Konzept des „Pneumatischen“²⁴¹ angenähert. Sie gibt vor, einen Ort zu haben und, im Falle von *TEN SKIES*, das Gefühl eines Ortes zu vermitteln, löst sich aber immer wieder davon ab oder tritt in eine Wechselwirkung des Aktivierens und De-aktivierens dieses Ortes im Off. Dennoch: „Sie *bestimmt* die Richtung und mit ihr den Faktor der Zeit.“²⁴² Diese Funktion wird in den darauf folgenden Filmen wieder zurückgedrängt oder noch stärker in den Bereich der Fiktion verschoben.

In *27 Years Later, casting a glance* und *RR* rückt Benning einen Aspekt, der bereits in der Trilogie angelegt ist, stärker in den Vordergrund: das Um/Fortschreiben von Geschichte, die sich in den Mikronarrativen ausdrückt. „After completing *North on Evers* I decided I would need only two criteria to keep making work. One, make films that would take me to places where I wanted to be. And two, make work that would put my life in a larger context.“²⁴³ So sucht Benning Orte und Menschen auf, um sie nach 30 Jahren wiederzufilmen und Situationen nachzustellen. In *casting a glance* hingegen re-inszeniert er die Geschichte von Robert Smithsons „Spiral Jetty“, die er seit 1991 immer wieder besucht und gefilmt hat. In *RR* – Abbildung 12 – wiederum geht Benning seiner Faszination für Züge nach, die ihn seit der Kindheit beschäftigt und stellt diese in den Kontext der historischen wie wirtschaftlichen Umbrüche der USA. Er erzählt von den utopischen Verheißungen des Westens und der Landnahme (Kolonialisierung). Dies drückt sich wiederum in einer komplexen Bild/Tonverschränkung auf, die nun wiederum konkreter aus Aufnahmen von historischen Reden, Pop-Musik und Radiomeldungen besteht.

In einem kürzlich erschienen Interview hat James Benning – nicht zum ersten Mal – erwähnt, dass *RR* mit großer Wahrscheinlichkeit sein letzter auf 16mm gedrehter Film ist,

²⁴⁰ Und es überrascht keinesfalls, dass die meisten Autoren, die sich mit diesen beiden Filmen beschäftigt haben, ihre eigenen Erfahrungen beim Betrachten beschreiben. Vgl. MacDonald 2007, S. 223, oder Pantenburg 2007, S. 187/188.

²⁴¹ Sierek 1992, S. 97ff.

²⁴² Ebenda, S. 106.

²⁴³ Benning in: Pichler/Slanar 2007, Klappentext.

und er ab nun, mit High-Definition (HD), einem Videoformat, arbeiten will.²⁴⁴ Es ist zu erwarten, dass er sich auch in diesem Format mit Orten und persönlichen wie soziohistorischen Narrativen auseinandersetzen wird. Über den Rest kann nur spekuliert werden: „This is going to cause me to do a complete rethinking of image making. I’m both mad and excited at the same time.“²⁴⁵

²⁴⁴ Benning in Peranson 2008, S. 33.

²⁴⁵ Ebenda, S. 33.

5. Anhang

5.1. Bibliographie

Albersmeier 1998

Albersmeier, Franz-Josef, Texte zur Theorie des Films, 3. Auflage, Stuttgart 1998.

Alvarez 2002

Alvarez, D-L, Tortured Landscapes. An interview with James Benning, 6. März 2002, www.filmmakermagazine.com/archives/online_features/tortured_landscapes.php

Arendt 1958/1992

Arendt, Hannah, Vita Activa oder Vom tätigen Leben, München 1992 (englische Erstausgabe: Chicago 1958).

Arthur 1986

Arthur, Paul, The Last of The Last Machine? Avant-Garde Film since 1966, in: millenium film journal, Nr. 16/17/18, 1986/87, S. 69-93.

Astruc 1964/1992

Astruc, Alexandre, Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter [1964], in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 199-204.

Augé 1992/1994

Augé, Marc, Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt/Main 1994 (französische Erstausgabe 1992).

Bachmann-Medick 2006

Bachmann-Medick, Doris, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2006.

Baudry 1970/1986

Baudry, Jean-Louis, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus [1970], in: Rosen, Philip (Hg.), Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader, New York 1986, S. 299-318.

Baldauf 1997

Baldauf, Annette, Identität verräumlichen und Raum identifizieren, in: Bianchi, Paolo/Folie, Sabine (Hg.), ATLAS MAPPING. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur, Ausstellungskatalog, Wien 1997, S. 141-148.

Barck 1991

Barck, Karlheinz (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1991.

Bazin 1975/2004

Bazin, André, Was ist Film?, Berlin 2004 (französische Erstausgabe: Paris 1975).

Belton/Weis 1985

Belton, John/Weis, Elisabeth (Hg.), Film Sound: Theory and Practice, New York 1985.

Benning 1980

Benning, James, On Place, in: Frame Work, no. 13, 1980, S. 28.

Benning 1998

Benning, James, (O.T.), in: Film Quarterly, Vol. 52, Nr. 1, 1998, S. 55.

Benning 2000

Benning, James, El Valley Centro, in: James Benning. Eine Retrospektive, Stadtkino Programm, Nr. 357, Wien 2000, S. 2.

Benning 2006

Benning, James, Durch Null dividieren, in: Pichler, Barbara/Pollach, Andrea (Hg.), Moving Landscapes, Wien 2006, S. 197-208.

Bitomsky 1992

Bitomsky, Hartmut, Nanooks Lächeln, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 179-192.

Blümlinger 1992

Blümlinger, Christa, Zwischen den Bildern/Lesen, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 11-33.

Boime 1991

Boime, Albert, The Magisterial Gaze: Manifest Destiny and American Landscape Painting, Washington/DC 1991.

Bordwell/Staiger/Thompson 1985

Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin, The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960, New York 1985.

Buchsbaum 1980/81

Buchsbaum, Jonathan, Canvassing the Midwest, in: millenium film journal, no. 7/8/9, Fall/Winter 1980/81, S. 218-229.

Buci-Glucksmann 1997

Buci-Glucksmann, Christine, Der kartographische Blick der Kunst, Berlin 1997 (französische Erstausgabe Paris 1996)

Burch 1981

Burch, Noël, The Theory of Film Practice, Princeton/New Jersey 1981.

Camper 1985

Camper, Fred, Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema, in: Belton, John/Weis, Elisabeth (Hg.), Film Sound: Theory and Practice, New York 1985, S. 369-381.

Casey 2005

Casey, Edward S., Earth-Mapping. Artists Reshaping Landscape, Minneapolis 2005.

Chion 1993/1996

Chion, Michel, Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino [1993], in: meteor. Texte zum Laufbild, Nr. 6, 1996, S. 48-58.

Comolli 1985

Comolli, Jean-Louis, Machines of the Visible, in: De Lauretis, Teresa/Heath, Steven (Hg.), The Cinematic Apparatus (erste Ausgabe 1980), Milwaukee 1985, S. 121-143.

Daniels/Cosgrove 1988

Daniels, Stephen/Cosgrove, Denis E. (Hg.), The Iconography of Landscape, Cambridge/New York/Melbourne 1988.

Davis 1990/2000

Davis, Mike, Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space [1990], in: Sorkin, Michael (Hg.), Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space, Montréal 2000, S. 155-180.

Davis 1992

Davis, Mike, City of Quartz, London 1992.

De Certeau 1980/88

De Certeau, Michel, Kunst des Handelns, Berlin 1988 (französ. Erstausgabe Paris 1980).

De Lauretis/Heath 1985

De Lauretis, Teresa/Heath, Steven (Hg.), The Cinematic Apparatus (erste Ausgabe 1980), Milwaukee 1985.

Deleuze 1985/1997

Deleuze, Gilles, Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt am Main 1997 (französische Erstausgabe Paris 1985).

Diederichsen 1997

Diederichsen, Diedrich, Stimmbänder und Abstimmungen. Pop und Parlamentarismus, in: Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg.), Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft, 2. Auflage, Berlin/Amsterdam 1997, S. 96-115.

Elsaesser 1975/2004

Elsaesser, Thomas, The Pathos of Failure: American Films in the 1970s. Notes on the Unmotivated Hero (ursprüngl. Oktober 1975), in: Elsaesser, Thomas/Horwath, Alexander/King, Noel (Hg.), The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s, Amsterdam 2004, S. 279-292.

Elsaesser/Horwath/King 2004

Elsaesser, Thomas/Horwath, Alexander/King, Noel (Hg.), The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s, Amsterdam 2004, S. 279-292.

Faroqhi 2002

Faroqhi, Anna, Found Geography. Ein Gespräch mit James Benning, in: 24. Kinozeitschrift, Nr. 25, 2002, S. 25-30.

Foucault 1967/1992

Foucault, Michel, Andere Räume (Paris 1967), in: Barck, Karlheinz (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1991, S. 34-46.

Grafe 1992

Grafe, Frieda, Praktische Filmkritik. Gespräch zwischen Frieda Grafe, Harun Farocki, Thomas Tode und Hartmut Bitomsky, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 129-135.

Grissemann 2008

Grisseemann, Stefan, Neorealismus 2.0, in: profil, Nr. 22, 39. Jg., 26. Mai 2008, S. 124-127.

Gunning 1995

Gunning, Tom, Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘, in: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Bd.4, 1995, S. 111-120.

Gunning 1986/199K

Gunning, Tom, Early Cinema: Das Kino der Attraktionen [1986], in: meteor. Texte zum Laufbild, Nr. 4, 1996, S. 25-34.

Haslam 1992

Haslam, Gerald W., Many Californias. Literature From The Golden State, Reno/LAs Vegas/London 1992.

Haslam 1994

Haslam, Gerald W., The Other California. The Great Central Valley in Life and Letters, Reno/Las Vegas/London 1994.

Hohenberger/Keilbach 2003

Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003.

Holert/Terkessidis 1997

Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg.), Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft, 2. Auflage, Berlin/Amsterdam 1997.

Holert 2001

Holert, Tom, Strudel und Wüsten des Politischen, in: Stemmrich, Gregor (Hg.), Kunst/Kino, Köln 2001, S. 94-119.

Horwath 1995

Horwath, Alexander, A Walking Contradiction (Partly Truth and Partly Fiction), in: Horwath, Alexander/Viennale (Hg.), The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967-1976, Wien 1995, S. 9-36.

Jameson 1984/1991

Jameson, Frederic, Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham 1991 (Erstveröffentlichungen von Kapiteln 1984-1989).

Kracauer 1960/1998

Kracauer, Siegfried, Die Errettung der physischen Realität [1960], in: Albersmeier, Franz-Josef, Texte zur Theorie des Films, 3. Auflage, Stuttgart 1998, S. 241-255.

Lefebvre 1974/1991

Lefebvre, Henri, The Production of Space, Oxford/Cambridge 1991 (französ. Erstausgabe: Paris 1974).

Lehman/Hank 1981

Lehman, Peter/Hank, Stephen, 11x14: An Interview with James Benning, in: Wide Angle, Vol. 11, Nr. 3, 1981, S. 12-20.

MacDonald 1981

MacDonald, Scott, An Interview with James Benning and Bette Gordon, in: Afterimage, Vol. 9, Nr. 5, 1981, S. 12-19.

MacDonald 1992

MacDonald, Scott, A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers, Berkeley 1992.

MacDonald 2001

MacDonald, Scott, The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place, Berkeley/Los Angeles/London 2001.

MacDonald 2005

MacDonald, Scott, Exploring the New West: An Interview with James Benning, in: FilmQuarterly, no. 3, 2005, S. 2-15.

MacDonald 2007

MacDonald, Scott, James Benning's 13 Lakes and TEN SKIES, and the Culture of Distraction, in: Pichler, Barbara/Slanar, Claudia (Hg.), James Benning, Wien 2007, S. 218-231

Marx 1964

Marx, Leo, The Machine in the Garden, London 1964.

Merleau-Ponty 1945/66

Merleau-Ponty, Maurice, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966 (französ. Erstausgabe 1945).

Miller 1980

Miller, Angela L., *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics 1825-1875*, London 1980.

Mitchell 2002

Mitchell, W.J.T. (Hg.), *Landscape and Power*, 2. Auflage, Chicago/London 2002.

Monaco 2001

Monaco, James, *Film verstehen*, 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg 2001.

Nash 2008

Nash, Mark, *Reality in the Age of Aesthetics*, in: *frieze*, issue 114, April 2008, S. 118-125.

Panofsky 1934/1967

Panofsky, Erwin, *Stil und Stoff im Film [1934]*, in: *Filmkritik*, Nr. 6, 1967, S. 343-355.

Pantenburg 2007

Pantenburg, Volker, *Encyclopedia Americana. James Benning: Times, Places, Perceptions*, in: Pichler, Barbara/Slanar, Claudia (Hg.), *James Benning*, Wien 2007, S. 181-193.

Peranson 2008

Peranson, Mark, *Trainspotting Across America with James Benning*, in: *cinemascope*, iss. 34, 2008, S. 36-45.

Pichler/Pollach 2006

Pichler, Barbara/Pollach, Andrea (Hg.), *Moving Landscapes*, Wien 2006.

Pichler/Slanar 2006

James Benning im Gespräch mit Barbara Pichler und Claudia Slanar, *Val Verde/California*, Mai 2006. Unveröffentlichtes Interview.

Pichler/Slanar 2007

Pichler, Barbara/Slanar, Claudia (Hg.), *James Benning*, Wien 2007.

Pisaro 2007

Pisaro, Michael, *James Benning, musician*, in: Pichler, Barbara/Slanar, Claudia (Hg.), *James Benning*, Wien 2007, S. 232-238.

Rancière 1998/2003

Rancière, Jacques, *Die Geschichtlichkeit des Films [1998]*, in: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 230-246.

Ries 2006

Ries, Marc, Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft, in Pichler, Barbara/Pollach, Andrea, Moving Landscapes, Wien 2006, S. 35-44.

Rosen 1986

Rosen, Philip (Hg.), Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader, New York 1986.

Schlögl 2003

Schlögl, Karl, Im Raume lesen wir die Zeit, Wien/München 2003.

Schmidt/Vöckler 2000

Schmidt, Eva/Vöckler, Kai (Hg.), Robert Smithson. Gesammelte Schriften, Wien/Köln 2000.

Sierek 1992

Sierek, Karl, Stimme Lotse auf der Reise Du, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 95-107.

Simon 1979

Simon, Bill, A Completely Open Space: Michael Snow's *La Region Centrale* [sic], in: millenium film journal, no. 4/5, Summer/Fall 1979, S. 93-100.

Sitney 1990

Sitney, P. Adams, Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature, New York 1990.

Sitney 1993

Sitney, P. Adams, Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera, in: Kemal, Salim/Gaskell, Ivan (Hg.), Landscape, natural beauty and the arts, Cambridge 1993, S. 105-112.

Sitney 2002

Sitney, P. Adams, Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000, dritte Auflage, New York 2002.

Slanar 2004

James Benning im Gespräch mit Claudia Slanar, Valencia/California, 28.9. 2004. Unveröffentlichtes Interview.

Slanar 2007

Slanar, Claudia, Landscape, History and Romantic Allusions, in: Pichler, Barbara/Slanar, Claudia (Hg.), James Benning, Wien 2007, S. 169-180.

Slotkin 1998

Slotkin, Richard, Gunfighter Nation. The Myth of The Frontier in Twentieth-Century America, New York 1998.

Smithson 1968/2000

Smithson, Robert, Eine Sedimentierung des Bewusstseins: Erdprojekte [1968], in Ders., Gesammelte Schriften, Wien/Köln 2000, S. 130-140.

Soja 1989

Soja, Edward W., Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Theory, London/New York 1989.

Soja 1992/2000

Soja, Edward W., Inside Exopolis: Scenes from Orange County [1992], in: Sorkin, Michael (Hg.), Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space, Montréal 2000, S. 94-122.

Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1995

Stam, Robert/Burgoyne, Robert/Flitterman-Lewis, Sandy, New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond, 4. Auflage, London/New York 1995.

Thoreau 1854/1999

Thoreau, Henry David, Walden, Oxford/New York 1999 (Erstveröffentlichung 1854).

Tode 1992

Tode, Thomas, Demontage des definitiven Blicks, in: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 157-171.

Turim 1985

Turim, Maureen, Abstraction in Avant-Garde Films, Michigan 1985.

Vertov 1923/1998

Vertov, Dziga, Kinoki-Umsturz [1923], in: Albersmeier, Franz-Josef, Texte zur Theorie des Films, 3. Auflage, Stuttgart 1998, S. 36-50.

Weigel 2002

Weigel, Sigrid, Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft, Bd.2, Heft 2, 2002, S. 151-165.

Wollen 1985

Wollen, Peter, Cinema and Technology: A Historical Overview, in: De Lauretis, Teresa/Heath, Stephen (Hg.), The Cinematic Apparatus, (erste Ausgabe 1980), Milwaukee 1985, S. 14-23.

Online-Ressourcen:

<http://de.wikipedia.org/wiki/San-Andreas-Verwerfung>, zuletzt eingesehen am 10.7. 2008.

http://en.wikipedia.org/wiki/Field_recording, zuletzt eingesehen am 15.7. 2008.

http://en.wikipedia.org/wiki/Amazing_grace, zuletzt eingesehen am 15.7. 2008.

<http://www.filmsite.org/filmterms8.htm>, zuletzt eingesehen am 20.5. 2008.

5.2. Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen sind folgender Publikation entnommen:

Pichler, Barbara/Slanar, Claudia, James Benning, Wien 2007.

Bei allen Abbildungen handelt es sich, wenn nicht anders angegeben, um Stills/Standbilder aus Filmen von James Benning; Courtesy Österreichisches Filmmuseum; Kaderfotografie: Georg Wasner.



Abbildung 1

James Benning, Karte der USA, 1999/2004, (s/w Abbildung) Courtesy James Benning.



Abbildung 2
James Benning/Bette Gordon,
The United States of America, 1975.



Abbildung 3
James Bennig, *One Way Boogie Woogie*, 1977.



Abbildung 4
James Benning, *El Valley Centro*,
1999.



Abbildung 5
James Benning, *Los*, 2000



Abbildung 6
James Benning, *Sogobi*,
2001.



Abbildung 7
James Benning, *Sogobi*, 2001.



Abbildung 8
James Benning, *El Valley Centro*,
1999.



Abbildung 9
James Benning, *El Valley Centro*, 1999.

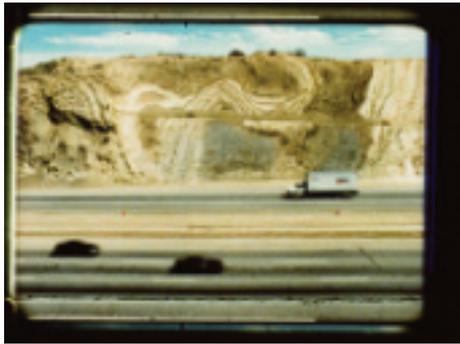


Abbildung 10
James Benning, *Sogobi*, 2001.



Abbildung 11
James Benning, *TEN SKIES*, 2004.



Abbildung 12
James Benning, *RR*, 2007.

5.3. Filmographie James Benning (Stand 01.07. 2008)

nach Pichler/Slanar 2007, S. 244-254.

did you ever hear that cricket sound	1971
Time and a Half	1972
Art Hist. 101	1972
Ode to Muzak	1972
Honeylane Road	1973
Michigan Avenue	1973
i-94	1974
8 1/2 x 11	1974
The United States of America	1975
Saturday Night	1975
9-1-75	1975
3 minutes on the dangers of film recording	1975
Chicago Loop	1976
A to B	1976
11 x 14	1976
One Way Boogie Woogie	1977
Grand Opera. An Historical Romance	1978
Him and Me	1981
American Dreams (lost and found)	1984
O Panama	1985
Landscape Suicide	1986
Used Innocence	1988
North on Evers	1991
Deseret	1995
Four Corners	1997
UTOPIA	1998
El Valley Centro	1999
Los	2000
Sogobi	2001

13 LAKES

2004

TEN SKIES

2004

One Way Boogie Woogie/27 Years Later

1977/2004

casting a glance

2007

RR

2007

5.4. Liedtexte

„A Little Bit Of Love“

Text/Melodie: Victoria Williams, 2000.

Do you know the world is dying
For a little bit of love?
Everywhere we hear the sighing
For a little bit of love;
For the love that rights a wrong,
Fills the heart with hope and song;
They have waited, oh, so long,
For a little bit of love.
For a little bit of love,
For a little bit of love,
They have waited, oh, so long,
For a little bit of love,

From the poor of every city,
For a little bit of love,
Hands are reaching out for pity,
For a little bit of love;
Some have burdens hard to bear,
Some have sorrows we would share;
Shall they falter and despair
For a little bit of love?
For a little bit of love,
For a little bit of love,
Shall they falter and despair
For a little bit of love?

Down before their idols falling,
For a little bit of love,
Many souls in vain are calling
For a little bit of love;
If they die in sin and shame,
Someone surely is to blame
For not going in His Name,

With a little bit of love.

With a little bit of love,

With a little bit of love,

For not going in His Name,

With a little bit of love.

While the souls of men are dying,

For a little bit of love,

While the children, too, are crying,

For a little bit of love,

Stand no longer idly by,

You can help them if you try;

Go, then saying, Here am I

With a little bit of love.

With a little bit of love,

With a little bit of love,

Go, then saying, Here am I

With a little bit of love.

"Amazing Grace"

Text: John Newton, 1779

Melodie: James P. Carrell, David S. Clayton, 1831

Amazing Grace, how sweet the sound,
That saved a wretch like me...
I once was lost but now am found
Was blind, but now I see.

T'was Grace that taught...
My heart to fear
And Grace, my fears relieved.
How precious did that grace appear...
The hour I first believed.

Through many dangers, toils and snares...
We have already come.
T'was Grace that brought us safe thus far...
And Grace will lead us home.

The Lord has promised good to me...
His word my hope secures.
He will my shield and portion be...
As long as life endures.

When we've been here a thousand years...
Bright shining as the sun.
We've no less days to sing God's praise...
Than when we've first begun.

Amazing Grace, how sweet the sound
That saved a wretch like me...
I once was lost but now am found
Was blind, but now I see.

5.5. Abstract

Deutsch

James Benning gilt als einer profiliertesten und produktivsten Filmmacher auf dem Gebiet des Experimentalfilms. In seinen in den letzten zehn Jahren entstandenen Arbeiten – die jedoch nur einen kleinen Anteil an seinem Gesamtwerk haben – widmet er sich hauptsächlich den Landschaften der USA und verbindet einen genauen Blick auf diese mit Fragen nach deren Überformung durch zunehmende Ökonomisierung und Industrialisierung.

Die vorliegende Arbeit widmet sich dreien seiner Filme genauer: *El Valley Centro*, *Los* und *Sogobi*, im Zeitraum von 1999-2001 entstanden, formieren die „California Trilogy“, in der sich Benning der Landschaften Kaliforniens annimmt, um einerseits den Weg des Wassers in einem der größten landwirtschaftlichen Anbauflächen der USA sowie in der Stadt Los Angeles nachzuzeichnen, andererseits dem Mythos der „Naturlandschaft“ nachgeht (*Sogobi*), der immer schon einer der Romantisierung und Mediatisierung war.

Anhand der Stränge Film- und Raumtheorie soll gezeigt werden, dass sich die „California Trilogy“ am Schnittpunkt diskursiver Formationen befindet, die Fragen virulent werden lassen, die in den letzten Jahren vermehrt Eingang in die zeitgenössische Kunstproduktion gefunden haben: jene nach Dokumentarismus und Realismus bzw. der Verschmelzung von dokumentarischer und fiktionaler Form.

Der erste Teil der Arbeit geht somit auf die verschiedenen räumlichen Konzepte ein, die in den Filme der Trilogie nachzuzeichnen sind, und rekurriert dabei auf ein wiedererstärktes Interesse am Raum im „spatial turn“ bzw. „topographical turn“ in den Kulturwissenschaften, das den Raum als Analyseform begreift, um konkrete Orte und deren Veränderungen im Hinblick auf ihr Potential in der Produktion historischer Narrative sowie deren Repräsentationsformen zu untersuchen.

Im zweiten Teil wird Raumfragen aus filmhistorischer und –theoretischer Sichtweise – mit einer Lektüre, die sich vor allem an André Bazins Schriften und Gilles Deleuzes Theorien zum Kino orientiert – nachgegangen, um zu zeigen, dass erstere seit jeher mit jenen nach dem ontologischen Status eines Mediums sowie dessen Mittel der Bedeutungsproduktion aufs engste verknüpft sind.

English

James Benning is one of the most prolific contemporary experimental filmmakers. In his latest works produced during the last ten year—being only a small part of his complete oeuvre—he has been examining various landscapes of the US in order to raise questions about their transformation through an increasing industrialization and re-shaping according to production values and economic principles.

This thesis offers a closer analysis of three of his films: *El Valley Centro*, *Los* and *Sogobi*, produced between 1999 and 2001, form together the 'California Trilogy', in which Benning examines the landscapes of California to show on the one hand the Californian waterway through the Great Central Valley—on of the biggest areas of agricultural production in the US—and the city of Los Angeles and on the other hand to put the myth of a 'natural' landscape into question as it has always been intertwined with the question about its representation and the media.

Based on concepts established in film theory as well as in current spatial theory I want to show that various discursive formations come together in the 'California Trilogy' raising questions about realism and the fusion of documentary and fictional narratives and forms. The first part of this thesis consists of a close examination of the three parts of James Benning's 'California Trilogy' by employing various spatial concepts thereby referring to an increased interest—referred to as 'spatial' or 'topographical' turn in the cultural studies—in space as analytical category to analyse places and their power to produce and shape historic narratives as well as forms and modes of representation.

The second part takes a closer look to problems of staging space in the medium film according to film-history and film-theory—mainly taking André Bazin's and Gilles Deleuze's theories into account—to demonstrate that questions about space and representation were always closely intertwined with those of the ontological status of a medium and its different modes of signification.

5.6. Curriculum Vitae Claudia Slanar

Ausbildung

- 1990 *Matura* (Auszeichnung), 1. BG und BRG 21, Franklinstraße 21, neusprachlicher Zweig.
- 1990 *Studium der Handelswissenschaften*, Wirtschaftsuniversität Wien.
- 1992 *Studium der Kunstgeschichte*, Universität Wien.
- 1995 – 1996 *ERASMUS-Studienaufenthalt*, Coventry University/UK (Fächer: European Issues and Policies, Marketing Communications).
- 1998 – 2000 *Film und Geisteswissenschaften*, Interfakultärer Lehrgang, Universität Wien.

Beruf

- 1999 *Kunstredaktion, Wiener Lokalfernseher TIV – true image vision*: Gestaltung von Beiträgen (Recherche, Kamera, Schnitt).
- 2001 *Lehrauftrag Universität Jena/D, Fachbereich Medienwissenschaft*: Workshop zur Erstellung einer CD-Rom zur angewandten Filmanalyse, gemeinsam mit der Gruppe *vonautomatisch* (Michael Loebenstein, Patrick Kranzlmüller, Dieter Pichler, Axel Swoboda).
- seit 2001 *Konzeption von Filmprogrammen und Ausstellungen (Auswahl)*:
Grenzziehungen...was nicht zusammengehört, Diagonale 2001.
In and Out Of Place, Filmprogramm, Palais Donaustadt (theatercombinat), Wien, September 2005.
Zwischendurch: Diverse Tätigkeiten, Salzburger Kunstverein Jahresausstellung 2006, Salzburg, Dezember 2006 bis Februar 2007 (gem. mit Gabu Heindl).
- 2001 – 2003 *Assistenz Sammlung/Studienraum, Generali Foundation, Wien.*
- seit 2002 *Lehrbeauftragte an der wiener kunst schule, Wien, Co-Leiterin Interdisziplinäre Klasse.*
- seit 2003 *Filmvermittlerin (u.a. Viennale, Österr. Filmmuseum).*
- 2004 – 2008 *Katalogredakteurin der Diagonale – Festival des Österreichischen Films.*
- 2004 – 2007 *Kunstvermittlerin, Generali Foundation, Wien.*

Publikationen (Auswahl)

Out of the swamp, in: Highway 101/ The Journal #1: Swamp, Wiener Festwochen 2000, Wien 2000.

Do ya think I'm sexy?, in: Wer erschoss Immanenz?, T. Edlinger, J. Grenzfurthner, F. Ostermayer (Hg.), edition selene 2002.

Voll frontal. Über das Werk des Linzer Filmemachers Siegfried A. Fruhauf, in: kolik.film, Sonderheft 1, Wien 2004.

Werbepbilder/Filmbilder. Spike Lee, in: G. Landsgesell/A. Ungerböck (Hg.): Spike Lee, Filmemacher, Berlin 2006.

Land in Sicht. Zur Ikonographie der Landschaft in neuesten experimentellen Videos und Filmen, in: B. Pichler/A. Pollach (Hg.): Moving Landscapes, Wien 2006.

James Benning, (Künstlermonografie) B. Pichler/C. Slanar (Hg.), Wien 2007.

„*This looks just like home.*“ *Über Nicht-Orte und Andere Räume im neueren österreichischen Spielfilm*, in: AUSTRIACA. Texte zum österreichischen Film, C. Blümlinger (Hg.), Paris, Herbst 2008.

Künstlerische Arbeiten (Auswahl)

Five Appropriate Answers to An Inappropriate Statement, 2008, Video, 3 min, gem. mit Natascha Unkart (Bitch and A Half Productions), für die Gruppenausstellung: *ma'am made*, Wien Juni 2008.

When I met Kimberly Clark, Installation mit Diaprojektion und Ton, 2008, für die Gruppenausstellung: *Abwesend*, Soho in Ottakring, Wien, Mai 2008.

„*If You Ask A Man For The Way, You Get Directions. If You Ask A Woman, You Get A Story*,“ Mixed Media Installation, für die Gruppenausstellung: *Summer Rain, Jungle Red – Gendered Geographies*, CalArts, Valencia/CA, Dezember 2008.