

Nils Plath

Container Drivers

Vier Anmerkungen zu einem Bild aus James Bennings *California Trilogy*

1. Von dort nach hier

Am 5. November 1880 fügt Karl Marx einem Brief aus London an Friedrich Adolph Sorge in Hoboken in New Jersey eine Bitte an:

Es wäre mir sehr lieb, wenn Du mir irgend etwas Tüchtiges (Inhaltsvolles) über die ökonomischen Zustände in *Kalifornien* auftreiben könntest, of course at my expense. Kalifornien ist mir sehr wichtig, weil nirgendwo sonst die Umwälzung durch kapitalistische Zentralisation in der schamlosesten Weise sich vollzogen hat – mit solcher Hast.¹

Vierzehn Jahre nach dieser transatlantische Briefsendung veröffentlicht John Muir, der nach seiner Ankunft 1868 in Kalifornien als späterer Gründer des *Sierra Club* zu einem der *great enviromentalists* des Westens werden sollte (und dessen Namen heute mehr als nur ein Wanderweg trägt), sein *The Mountains of California* (1894). Er findet darin eine deutlich andere Perspektive, um ein kalifornisches Landschaftsbild zu beschreiben:

Perched like a fly on this Yosemite dome, I gaze and sketch and bask, oftentimes settling down into dumb admiration, (...) humble prostrate before the vast display of God's power, and eager of self-denial and renunciation with eternal toil to learn any lesson in the divine manu- script.²

Ein Land, das machen die beiden historischen Beschreibungen unüberseh-

¹ Marx, Karl: Brief an Adolph Sorge, 5.11.1880. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke, Band 34 (hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED), Berlin 1966, S. 478.

² John Muir: My First Summer in the Sierra. New York 1987, S.132.

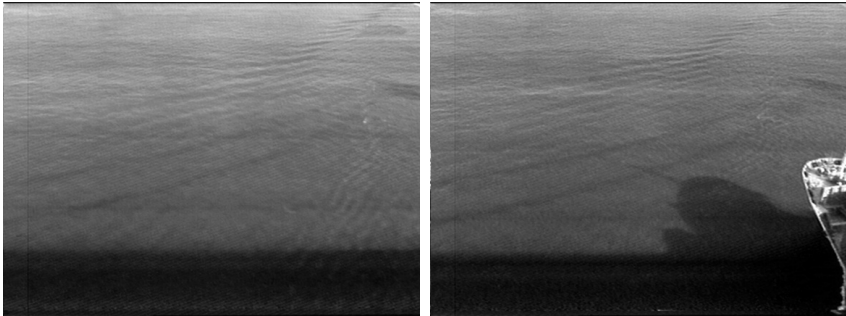
bar deutlich, steht wie eine Landschaft immer in Verwertungszusammenhängen. Ein Land ist wie eine Landschaft nur in Zusammenhängen zu sehen, die von einem Spannungsverhältnis zwischen Abwesenheit und Anwesenheit vor Ort zeugen, das sich in Beschreibungen und Abbildungen vermittelt. In dem einen Fall fungiert das angesprochene Land als der Markenname für bemerkenswerte, als außerordentlich gekennzeichnete sozio-ökonomische Realitäten; in dem anderen Fall wird die angesprochene Landschaft als ein unvergleichliches Phänomen für ästhetische Reflexionen betrachtet, die zu einer Sprache finden, welche bei aller Berufung auf eine göttliche Instanz dem Sprachgebrauch des amerikanischen Transzendentalismus verwandt scheint. Hier wird ein Land als eine Totalität verhandelt, als Abstraktum steht es dabei zugleich exemplarisch für eine Entwicklung, die an anderen Orten mit vergleichsweise vermindelter Geschwindigkeit und dennoch nach gleichen Gesetzmäßigkeiten stattfindet, deren Kontrolle sich in jedem Fall dem Einzelnen entzieht. Dort wird die Landschaft als ausschnittshaften Ansichtssache des Individuums zur Anschauung unbegreifbarer Größe und innerer Empfindung in Worten gefaßt. Hier erscheint ein Land repräsentativ für das hergestellte Ergebnis von besonders schnell vergehender Zeit, als die Manifestation stetiger Wandlungsprozesse, die von äußerlich determinierten Umständen hervorgerufen werden, Landschaft durch Zwang gewalttätig umformen. Dort steht die betrachtete Landschaft für die Dauerhaftigkeit göttlicher Natur und eine überzeitliche Ordnung, vor der der vereinzelt Mensch seine eigene Endlichkeit und Bedeutungslosigkeit wahrnehmen muß, sich gleichzeitig gefordert sieht, sie als Landschaftsteil künstlerisch zu dokumentieren.

Zwölf Jahrzehnte später findet James Benning mit den Landschaftsbildern seiner *California Trilogy* Illustrationen für diese miteinander korrespondierenden Beschreibungen Kaliforniens. Land und Landschaft werden von ihm – ursprünglich aus Wisconsin stammend, ist Benning als Auswärtiger seit den späten Achtzigern in Südkalifornien zu Hause – in einer Bilderserie eingefasst, streng formatiert und genormt.³ Wenn Bennings Filme beides darstellen, kritische In-Blicknahme der in Serie abgebildeten Landschaften wie zugleich die Evokation der ästhetischen Transzendenz von individuell erfahrener Umwelt,

³ Ausführliche Auskunft über das Entstehen der drei Filme *El Centro Valley* (1999), *LOS* (2000) und *Sogobi* (2002) der *California Trilogy* gibt Benning in einem Interview mit Anna Faroghi in der *New Filmkritik für lange Texte* (<http://filmkritik.antville.org/stories/24350/> [7.4.2005]). In einem filmischen Porträt von Reinhard Wulf kann man sich zeigen lassen, wie der Filmemacher Benning sich der von ihm mit dem Auto durchfahrenen Landschaft gegenüber – und damit dem Land, den USA – durch Fortbewegung und Anhalten selbst als Person bestimmt und in den von ihm gewählten Bildausschnitten transportiert (Reinhard Wulf: James Benning: Circling the Image, D 2003).

so produzieren die bewegten Standbilder Ansichten *seines* Kaliforniens – die Trilogie läßt sich durchaus auch als ein Autoporträt sehen – und *eines* Kaliforniens, die sich dann simultan und verspätet zugleich an anderen Orten zeigen lassen, um dort mehr als nur ein Bild dieses Landes und seiner Landschaft zurückzulassen.

2. Von oben nach unten



Erste Ansicht: Zunächst nur ein starrer Kamerablick schräg von oben auf eine weitgehend blaue Oberfläche, eine Aufsicht: Zu sehen ist eine bewegte Wasseroberfläche, am unteren Bildrand von einer breiten Schattenlinie überlagert, kaum wahrnehmbar verlaufen zwei weitere dünne Schattenlinien parallel durch das Bild. Eine Einstellung aus dem dritten Film der Trilogie, *Sogobi*, mit unbewegter Kamera wie alle Einstellungen. Und mehr als nur *ein* Bild, nämlich ein Bild, das filmische Selbstreflexion ins Bild setzt – die Kamera (und damit der Blick des Zuschauers) starrt hier schließlich auf eine Wasseroberfläche. Es dauert mehr als einen Moment, um angesichts dessen, was zu sehen ist, Orientierung zu gewinnen. Denn die zuvor gesehenen Bilder – dies ist die fünfzehnte Einstellung des Films, weit mehr als eine halbe Stunde ist zuvor vergangen – zeigten Landschaft immer in der Horizontalen; darauf hat sich der Blick einrichten können. Diese Einstellung kommentiert durch die in ihr angelegte Verwirrung des Blicks, als dem Ausdruck einer Störung in der mathematischen Strenge der Struktur, das Format des zuvor Gesehenen. Ansichtsbedingungen werden einem so vor Augen geführt. Dabei wird nicht auf den ersten Blick ersichtlich, welche Blick- und Größenverhältnisse im Bild eingerichtet werden. Nichts verrät im ersten Moment, wie groß der zu sehende Bildausschnitt in Wirklichkeit ist. Film, in dem Landschaft stets nur als Ausschnitt präsent wird,

verdeutlicht die Abhängigkeit der Wahrnehmung – auch die von realen Landschaften – von den Modalitäten medialer Vermittlung. Hier wird man dessen ansichtig: in einer Bildserie, die in den übrigen Bildern so ganz andere Ansichten eines als Einheit von heterogenen Landschaftsansichten dargestellten Landes zeigen. Dann, erst nach Momenten, in denen man sich darauf eingestellt hat, daß nichts als undeutbare Lichtreflexionen auf einer unruhigen Wasseroberfläche sehen sein werden –, kommt unvorbereitet ein Objekt von der rechten Bildseite in den Ausschnitt. Das muß überraschen, denn in *Sogobi* dominiert Statik die Szenerie, zu sehen sind Einstellungen, in denen häufig nur beinahe unmerklich Veränderungen ablaufen, und die dann (wie in den beiden anderen Filmen in auffälligerer Weise) mit Bildern kontrastiert werden, in denen sich wiederholende, automatisierte Bewegungshandlungen (Baufahrzeuge und landwirtschaftliche Maschinen bei der Arbeit, Autos auf Straßen, Güterzüge, die ins Bild und wieder herausfahren...) zu sehen sind. Zunächst nicht direkt auszumachen, nur ein ins Bild ragender Schatten, läßt sich das den Rahmen durchstoßende Objekt als ein mit Containern beladenes Hochseefrachtschiff identifizieren. Vollständig ins Blickfeld geraten, wirkt es in seiner Farbigkeit wie ein Fremdkörper, macht das kadrierte Filmbild als solches erst erkennbar. Es bewegt sich, während die unbewegte Kamera den Bildrahmen fixiert. Zeit vergeht schnell. Zügig fährt das Frachtschiff aus dem Bild heraus, verschwindet wieder, kaum daß es den Bildrahmen beinahe vollständig ausgefüllt hat. Zurück bleibt ein Bild mit jetzt veränderten Koordinaten. Dazu eine Schaumkronenspur in der zuvor gesehenen blau-bewegten Fläche als noch Momente lang sichtbare Erinnerung an das nicht mehr sichtbare Transportmittel, die auch verschwinden wird. Und doch ist nichts wie vorher vor den Augen des Betrachters.



So abrupt wie sie begann, endet auch diese Sequenz, zweieinhalb Minuten lang wie alle Einstellungen der Filme der *California Trilogy*. Erst im Abspann,

in dem alle in *Sogobi* gezeigten Orte einen Namen bekommen, ist dann zu lesen, daß es sich bei der beschriebenen Einstellung um einen Blick von der Golden Gate Bridge handelte, bei dem Schiff um einen Frachter der *Hanjin Shipping Co.* Allein diese (späte) Lokalisierung, die auch die Schattenlinien erklärt, macht die einzelne Einstellung zu einem Teil einer bestimmten Narration. Ein namentlich benanntes Bauwerk ermöglicht die überlegt gewählte Perspektive, das bewußt ins Bild genomme Transportmittel, Eigentum einer global operierenden Firma, aber rückt sie zurecht. Beide, Brücke wie Schiff, sind eigentlich nicht dazu gedacht, Blicke zu bestimmen, sondern um etwas zu transportieren, Entfernungen zu überbrücken, Landschaft zu verbinden. Was zeigen sie? Was lassen sie sehen? Ohne im Bild zu sein, bestimmt die Brücke dieses eine Bild, das in der Serie die anderen Bilder kommentiert.⁴ Die Brücke als ein Symbol, das ist Martin Heidegger.⁵ Diese Brücke als Kulisse, das ist Alfred Hitchcock⁶, kommentiert von Chris Marker⁷. Diese Brücke als Aussichts-

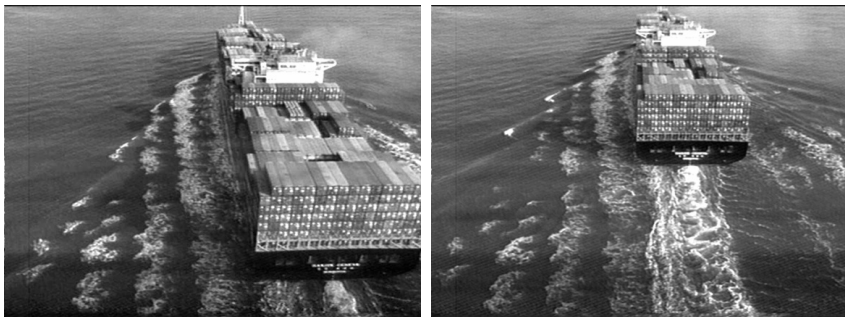
⁴ Das Bild des Schiffs findet auch Anschluß in korrespondierenden Bildern: In *El Valley Centro* sieht man in einer Einstellung ein Frachtschiff durch die Landschaft des kalifornischen Central Valley fahren, jener agro-industriellen Landschaft, die der Film porträtiert. In *LOS*, Benning's Porträt des Großraums Los Angeles, ist es der Hafen, San Pedro, der gezeigt wird. Aus solchen Korrespondenzen – wiederkehrenden Topographien wie den Einstellungen auf Straßen, Flüsse, Bäche, Wegkreuzungen und auf Bäume oder großformatige Schilder – bestehen Benning's Filme der Trilogie. Sie können dadurch in gewisser Hinsicht konzeptuell und kompositorisch überzeugender erscheinen als seine jüngeren Filme *10 Skies* (2004) und *13 Lakes* (2004), in denen die jeweils 10-minütigen Einstellungen in noch eindrücklicherer Reduktion das Vergehen von Zeit vor Ort darstellen. Auch hier wird natürlich erzählt. Erst Korrespondenzen aber, wie sie zwischen den Bildern der Trilogie und über sie hinaus hergestellt werden, ergeben die weiterreichenden Narrationen, wie sie von den drei Filmen erzählt werden. Ohne Worte zu erzählen, heißt eben nicht, auf Narration zu verzichten. Wie in den Bild-Text-Montagen anderer Filme von Benning, *Desert* (1995) oder *Four Corners* (1997) beispielsweise, die auch Babettes Mangoltes epischere Reiseerzählung *The Sky On Location* (1982) in Erinnerung bringen, sind auch in der Trilogie immer auch Texte Anderer in den Bildern anwesend, wo Bauwerke und Fahrzeuge, selbst wo nur Vegetation zu sehen ist, wird immer Geschichte präsent gemacht.

⁵ „Immer und je anders geleitet die Brücke hin und her die zögernden und die hastigen Wege der Menschen, daß sie zu anderen Ufern und zuletzt als die Sterblichen auf die andere Seite kommen. Die Brücke überschwingt bald in hohem, bald in flachem Bogen Fluß und Schlucht; ob die Sterblichen das Überschwingende der Brückenbahn in der acht behalten oder vergessen, daß sie immer schon unterwegs zur letzten Brücke, im Grund danach trachten, ihr Gewöhnliches und Unheiliges zu übersteigen, um sich vor das Heile des Göttlichen zu bringen. Die Brücke sammelt als der überschwingende Übergang vor die Göttlichen. Mag deren Anwesen eigens bedacht und sichtbar *bedankt* sein wie in der Figur des Brückenheiligen, mag es verstellt oder gar weggeschoben bleiben.“ (Heidegger, Martin: *Bauen Wohnen Denken*. In: Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze*, Teil II, Pfullingen 1967 (3. Auflage), S.26f.)

⁶ Alfred Hitchcock: *Vertigo* (USA 1958). Berühmte Szenen aus Hitchcocks *North by Northwest* (USA 1959) und aus Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (USA 1970) meint man an einer anderen Stelle der Trilogie ins Bild gesetzt zu sehen, wenn in *El Valley Centro* ein *crop duster*-Flugzeug über ein Feld wiederholt auf die Kamera zufliegt. Solche Begegnungen mit fremden Filmbildern, filmischen Zitaten, die wie nachgestellt in der dokumentarisch inszenierten Land-

punkt, das sind die Blicke der Touristen auf San Francisco, die in der Stadt Stereotypen und Klischees, Wunschbilder und Realität gewordene Befreiungsgeschichten entdecken wollen, sich dazu an einem dazu markierten Ort aufhalten, ein mit seiner Errichtung zum Wahrzeichen gewordenes Bauwerk zum Standpunkt machen, den andere zum Absprung aufsuchen.⁸ In Bennings Film findet der Blick die Stadt nicht. Das ist eine Aussage. Da ist das Wasser, will das sagen, da der Transportweg, den das bewußt ins Bild gesetzte Schiff als einen solchen markiert.⁹ Die Bucht von San Francisco ist auch ein Seehafen, Tor zur Welt, Anlegestelle und Ort für Immigrationsgeschichten, die aus dem westwärts liegenden Fernen Osten nach Westen kommen. Der Hafen von Oakland, eine eigene Landschaft außerhalb des gezeigten Bildes, auf der gegenüber liegenden Seite der Bay gelegen, ist der viertgrößte Hafen der USA und weltweit einer der 20 größten Häfen, Umschlagplatz für Warensendungen aus aller Welt, als Zielort eingeschrieben in eine Topographie der Handelswege.

3. Von da nach fort



Filmbilder kennen heute im Allgemeinen eigentlich nur eine Geschwindigkeit, 24 Bilder pro Sekunde. Um so erstaunlicher, wie sie auch so als Bewegungs-

schaft wirken, macht man in Bennings Trilogie immer wieder.

⁷ Chris Marker: *Sans Soleil* (F 1983).

⁸ San Francisco kann nicht nur als eine der meistfotografierten Städte der Welt gelten, zudem ist sie eine der ersten amerikanischen Städte, von denen es Panorama-Bilder gibt, vgl. William Shaw, „San Francisco from Rincon Point“ (ca. 1852), George R. Fardon, „San Francisco Album: Photographs of the Most Beautiful Views and Public Buildings of San Francisco“ (1856), Carleton E. Watkins, „View from San Francisco from the Base of Twin Peaks“ (1866-74) und Eadweard Muybridges Panoramabilder der Stadt (1877, 1878) (vgl. Hales, Peter B.: *Silver Cities: The Photography of American Urbanization, 1839-1915*. Philadelphia 1984).

⁹ Das Schiff, das ist natürlich auch Peter Hutton. *Study of a River* (USA 1996).

bilder immer wieder Wahrnehmung von ganz unterschiedlicher Dauer erzeugen – und dabei den Eindruck des in ihnen Dargestellten so grundlegend unterschiedlich darzustellen wissen, die in ihnen vergehende Zeit so im Bild festzuhalten verstehen, daß sich die Wahrnehmung der mit ihnen vergehenden Zeit merklich verändert zeigt. James Bennings drei Landschaftsfilme *El Centro Valley*, *LOS* und *Sogobi*, die gemeinsam ein dreiteiliges Porträt des 31. Staates der USA in beinahe nahtlos aneinander gefügten Einzeleinstellungen der kalifornischen Landschaft ergeben, zeigen, was es heißt, Zeit zu verbrauchen. Sie erfordern Zeit, zeigen dies in ihrer strengen (und in vielen von Bennings Filmen seit den Siebzigern eingeübt berechnenden) Komposition: Jeder der drei Filme besteht aus 35 unbewegten Einstellungen von jeweils zweieinhalb Minuten Länge, gemeinsam mit einem Vorspann, der nicht mehr nennt als den jeweiligen Titel, und dem Abspann, in dem neben dem Namen des Filmemachers die Namen der zuvor im Film gezeigten Orte aufgelistet werden. So ergibt sich eine Filmlänge von jeweils 90 Minuten, zudem eine letztlich in sich geschlossene Form. Denn die letzte Einstellung von *El Centro Valley*, dem ersten Film der als solche angelegten Trilogie, ist zugleich die erste von *LOS*, die letzte von *LOS* bildet die erste Einstellung von *Sogobi*. Die SchlußEinstellung von *Sogobi* schließlich schließt wieder an die erste Einstellung von *El Centro Valley* an, so daß die Trilogie als ganze einen geschlossenen *loop* bildet. Bennings Filme, geschult an der Formgebung des *structuralist film*, sind auf eine bestimmte einnehmende Weise unökonomisch. Dies macht die Ökonomien der Blicke auf Film und auf Landschaft um so sichtbarer. Und das ist es auch, was Benning einkalkuliert und offensichtlich auf der Rechnung hat, wenn er die Bilder ins Kino (und nur dorthin) entläßt, wo man ihnen für die Dauer der Filmlänge nicht entgehen kann: Seine Bilder fordern die Investition von Zeit wie die Investition von Aufmerksamkeit für das Vergehen von Zeit, das jede Wahrnehmung der (im Sinne Robert Smithsons)¹⁰ immer als entropisch gedachten Land-

¹⁰ Diese Ansicht ist auch eine Lektürevorgabe für Landschaftsbilder, die ein neben einem diskursiven historischen Bewußtsein liegendes Zeitverständnis vermitteln können. Vgl. Robert Smithson. Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte. [1968] In: Smithson, Robert: Gesammelte Schriften. (hrsg. von Eva Schmidt, Kai Vöckler), Köln 2000, S.138; aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender: „Die Gesteinsschichten der Erde sind ein zusammengewürfeltes Museum. Im Sediment ist ein Text eingebettet, der Grenzen enthält, die sich der rationalen Ordnung entziehen, und gesellschaftliche Strukturen, die die Kunst einschränken. Um die Steine zu lesen, müssen wir uns der geologischen Zeit und der Schichten des prähistorischen Materials bewusst werden, das in der Erdkruste begraben liegt. Wenn man die zerstören Orte der Vorgeschichte betrachtet, sieht man einen Haufen zerfallener Landkarten, die unsere gegenwärtigen kunsthistorischen Grenzziehungen untergraben. Der Betrachter, der die Sedimentschichten untersucht, begegnet einem Schutthaufen der Logik. Die abstrakten Raster der rohen Materie werden als etwas Unvollständiges und Zerbrochenes erfahren.“

schaft beherrscht. Bennings Filme können zeigen, wie das (eigene und das kollektive) Bild von Landschaft von Wahrnehmungsparametern bestimmt ist, diese selbst aber auch herauszufordern und als von Rahmenbedingungen konstruiert darzustellen weiß – wenn man denn Landschaft als ein Medium, nämlich als einen Zeittransportraum, zu sehen versteht. Schon im Moment ihrer Aufnahme vor Ort werden Bennings kalifornische Bilder zu Archivaufnahmen, die als Serie anlegt sind, nicht als vorgeblich immerwährende Ansichten einer einmaligen Landschaft, die sich als auf Dauer gestellte Gegenwart sehen lassen. Jedes der Bilder ist bereits eine Rekonstruktion einer vorangegangenen Aneignung, nicht Abbildung eines im Moment der Aufnahme einmalig Gegenwärtigen.¹¹ Was im Bild festzuhalten versucht wird, ist ein bei der Begegnung mit dem Ort und der während dieses Aufenthaltes von einer bestimmten Position aus von der angeschauten Landschaft gewonnene Eindruck.¹² Kein Eindruck kommt und bleibt allein. Das Medium erst sorgt für die Geschichtlichkeit der vermittelten und in Serie gebrachten Eindrücke. So wie zwischen dem Heute von Bennings Bildern und der Gegenwart des neunzehnten Jahrhunderts, das ihnen weiterhin eine Perspektive vorzugeben scheint, Fotografien und Filme und Texte liegen, die archiviert, wieder und wieder erzählt und vorgeführt wurden, liegen auch zwischen dem Gestern von Bennings Bildern und der Gegenwart jeder Vorführung und Projektion an anderen Orten neue und neuerlich gesehene Bilder. Bilder, die die Landschaft Kaliforniens in eine Projektion verwandelt haben, die das Medium Kalifornien auch angesichts seiner realen In-Besitznahme, Nutzung, Ausbeutung, Umwälzung, Veränderung bleibt – und bleiben wird: als Dauerprojektion mittels immer neuer Ansichten.¹³ Auch Ben-

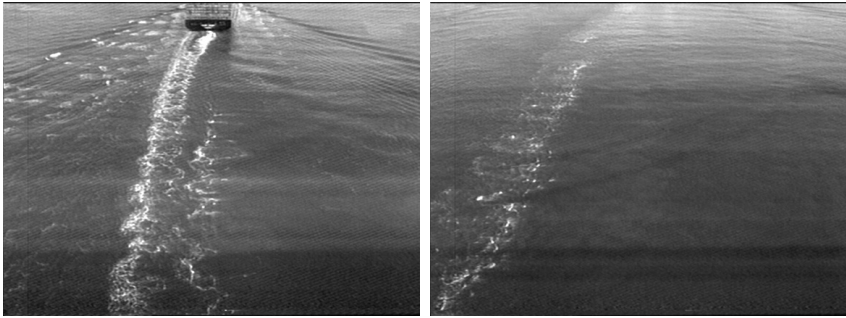
¹¹ Paradox die Verschränkung der Zeit im Film, in dem das Gegenwärtige bei aller im Medium behaupteten Augenblicklichkeit immer schon im Moment des Gesehenwerdens bereits vergangen ist, Gegenwart immer als eine bereits abgeschlossene zur gegenwärtigen Erfahrung wird. Erst diese Erfahrung ermöglicht die essentielle Erfahrung der Unterscheidung von Sehen und Zeigen, durch die auch die Differenz zwischen dem Ort der Aufnahme (des Sehens) und dem Ort der Projektion (des Zeigens), an dem die Welt sich dem Zuschauer im Modus der Präsenz zeigt, erkennbar wird (vgl. Cavell, Stanley: Welt durch die Kamera gesehen. Weiterführende Überlegungen zu meinem Buch „The World Viewed“. In: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hrsg.): Theorien der Kunst, Frankfurt/Main 1992).

¹² Insofern ist es konsequent, wenn Benning die kommentarlos daherkommenden Bilder mit vor Ort aufgenommenem Ton versieht, dabei aber auch durchaus Tonspuren verwendet, die er nicht zeitgleich mit den zu sehenden Bildern aufgenommen, später neu gemischt und deutlich akustisch verstärkt hat. Bennings Bilder verkaufen keine Authentizität, wenn sie einen individuellen Eindruck des Ortes dokumentierend wiedergeben sollen.

¹³ Jedem der bewegten Bilder der Trilogie könnte man versucht sein, jeweils ein Bild aus dem umfangreichen Archiv der Fotogeschichte Kaliforniens zuzuordnen, ob man nun angesichts von Hafenanlagen an Henry A. Husseys *Bone Yard* (1926) denkt, an die zahlreichen fotografisch festgehaltenen Naturmonumente von Fotografen wie Ansel Adams, Edward Weston und der be-

nings Bilder sind Bilder in einem Katalog eines Kaliforniens in Bildern, das der Ort für die Erfüllung dessen bleibt, was man angesichts seiner so genannten Naturlandschaften, seiner urbanen Räume und seiner posturbanen Siedlungen zu sehen zu bekommen meint: die Gegenwart der Zukunft als ein Tag für Tag neues uneingelöstes Versprechen, während die Zeit unberührt vergeht. Es ist ein Kalifornien, das sich als Darstellung seiner selbst, einer aus Licht und Ton bestehenden Landschaft, ständig in Bild, Schrift und Ton zu reproduzieren scheint, eine gewaltige Ökonomie der Selbstbildproduktion unterhält.¹⁴ Landschaftsbilder repräsentieren ein Land als das, was auf alle anderen, an anderen Orten noch zukommen wird, auch die hier bereits vergangenen Utopien. Diese Bilder gehen permanent um die Welt, angefüllt mit Bedeutungen, die überall anders ankommen.

4. Von innen nach außen



In den sechziger Jahren erfolgt der erste Eintrag in den Wörterbüchern der englischen Sprache: *container*, abgeleitet vom lateinischen *continere*, was *beinhalten* und *zusammenhalten* bedeutet. Das Wort, wenig später dann auch als

reits erwähnten Eadward Muybridge und Carleton E. Watkins oder an Dorothea Langes Beispiele ihrer *straight photography*, die buchstäblich als Vorbilder für Bennings bewegte Landschaftsstilleben betrachtet werden könnten. Bennings Bilder aber behaupten sich dagegen als ausgesprochen filmisch, wenn in ihnen selbst das Vergehen von Zeit im Bild (der Landschaft) abgebildet und dokumentiert ist – und in jeder Projektion der Filme (wiederholt) vorgeführt wird. Darin liegt ihr entschiedener Unterschied zu den Fotografien, die als Momentaufnahmen Zeitläufte abbilden, nicht aber eine über den Moment hinausgehende Erfahrung von Vergehen und Endlichkeit erzeugen, zugleich dessen Reproduktionsweise oder deren Unmöglichkeit widerspiegeln können.

¹⁴ Vgl. Barron, Stephanie, Bernstein, Sheri, Fort, Ilene Susan (Hrg.): Reading California: Art, Image, and Identity 1900-2000, Berkeley, Los Angeles, London 2000.

Fremdwort Teil des deutschen Sprachgebrauchs, bezeichnet einen Behälter, genormt für eine vereinfachte und beschleunigte Abwicklung des globalen Warenhandels. Es benennt nichts weniger als das Ende der Dichotomie zwischen Land und Meer:

The key technical innovation here is the containerization of cargo movement: an innovation pioneered initially by the United States shipping companies in the latter half of the 1950s, evolving into the world standard for general cargo by the end of the 1960s. By reducing loading and unloading time and greatly increasing the volume of cargo in global movement, containerization links peripheries to centers in a novel fashion, making it possible for industries formerly rooted to the center to become restless and nomadic in their search for cheaper labor. Factories become mobile, ship-like, as ships become increasingly indistinguishable from trucks and trains, and seaways lose their difference with highways. Thus the new fluidity of terrestrial production is based on the routinization and even entrenchment of maritime movement. Nothing is predictable beyond the ceaseless regularity of the shuttle between variable end-points. This historical change reverses the ‚classical‘ relationship between the fixity of the land and the fluidity of the sea.¹⁵

Es ist der Container, ein trefflicher Neologismus, der die zuvor auch für ein Begriffsdenken der Landschaft so grundlegende Differenz von Land und Meer, von Statik und Bewegung, und damit jenes für ein Denken von Natur und ihrer Metaphorik grundlegende Verhältnis, neu zu bedenken gibt. Ausgerechnet durch die Einführung einer zum leichteren und zeitsparenden Warenumschatz erdachten Transporttechnik, durch den weltweiten Einsatz eines zur Beförderung und zur Lagerung gedachten zweckgemäß genormten Behälters wird eine in jahrhundertelangen ästhetischen Begriffsdebatten als brauchbar erachtete und immer wieder als zentral eingesetzte Perspektive infrage gestellt: die Vorstellung, daß sich (landschaftliche) Räume voneinander getrennt oder als Gegensatzfiguren sehen lassen. Und zwar durch einen durch den Raum bewegten Großraumbehälter, dessen Inhalt fest umschlossen wird und von Frachtpapieren begleitet wird, den man erst öffnen und seinen Inhalt entladen muß, um mit eigenen Augen zu sehen zu bekommen, was er beinhaltet und ob man etwas damit anfangen kann. Was eigentlich spricht so gesehen gegen die Ansicht, James Bennings *California Trilogy* als einen Container zu sehen und jedes der darin enthaltenen filmischen Landschaftsbilder als eine Bildwarensendung, die dort, wo sie in aller Welt ankommt, zunächst einmal umgeladen, ausgepackt und an seinen Platz gestellt werden muß (Kontextualisierung), damit sie weiterverarbeitet werden (Dekontextualisierung) oder die ihr zugewiesene Reprä-

¹⁵ Sekula, Allan: Dismal Science: Part I. In: Sekula, Alan: Fish Story. Düsseldorf 1995, S.49.

sentanzfunktion übernehmen kann (Rekontextualisierung).¹⁶

Im Blick von der Brücke, in den die vielen Container mit unbekanntem Inhalt geraten, vollzieht sich in *Sogobi* die Selbstreflexion der gesamten Benningischen Trilogie in einem starren und gleichzeitig bewegten Bild. Landschaft, die darin als Ausschnitt eines größeren Ausschnitts gezeigt wird, zeigt sich darin als ein Resultat von Transportbedingungen und Kontrollnormen. Ihre Rahmung ist wie die Inszenierung des im Bild Präsentgemachten motiviert von Motiven, die ohne das Herbeizitieren anderer Bilder und Texte im Bild unsichtbar bleiben, Motiven, die man jenen *container drivers* – heißen sie Marx, Muir oder Benning – zuschreiben muß, indem man ihre Narrationen auspackt.¹⁷

Literatur

Barron, Stephanie, Bernstein, Sheri, Fort, Ilene Susan (Hrg.): Reading California: Art, Image, and Identity 1900-2000, Berkeley, Los Angeles, London 2000.

Cavell, Stanley. Welt durch die Kamera gesehen. Weiterführende Überlegungen zu meinem Buch „The World Viewed“: In: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hrsg.) Theorien der Kunst. Frankfurt/Main 1992, S.447-490.

Farooqi, Anna: Interview with James Benning on California Trilogy. In: *New Filmkritik für lange Texte*, <http://filmkritik.antville.org/stories/24350/> [7.4.2005].

Hales, Peter B.: Silver Cities: The Photography of American Urbanization, 1839-1915. Philadelphia 1984.

Heidegger, Martin: Bauen Wohnen Denken. In: Heidegger, Martin: Vorträge und Aufsätze, Teil II, Pfullingen 1967 (3. Auflage), S.19-36.

Marx, Karl: Brief an Adolph Sorge, 5.11.1880. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Werke, Band 34 (hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus bei ZK der SED), Berlin 1966, S.474-478.

John Muir. My First Summer in the Sierra. New York 1987.

Robert Smithson. Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte. In: Smithson, Robert. Gesammelte Schriften. (hrsg. von Eva Schmidt, Kai Vöckler), Köln 2000, S.130-140; aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender.

Die Filme von James Benning: *El Centro Valley*. USA 1999, 16 mm, Farbe, 90 Min.;

LOS. USA 2000, 16 mm, Farbe, 90 Min.;

Sogobi. USA 2003, 16 mm, Farbe, 90 Min.

Die Fotos stammen aus *Sogobi*, ausgestrahlt März 2002 im WDR-Fernsehen.

¹⁶ Bei diesen Transfers kann schon etwas verloren gehen, unerwähnt bleiben müssen. Über Bilder zu schreiben, heißt immer etwas *zu löschen*, heißt sich von ihnen und dem sie transportierenden Rahmen *zu lösen*, um mit ihnen arbeiten zu können und sie zum Handelsgegenstand zu machen. Die Begriffssprache bedient sich, wenn sie von *löschen* spricht, vielleicht unbewußt passend eines Wortes aus dem Hafen, einem Wort, das im 18. Jahrhundert abgeleitet aus einer regionalen Variante des niederdeutschen und neuniederländischen *lossen*, „lösen“, heute auch „Frachtgüter entladen“ bedeutet.

¹⁷ Für manchen nimmt alles über San Francisco seinen Weg, jedes Fremd- und Selbstbild. Ausgesprochen Dank daher an Andrea Jüpner. Und an Ingrid Eggers für eine Postkartenzusendung.