

James Benning

Eine Retrospektive

26. bis 29. Juni 2000

James Benning

Geboren 1945 in Milwaukee. Studierte Mathematik, danach Film und Graphik an der University of Wisconsin. Ab 1972 arbeitete er als unabhängiger Filmemacher und leistete einen wesentlichen Beitrag zur amerikanischen Avantgarde. In den Jahren 1978 bis 1985 entstanden darüber hinaus eine Reihe von Projektions- und Computerinstallationen. Seit 1987 lehrt Benning im Fachbereich Video am California Institute of the Arts. Eines seiner Seminare hat den Titel „Mathematik für Filmemacher“.

One Way Boogie Woogie artikuliert aufs genaueste Bennings künstlerische Obsessionen: den Zusammenstoß von amerikanischer Landschaft und menschlicher Präsenz, die sie endlos verändert, neu erschafft, produziert und beschmutzt; die Produktion der Narration sowie ihre Unterordnung unter die strukturellen Aspekte des Filmemachens; die diskrete Selbsterforschung des Filmemachers an der Kreuzung, an der sich die suggestive Kraft der Bilder und die narrativen Erwartungen der Zuschauer treffen. Bennings Karriere, die sich inzwischen über 20 Jahre erstreckt, verlief nicht ohne Brüche und Widersprüche. Zwar ist die statische Einstellung mit streng definiertem Bildausschnitt sein Markenzeichen, doch er verwendete in seinen ersten Filmen Nahaufnahmen oder vor erst relativ kurzer Zeit eine handgehaltene Kamera in *North on Evers*. Er hat optisch kopierte Filme gemacht und Installationen in Museen. Gelegentlich kollaboriert er mit anderen KünstlerInnen, meist arbeitet er jedoch alleine: als wahrer „Unabhängiger“ produziert, schreibt, dreht und schneidet er seine Filme selbst. Seine Arbeit ist häufig selbstbezüglich: Aufnahmen aus $8\frac{1}{2} \times 11$ (1974) oder 11×14 (1976) tauchen in *One Way Boogie Woogie* oder *Grand Opera* (1976) wieder auf. Robert Smithons „Spiral Jetty“ ist in *North on Evers* und *Deseret* zu sehen. Als treuer Freund besucht er Lawrence Bembek immer wieder im Gefängnis und zeigt in *North on Evers* einen Zeitungsartikel über ihren Ausbruch als Bild-Ersatz.

Ein weiteres Thema zieht sich durch sein gesamtes Werk: die flüchtige Präsenz seiner Tochter Sadie, die noch als Teenager zur gefeierten Pixelvision Videokünstlerin wurde. In *One Way Boogie Woogie* noch ein kleines Mädchen, inspirierte sie mit 12 zu *Landscape Suicide*, als sie ihrem Vater einen Artikel über die kalifornischen Mörder aus dem „Rolling Stone“ zeigte, und taucht als scheue junge Frau in *North on Evers* wieder auf.

Benning zeigt auch wachsendes Interesse an der langsamen Zerstörungsarbeit der Geschichte an unserem sozialen und physischen Raum – insbesondere an den schwächenden Aspekten des Rassismus, ein Thema, das auch ein intimer Teil seiner Geschichte ist, da er in einem weißen Arbeiterviertel aufwuchs, in das nach und nach immer mehr Schwarze zuzogen.

Bennings Trauer um Amerikas „verbrauchte Unschuld“ hat zwei Seiten: der eine Teil romantisch, das transzendente und doch ironische Selbst des Filmemachers ausspielend gegen die ungeheure Weite, die ihn umgibt; der andere Teil materialistisch in dem Versuch, einen Raum durch Geschichte darzustellen – nicht unähnlich den marxistisch inspirierten Filmen von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. (Bérénice Reynaud)

Eine Aufnahme aus einem Film von Benning wird Sie zuerst wahrscheinlich durch die formale Schönheit und das Vermögen beeindruckt, die leidenschaftlichste und auch trivialste Nostalgie für industriellen Abfall der einen oder anderen Art hervorzurufen. Die Tatsache, daß diese beiden Qualitäten eher divergieren als ineinandergreifen, produziert ein beunruhigendes Gefühl von Abwesenheit, wie man es aus den Gemälden Edward Hoppers oder den Filmen Antonionis kennt, ein Gefühl endlosen Wartens und grenzenloser Sehnsucht, das diese Landschaften wie ein Gespenst verfolgt.

Manchmal kann man darüber rätseln, welch wunderbare Einstellung Benning aus einem Stück blauen Himmel, einem grasigen Hügel und einer roten Plakatwand mit einer Winston-Werbung komponieren kann – ein symmetrischer, dreifarbiger Trypichon, eine für seine Arbeit ziemlich charakteristische Komposition – ohne jemals genauer darüber nachzudenken, worin eigentlich der narrative Inhalt der Einstellung liegt. Sollte das Benning zu einem Formalisten machen, so gibt es in seiner Arbeit auch andere Momente in denen seine Versuche erkennbar werden, sich in die entgegengesetzte Richtung zu bewegen. (Jonathan Rosenbaum)

El Valley Centro

Montag, 26. Juni 2000, 19.30 Uhr

Donnerstag, 29. Juni 2000, 22.30 Uhr

USA 1999.

90 Minuten. 16 mm. Farbe.

Das Great Valley Centro nimmt den größten inneren Teil Kaliforniens ein. Es ist 440 Meilen lang und 60 Meilen breit und versorgt ein Viertel der Vereinigten Staaten mit Nahrung. 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-Portrait dieses Tals. (James Benning)

Vor ein paar Monaten hat ein Rasenmäher Filmgeschichte gemacht, weil er einen alten Herrn im Schnuckeltempo durch den amerikanischen Mittelwesten transportierte. David Lynchs *The Straight Story* ist – unter anderem – ein Hochgesang auf die Langsamkeit. Gegen den „John Deere“-Mähdrescher in James Bennings *El Valley Centro* ist Lynchs Exemplar ein Baby. Und auch in punkto Langsamkeit könnte Lynch hier noch einiges lernen. Vielleicht zwei Minuten ist der Mähdrescher im Bild. Ganz in der Ferne taucht er als Pünktchen auf, schnauft sich bis kurz vor die Kamera heran und dreht rechts ab. Zweieinhalb Minuten, das ist der Takt des Films: eine Reise durch das 440 Meilen lange kalifornische Great Central Valley, das in 35 gleich lange unbewegte Kameraeinstellungen aufgelöst wird – meist Großaufnahmen.

Fast immer verläuft die Aktion parallel oder senkrecht zur Kameraachse, manchmal auch diagonal. Anfangs wirken manche der Einstellungen zufällig. Doch alle sind bewußt komponiert. Felder sind da zu sehen, eine Weidelandschaft mit Kühen, ein Gefängnis, eine Straßenkreuzung. Zweieinhalb Minuten sind kurz. Aber sie können lang erscheinen. Manchmal scheint gar nichts zu passieren, aber man muß nur lange genug hinschauen, dann fängt die Wüste an zu leben. Die Augen studieren Details. Die Ohren fangen an zu hören: Stimmen aus dem Gefängnis etwa, das so tot dazuliegen scheint. Und die Gedanken gehen auf Wanderschaft: Die Dornbüsche, die der Wind da diagonal durchs Bild weht, kennen wir die nicht aus dem Anfang eines anderen Films? Und auch zwischen den Einstellungen selbst entstehen Reihungen, Ähnlichkeiten, Muster. Aus einer Landschaft taucht ein Schiff auf und zieht durch die Wiesen vorbei, wie vorher ein langer Zug. Irgendwann werden zweieinhalb Minuten ganz kurz. (...)

Und in den Bildern von Abwasseranlagen, den Riesenmaschinen, den Baumwollpflückern kann man den großindustriellen Hintergrund dieser Landschaft ahnen. Im Abspann liefert Benning neben dem Ort der Einstellungen auch Angaben über die Besitzverhältnisse: „cotton picker, Prudential Insurance, Buena Vista Lake (dry)“ oder „field worker, Union Pacific, Sutter“. Und immer wieder Shell Oil, Getty Oil, Texaco. So kann man Landschaft auch beschreiben, als Auflistung von Besitz. (Silvia Hallensleben, Der Tagesspiegel)

Die geschickte Positionierung der Kamera schafft ein mächtiges Gefühl von Raum, so daß der Betrachter oft von der massiven Geographie des Tals verschlungen wird. Benning erschafft eine einfache, kraftvolle Poesie der Bewegung, des Stillstands und der Intonation, wobei sich das Enorme der Landschaft häufig in einer einzigen Handlung, in einem einzigen Ton kristallisiert. *El Valley Centro* ist die Arbeit eines Meisterfilmers auf dem Höhepunkt seines Könnens. (Shari Frilot)



Landscape Suicide

Montag, 26. Juni 2000, 22.00 Uhr
Mittwoch, 28. Juni 2000, 22.30 Uhr

USA 1986.

Darsteller: Ronda Bell, Elion Sacker.
90 Minuten. 16 mm. Farbe.

Fünfzehn Jahre Film. Jeder einzelne Film wirkt wie ein Dokument jener Zeiten und Orte, die ich erlebt habe. Mich interessiert das Leben, der Tod und der Ort, aber aus einer gewissen Distanz heraus... Ich benutze die Erzählung als Kontext für mein Interesse an der Form. Wie den Raum außerhalb des Bildes. Oder Symmetrie und Ordnung. Oder Worte, die über das Blatt hinausreichen. Ton und Bild. Farbe. Ich benutze die Erzählung auch als Kontext an sich. Aus kleinen Erzählungen entstehen größere. Andeutungen von Strukturen. (James Benning)

Landscape Suicide fügt dem Do-it-yourself-Phänomen eine neue Dimension hinzu: Es ist ein Film, der sich erst im Kopf des Betrachters zusammensetzt. James Benning hat die Elemente des Films in einzelne Segmente zerlegt. Zuerst zeigt er die Schauplätze, dann beschreibt er die Handlung, und zuletzt präsentiert er den Dialog. Er überläßt es uns, die Komponenten zu einer zusammenhängenden Erzählung zu verschmelzen.

Die bruchstückhafte, minimalistische Verfahrensweise macht Bennings Thema handhabbar: Mord. Er betrachtet zwei Mörder – Ed Gein, den Farmer aus Wisconsin, der in den fünfziger Jahren seine Opfer zerstückelte und die Leichenteile präparierte (und Hitchcock zu *Psycho* inspiriert haben soll), sowie ein Teenager-Mädchen aus Kalifornien, das 1984 eine Mitschülerin im Affekt erstach, weil diese und nicht sie „Cheerleader“ ihres Schulteams geworden war.

Bennings distanzierte Beobachtungsweise von solch schauerlichen Begebenheiten schließt jede Sensationiererei aus. Ihn interessieren nicht die Mordtaten, so absonderlich sie auch sein mögen; er sucht die psychologischen Motive zu ergründen, die dazu führten. Er glaubt, daß die Umgebung, das soziale Umfeld der Mörder, eine wichtige Rolle spielt. Darum erkundet er Plainfield, Wisconsin, und Orinda, Kalifornien. Beides offenbar typische Ortschaften der jeweiligen Gegend. Plainfield ist eine kleine, stille bäuerliche Gemeinde; Orinda eine Schlafstadt der Ober- und Mittelschicht. Benning bietet keine Theorien darüber an, inwiefern diese Orte dazu beitragen, daß aus Menschen Mörder wurden. So wie alles andere werden auch die Städte kühl und sachlich untersucht.

Der Dialog besteht aus protokollierten Aussagen und wird von Schauspielern gesprochen, die in starren Nahaufnahmen gezeigt wurden. Wenn die „Mörder“ unentwegt ihre Taten beschreiben, wirkt dies in jedem Moment so unheimlich und gruselig, als wär's ein Horrorfilm. (Jeff Strickler)

Mit *Landscape Suicide* kehrt Benning zu den Themen seiner früheren Filme (*One Way Boogie Woogie*, *Grand Opera*, *Him and Me*, *American Dreams*) zurück. Hier steht das Landschaftsbild wieder im Vordergrund, das in Bewegung umgesetzte Gemälde. Ort und Raum werden hier nicht als neutral oder leer angesehen, sondern schaffen die Voraussetzung, um über die Geschichten, die ihn füllen, zu informieren und zu reflektieren. Bennings Kinematographie vergegenwärtigt auf feinsinnige Weise im Nebeneinander der Zeugnisse über die Vernichtung von Menschenleben die Wechselbeziehung von Gewalt und Angst, Opfer und Tod. Das Ergebnis ist ein Panorama von im öffentlichen und privaten Bewußtsein verborgenen Bedeutungen. *Landscape Suicide* zeichnet das Bild einer physischen und mentalen Landschaft vor dem Hintergrund des Kampfes, den der Künstler führt, um die Welt, in der wir leben, zu verstehen. (John G. Hanhardt)



One Way Boogie Woogie

Dienstag, 27. Juni 2000, 19.00 Uhr
Mittwoch, 28. Juni 2000, 19.00 Uhr

USA 1977.

60 Minuten. 16 mm. Farbe.

One Way Boogie Woogie, Bennings bisheriges Meisterwerk und vermutlich sein am strengsten strukturierter und auch sein purster Film, besteht aus 60 jeweils einminütigen Aufnahmen mit bewegungsloser Kamera.

Der Titel bezieht sich auf das Gemälde „Broadway Boogie Woogie“ von Piet Mondrian, „One Way“ leitet sich aus dem Übermaß an Einbahnschildern ab, die im Film vorkommen – beides zusammengenommen weist auf eine gewisse formalistische und minimalistische Strenge hin, die der Film sicherlich einlöst. Gleichzeitig beinhaltet Bennings Absicht aber auch einen persönlichen und dokumentarischen Aspekt: insbesondere den Wunsch, das industrialisierte Tal, in dem er aufwuchs und als Kind spielte, ein Gebiet von ungefähr zwei Quadratmeilen, zu dokumentieren. Wie auch anderswo in seiner Arbeit neigt Benning in seinen Einstellungen dazu, die Kameraachse senkrecht auf flache Oberflächen einzurichten. Benning benutzt häufig ein Weitwinkelobjektiv, das es ihm erlaubt, die Tiefenschärfe plötzlich zu verändern, indem er Personen oder Objekte in den Vordergrund holt. Ein weiteres charakteristisches Benning-Element ist die Tendenz, viele seiner einminütigen „Kompositionen“ – jede auf gewisse Weise ein individueller Minifilm – in ein Spiel oder Puzzle zu verwandeln, das gelöst werden muß.

Und doch hinterläßt die Kombination von Nostalgie und Formalismus zweifellos ihre Spuren, unabhängig davon, ob man die spezifischen Referenzen dekodiert oder nicht. Eine Aufnahme von Johnny Mathis' „Chances Are“, die einem Rauch und Feuer spukendem Schornstein unterlegt ist, kontextualisiert an einer anderen Stelle formale Schönheit mit einer weiteren Referenz aus den Fünfzigern.

In gewisser Weise kann ein großer Teil von *One Way Boogie Woogie* als ein Spiel gelesen werden, das sich gelohnt hat, in dem die persönliche/historische Signifikation und die Abstraktion in einer unsicheren Balance gleichberechtigt und im Gleichgewicht scheinen, und jede Seite die andere daran hindert, die affektive Kraft der Einstellung zu überwältigen. Im besten Fall erzeugt das eine Art urzeitlicher Spannung und Aufregung, wie man sie in ansonsten konventionellen narrativen Hollywoodfilmen häufig in den Sequenzen vor den Credits findet, Momente purer Möglichkeit, in denen fixierte Bedeutungen und Funktionen noch nicht festgelegt wurden.

Bestimmte Aspekte in Bennings formalem Vokabular – wie zum Beispiel die industriellen Muster gerippter Bauteile – die in seinen Kompositionen so häufig auftauchen – haben sowohl historische als auch formale Bedeutung. Die Behauptung, daß die abstrakten und die nicht-abstrakten Qualitäten in seinen Arbeiten immer leicht auseinanderzuhalten sind, wäre also irreführend. Aber wenn seine Filme mit höchster Intensität arbeiten – was in *One Way Boogie Woogie* öfter der Fall ist, als in jedem anderen seiner Filme – gelingt es Benning, eine Art von Doppelverlauf zu konstruieren, der, ganz im Gegensatz zum Titel, an einen two-way Boogie Woogie denken läßt.

Bezeichnenderweise bereitete Benning diesen Film vor, indem er Farbphotographien und Dias der später verwendeten Orte aufnahm und viel Zeit damit verbrachte, auf Basis der so gesammelten Dias die Reihenfolge der Bilder festzulegen. Wie auch immer die Regeln des Arrangements aussehen, es ist wunderbar gebaute visuelle Musik. (Jonathan Rosenbaum)



Dienstag, 27. Juni 2000, 20.30 Uhr

USA 1976.

83 Minuten. 16 mm. Farbe.

James Hoberman erwählte *11 x 14* als einen der top ten der siebziger Jahre (in Film Comment) und schrieb später in der *Village Voice*: Einer der meistgepriesenen amerikanischen Avantgardefilme der letzten Jahre – James Bennings Langfilm von 1976 – ist ein lakonisches Mosaik aus lauter ungeschnittenen Einzelaufstellungen und jede bietet eine Art von pointiertem Ton/Bild-Spiel oder Paradoxon. Da es zugleich eine versteckte Erzählung mit einem abstrakten Suchspiel und eine brüchige, malerische Studie der Landschaft des Mittleren Westens ist, weist *11 x 14* in Richtung der Schaffung eines neuen, nichterzählerischen und dennoch populären Kinos.

Was, um Bennings eigene Erklärung zu zitieren, die jeweiligen Titel betrifft, bezieht sich *8 1/2 x 11* auf die Maße eines Blattes Schreibmaschinenpapier, *11 x 14* auf die eines Blattes Photopapier. *11 x 14* beginnt auf gewisse Art dort, wo *8 1/2 x 11* endet – mit zwei Charakteren, die in einer Einstellung koexistieren und für den restlichen Film getrennt bleiben, in diesem Fall mit einer stärkeren narrativen Verbindung: ein Mann und eine Frau verabschieden sich neben einer Wand und einem Hügel unter den Bahngleisen in einer Totalen und gehen in verschiedene Richtungen davon. Danach sind sie in keiner Aufnahme mehr gemeinsam zu sehen; in den letzten beiden Einstellungen des Films scheinen beide – zuerst die Frau, dann der Mann – in das Bild selbst zu verschwinden.

Die erste, wirklich lange Szene ist die des Mannes in der Eingangssequenz, als er den Chicago El fährt – eine hübsche, epische 11-Minuten-Einstellung, von den Vorder- und Seitenfenstern des Zuges eingerahmt, wobei die Silhouettenfigur im Vorderfenster erscheint. Und wieder ist es schwer, bei dieser Sequenz nicht an eine europäische zeitgenössische Entsprechung zu denken – nämlich an die langen Autofahrten durch Rom in Straub-Huillet's *Geschichtsunterricht*, die ähnlich um eine zentrale, anonyme, männliche Figur gebaut sind, wobei die Vorder- und Seitenfenster die Umgebung einfassen.

Den gesamten Film hindurch erscheinen Schatten und Silhouetten symbolisch für dahinterliegende, angedeutete Erzählungen, elliptische Handlungen (oder Anspielungen darauf), die sich nie eine Bestimmtheit oder Schwerpunktsetzung anmaßen. Eine Reihe von formalen Versetzungen werden mit diesen neckischen Storyfragmenten gespielt, wobei auch Tricks mit der Erinnerung und dem Kamerastandpunkt dabei sind. Die einzelnen Einstellungen können in der Hauptsache rätselhaft, graphisch, ergreifend, knifflig, unwirklich, fließend oder einfach sinnträchtig sein. Sie sind nahezu immer elegant. (Jonathan Rosenbaum)



Kurzfilme

Dienstag, 27. Juni 2000, 22.30 Uhr

Donnerstag, 29. Juni 2000, 20.30 Uhr

Chicago Loop

USA 1976.

3 Minuten. 16 mm. Farbe.

Chicago Loop ist eine Auftragsarbeit des Chicagoer Museum of Contemporary Art und sollte Teil eines Programmes mit Filmen über Chicago sein. Der Film wurde in einem Zeitraum von 5 Stunden hergestellt, alle Schnitte wurden in der Kamera gemacht. Der Film ist so konzipiert, daß er sowohl vorwärts als auch rückwärts projiziert werden kann. (James Benning)

United States of America

USA 1975.

25 Minuten. 16 mm. Farbe.

United States of America entstand gemeinsam mit Bette Gordon auf einer Fahrt quer durch das Land im Frühling 1975, und war unser Versuch, Geschichte durch die Windschutzscheibe eines Autos aufzuzeichnen. Als wir von New York nach Los Angeles fuhren, berichtete das Radio über die Einnahme von Saigon durch die Nordvietnamesen, während Minnie Riperton *Loving You* singt. (J.B.)

Der Großteil aller Reisenden nimmt eine Kamera mit, um „home movies“ zu machen. Wir dagegen machten uns auf diese Reise, um das Gegenteil eines home movies zu drehen. Die Reise wurde für den Film erschaffen. Der Zuschauer weiß nichts über die Menschen in dem Auto außer, was aus ihren Reisezielen geschlossen werden kann, wie sie von hinten aussehen und was sie sich im Radio anhören. Im Film gibt es keinerlei folgerichtige Entwicklung von Zeit oder Raum; es ist der Schnitt, der ein lineares Ganzes kreiert. Das ist kreative Geographie, wie bei Kuleshov. (Bette Gordon)

9/1/75

USA 1975.

22 Minuten. 16 mm. Farbe.

9/1/75 erzeugt die Illusion eines einfachen, durchgehenden Schwenks über einen belebten Campingplatz. Und obwohl es keine geführten Akteure gibt, sondern nur „dokumentierte“ Camper, ist der Soundtrack zur Gänze nachsynchronisiert und erfunden. (J.B.)

O Panama

USA 1985.

28 Minuten. 16 mm. Farbe.

O Panama ist eine Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Burt Barr. Der Film verbindet drei seiner Kurzgeschichten und zeigt New York sowohl als physische als auch als mentale Landschaft. Der Hauptdarsteller, ein Mann, der mit dieser Landschaft konfrontiert und von ihr eingeengt wird, ist Willem Defoe. (J.B.)

Die elegante Montage von *O Panama* beschreibt eine Person, die sich ständig am Rande des Zusammenbruchs befindet. Diese episodische Narration eröffnet im Film Räume, in denen das Publikum mit seinen eigenen Erfahrungen in die Geschichte eintreten kann.



United States of America

Deseret

Mittwoch, 28. Juni 2000, 20.30 Uhr

USA 1995.

Erzähler: Fred Gardner.

84 Minuten. 16 mm. Schwarzweiß.

Der Film des Regieveteranen James Benning ist ein faszinierender Blick auf den Staat Utah und seine Geschichte, abwechselnd konterkariert oder verbunden mit Bildern seiner Landschaft. Konstruiert aus Artikeln aus fast 140 Jahren New York Times, die zu formalen, manchmal fast ätherischen Einstellungen der Szenerie oder von historischen Stätten Utahs vorgelesen werden, ist *Deseret* eine fesselnde und erhellende Chronik. Sie erzählt vom Leben in dem Staat, vom Gewöhnlichen bis zum Besonderen, von der Geschichte der Native Americans und ihrer Rechte bis zu Nukleartests und Kernfusion; ganz besonders aber untersucht sie die Rolle Brigham Youngs, des Anführers der Mormonen, die Formung des Staates Utah und die Macht und die Kämpfe der Kirche der „Heiligen der Letzten Tage“. All das geschieht anhand der Zeitungsberichte, mit der Wahrheit und der Flunkerei, die die Zeitung, bekannt für „all the news that's fit to print“, repräsentieren.

Im Kontrast zu den dezidiert minimalistischen Ansichten von Wüste, Bergen und kargem Weideland stellt *Deseret* Fragen zum Gegensatz zwischen „etabliertem“ Osten und „individualistischem“ Westen, Fragen, die bis zum heutigen Tag aktuell sind, über Religion, Freiheit und staatliche Rechte. Benning ist seit langem bekannt für seine intensiven Beobachtungen sowohl der amerikanischen Kultur als auch der Landschaften der Nation. *Deseret* fügt sich perfekt in sein Œuvre, dramatisch und voller Einsichten. (Geoffrey Gilmore)

Jede Einstellung dauert so lange wie der Satz, den sie unterlegt, und unterstreicht solcherart das Vergehen filmischer und historischer Zeit. Manchmal verstärken die Bilder den Text, manchmal kontrastieren sie ihn oder wirken als sein Echo. Die Narration wird zu einer erschreckenden Vision von Amerikas Kampf zwischen trotziger Unabhängigkeit und kultischem Fanatismus, zwischen Freiheit und aufgezwungener Ordnung. Der Titel des Films, *Deseret*, bezieht sich auf den ursprünglichen Namen Utahs, als es der Union beitrug. (Steve Anker)

Es sollte keine Überraschung sein, daß Benning schon lange seine Affinität zum Kino von Yasujiro Ozu erkannt hat; tatsächlich lassen die Verwendung der Leere in *Deseret*, die Wichtigkeit, die dem Bildausschnitt und dem off-screen Raum eingeräumt wird, wie auch das strenge Prinzip des „ein Schnitt, ein Satz“, an die Ästhetik des japanischen Meisters denken. Sowohl die minimalistischen Landschaften von *Deseret* als auch Ozus Stilleben folgen einem Kompositionsprinzip, das eher „malerisch“ als expressiv ist, und in beiden Fällen lädt die Verwendung der Leere die BetrachterInnen dazu ein, die Bilder mit eigenen Bedeutungen auszustatten: „Obwohl man mit Leere konfrontiert ist, muß man sich dazu entschließen, den leeren Schauspielplatz zu erfahren. Der Effekt ist der einer Stasis, wortwörtlich ein ‚Stillstehen‘, durch das man sich selbst durchbewegen muß.“ Und wie in den Filmen Ozu führt uns Bennings Erforschung des amerikanischen Raums zu einem Moment der reinen Kontemplation, in dem man einen kurzen Blick auf ein flüchtiges Absolutes hinter der kühlen Verführung der Erscheinungen erschauen kann. (Bérénice Reynaud)



American Dreams

Donnerstag, 29. Juni 2000, 19.00 Uhr

USA 1983.

58 Minuten. 16 mm. Farbe.

Eine Beschreibung der Form von *American Dreams* ist täuschend einfach. Entlang eines schmalen Streifens unten auf der Leinwand kriecht während des gesamten Films eine handschriftliche Transkription von Arthur Bremers Tagebuch aus dem Jahr 1972 bis zu seinem Mordversuch an George Wallace von rechts nach links (wie eine aktuelle Meldung im Fernsehen). Darüber werden eine chronologische Reihe von Baseballkarten und andere kommerzielle Memorabilia aus Hank Aarons Karriere in gleichbleibendem Rhythmus eingeblendet, zuerst die Vorderseite (meist ein Photo oder Cartoon, oft mit einem Logo), dann die Rückseite (Leistungsstatistiken, Anekdoten, Fangfragen, Mini-Interviews oder manchmal auch eine unbeschriebene Oberfläche). Zahlen unterbrechen die Bilder, man versteht nach und nach, daß es sich um die Anhäufung von Aarons jährlichen „home run“-Statistiken handelt. Schließlich zeigen Übertitel durch das Jahr die Identität des Sprechers und manchmal auch durch den sozialen Kontext die Quellen der fragmentierten Reden und Lieder am Soundtrack an.

In einem Rhythmus, der nicht genau auf die Zurschaustellung der „visuellen“ Dokumente abgestimmt ist, alternieren Ausschnitte aus populären Musikstücken mit politischen Reden, Werbungen und Radionachrichten, die chronologisch vom Beginn von Aarons Karriere im Jahr 1954 bis zu ihrem Ende im Jahr 1976 präsentiert werden. In die Entwicklung des Filmes ist ein doppeltes Zeitschema eingebettet: das Tagebuch beginnt lange vor den visuellen Erinnerungstücken, doch die letzteren holen schrittweise auf und überholen schließlich Bremers Erzählung – nur, um im letzten Moment für eine orale „Wiederholung“ von Aarons rekordbrechendem home run, wieder zurückzufallen. Wie in Bennings früheren Filmen, in denen einfache zeitliche und räumliche Systeme (z.B. die Einzelaufnahmen von ganz bestimmter Dauer) die Struktur bestimmen, paart *American Dreams* Funktionen von Ton und Bild in reziproken Beziehungen. Es gibt zwei Arten von Geschriebenem (wenn man von den Titeln absieht), das Tagebuch und den Baseball-Tratsch. Sie kristallisieren sich in zwei anscheinend genau entgegengesetzte Kategorien: Handschrift und Gedrucktes; fortlaufende und unterbrochene Darbietung; privat und öffentlich; subjektiv und objektiv; „Abwegiges“ und sozial Anerkanntes.

American Dreams ist in seinen Horizonten alles andere als grenzenlos. Ein deutliches „Gefühl eines Endes“ wird durch zwei (eigentlich drei) unvermeidliche Handlungen vermittelt: Bremer *wird* auf Wallace schießen; Aaron *wird* den Rekord von Babe Ruth brechen. Und durch dieses Zusammentreffen wird der Film enden. Man muß nicht wissen, daß Bennings frühere (und auch spätere) Filme sich um diese Themen von Mord, Wanderschaft, Entfremdung drehen. Man muß auch nicht wissen, daß Bremer in Milwaukee Bennings Nachbar war oder daß der Filmemacher das Schlagtraining mit den Milwaukee Braves im Jahr 1962 zu seinen größten Leistungen zählt. So äußerlich motiviert und geformt der Film auch erscheint, ist *American Dreams* durch ein düsteres und befangenes Zusammentreffen von persönlichen und öffentlichen Begierden gekennzeichnet. (Paul Arthur)

Einerseits enthüllt der Film Benning als einen durch und durch zwanghaften Sammler und Aussteller von Aaron Memorabilia: beide Seiten jedes Gegenstandes werden präsentiert, sogar dann, wenn auf einer Seite gar nichts zu sehen ist, und empathische Texte, die eingeblendet werden, weisen noch zusätzlich auf kleine Eigenheiten bestimmter Gegenstände hin. Zweitens reflektiert Bennings Wahl einer kontinuierlichen, gnadenlos gleichmäßigen minimalen Struktur in *American Dreams* nicht nur sein persönliches Interesse (Obsession?) als Filmkünstler, sondern sie weist auch auf eine Denkart über die Entwicklung des männlich dominierten strukturellen Kinos hin, die in den Jahren von Bremers und Aarons letzten Errungenschaften stattfand, ein Kino, von dem Benning immer ein bedeutender Teil sein wollte. Die strukturelle Annäherung hat viele wunderbare Filme hervorgebracht, und doch muß man sich heute fragen, ob die zielstrebige formale Kontrolle dieser Filme – auf sehr anspruchsvolle Weise – dieselben amerikanischen Machostrukturen wiederholt, die sich in den Leben von Aaron und Bremer so deutlich zeigten. (Scott McDonald)

Terminplan

Montag, 26. Juni 2000	19.30 Uhr	El Valley Centro / USA 1999 / Farbe / 90 Min.
	22.00 Uhr	Landscape Suicide / USA 1986 / Farbe / 90 Min.

Dienstag, 27. Juni 2000	19.00 Uhr	One Way Boogie Woogie / USA 1977 / Farbe / 60 Min.
	20.30 Uhr	11 x 14 / USA 1976 / Farbe / 83 Min.
	22.30 Uhr	Chicago Loop / USA 1976 / Farbe / 3 Min.
		United States of America / USA 1975 / Farbe / 25 Min.
	9/1/75 / USA 1975 / Farbe / 22 Min.	
	O Panama / USA 1985 / Farbe / 28 Min.	

Mittwoch, 28. Juni 2000	19.00 Uhr	One Way Boogie Woogie / USA 1977 / Farbe / 60 Min.
	20.30 Uhr	Deseret / USA 1995 / Farbe / 84 Min.
	22.30 Uhr	Landscape Suicide / USA 1986 / Farbe / 90 Min.

Donnerstag, 29. Juni 2000	19.00 Uhr 20.30 Uhr	American Dreams / USA 1983 / Farbe / 58 Min.
		Chicago Loop / USA 1976 / Farbe / 3 Min.
		United States of America / USA 1975 / Farbe / 25 Min.
		9/1/75 / USA 1975 / Farbe / 22 Min.
	O Panama / USA 1985 / Farbe / 28 Min.	
	22.30 Uhr	El Valley Centro / USA 1999 / Farbe / 90 Min.

Stadtkino Nr. 357

Redaktion: Brigitta Burger-Utzer
Übersetzungen: Brigitta Burger-Utzer, Barbara Pichler

Telefonische Reservierungen
Tel. 712 62 76

Videothek täglich geöffnet
während der Filmvorführungen

Büro
1070 Wien, Spittelberggasse 3
Tel. 522 48 14

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Wiener Stadthalle Betriebs- und
Veranstaltungsgesellschaft m.b.H. & Co. OHG, 1070 Wien, Spittelberggasse 3
Redaktion: Franz Schwartz. Graphisches Konzept: AG-Normdesign
Druck: Ueberreuter Print und Digimedia GmbH, 2100 Korneuburg, Industriestraße 1
Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach § 25 (2): Stadtkino Wiener
Stadthalle Betriebs- und Veranstaltungsgesellschaft m.b.H. & Co. OHG
Unternehmensgegenstand: Kino, Verleih, Videothek.
Nach § 25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur.
Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer S 1,- / Zulassungsnummer 27333 W 82 E
Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino
1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7-8, Tel. 712 62 76

