

James Benning: Romantik und Aufklärung

Diedrich Diederichsen

Sieht man sich heute einen Film wie *Landscape Suicide* an, den James Benning 1986 gedreht hat, geschieht etwa in der Mitte des Werkes etwas Seltsames. Der Film handelt mit sehr unterschiedlichen Mitteln von zwei Kriminalfällen, zwei Mordgeschichten aus so unterschiedlichen Zeiträumen wie den späten 1950er- und den frühen 1980er-Jahren, die für Benning wohl eine gewisse amerikanische Symptomatik verbindet. Die filmischen Mittel sind vielfältig. Zu Beginn gibt es eine eher strukturalistisch anmutende Studie eines Tennistrainings, ein fake-dokumentarisches Verhör, bei dem man nur die Verhörte sieht, nicht den Verhörenden, und eine rasante Fahrt durch eine sich kühn nach oben windende Serpentinstraße, die durch suburbane Siedlungen führt. In der Mitte des Filmes sehen wir eine Reihe von stehenden Landschaftsaufnahmen. Meist sind es ebenfalls unebene, hügelige Gegenden, aus denen Benning stets einen Ausschnitt wählt, der horizontal oder leicht schräg horizontal von einer menschengemachten Linie durchquert wird: Bahn, Straße, Siedlungsachse. Diese Bilder wirken ungemein vertraut und zwar nicht, weil ihr Inhalt bestimmten Prinzipien folgt, weil es also etwas und dieses etwas auf eine bestimmte Weise zu sehen gibt, die einem vertraut ist – sondern wegen der Komposition. Dies sind „echte Bennings“, und zwar gerade, wenn man zuletzt *Stemple Pass* gesehen hat oder die kalifornische Trilogie (*Sogobi*, *El Valley Centro*, *Los*). Es gibt ganz offensichtlich, unabhängig von seinen anderen, oft so genau wie verspielt ausgetüftelten und so streng eingehaltenen selbstgegebenen Gesetzen und Aufgaben und auch unabhängig von den Inhalten eine Konstante in James Bennings Arbeit, die mit Kompositionsprinzipien zu tun hat, die auch dann sofort erkennbar werden und als typisch und zugehörig einleuchten, wenn die Einstellungslänge relativ kurz ist wie im Mittelteil von *Landscape Suicide*.

Seit einigen Jahren – und auch diese Ausstellung bezeugt dies – gibt es ein großes Interesse auch im Umfeld der bildenden Kunst und ihrer Institutionen an der Arbeit von James Benning. Doch für die Rezeption, die sich seinen Arbeiten mit den Begriffen und Erfahrungen aus dem jüngsten Kunstkontext nähert, weisen diese auf den ersten, formalen Blick zunächst Ähnlichkeiten mit konzeptueller Kunst, vor allem kalifornischer Provenienz auf: Bennings Interesse an Produktion (etwa der Agrarindustrie in *El Valley Centro*) lässt einen an die Reportage-Kunst von Alan Sekula denken, der strenge Umgang mit standardisierten Einstellungslängen im Verhältnis zu Industriestandards könnte in einer Linie stehen, die von Andy Warhols durch Rollenlängen bestimmte Dramaturgie bis zu Christopher Williams' Reflexionen

klassifikatorischer Fotografie und fotografischer Industriestandards reicht; auch Stephen Prinas Arbeiten zu Standards und Formaten könnte in diese Reihe passen, und natürlich fällt einem Sharon Lockhart ein und Arbeiten wie *Pine Flat* und *Teatro Amazonas*, bei denen nicht nur auch das „stehende“ Bewegtbild zu einem entscheidenden Mittel wird, sondern auch wie bei Benning seine reflexive Offenlegung im Zusammenhang mit den sozialen und politischen Inhalten der Arbeiten steht.

Doch sind bei Benning die konzeptuellen Rahmenbedingungen, Regieanweisungen und Versuchsanordnungen anders als in der konzeptualistischen Tradition bildender Kunst nicht nur für Legitimation und Kommentierung des Visuellen zuständig oder für die Relativierung des Autorsubjekts, das sich einer übergeordneten objektiven Versuchsanordnung aussetzt. Die Bilder sollen nicht durch ihre Rahmenbedingungen begründet werden. Benning will anscheinend auch ebenso stark ganz in der kinematografischen Tradition die „äußere Wirklichkeit erretten“, wie Siegfried Kraucauer dies nannte. Die vielen stilistischen Entscheidungen, die er getroffen hat, um Bilder auszuwählen und zu kadrieren, haben – im Gegensatz zu bildenden Künstlern – nicht in erster Linie Gründe, die nur damit zu tun haben, dass die Bilder nur als unter Bildern existieren, als *pictures*, als *Semiotica*. Sie sind durchaus als Bilder *von etwas* gedacht. Und auch die oft mit konventionellen Erhabenheitskriterien beschreibbare Schönheit dieser Bilder, die Benning mit Meisterwerken in Museen vergleicht, rechtfertigt sich erstmal dadurch, dass das alles wirklich ist, was wir da sehen.

Benning, um die Sache nicht zu simpel werden zu lassen, kommt ja nicht einfach aus dem Film oder dem Kino und hat nur in letzter Zeit, wie so viele andere Filmemacher, in der Welt der bildenden Kunst eine ökonomischen Zuflucht vor den Zumutungen einer durchkommerzialiserten und entsubventionierten Filmindustrie gefunden. Benning hat selbst auch einen Hintergrund in Bewegtbild-Installation, lange bevor diese zu einem zentralen Genre der Mainstream-Galerienkunst geworden sind: von der Outdoor-4-Kanal-Installation *Four Oil Wells* (1978) bis zur Computer-Installation *Pascal's Lemma* (1985). Man muss also bei ihm mit jeder Art von Bildstrategie rechnen: Bild von einer bestimmten konkreten Realität; komponiertes, flaches zweidimensionales Rechteck; politisch-konzeptuell verstandene und kritisierte Einheit kulturindustrieller Produktion; anwesender Repräsentant eines Abwesenden – aber auch mit den ästhetischen Kategorien: Obsession, Schönheit, Erinnerung, Sehnsucht, Offenbarung,

Erklärung, Epiphanie.

Früher hat Benning oft völlig verschiedene künstlerische Strategien nebeneinander ablaufen lassen: In *American Dreams (lost and found)* (1984) sieht man auf der Bildebene Sammelbilder und andere Devotionalien rund um den afroamerikanischen Baseballspieler Hank Aaron, darunter läuft eine handschriftliche Textspur, es handelt sich um die Tagebuchaufzeichnungen des Arthur Bremer, der 1972 einen allerdings nicht politisch motivierten Attentatsversuch auf den rechtsradikalen US-Politiker und Gouverneur von Alabama George Wallace unternahm und Vorbild wurde für die Figur des Travis Bickle in Paul Schraders Drehbuch für Martin Scorseses *Taxi Driver*. Auf der Ton-Ebene hört man abwechselnd historische Ansprachen von US-Politikern der Nachkriegszeit (von Senator McCarthy bis zu Malcolm X) und populäre Songs von Johnny Ray bis Crosby, Stills, Nash & Young. In *Utopia* (1998) läuft der komplette Soundtrack eines anderen Films ab – *Ernesto Che Guevara – The Bolivian Diaries* von Richard Dindo – während wir auf der Bildebene eine auf den narrativen Rhythmus des übernommenen Soundtracks geschnittene Folge von Landschaftsbildern sehen. Solche Arbeitsweisen sind keine verfremdenden Zurückweisungen von Einheitlichkeit, keine Bemühungen um Ernüchterung und Aufklärung. Sie sind schon aufgeklärt. Eher stellen sie den kontemplativen Rezeptionsmodus des Unpunktierten, scheinbar Arhythmischen mit dem der Narration in Verbindung: Narration, die sich eben nicht auf Schnittfolgen bringen lässt – und so jede andere Geschwindigkeit und jeden anderen Rhythmus zum Mittel der reinen Meditation verurteilen würde, die niemals erzählerisch, diskursiv, nachdenklich werden dürfte. Statt dessen findet das Nachdenken und Erzählen hier ausgesprochen konzentriert statt – aber in einer schweifenden Form, die sich ihre Freiheit von der strengen Tatsache garantieren lässt, das immer auch ein ganz anderes Prinzip auf einer anderen Ebenen des stets zusammengesetzten Medium des Films aktiv ist.

Ich erwähne dies aber, weil ich ja in diesem Text noch über eine andere Konfrontation sprechen möchte: die in zwei Arbeiten entwickelte Konfrontation zwischen den Figuren Henry David Thoreau und Ted Kaczynski, dem sogenannten Unabomber. Deswegen sind Konfrontationen oder auch entwickelte Unvereinbarkeiten, derer es sehr viele dialektischerweise gerade in dem so ruhigen und klaren Kino des James Benning so viele gibt, so wichtig für meine Argumentation. Auch bei den späteren, auf den ersten Blick einheitlicher einem einzigen Wahrnehmungsmodus zuarbeitenden Filmen James Bennings scheint das Bildermachen

aus der bloßen Konfrontation einer genauen Untersuchung seiner objektiven Mittel und einer persönlich begründeten Auswahl von Gegenständen einen politischen Anspruch ableiten zu können. Die Mittel des Kinos sind zunächst „objektiver“ als die der sonstigen bildenden Kunst, die sie jedes Mal neu zusammenstellen muss: beim Kino muss man mit Handwerkszeug arbeiten, das Industrien und Handwerksbetriebe herstellen. Das ist ebenso gegeben, wie in der Kunst nichts gegeben ist, außer vielleicht dem Vermarktungsmodell des Originals bzw. anderen Formen künstlicher Knappheit. Und Benning hat z. B. mit der Einstellungslänge von 2:30 bei seiner kalifornischen Trilogie oder den zehn Minuten bei den *13 Lakes* tatsächlich so etwas wie einen Standard für die „vierte Dimension“ der Zeit beschlossen, den man als Grenze des bewegten Bildes genauso hinnimmt wie die räumliche Abmessungen der Leinwand für das starre. Man weiß, was geht und was zu viel ist: Ein Güterzug mit fünf Lokomotiven und 98 Wagons schafft es exakt (in *El Valley Centro*), ein anderer, mit elf Lokomotiven und zu vielen Wagons, sprengt in *Sogobi* das Format. Diese entspannte Vertrautheit mit dem Standard, der bewusst bleibt, ohne sich als „Thema“ in den Vordergrund zu drängen, lässt den Wirklichkeitseffekt der Filme explodieren.

Dass es Eisenbahnzüge sind, die in diesen Szenen die Hauptrollen spielen, ist in Bennings Arbeit ebenso wenig ein Zufall wie die Auswahl seiner Figuren Che Guevara, der Mörderin Bernardette Protti und dem Mörder Ed Gein, den Attentätern Ted Kaczynski und Arthur Bremer und den (zeitweiligen) Zivilisationsflüchtlingen Guevara, Kaczynski und Thoreau. In *RR* (2007) reagiert er auf das eben erwähnte Remis zwischen Einstellungslänge und Güterzugsgeschwindigkeit und zeigt in 43 Einstellungen, die an 43 unterschiedlichen Orten gedreht wurden, amerikanische Güterzüge. Nun aber gibt es keine standardisierte Einstellungslänge, sondern die Züge selbst definieren ihren Raum in der Zeit. Die Einstellungen dauern einfach immer so lange, wie der Zug braucht, um den Bildrahmen zu durchqueren. Eisenbahnzüge, das hat Benning mehrfach erklärt, sind für ihn, der sich für das alte Amerika ja ohnehin mit einer Mischung aus nostalgischer Verklärung und aufdeckender, informierender Reporterneugier zu interessieren scheint, mehr als eine Obsession; sie sind so etwas wie der Schlüssel zu seinem Bildermachen. Die Eisenbahn ist zum einen die Erfindung, die die quasi-koloniale Ausbeutung des Kontinents, die Unterwerfung auch weiter, unzugänglicher Territorien unter Administration und Ökonomie vorangetrieben hat, zum anderen spricht sie stärker als alle ihre Nachfahren als Transportmittel von der Kontingenz menschengemachter

Fortschritte, von Befreiungs- und Flucht-Potenzialen und von der Möglichkeit des Abenteuers. Schließlich stehen ihre Gleise und die sie befahrenden Züge wie Zeichenstifte für die Dialektik des Landschaftsgenres, das ja aus dem begrenzenden Zeigen auf das Unbegrenzte besteht.

Dieses Verhältnis aus administrativer Genauigkeit und bürokratischer Organisation zur Erhabenheit der Erfahrung und zur Freiheit des Blicks ist nicht nur ein immer wieder überraschender, verblüffender Zug von Benning's Kunst. Es macht auch das Handeln seiner liebsten Figuren aus, deren Mentalität auch dann aufscheint, wenn die Filme ohne Sprache bleiben und von Personen gar nicht handeln. Denn dass auch den so sichtbar und ausgestellt mit dem Objektiv von Natur, Landschaft, Wind und Wetter rechnenden Landschaftsbildern subjektive Entscheidungen zugrunde liegen, wird nie verheimlicht: Sie sind zuweilen sogar auf Effekte und Überraschungen hin ausgelegt. Man hat das Gefühl, dass einem etwas gezeigt wird, dass man geführt wird. Der aber, der einen führt, ist nicht einfach James Benning, der empirische Mensch und Künstler, sondern auch ein Charakter, eine Persona. Einer, der hier schon einmal gewesen ist und beim zweiten Mal genau diese Stelle, diesen Ausblick nicht allein erfahren will, sondern jemanden mitnehmen. Auch wenn dieser jemand so unbestimmt bleibt wie der Kino-Zuschauer oder die eigentlich gar nicht eingeplanten Leser der Tagebücher und Aufzeichnungen von Benning's Lieblingsanarchisten. Man könnte zu diesem Kreis auch die sogenannten Außenseiter-Künstler zählen, mit denen Benning sich beschäftigt und deren Arbeiten – etwa die des Sexual- und Gesellschaftsfantasten Henry Darger – er ebenso ultrapräzise und obsessiv kopiert, wie diese sie ursprünglich angefertigt haben.

Doch täuscht dieser Ausdruck: *Liebling*. Benning schildert seine Anarchisten und Außenseiter durchaus als Probleme. Er spitzt dies zu in seinen Auseinandersetzungen mit Henry David Thoreau, dem legitimen Urahn aller amerikanischer (Individual-)Anarchisten und Ted Kaczynski, dessen Texte und Aufzeichnungen man oft seitenweise gerührt und sympathisierend folgen kann, bis sie ins Widerwärtige kippen. Beide haben Hütten gebaut, und diese Hütten hat James Benning in *Two Cabins* rekonstruiert. Die Hütten sind natürlich oder enthalten natürlich Kammern – also auch Kameras. Sie sind gewissermaßen die *Camerae obscuri* ihrer als Bildermacher zu rekonstruierenden Bewohner Thoreau und Kaczynski. In *Stemple Pass* hat die Hütte von Kaczynski einen zweiten Auftritt, sie steht am rechten unteren Bildrand vor vier 30-minütigen Landschaftsbildern an Kaczynskis Zufluchtsort,

dem Stemple Pass, denen vier Jahreszeiten zugeordnet sind.

Ich habe öfters gehört, dass jemand gesagt hat, Bennings Position liege zwischen den Figuren Kaczynski und Thoreau oder er kritisiere Thoreau, indem er ihm Kaczynski als schlechte Konsequenz von dessen Denken gegenüberstelle. Ich glaube vielmehr, dass Benning viel grundsätzlicher das Verhältnis von politischer Herrschaftsablehnung und Individualanarchismus untersucht. Herrschaft ist unerträglich, jede Erhebung gegen sie zunächst gerechtfertigt. Doch ein Anarchismus, dessen Voraussetzung ist, dass wir allein sein müssen, ist nicht nur eine halbe Freiheit; sie ist der Beginn des Asozialen und Antisozialen. Sie sind die immer wiederkehrenden Versuchungen des Anarchisten, gerade des von der Sehnsucht nach Natur, Einsamkeit und Erhabenheit angetriebenen amerikanischen Vertreters. An diesem Punkt sind dann die Aufzeichnungen und Bilder, die diese Leute machen, mit ihrem Minimum an kommunikativer und damit sozialer Geste ihrem Leben und ihrem Handeln vorzuziehen. Dennoch braucht man für manche Blicke absolute Stille, nein besser: keine menschliche Sprache.

Kaczynski hat in seiner Hütte in Montana nicht nur hasserfüllte Manifeste gegen die „technologische Gesellschaft“ verfasst, sondern auch ein ebenso poetisches wie präzises Journal geführt, in dem er über seine täglichen Verrichtungen in der Wildnis informiert, vom Erlegen und Schlachten trächtiger Eichhörnchen bis zu tagelangen Wanderungen durch die freie Natur. Es seien nicht nur die herkömmlichen Sinne, die Augen und die Ohren, die an deren überwältigender Schönheit Anteil nehmen, fällt ihm auf: Es sei noch ein drittes Sinnesorgan beteiligt, der Freiheitssinn. Wir hören diese Sätze, während wir unseren Blick auf ein Stück üppig bewaldete und vielfältig bewachsene, hügelige Natur werfen, deren Horizont eine Bergkette bildet, über die hinaus zu schauen uns drei verschiedene Wetterfronten hindern. In der Frühling benannten Einstellung wälzen sich bewegte Wolken über die Gipfel, im Herbst lagert da hinten eine stille Nebelbank, durch die das Tageslicht nun bräunliche Büsche beleuchten muss. Im Winter hat das dichte Schneetreiben den Blick ohnehin begrenzt. Und nur im Sommer wird die Szenerie von der Sonne beschienen, die aber dann während der 30 Minuten untergeht.

Kaczynskis poetischen Qualitäten werden hier seine Hass- und Rachefantasien an den Mördern der geliebten Natur gegenübergestellt: von den kleinlichen Sabotageakten gegen die verirrt anderen Menschen, die in seine Waldeinsamkeit hinauskommen,

über die fast schon politisch wirkenden Aktionen gegen Konzerne, die bei der Rohstoff-Suche Natur zerstören könnten, bis zur absolut widerwärtigen Häme, mit der er sich darüber freut, dass ein Computer-Händler von einer seiner zahllosen und meistens wirkungslosen Bomben in Stücke gerissen wurde. Über jede dreißigminütige Einstellung werden je fünfzehn Minuten lang die Eindrücke, die wie von diesem Kinobild eines Stückes Natur gewinnen können, von den Sätzen dieses Freiheitsliebhabers überlagert. Dass man, um Natur zu erleben und den Freiheitssinn zu entwickeln, allein sein muss, steht aber für Kaczynski außer Frage. Die Asozialität ist Bedingung für die herzliche Übereinstimmung mit dem Unähnlichen, das die Natur darstellt, die einen aber absorbieren kann wie Gesellschaft nach Kaczynskis Meinung eben nicht. In der Stadt, so beobachtet er nicht falsch, wenden sich die Sinne nach innen, nur in der Natur nehmen sie die Außenwelt auf.

Und das ist nun das Großartige an Bennings Versuchsordnung: Er deckt das Kino als genau den Ort auf, an dem man genauso asozial und so wie nicht unter seinesgleichen auf ein Stück äußere Welt schaut, wie sonst nur alleine in der Natur, aber gerade nicht alleine ist. Im Gegenteil: Die Sensibilisierung für die Geräusche, die in Bennings Filmen immer eine große Rolle spielt, wird hier besonders prägnant. Es stören einen aber nicht die hochgezogenen Nasen oder vereinzelt Gehüstel, nicht die anderen Körper, sondern nur die Symptome von Intention und Individualität: leises Sprechen oder nervöses Getrommel. Und man erschrickt, wenn der Unabomber begeistert erzählt, wie er alle menschlichen Störenfriede mit Gewalt und Tücke aus seinem Bildausschnitt vertrieben hat. Die Kinogemeinschaft und ihr prekäres Sozialverhalten sind aber die Lösung des Individualanarchismus-Problems. Sie stellt ein Soziales dar, das sich zumindest bemüht, gemeinsam still zu sein und sich etwas zeigen zu lassen.