

# James Benning, der Unabomber und *Stemple Pass*: ein Interview

Von Allan MacInnis

Man kann sich darauf verlassen, dass das Vancouver International Film Festival den neuen James-Benning-Film zeigt. Dort war es auch, als ich 2005 sowohl dem Filmemacher als auch seinem Werk zum ersten Mal begegnet bin. Er hielt eine Einführung vor einem Screening von *13 Lakes* und äußerte sich später über die Ironie, einen umweltbewussten Film gemacht zu haben, für den er nun – fossile Brennstoffe verbrennend – durch ganz Nordamerika fahren musste. *13 Lakes* wurde auf Film gedreht, Shot für Shot eine einzige statische, eine ganze Filmrolle lang dauernde Einstellung eines nordamerikanischen Sees. Der Ton des Films bestand einzig aus Umgebungsgeräuschen, die vor Ort aufgenommen worden waren, jedoch nicht alles davon synchron. Benning verriet während des Publikumsgesprächs, dass der Zug, den man in einem Segment vorbeifahren hörte, tatsächlich in derselben Gegend aufgenommen worden war, aber erst nachdem die Kamera zu drehen aufgehört hatte, was einer Person im Publikum Anlass zu großer Entrüstung gab; sie beschuldigte Benning des „Betrugs“ – als ob etwas in seiner Herangehensweise jedweden Kunstgriff zu verbieten schien.

Viele Kunstgriffe stecken hingegen in James Bennings Unabomber-Film von 2012, *Stemple Pass*, der im Rahmen des Vancouver International Film Festivals 2013 lief, auch wenn das kaum ein Grund ist, ihn abzulehnen; er ist ein gestaltetes Kunstwerk – wie alle von Bennings Filmen. Der Film besteht aus vier statischen Einstellungen, von denen jede 30 Minuten dauert (Benning hat in seiner filmischen Praxis seit *Ruhr* (2009) sein ursprüngliches Medium des 16-mm-Films verlassen; sein Upgrade ins Digitale ermöglicht längere Einstellungen, inklusive seiner bemerkenswert klingenden, unten erwähnten Single-Shot-Doku *Nightfall*). Die vier Segmente von *Stemple Pass* zeigen dieselbe bewaldete Landschaft zu verschiedenen Jahreszeiten, jedoch nicht in der richtigen Reihenfolge, um ihre visuelle Gegensätzlichkeit zu maximieren: Wir sehen den Frühling, dann Herbst und Winter und schließlich den Sommer. Ungefähr während der Hälfte jeder Einstellung hört man ein Voice-Over von Benning, der Auszüge aus Ted Kaczynskis Schriften liest – darunter Tagebucheinträge und versteckte sowie kodierte Botschaften, die niemals zuvor veröffentlicht wurden. In den verbleibenden 15 Minuten hört man die Umgebungsgeräusche. Im Vordergrund rechts sieht man eine funktionstüchtige Rekonstruktion von Kaczynskis Hütte, die Benning als Teil seines *Two Cabins*-Projekts gebaut hat, für das er auch eine Rekonstruktion von Thoreaus Hütte am Walden Pond errichtete. Während des größten Teils des Films gibt es wenig Hinweise auf menschliche Anwesenheit – gelegentlich jedoch

vernimmt man eindringende Auto- oder Hubschrauber-Geräusche, und in einer Sequenz steigt Rauch aus dem Rauchfang der Hütte auf (Benning erklärte in einem kurzen E-Mail-Interview, das ich für die Huffington Post mit ihm führte, dass er während dieser Sequenz, Herbst, „in der Hütte war, um das Feuer am Brennen zu halten, während die Kamera unbeaufsichtigt von der Veranda meines Haupthauses aus filmte“, welches höher lag.)

Schon länger stellt Kaczynski eine faszinierende Figur für mich dar – eigentlich, seitdem ich den vormaligen VIFF<sup>1</sup>-Beitrag, Lutz Dammbecks *The Net: The Unabomber, LSD, and the Internet* gesehen hatte. Auch wenn man seine Taten nicht anders als kriminell, schändlich und unentschuldigbar bezeichnen kann, so ergeben seine Abhandlungen, das *Unabomber Manifest*, welches klar argumentiert, wie eine technologische Gesellschaft die Menschheit der Autonomie beraubt hat, stellenweise doch erschreckend viel Sinn. Ich war gespannt darauf, den Film ausführlicher mit Benning zu diskutieren, um schließlich festzustellen, dass mich seine freimütigen und provokanten Antworten etwas erschreckten. Das folgende Interview fand im Herbst 2013 via E-Mail statt.

*Wie haben Sie anfänglich Interesse für den Unabomber entwickelt und wie beurteilen Sie das Manifest?*

1970 zog ich in eine Jagdhütte in den Adirondack Mountains, um Mathematik an einem kleinen Junior College im Staat New York zu unterrichten. Zufällig hatte Ted Kaczynski gerade seine Lehrverpflichtung in Berkeley gekündigt und damit begonnen, seine Hütte in den Wäldern etwas südlich von Lincoln in Montana zu bauen. Natürlich wusste ich nichts von diesem Zufall, als es geschah; meine Motivation, ländlich zu leben, konnte nicht Kaczynski gewesen sein, sondern war von Dylan und *The Band*, die außerhalb von West Saugerties in New York gelebt hatten, gespeist. (Ich muss darauf hinweisen, dass Kaczynski ein Mathematik-Genie war; seine Dissertation fand international Beachtung. Er ging nach Harvard und an die Universität von Michigan, während ich meinen Abschluss an der Universität von Wisconsin-Milwaukee machte – hier also wenig Überschneidungen.) Im Frühling 1971 wurde ich als Lehrer gefeuert, weil ich Proteste gegen den Vietnam-Krieg angeführt hatte; der Rektor der Schule war gleichzeitig auch der Präsident der *John Birch Society* im nahen Lake Placid. Er hasste mich. Als das Wissenschaftsgebäude (in dem sich mein Büro befand) abbrannte, wurde die Kriminalpolizei des Staates New York (New York State Bureau of Criminal Investigation) gerufen. Ich wurde als erster überprüft.

In den späten 1960ern war ich in einem armen schwarz-weißen Ghetto in Springfiel, Missouri, in die gemeinnützige Arbeit involviert, solche Qualifikationen machten mich zu einem Hauptverdächtigen. Es wurde jedoch später festgestellt, dass das Feuer von einem studentischen Mitglied der Freiwilligen Feuerwehr gelegt worden war. Es gab keine politische Motivation; er wollte lediglich ein Feuer bekämpfen. Unglücklicherweise wählte er dafür einen sehr kalten Tag, alle Schläuche froren zu und das Gebäude brannte nieder. Ich kannte den Studenten nicht.

Aber es passierte noch etwas Interessantes während der Untersuchung. Als ich einem Lügendetektor-Test zustimmte, stellte mir die Polizei nur ein paar Fragen über das Feuer und wechselte dann zu Fragen über das Bombenattentat im Army Mathematics Research Center in Madison, Wisconsin, bei dem Robert Fassnacht, ein Student und Forschungsassistent, getötet worden war. Das war eine Woche, bevor ich in den Staat New York gezogen war, passiert. Die Polizisten waren sehr daran interessiert, ob ich die Armstrong-Brüder kannte, Karl und Dwight, sowie Leo Burt und David Fine, die vier Hauptverdächtigen. Ich sagte, dass ich das täte, aber nicht gut. Gegen Ende einer eher langen Befragung erfuhr ich, dass diese vier nur ein paar Kilometer von meiner Hütte entfernt gestoppt worden waren. Der Polizist dort hatte ein paar Zahlen auf der Nummerntafel vertauscht und sie unwissentlich entkommen lassen. Ich bestand den Lügendetektor-Test und wurde nie wieder befragt.

Als Mitte der 1980er Nachrichten über den Unabomber in den Zeitungen auftauchten, hatte man außer Leo Burt alle festgenommen. Karl Armstrong bekam die längste Strafe, 23 Jahre, sieben davon hat er abgesessen. Leo Burt war noch immer auf freiem Fuß und die alte Madison-Garde munkelte, dass Burt entweder ein FBI-Informant, tot oder vielleicht der Unabomber war; im Zusammenspiel mit dem Faktum, dass die erste Kaczynski-Bombe im Mai 1978 an der Northwestern University explodierte, ließ mich das aufmerksam werden. Ich hatte an der Northwestern von 1975 bis zu meiner Kündigung im Frühling 1977 Filmemachen unterrichtet.

Am *Manifest* finde ich vor allem Kaczynskis Warnung interessant, dass Technologie systematisch Autonomie zerstört, nämlich Autonomie in Bezug auf die wichtigen Dinge im Leben und, ich nehme an, auch auf das Leben selbst. Ja, für mich gibt es da schon einen Widerspruch, denn der Computer hat mich als Filmemacher beinahe vollständig autark gemacht; ich brauche keinen

Laborservice mehr, der früher ungeheuer wichtig war. Aber die wichtigere Frage ist, was ich aufgegeben habe; es kann nicht gut sein.

Da ich ziemlich schüchtern bin und viel Zeit alleine verbringe, fand ich Kaczynskis Kommentare zur Über-Sozialisierung der Linken ziemlich unterhaltsam. Nicht zustimmen kann ich dem Gebrauch von Gewalt („Damit unsere Botschaft mit einer gewissen Chance auf einen bleibenden Eindruck an die Öffentlichkeit gelangt, mussten wir Leute umbringen“); nichtsdestotrotz verstehe ich seine Argumentation, dass die Gleichung aus dem Gleichgewicht gerät, wenn eine Regierung Töten verbietet und dann selbst tötet, um sich durchzusetzen. Dieser Verlust des Gleichgewichts ist der Hauptgrund für Terrorismus. Und da ich Steuern zahle, bin ich in jene Tötungen, die meine Regierung routinemäßig durchführt, bereits verwickelt – ganz egal, ob das Bush ist oder Obama, oder jeder andere Präsident, seit ich zu arbeiten begonnen habe.

Der vielleicht wichtigste Teil des *Manifests* ist Kaczynskis Definition von Freiheit. Sie wird im Buch *(FC) Two Cabins by JB*, herausgegeben von Julie Ault, in meinem Film *Stemple Pass* und jetzt hier wiederholt:

„Freiheit bedeutet, die Kontrolle über die existenziellen Themen der eigenen Existenz zu haben: Essen, Kleidung, Unterkunft und Verteidigung gegen jedwede Gefahr der Umwelt. Freiheit bedeutet Macht zu besitzen; nicht die Macht, andere Menschen zu kontrollieren, sondern die Macht, die Bedingungen des eigenen Lebens zu kontrollieren.“

*Kannten Sie Buckley Crist, das geplante erste Opfer an der Northwestern University, oder hatten Sie sonst Kontakt zur Technik-Abteilung? Wie ging es Ihnen, als Sie erfuhren, dass die Bombe explodiert war? Hatten Sie selber Vermutungen, wer die Bombe geschickt haben könnte?*

Die einzige Person, die ich außerhalb der Film-Abteilung kannte, die in der *School of Speech* war, war ein Künstler, der an der Kunstschule – sofern sie eine Kunstschule hatten – Grafik machte, und an seinen Namen erinnere ich mich nicht. Er und seine kleine Tochter sind in der ersten Einstellung von *11 x 14* (Benning's Film aus dem Jahr 1977) zu sehen. Er steigt, mit seiner Tochter auf dem Arm, aus einem grünen VW Variant aus, geht auf die Kamera zu und aus dem Bild. Ich wollte, dass sich die erste

Bewegung im Film an die Kamera richtet. Ich kann mich nicht erinnern, wann ich von dem Attentat hörte; als es passierte, war es nicht berichtenswert, und als ich es mitbekam, stand es schon in Verbindung mit dem Unabomber.

*Hat Sie Kaczynskis Identität überrascht?*

Nicht wirklich. Bis man Kaczynski gefasst hatte, hatte ich Geschichten gehört, dass das FBI Leute einvernimmt, die im *Exploratorium* (Museum für Wissenschaft, Kunst und Wahrnehmung) in San Francisco arbeiteten, sowie ein paar Künstler, Don Evans, ein Filmemacher aus Nashville, der auch Feuerwerks-Kunst machte, und Tony Conrad, der in Harvard mit Kaczynski Mathematik studiert hatte. Ich weiß allerdings nicht, ob irgendeine dieser Geschichten stimmt, jedenfalls waren sie damals im Umlauf.

*Haben Sie jemals versucht, auf unbestimmte Zeit vom Versorgungssystem abgekoppelt zu leben – jagen, anbauen, autonom sein? Wie haben Sie das erlebt?*

Ich denke, ich habe ein paar Mal selbstversorgend gelebt. Als ich in Springfield, Missouri, in diesem schwarz-weißen Ghetto lebte, das ich vorhin erwähnte, lebte ich in einem Flintenhaus, das wegen seiner Architektur so heißt; wenn jemand an der Vordertür seine Schrotflinte abfeuert, könnten die Kugeln durch die drei aufeinander folgenden Räume hindurch und hinten wieder hinaus fliegen, ohne irgendetwas zu treffen – alle Türen sind in einer Flucht. Das war aber nicht im Sinne von unabhängig von Strom und Wasser; beides hatte ich, und es gab eine Toilette in einer Ecke meines Schlafzimmers, dem mittleren Raum (meine Nachbarn hatten Plumpsklos), aber es war auf andere Art vom Versorgungsnetz abgekoppelt. Es gab keine städtischen Dienstleistungen. Die Leute verbrannten ihren Müll in großen Ölfässern neben den Schienen, die durch unsere Hinterhöfe liefen. Am Tag, an dem ich auszog, fand ich einen alten schwarzen Mann tot hinter meinem Haus. Ich erzählte das meinem Nachbarn und er rannte weg und versteckte sich; er hatte Angst, die Polizei würde ihm das anhängen. Als die Polizei dann tatsächlich auftauchte, wurde mir nicht einmal eine Frage gestellt; sie transportierten nur den Leichnam ab. Von dort zog ich auf eine Rinderfarm in den Missouri Ozarks und lebte in einem alten Bauernhof am Osage River, was, so denke ich, ähnlich war, wie in den 1930ern während der Weltwirtschaftskrise zu leben. Ein paar Jahre später lebte ich im Staat New York und war dort wirklich von allem abgeschnitten.

Ich hatte keinen Strom, Wasser kam aus einem von einem Benzinmotor betriebenen Brunnen, der einen Pferde-Trog in der Nähe des Dachs füllte, und das Wasser floss dann mithilfe der Schwerkraft durch die Leitung. Es gab kein warmes Wasser. Als Licht verwendete ich eine Coleman-Laterne und Wärme kam nur aus dem Kamin. In diesem Winter, dem kältesten, seit es Aufzeichnungen gibt, verheizte ich beinahe 70 Meter Holz; zwei Wochen lang hatten wir durchgehend -40 Grad, und auch der Schneefall hielt einen Rekord, mehr als 9 Meter. Die Hütte war total eingeschneit und ich musste Tunnel graben, um die Tür öffnen zu können und Licht durch die Fenster scheinen zu lassen. Ich musste jeden Morgen zwei Meilen mit Schneeschuhen zur Arbeit gehen.

*Sie haben erwähnt, dass Sie zu Kaczynskis Tagebüchern Zugang hatten, als einer Ihrer Freunde sie vor ein paar Jahren bei einer Auktion kaufte. Wie war es, sie zu lesen?*

Ja, ich lernte Danh Vo durch Julie Ault kennen, sie kamen beide nach Buenos Aires, um sich ein paar meiner Filme anzusehen, die beim dortigen Festival liefen. Er besuchte mich auch ein paar Mal in den Bergen, und als er hörte, dass Julie und ich Kaczynskis Tagebücher haben wollten, beschaffte er das Geld und bot ganz engagiert mit. Gleichzeitig kaufte er Kaczynskis Schreibmaschine und schenkte Julie die Tagebücher. Er sagte mir, er sei sehr gespannt, was ich daraus machen würde. Er jedenfalls verwendete die Schreibmaschine, um die Einladungen für die Präsentation seiner Kopie der Freiheitsstatue in Kassel in Deutschland zu schreiben<sup>2</sup>. Ich wohnte damals bei einem Freund in Tivoli im Staat New York und Julie brachte die Tagebücher aus New York City für mich zum Lesen mit. Sie sind erstaunlich. Ich weiß von keiner anderen Person, die so außerhalb des Mainstreams, und von jetzt aus gesehen eigentlich außerhalb jeglicher Strömungen, gelebt hat wie er. Sein Blick auf die Welt ist absolut einzigartig.

*Wussten Sie von Anfang an, dass Sie einen Film über Kaczynski machen wollten? (Hatten Sie damals schon mit dem Cabins-Projekt begonnen?).*

Als ich Kaczynskis Tagebücher las, hatte ich mit dem *Cabins*-Projekt schon begonnen. Julies Hauptmotiv für den Erwerb der Tagebücher war, dass diese niemand ausbeuten konnte, zumindest nicht auf sensationslüsterne Weise. Sie will sie auf geeignete Art archivieren. Wir glauben beide, dass in ihnen wichtige Wahrheiten stecken, vor allem darüber, außerhalb zu stehen. Ich hatte wirklich nicht vor, mit ihnen zu arbeiten, Danhs Aufforderung aber

<sup>2</sup> Siehe <http://archiv2.fridericianum-kassel.de/v001.html?&L=1>

erweckte in mir den Gedanken, dass ich vielleicht doch etwas mit ihnen machen könnte, das sie nicht ausbeutete und Bedeutung hätte.

*Sie sagten, dass Sie beim Auswählen der Lese passages für den Film „einen Überblick über das, worüber er schrieb, geben wollten“. Gab es noch andere Kriterien? (Bedeutet die Tatsache, dass ein Viertel des im Film Gelesenen sich auf sein Überleben in der Wildnis konzentriert, dass sich ein Viertel seines Schreibens diesem Thema widmet? Stimmt das so auch für andere angeschnittenen Themen...?)*

Nun, es ist eigentlich nicht so analytisch. Für mich scheint es Mengenverhältnisse zu repräsentieren, die wahr sind, viele der Tagebücher jedoch konzentrieren sich auf die alltäglichen Notwendigkeiten des Überlebens, vielleicht gibt es bei den sensationelleren Stellen eine kleine Schiefelage. Es stimmt, dass die späteren Tagebücher politischer werden, sprich: Sein Zorn richtet sich mehr auf die Technologie.

*Mich interessieren besonders die Passagen, in denen Kaczynski darüber spricht, dass seine Motivation für Verbrechen und Sabotageakte nicht ideologisch oder vom Verlangen, die Gesellschaft zu ändern, geleitet ist, sondern von einem Wunsch nach Rache an der Gesellschaft, da diese ihn seiner Autonomie beraubt hat. Erschreckend auch jene hasserfüllter scheinenden Texte darüber, wie gerne er noch größeren Schaden anrichten würde – zum Beispiel sein Wunsch, dass die Drähte, die er über Wege spannte, Menschen köpfen sollten. Könnten Sie ein wenig über Ihre Motivation dafür sprechen, Beispiele für dieses boshafte und pathologische Denken in den Film einzubeziehen? Da es so aussieht, als wäre vieles davon versteckt oder kodiert, waren solche Dinge wirklich repräsentativ für die große Menge seiner Schriften?*

Was ich mit einbeziehe und die Reihenfolge, in der das passierte, ist sehr wichtig für das Verständnis, wie Kaczynski immer raffinierter wurde und auch entschlossener, gegen Technologie zu kämpfen, die Revolution herbeizuführen. Meiner Ansicht nach war er zu Beginn lediglich wütend oder machte zumindest seinen Ärger deutlich. Später aber wird seine politische Überzeugung, man müsse die technologische Gesellschaft zerstören bevor sie uns zerstört, in hohem Ausmaß fokussiert.

*Ich bin sehr interessiert an der ganzen Geschichte, dass Ted Kaczynski ein „MK ULTRA-Opfer“ sei, wie sein Bruder David ihn*

*beschrieben hat.<sup>3</sup> Nichts über MK ULTRA oder, wie ich mich erinnere, Ted Kaczynskis Zeit in Harvard schafft es in den Film. Fand sich irgendetwas, das sich auf solches Material bezieht, in den Tagebüchern? Ist das ein Aspekt seiner Geschichte, den Sie untersucht haben oder zu dem Sie eine Meinung haben?*

Kaczynski hat Dr. Henry Murray in keinem seiner Tagebücher je erwähnt. Das kann man auf zwei Arten interpretieren, die ich beide nicht kommentieren will. Es wäre nur Spekulation. Und die Tagebücher, die ich las, beginnen mit seinem Umzug nach Montana 1970, als er schon mindestens fünf Jahre von Harvard weg war. Im Manifest bezieht er sich auf Gedankenkontrolle, aber nie auf Murray im Speziellen.

*Gab es etwas, das zu verletzend, zu seltsam, zu persönlich, zu hasserfüllt, zu abschweifend oder zu überraschend war, um es in die Erzählung aufzunehmen? Gab es Dinge, die Sie gerne aufgenommen hätten, aber es unterließen?*

Nein, seine Tagebücher sind sehr ehrlich. Ich bin der Meinung, dass Kaczynski nicht lügen kann. Mein Problem war die Frage, ob ich diesen Film überhaupt machen soll. Als ich einmal entschieden hatte, dass seine Tagebücher wichtig waren und dass ich diesen Film machen sollte, habe ich nie zensuriert, sondern versucht, eine ehrliche Wiedergabe dessen zu liefern, zu dem ich Zugang hatte. Ich verstand das als große Verantwortung allen daran Beteiligten gegenüber.

*Eines der Opfer des Unabombers, David Gelernter, sagte, dass er „die Idee einer Auktion [von Material, das mit dem Unabomber in Beziehung steht, inklusiver der Tagebücher] eklig, widerlich, zutiefst verachtenswert“ finde und äußerte Bedenken, das Resultat wäre womöglich eine „PR-Goldgrube“ für den Unabomber.<sup>4</sup> Gelernter kommt auch in Lutz Dammecks Film The Net vor, in dem er – von Dammeck etwas taktlos überfallen – sagt: „Ist ein Mann einmal ein Mörder, schere ich mich einen Dreck um seine Ansichten... Ich weiß von ihm, dass er ein Mörder ist, ein Erschaffer von Schmerz und Leid, und seine Ansichten verlieren ihr Recht, für irgendein zivilisiertes menschliches Wesen von Interesse sein zu können.“ Ich stimme dem selbst nicht zu – ich halte Gelernters Sicht für eine Variante eines argumentum ad hominem, kann aber nachvollziehen, warum er so denkt. Aber könnten Sie dies kommentieren, und auch zwei weitere Problembereiche: Hatten Sie Bedenken, dass Stemple Pass irgendeiner Art von „Publicity“ für Kaczynski und seine Ideen in die Hand spielen*

<sup>3</sup> Siehe [http://www.democratic-underground.com/discuss/duboard.php?az=view\\_all&address=125x305928](http://www.democratic-underground.com/discuss/duboard.php?az=view_all&address=125x305928)

<sup>4</sup> Für den gesamten Kontext siehe <http://yaledailynews.com/blog/2007/01/29/unabombers-act-still-affects-prof-gelernter/>

*könnte? Und/oder hatten Sie Bedenken, seinen Opfern gegenüber unsensibel zu sein? Haben diese Bedenken ihre Entscheidungen als Filmmacher beeinflusst?*

Ich verstehe Gelernters Argumentation, aber ich kann ihr einfach nicht zustimmen. Wie schon gesagt, werden wir von unserer Regierung beinahe täglich in Ermordungen involviert, wir sind alle impliziert; *Stemple Pass* macht uns dies hoffentlich bewusst. Und ich hoffe, dass er uns auch Kaczynskis Argumente gegen Technologie bewusst macht, von denen ich glaube, dass sie sowohl bedacht als auch diskutiert werden sollten.

*Gab es je Reaktionen von Kaczynski, seinem Bruder oder einem der Opfer des Unabombers auf den Film? Machen Sie sich Sorgen über möglichen „Fallout“ für das Machen dieses Films – persönliche Konsequenzen oder unerwünschte Folgen?*

Zunächst habe ich von Kaczynski nur indirekt gehört. Er wünschte mich zur Hölle, hat diese Beurteilung aber später zurückgenommen. Seitdem hat er mir direkt alles Gute zum Geburtstag gewünscht, und zwar – wie er sich ausdrückte – wann immer der auch ist.

*Hat Kaczynski Stemple Pass eigentlich gesehen?*

Nein, er hat ihn nicht gesehen, und ich würde das auch nicht wollen; obwohl ich es für eine eher neutrale Lesart von ihm, seinen Taten und seinen Ideen halte, bin ich mir sicher, dass er nicht einverstanden wäre. Aber ich habe den Film natürlich nicht für ihn gemacht, eher verwende ich ihn, um Fragen zu stellen, die ich als ziemlich wichtig erachte. Es versteht sich von selbst, dass ich seine Morde nicht guthieß und -heiße. Dennoch hat er wichtige Dinge mitzuteilen, und es mag sie überraschen, mich sagen zu hören, dass ich Mitgefühl für ihn empfinde; er ist ein menschliches Wesen.

*Auf welchem Weg hat er Ihnen einen schönen Geburtstag gewünscht? (Darf er, angesichts seiner Verbrechen, Post verschicken?)*

Julie Ault ist jetzt seit über drei Jahren mit ihm in Kontakt. Ich stelle ihm über sie Fragen. Letzten Mai habe ich ihm eine (beigelegte) Geburtstagskarte geschickt; und er schickte mir eine Postkarte, auf der stand:

Von  
THEODORE JOHN KACZYNSKI  
04475-046  
U.S. PENITENTIARY MAX  
P.O. BOX 8500  
FLORENCE, CO 81226-8500

27.5.2013

Lieber James,  
Danke für die Geburtstagsgrüße.  
Dir auch einen schönen Geburtstag –  
wenn du das nächste Mal einen hast.  
Ted Kaczynski (unterschrieben)

Ja, er darf Post verschicken und erhalten, natürlich wird alles überwacht, und ich bin sicher, dass mein Name nun auf einer FBI-Watchlist steht. Ich glaube, er hat auch das Recht auf einen Fernseher in seiner Zelle erworben, lehnte diesen aber ab. Er ist sehr mit Forschen und Schreiben beschäftigt.

*Ich habe das Ansehen Ihrer Filme mit dem Meditieren in der Natur verglichen, da beides einen teilweise vor dieselben Herausforderungen stellt – den Fokus behalten, ruhig bleiben – die Gedanken aber wandern trotzdem oder suchen sich das „aktivste“ visuelle Element als Brennpunkt, wie etwa den Rauch aus der Hütte ... Gibt es eine richtige Art, Ihre Filme anzusehen? Können Sie Empfehlungen abgeben, wie ein ideales Publikum eine Vorführung von Stemple Pass angehen könnte?*

Oh, diese Frage würde ich lieber nicht beantworten. Diese Frage richtet sich an die Zuseher, nicht an mich. Sind die Filme erst einmal in einem Kino oder einer Galerie, geht das in ihre Verantwortung über – ich habe dazu nichts zu sagen.

*Aus reiner Neugierde: Meditieren Sie oder verbringen Sie auf andere Art stille Zeit in der Natur?*

Nein, ich arbeite immer, so gehe ich mit Angst um. In den frühen 1970ern hatte ich akute Angstzustände, die durch ein schlechtes Drogenerlebnis ausgelöst wurden. Mein Arzt wollte mir mehr Drogen verschreiben, also hörte ich sofort auf zu ihm zu gehen. Ich habe seitdem keine Drogen mehr genommen und mich buchstäblich da durch gearbeitet; ich wurde zum Workaholic. Nach circa drei Jahren war ich wieder normal. Ich bin sehr pragmatisch. Malcolm X hatte Recht damit, dass Drogen anti-revolutionär

wären. Das Leben ist nicht so kompliziert.

*Was halten Sie davon, dass Leute ihr Bewusstsein für Ihre Filme verändern? Es war großartig, RR (Benning's Eisenbahnfilm) bekißt mit einem Freund anzusehen: Der Ton war erstaunlich, und der Film war viel lustiger, als ich erwartet hätte, was ich wohl beides ohne gesteigerte Wahrnehmung nicht durchgehend bemerkt hätte...*

Wie gesagt: Drogen sind anti-revolutionär.

*Wie nähern Sie sich Ihren Landschaften an? Setzen Sie sich, zum Beispiel, wenn Sie einen Drehort auswählen, eine bestimmte Zeitspanne, um dort vor Ort die Gedanken zu beruhigen, um ihn aufzunehmen?*

Ich mag das Gefühl, an einem Ort zu sein. Ich bewege mich gerne durch ihn. Ich möchte seine Dimensionen spüren. Ich bin ihm gegenüber gerne aufmerksam. Mein Verstand ist ziemlich aktiv. Es geht wirklich überhaupt nicht um Meditation; ich sehe Meditation mehr als Flucht. Bei Aufmerksamkeit, großer Aufmerksamkeit, geht es ums Lernen, nicht ums Verstecken, es geht um Lebendigkeit.

*Wenn Meditation das falsche Wort ist, um die Art der Aufmerksamkeit zu beschreiben, die Sie interessiert... gibt es ein anderes Wort, das wir verwenden sollten? (Ich kannte einen Lakota Sioux, der oft von der Bedeutung des „Aufmerksamkeit-Schenkens“ sprach.)*

Ja, da lässt uns die Sprache im Stich, und Sie haben recht, alle indigenen Kulturen sind dem Land sehr nahe, denn das Land lehrt einen aufmerksam zu sein, denn sonst stirbt man womöglich. Mehr als Meditation ist es also Notwendigkeit. Die Anasazi in Chaco Canyon verzeichneten den jährlichen Lauf der Sonne und den 19-Jahre-Zyklus des Mondes, indem sie einen Lichtdolch über die Felszeichnung einer Spirale warfen. Das war rund 900 Jahre n. Chr. Einen 19 Jahre dauernden Bewegungszyklus zu erkennen verlangt Hingabe und es braucht vielleicht auch mehr als eine Generation. Sie waren außerdem in der Lage, eine ziemlich hoch entwickelte Kultur in einer der unwirtlichsten Gegenden auf diesem Planeten aufzubauen, und dann, rund um die Jahrtausendwende, verschwanden sie.

*Können Sie aufschlüsseln, wie Ihre Zeit bei der Produktion von*

*Stemple Pass aufgeteilt war? Wie lange brauchten Sie dafür, die Tagebücher zu lesen, die Hütte zu bauen, den Dreh vorzubereiten, zu drehen, den Text einzulesen? Haben Sie auf irgendetwas Zeit verwendet – entweder in der Pre- oder Post-Production – das dem fertigen Produkt nicht anzusehen ist?*

Das ist eine interessante Frage, da das *Two Cabins*-Projekt nicht als Kunst angefangen hat. Es begann als Bauprojekt; ich wollte ein kleines Haus bauen, und Thoreaus Hütte am Walden Pond kam mir sofort in den Sinn. Sie war klein und machbar. Als ich sie fertig gebaut hatte, hängte ich ein paar meiner Gemälde hinein und sie fing an, wie Kunst auszusehen, aber es schien zu niedriglich, und ich dachte, ein Kontrapunkt wäre gut, wie damals, als ich Arthur Bremers Tagebuch meinem *American Dreams* beifügte und so Bremer neben Henry Aaron stellte, und außerdem war ich in Baustimmung, also baute ich eine weitere Hütte, Ted Kaczynskis. Ich brauchte etwas über ein Jahr, die beiden Hütten zu bauen, von Juni 2007 bis Juli 2008. Es gibt in beiden Hütten Gemälde, eine Bibliothek aus 120 Büchern in der Kaczynski-Hütte (zur Hälfte aus meiner Bibliothek, zur Hälfte aus dem Inventar jener Bücher, die man in Kaczynskis Hütte fand, als er festgenommen wurde.) Die Thoreau-Hütte hat einen Kamin und die Kaczynski-Hütte einen Holzofen (daher der Rauch in der zweiten Einstellung von *Stemple Pass*). Dieses Jahr habe ich in beiden Hütten Betten und Tische gebaut und dabei die Originale von Thoreau und Kaczynski kopiert. Das Projekt geht weiter, es beinhaltet ein Buch, das Julie Ault herausgegeben hat, *(FC) Two Cabins by JB*, A.R.T. Press, New York, und drei Filme, *Stemple Pass*, *Nightfall* und *Two Cabins* (das auch eine Installation ist, die in meiner Galerie in Berlin, neugeriemschneider, gezeigt wurde), und jetzt natürlich eine Museums-Ausstellung hier in Graz. Ich brauchte fast den ganzen Sommer 2011, um die Tagebücher zu studieren, einen Teil des Herbsts um zu entscheiden, was ich davon verwenden würde, und dann im Winter ungefähr zwei Wochen, um mich beim Lesen des Texts aufzunehmen. Ich machte die Aufnahmen in der Kaczynski-Hütte; ich wollte eine bestimmte Atmosphäre für meine Performance, wohingegen ich neutral blieb. Ich hatte also die Aufnahmen fertig, bevor ich den Dreh abgeschlossen hatte. Ich begann den Film zu drehen, bevor ich überhaupt gewusst hatte, dass Kaczynskis Tagebücher verfügbar wären (die FBI-Auktion war am 2. Juni 2011). Ich drehte den gesamten Film an vier verschiedenen Tagen: 15. Mai 2011 (Frühling), 22. August 2011 (Sommer), 12. November 2011 (Herbst) und 25. März 2012 (Winter). Ja, ich weiß, dass am 25. März eigentlich Frühling ist, aber in den Bergen dauert der Winter einen Monat länger.

*Sie stolpern beim Einlesen des Texts bei ein paar Wörtern, und mir fiel auf, dass Sie, anstatt zu tun, was andere tun würden – zurückspringen und es noch einmal machen, bis es perfekt ist –, einfach weitermachten und Ihre Versprecher hörbar ließen. Mir scheint dies vielleicht etwas über Ihre Methode und Denkweise zu enthüllen, ich bin aber nicht sicher, was es enthüllt.*

Nun, für mich enthüllt es ein paar Dinge, zuerst und vor allem, dass ich traumatisiert war, wenn ich in der Schule laut in der Klasse vorlesen musste, etwas, das ich nie wirklich überwunden habe; ich brauchte lange, um diese Aufnahmen zu machen, obwohl ich den Text sogar fast auswendig konnte. Ein paar Sätze las ich zehn Mal, bevor ich ohne Fehler durchkam, ich mache Hunderte Fehler. Aber mit ProTools geht es ganz schnell, die Aufnahme perfekt zu machen. Und das tat ich zuerst auch, ich machte die Aufnahmen ohne jeglichen Fehler. Aber ich wollte keine Stimme der Autorität sein und so holte ich 13 Fehler wieder zurück und verwendete sie, um subtil meine Beziehung zu dem, was ich zur Zeit des Fehlers las, zu kommentieren, immerhin machte mich manches davon nervös. In gewisser Weise bot es mir also ein Mittel, mich selbst zu kommentieren ohne den Text zu kommentieren.

*Welche Technologie haben Sie für Stemple Pass verwendet? (Es interessiert mich vor allem der Regen, ich habe gelesen, dass man Regen, wenn er nicht in irgendeiner Form beleuchtet ist, kaum sieht. Setze ich voraus, dass das echter Regen war? Haben Sie ihn beleuchtet?)*

Ich verwende eine Sony EX-3 Digitalkamera (1080 x 1920), filmte mit 25 p und schneide in Final Cut Pro 7. Die Kamera mag schwachen Lichtkontrast, nicht grelles Sonnenlicht, obwohl man in der Postproduktion den Kontrast korrigieren kann, etwas, das ich mit 16-mm-Film niemals tun könnte. Ich wartete auf die Art Licht, die meine Kamera mag und drehte an diesen Tagen. Es geht darum, die Unterschiede zu HD zu begreifen und dann Kapital aus diesen Unterschieden zu schlagen. Alle vier Einstellungen sind mit natürlichem Licht gedreht.

*Das Paradoxon, das Sie vorher erwähnt haben, auf Technologie angewiesen zu sein um einen Film wie diesen zu machen, scheint in ihrem Werk wesentlich zu sein, obwohl es schwer in Worte zu fassen ist. Es erscheint mir sehr, sehr komisch, dass ich lieber zwei Stunden lang 13 Lakes ansehe als zwei Stunden ruhig an*

*einem See zu sitzen. Wenn das Ziel ist, zumindest teilweise den Geist zu beruhigen und die Natur wahrzunehmen, dann ist dies durch das Medium Film zu tun eine seltsam aus zweiter Hand erworbene, seltsam unnatürliche Art dafür. Und doch scheint es, dass ich mit dem Film meinen Verstand viel effektiver nutzen, viel besser fokussieren kann, als wenn ich nur in der Natur bin ... Können Sie mir das erklären? Was hat es mit Film und/oder dem Verstand auf sich, dass es so viel vergnüglicher ist natürliche Umgebung auf sich wirken zu lassen, wenn sie gefilmt ist?*

Es sind zwei Dinge: Zum einen habe ich all die Arbeit gemacht. Ich bin 10.000 Meilen gefahren, um 13 Seen zu bestimmten Jahreszeiten und in bestimmten Lichtverhältnissen zu filmen, damit Sie die Seen an einem überdurchschnittlich guten Tag sehen, oder das, was ich für die perfekte Zeit dafür halte. Und zweitens haben Sie einen Vertrag mit der Leinwand geschlossen, der viel stärker als der vertragsfreie Zustand ist, den sie mit der Realität haben, sprich: Wenn Sie in einen Film gehen, haben Sie den Gedanken des Sitzens und Schauens, in eine Richtung und an einem Ort, schon akzeptiert. Die Antwort ist also, dass Sie sowohl faul als auch nicht diszipliniert genug sind, die reale Erfahrung zu machen, was natürlich immer besser wäre. Das Machen meiner Filme ist mir immer viel wichtiger als die Filme selbst.

*Betreffend den „Vertrag“ mit dem Seher ... Mir scheint, dass die Natur des Vertrags mit Ihnen stärker als bei jedem anderen Filmmacher verlangt, dass Ihre Filme öffentlich projiziert werden; Ihre Filme zu Hause auf Video anzusehen, wo es die Option gibt, den Film anzuhalten, scheint irgendwie den Zweck zu verfehlen. Würden Sie dem zustimmen?*

Ja, dem würde ich zustimmen. Ich hoffe jedoch, dass die Leute, je vertrauter sie mit meinem Werk – sowohl den Filmen als auch den Installationen – werden, irgendwann lernen, wie man sie sich ansieht, was bedeutet, dass ich hoffe, dass das Werk selbst die Zuseher lehrt, wie es gesehen werden sollte und sie ihrerseits die Disziplin lehrt, Aufmerksamkeit zu schenken. Elegante Lösungen brauchen Zeit. Beobachtung ist eine wichtige Fähigkeit.

*In diesem Zusammenhang: Würden Sie eine DVD- oder Blu-Ray-Anthologie Ihrer Filme unterstützen?*

Ja, es sind schon sieben Titel (*American Dreams, Landscape Suicide, El Valley Centro, Los, Sogobi, RR* und *casting a glance*) vom Österreichischen Filmmuseum in Wien verfügbar, dem ich vor fünf

oder sechs Jahren mein ganzes Archiv übergab. Ich bewundere und respektiere Alexander Horwath, der dort Direktor und ein langjähriger Freund ist, sehr. Er und seine Mitarbeiter haben mein Werk sehr unterstützt und archivieren langsam alles, machen sogar 35-mm-Sicherungsskopien, und ein Nebenprodukt des Archivierens beinhaltet das Produzieren der DVDs. Schon bald werden *Deseret* und *Four Corners* ebenfalls verfügbar sein. Früher war ich gegen DVDs meiner Filme, aber da es so schwer ist, sie zu sehen und da die Heimkino-Systeme viel besser geworden sind und viele der Leute, die meine Filme sehen wollen, wissen, dass man Disziplin benötigt, bin ich jetzt gewillt, das Werk zugänglicher zu machen.

*Schauen Sie sich Ihre Filme an, nachdem Sie sie fertiggestellt haben, oder hören sie auf Ihnen nützlich zu sein, wenn sie abgedreht sind? Schauen Sie sie je mit Publikum an?*

Ich schaue mir meine Filme immer bei ihrer Premiere an. Mein guter Freund Michael Snow schaut sich seine Filme jedes Mal an, wenn er als Künstler eingeladen ist – das beeindruckt mich sehr. Ich bin nicht so gewissenhaft; bin ich aber bei einer öffentlichen Vorführung, schaue ich sie in mehr als der Hälfte der Fälle an, und immer, wenn ich den Film Jahre nicht gesehen habe, dann ist es am sinnvollsten. Manchmal überrascht mich die Abfolge oder Artikulation von Schnitten. Aber ich schaue mir meine Filme nie allein an, wenn sie fertig sind. Ich nehme sie mir nicht bewusst vor, um sie zu studieren. Meine Filme wachsen üblicherweise ineinander, ich führe Ideen von einem Film in den nächsten, es hilft mir also, meine Filme in einem Kino, weit weg vom Schneidetisch oder neuerdings dem Computer, kennenzulernen. Es ist wichtig für mich, sie groß und mit einer guten Tonanlage zu sehen.

*Interessiert es Sie, wie das Publikum auf sie reagiert? Die Leute, mit denen ich sprach, stimmten alle zu, dass Stemple Pass viel schneller vorüberging als angenommen, dass sie überrascht waren, als er endete („Waren das wirklich zwei Stunden?“).*

Ich denke nie an das Publikum, wenn ich einen Film mache; das würde mich zu sehr hemmen. Als ich *11 x 14* zum ersten Mal zeigte, verlor ich drei Viertel des Publikums bei so gut wie jeder Vorführung. Zeige ich ihn heute, ist es voll und keiner geht. Ich mache trotz des Publikums weiterhin Filme. Ich will nicht noch einen guten Film machen, davon gibt es zu viele, ich will radikale Arbeit machen, die zu Diskurs führt. Ich muss aber auch zugeben, dass ich jetzt schon länger sehr intelligentes Publikum bekomme.

Ich war bei jeder Vorführung meines Films *Nightfall* (2012, obwohl offiziell 1942 angegeben wird). Es ist ein 97-minütiger Film, nur eine Einstellung, es gibt während des ganzen Films keine Bewegung im Bild, nur das Licht verändert sich, und bei jeder Vorführung war das eine Zen-Gruppenerfahrung. Niemand bewegt sich auch nur. Es ist so spannend, Film so funktionieren zu sehen.

*An welchen Projekten arbeiten Sie gerade?*

Ich habe beschlossen, für die nächsten paar Jahre keine Filme zu machen. Ich möchte einen Roman schreiben. Es wird nur einen Charakter geben, der über acht Jahrzehnte hinweg beobachtet wird. In jedem Jahrzehnt gibt es nur ein Ereignis, das den Alltag als Maß für Leben und Tod repräsentiert. Die beobachtete Person führt ein Tagebuch, man wird als Leser also immer zweimal über das Geschehene lesen, einmal aus der Perspektive des Beobachters und dann aus dem Tagebuch. Es ist sehr strukturell.