

28

California Trilogy: El Valley Centro, Los, Sogobi

Regie: James Benning



California Trilogy (USA 1999-2002)

SOGOBI

Land: USA 2002. **Ein Film von:** James Benning.

Format: 16mm, Farbe. **Länge:** 90 Minuten, 24 Bilder/Sek.

Uraufführung: 7. Februar 2002, Internationales Forum, Berlin.

LOS

Land: USA 2000. **Ein Film von:** James Benning.

Format: 16mm, Farbe. **Länge:** 90 Minuten, 24 Bilder/Sek.

Uraufführung: 26. Oktober 2001, Viennale.

EL VALLEY CENTRO

Land: USA 1999. **Ein Film von:** James Benning.

Format: 16mm, Farbe. **Länge:** 90 Minuten, 24 Bilder/Sek.

Uraufführung: 22. Januar 2000, Sundance Film Festival, USA.

Weltvertrieb: James Benning, 24700 Mc Bean Parkway, Valencia, CA 91355, USA. Tel.: (1-661) 253 7825, Fax: (1-661) 253 7824.

e-mail: jbenning@muse.calarts.edu

James Benning über SOGOBI

Sogobi ist ein schoschonisches Wort und bedeutet 'Erde'. Der Film SOGOBI wurde in der kalifornischen Wildnis gedreht – ein einsamer Küstenstreifen, von Schlingpflanzen überwucherte Eichen, überflutete Salzmulden, verbranntes Land, ein tobender Fluß, schneebedeckte Bäume, ruhiges Wasser, ein windiger Passweg, gigantische Mammutbäume, der Truckee River, wild wachsende Wüstenblumen, das Yosemite Valley, eine verwahrloste Reklametafel, leichter Regen, ein massiges Frachtschiff, Gebirgsnebel, ein Sandsturm im Death Valley, Morgenfrost, ein Militärkonvoi, Antelope Valley, schoschonische Felszeichnungen, ein Wüstenschneesturm, eine unbefestigte Straße, der Kern River, ein Holzverladekran, Cholla-Kakteen, ein Steinbruch aus Zement, Vieh, ein Güterzug aus Santa Fe, die roten Felsbrocken der Alabama Hills, Rauch, ein Salzzerstäuber, die San Andreas-Verwerfung, schwarze Eichen, und die Überlaufrinne am Berryessa-See. Ich verbrachte ein Jahr am Ende der Welt, und vielleicht bin ich dort dem Porträt eines wahren Orts-Gefühls am nächsten gekommen. Es ist ruhig. Es ist laut. Es ist heiß. Es ist kalt. Es ist windig. Es ist windstill. Es ist feucht. Es ist trocken. Es ist überall. Es ist nirgendwo. Es ist Kalifornien. Es ist Wildnis.

Director's statement

Sogobi is a Shoshonean word meaning "earth." SOGOBI, the film, was shot in the California wilderness – a lonesome coastline, tangled live oaks, flooded salt pans, burnt land, a raging river, snow-covered trees, still water, a windy pass, giant sequoias, the Truckee River, desert wild flowers, Yosemite Valley, a desert billboard, light rain, a massive container ship, mountain fog, a Death Valley sandstorm, morning frost, a military convoy, Antelope Valley, Shoshone petroglyphs, a Sierra snowstorm, a barren road, the Kern River, a logging derrick, cholla cacti, a cement quarry, cattle, a Santa Fe freight train, the red boulders of the Alabama Hills, smoke, a salt evaporator, the San Andreas Fault, black oaks, and the spillway at Lake Berryessa. I spent a year in the middle of nowhere and perhaps this is the closest I've come to portraying a true sense of place. It is quiet. It is noisy. It is hot. It is cold. It is windy. It is still. It is wet. It is dry. It is everywhere. It is nowhere. It is California. It is wilderness.

A Short Note on CALIFORNIA TRILOGY

I began EL VALLEY CENTRO in November of 1998; I was driving through the Great Central Valley looking for places to film. I wasn't going to start shooting for at least six months; I wanted to just look and listen – to get to know the Valley well before I would make images. But almost immediately I came across an oil well fire with flames high into the sky. I returned home for my Bolex and Nagra. Determined that landscape is a function of time, I let a full roll of 16mm film (100 feet) run through the camera. At that moment I knew I would make a portrait of The Great Central Valley using 35 two and a half minute shots. Nearing the completion of EL VALLEY CENTRO, I began planning an urban companion piece, LOS, that was to be a portrait of Los Angeles. It seemed logical, for the politics of water certainly run from the Valley to the City. LOS would have the same structure as EL VALLEY CENTRO and would look and listen with the same intensity. The two films would be connected with the last shot of EL VALLEY CENTRO pumping water out of the Valley over Wheeler Ridge

Eine kurze Anmerkung zu CALIFORNIA TRILOGY

Ich begann die Arbeit an EL VALLEY CENTRO im November 1998; ich fuhr mit dem Auto durch das Great Central Valley auf der Suche nach Plätzen zum Filmen. Mit den Aufnahmen wollte ich mindestens noch sechs Monate warten; ich wollte nur schauen und hören – um das Valley gut genug kennen zu lernen, bevor ich Bilder machen würde. Fast augenblicklich stieß ich jedoch auf die Feuersäule einer Ölquelle, deren Flammen in den Himmel schlugen. Ich kehrte nach Hause zurück, um die Bolex und die Nagra zu holen. Überzeugt davon, dass Landschaft eine Funktion der Zeit ist, ließ ich eine komplette 16mm-Rolle (ca. 30 m) durch die Kamera laufen. In diesem Moment wusste ich, dass ich ein Porträt des Great Central Valley aus fünfunddreißig zweieinhalbminütigen Einstellungen machen würde.

Kurz vor Ende der Fertigstellung von EL VALLEY CENTRO begann ich mit der Planung eines urbanen Gegenstücks, LOS, das ein Porträt von Los Angeles sein sollte. Das erschien nur logisch, da die Wasserwege natürlich vom Valley in die Großstadt verlaufen. LOS sollte wie EL VALLEY CENTRO strukturiert sein und mit der gleichen Intensität schauen und hören. Die beiden Filme sollten miteinander verbunden sein, indem in der letzten Einstellung von EL VALLEY CENTRO das Wasser aus dem Tal über die Wheeler Ridge gepumpt wird und die erste Einstellung von LOS Mulhollands erste (heute noch betriebene) Überlaufgraben zeigt, die Wasser nach L.A. bringt.

Sobald LOS fertiggestellt war, fügte ich SOGOBI hinzu, um aus dem Projekt eine Trilogie zu machen; die großstädtischen und ländlichen Porträts benötigten die kalifornische Wildnis, um in eine Perspektive gerückt zu werden. SOGOBI sollte der gleichen Struktur folgen und diese Wildnis betrachten und ihr zuhören. Die erste Einstellung von SOGOBI sollte in einer Beziehung stehen zur letzten Einstellung in LOS, und die letzte Einstellung von SOGOBI sollte zur ersten Einstellung von EL VALLEY CENTRO zurückkehren und deren Geheimnis enthüllen. Die gesamte Trilogie sollte zu einem zusammenhängenden Puzzle werden.

James Benning, Dezember 2001

Aufzeichnungen von Amerika

Wohl kein anderer Filmemacher ist derart von den geographischen, historischen und gesellschaftlichen Aspekten unserer nationalen Landschaft fasziniert wie James Benning, der seit vier Jahrzehnten 16mm-Filmporträts amerikanischer Gegenden herstellt. (...) In vielerlei Hinsicht verkörpert Benning – ein Langzeitstudent der Avantgarde-Tradition und heute einer ihrer Meister – die Paradoxien dieser Avantgarde-Tradition. Seine Filme sind persönlich und doch implizit politisch. Er ist ein Formalist mit einer rigiden Technik, seine Methode jedoch bringt seine Landschaften auf ausgesprochen naturalistische Weise zum Vorschein. In seinen jüngeren Filmen widersteht er den Beschränkungen konventioneller Erzählweisen – selbst dokumentarischer –, indem er sich nicht auf Menschen konzentriert, sondern auf Umgebungen, ob sie nun bewohnt sind oder nicht. Weil seine Kameraführung statisch ist, auf der Geduld und Konzentration des Zuschauers insistiert, während sie ein einziges, unverändertes Bild minutenlang zur Schau stellt, mögen seine Arbeiten unzugänglich erscheinen. Und doch ist sein Einfluss beträchtlich – spürbar etwa in den lang verweilenden Ansichten des heruntergekommenen, verschneiten Panoramas von Cleveland in Jim Jarmuschs *Stranger Than Paradise*. (...)

Bennings neuestes Werk, die sogenannte CALIFORNIA TRILOGY, ist ein

while the first shot of LOS would show Mulholland's first spillway (still in use) bringing water into LA.

As soon as LOS was completed I added SOGOBI to make it a trilogy, the urban and rural portraits needed the Californian wilderness to put them in perspective. Following the same structure SOGOBI would look at and listen to that wilderness. The first shot of SOGOBI would relate to the last shot of LOS, and the last shot of SOGOBI would return to the first shot of EL VALLEY CENTRO, revealing its mystery. The entire trilogy would become an interrelated puzzle.

James Benning, December 2001

Charting America

Perhaps no filmmaker is as fascinated by the geographical, historical, and social aspects of our national landscape as James Benning, who has been creating 16mm portraits of American spaces for four decades. (...)

In many ways, Benning – a longtime student of the avant-garde tradition and now one of its masters – typifies the paradoxes of the avant-garde tradition itself. His films are personal yet implicitly political. He's a formalist with a rigid technique, but his method reveals his landscapes in the most naturalistic manner possible. In his more recent films, he resists the restraints of conventional narrative – even documentary narrative – by focusing not on people, but on environments, inhabited or not. Because his minimalist camerawork is static, insisting on the viewer's patience and concentration while displaying only a single, unchanging image for minutes at a time, his work might seem inaccessible. Yet his influence is considerable – felt, for example, in the long takes of the broken-down, snow-bound panorama of Cleveland in Jim Jarmusch's *Stranger Than Paradise*. (...)

Benning's latest work, the so-called CALIFORNIA TRILOGY, is a triptych of landscapes from the many sides of California. The first film in the series, the critically praised EL VALLEY CENTRO, captures the effects of agricultural commerce in the rural Central Valley in static long takes. LOS, the second installment (...), is a series of images from the City of Angels – 35 stationary camera shots, each two and a half minutes in length and accompanied by ambient noise recorded on location with a single microphone. There is no voiceover and no story as such, except the one that emerges from the images themselves: scenes of commerce and sprawl, the California aqueduct, a freeway, and the city's diverse and distinct populations, from prisoners to affluent shoppers. (The concluding film of THE CALIFORNIA TRILOGY will reportedly focus on the state's unpopulated regions.) (...)

Marrit Ingman, in: The Austin Chronicle, vol. 20, no. 46, 13 July 2001

On LOS

(...) The images in LOS, as in EL VALLEY CENTRO, are indelible, as a result of the duration of the still-camera shots.

Landschafts-Triptychon, zusammengefügt aus den vielen Seiten Kaliforniens. Der erste Film dieser Serie, der von der Kritik gefeierte EL VALLEY CENTRO, fängt die Auswirkungen landwirtschaftlicher Bewirtschaftung im ländlichen Central Valley in statischen Totalansichten ein. LOS, der zweite Teil (...), besteht aus einer Serie von Bildern der Stadt der Engel – fünfunddreißig stationäre Kameraeinstellungen, jede von ihnen zweieinhalb Minuten lang und begleitet von einer Geräuschkulisse, die vor Ort mit einem einzigen Mikrophon aufgenommen wurde. Es gibt keinen Kommentar aus dem Off und keine wirkliche 'Geschichte', bis auf jene, die aus den Bildern selbst aufscheint: Szenen vom Handel und Wandel, der kalifornische Aquädukt, eine Autobahn, die vielfältige und in sich differenzierte Bevölkerung der Großstadt, von Sträflingen bis hin zu wohlhabenden Einkaufsummüllern. (Der abschließende Film der CALIFORNIA TRILOGY wird sich dem Vernehmen nach auf die unbevölkerten Regionen des Staates konzentrieren.) (...)

Marrit Ingman, in: The Austin Chronicle, Bd. 20, Nr. 46, 13. Juli 2001

Über LOS

Die Bilder in LOS, wie die in EL VALLEY CENTRO, sind unauslöschlich, ein Ergebnis der schieren Dauer der starren Kameraeinstellungen. Weil die Kamera so unbeweglich ist, muss das Auge des Zuschauers seine eigene Arbeit verrichten, um der Bewegung zu folgen, die sich im Bildkader vollziehen mag. Den Bildkader mit dem eigenen Auge abzusuchen, und Zeit zur Auswahl dessen zu haben, was man im jeweiligen Bild betrachten möchte – dies schafft ein Simulakrum unmittelbarer Erfahrung, das im Film selten ist. Anders gesagt: Nachdem ich LOS gesehen habe, erinnere ich mich an einige der porträtierten Orte, als ob ich selbst dort gestanden und sie zweieinhalb Minuten betrachtet hätte.

Die Bilder selbst sind eine Ansammlung von Arbeit, Struktur, Natur, Infrastruktur und, in einem geringeren Grad, sozialem Raum. Die in LOS dominierenden unbevölkerten – bzw. von Menschen in Autos oder Lastwagen bevölkerten – Räume erinnern unablässig daran, wie anthropozentrisch viele Filme sind. LOS porträtiert menschliche Arbeit, indem er uns ansehen lässt, wie Lastwagen schwerfällig eine Bergstraße entlang fahren, Gabelstapler Wracks auf einem Schrottplatz umherschwingen oder Frachtschiffe in die Werft einlaufen.

Der Film rückt auch die Landschaft in den Blickpunkt, die nach Einwirkung des Menschen übrig geblieben ist: Das Zementbett des L.A. River; gepflasterte Straßen, die in die Sanddünen führen und darauf warten, den Zuschauer zu ungebauten Wohnungsentwicklungsstätten zu bringen; der kalifornische Aquädukt; eine neblige Autobahn aus großer Höhe betrachtet; der Parkplatz eines Mini-Einkaufszentrums mit koreanischen Geschäften; eine pulsierende Dampfwalze.

Die wenigen sozialen Räume sind mit Bedacht ausgewählt. Bilder von Frauen und Kindern, die von Besuchen aus einer Strafanstalt zurückkehren; von Obdachlosen, die sich auf der Straße miteinander unterhalten; und leere Blicke auf Yuppie-Fußgänger beim Überqueren der Arco Plaza. Diese Bilder porträtieren die soziale Entfremdung der Landschaft von Los Angeles als klassenübergreifend, wenn auch nicht überall in gleicher Weise. Das Bild mit den das Gefängnis verlassenden Familien prägt sich am tiefsten ins Gedächtnis ein.

Diese Bildfolge evoziert eine Landschaft von Los Angeles, wie sie in den Repräsentationen der lokalen Kulturindustrie traditioneller Weise nicht zu finden ist. Die merkwürdigen Ähnlichkeiten zwischen LOS und

Because the camera is still, the viewer's eye has to do its own work to follow whatever motion occurs within the frame. Searching the frame with one's own eye, and having time to choose what to watch within each frame, creates a simulacrum of first-hand experience that is rare in film. In other words, after seeing LOS I remember some of the sites portrayed in it as if I had stood there looking at them myself for two-and-a-half minutes.

The images themselves are an assembly of labor, structure, nature, infrastructure, and to a lesser extent, social space. LOS is a constant reminder of how anthropocentric many films are, because of the extent to which it is dominated by unpopulated spaces, or spaces populated by people who are tucked inside of cars or trucks. LOS portrays human labor by letting us watch gravel moving trucks move around a hillside, forklifts move wrecks around a wrecking yard, and cargo ships moving in a shipyard.

It also focuses on the landscape that remains after humans have laid their hands: The concrete LA river bed; paved streets stretching out into some sand dunes, waiting to take you to un-built housing developments; the California aqueduct; a foggy freeway viewed from a great height; the parking lot of a mini-mall with Korean shops; a pulsing steam plant.

The social spaces, while few, are carefully chosen. There is footage of women and children emerging from a jail after making visits, of homeless people having dialogue on the street, and of blank stares on yuppie pedestrians crossing Arco plaza. These images portray the social alienation of the Los Angeles landscape as affecting all classes, though not equally. The image of the families departing the jail is most starkly memorable.

This assembly of images is quite evocative of a Los Angeles landscape not traditionally represented by the local culture industry. But the odd similarities between LOS and the sweeping perspectives of EL VALLEY CENTRO bely the filmmaker's ambivalence about his subject. The broad, sparse spaces that occupy this film don't come close to depicting the crowded reality of many of Los Angeles' denser areas. The film was named LOS instead of "Los Angeles" for exactly this reason. Benning admits that he "avoids" going to Los Angeles, and that he was not prepared to attempt a filled-out portrait of the city. (...)

Megan Shaw Prelinger, in: Bad Subjects, Berkeley 4 May 2001, <http://bad.eserver.org>

Che Guevara in California

A dainty young woman trains for a rodeo. She jumps off her horse, lays a goat down and ties its hind legs together until she can do it in her sleep. A grape harvest. Bunches of grapes are cut off and collected in baskets. Each movement is honed to perfection. An aeroplane buzzes the camera and insecticide rains down onto the field, a scene straight out of Hitchcock's *North by north-west*.

James Benning's work may be pretty much avant-garde, but in the course of his now three decade-long career he

den weit ausholenden Ansichten von EL VALLEY CENTRO werden der ambivalenten Haltung des Filmemachers gegenüber seinem Gegenstand nicht gerecht. Die ausladenden und dabei kargen Räume, die der Film zeigt, kommen einer Beschreibung der gedrängten Realität vieler dichter gefüllter Räume von Los Angeles in keiner Weise nahe. Aus eben diesem Grund wurde der Film LOS anstelle von 'Los Angeles' genannt. Benning gibt zu, dass er es 'vermeidet', nach Los Angeles zu fahren, und dass er kein vollständiges Porträt der Stadt anfertigen wollte.

Megan Shaw Prelinger, in: Bad Subjects, Berkeley 4. Mai 2001, <http://bad.eserver.org>

Che Guevara in Kalifornien

Eine zierliche junge Frau trainiert für ein Rodeo: vom Pferd abspringen, die Ziege umwerfen, ihre Hinterläufe zusammenbinden – bis jede Bewegung sitzt. Arbeiter bei der Weinlese: Reben werden geschnitten, in Körben zusammengetragen, kein einziger Handgriff ist überflüssig. Einmal donnert ein Flugzeug nahe über die Kamera hinweg, und Insektenvertilgungsmittel regnet auf das Feld herab: eine Szene, aufgenommen wie die in Hitchcocks *North by Northwest*.

Die Arbeiten von James Benning sind *pretty much avant-garde*, doch im Verlauf seiner mittlerweile drei Jahrzehnte währenden Karriere hat sich der amerikanische Filmemacher zu einer Art strukturalistischem Dokumentaristen entwickelt, der mit immer bescheideneren formalen Mitteln sein Auslangen findet. EL VALLEY CENTRO beispielsweise (...) bezeichnet er selbst als ein „Ton-Bild-Porträt“. Der Film, gedreht im kalifornischen Great Central Valley, besteht aus exakt 35 Einstellungen zu exakt 2 Minuten und 30 Sekunden. Es gibt weder Kamerabewegungen noch Kommentar; der Ton wurde direkt, also immer vor Ort aufgenommen. Die Blickachse verläuft in der Regel entweder parallel oder frontal zum Geschehen. Am Ende des Films folgt eine Reihe von Titeln, die Aufschluss über den genauen Drehort und die Besitzverhältnisse des jeweiligen Landstriches geben; und auch diese 'Einstellung' ist exakt 2 Minuten und 30 Sekunden lang. (...)

Im Falle von EL VALLEY CENTRO, so Benning, habe sich die Struktur des Films aus ein paar einfachen arithmetischen Spielereien ergeben: „Ich habe 16-mm-Rollen mit einer Länge von 100 Fuß verwendet, das entspricht 2 Minuten und 47 Sekunden Film. Nachdem ich ein bisschen herumgerechnet habe, bin ich auf diese Szenen von zweieinhalb Minuten und einen Film von genau 90 Minuten gekommen. Die Idee, dass man so ein neues Maß für gewisse Dinge bekommen würde, hat mir einfach zugesagt: Dass ein Rodeochampion genauso lang braucht, um drei Ziegen festzubinden, wie ein Baumwollpflücker dazu benötigt, ein halbes Feld abzugehen, oder ein leerer Güterzug, um einmal quer durchs Bild zu fahren.“

Was die schier unendliche Weite des Valleys betrifft, so wird diese nur von der unendlichen Macht des Kapitals übertroffen, das dort regiert. EL VALLEY CENTRO ist, wie jeder Film des Regisseurs, auch eine eminent politische Angelegenheit. Das Tal versorgt rund ein Viertel der Vereinigten Staaten mit Nahrung; seine Farmen, allesamt gigantische Industriebetriebe, befinden sich heute ausnahmslos im Besitz von multinationalen Ölkonzernen, Versicherungsunternehmen, Eisenbahnliesen. Benning ist kein Dogmatiker, er zeigt die herrschende Politik eher *indirekt*: die farbigen Landarbeiter, die kaum ein Wort Englisch sprechen, weil sie überwiegend aus Mexiko stammen und illegal hier beschäftigt werden; die riesigen Wasserreservoirs, die mit Steuergel-

has become something of a structuralist documentary filmmaker who achieves his aims by increasingly modest formal means. For instance, he himself describes EL VALLEY CENTRO as an "audiovisual portrait." The film, shot in California's Great Central Valley, consists of exactly 35 shots, each exactly two minutes and 30 seconds long. There is neither commentary nor camera movement. The sound was recorded directly, i.e. always on location. The imaginary line of each shot runs either parallel to or towards the centre of attention. At the end of the film, a number of intertitles give information about where each landscape is and who owns it. This "shot" too is exactly two minutes and 30 seconds long. (...)

Benning says the structure of EL VALLEY CENTRO was the outcome of a few simple arithmetical considerations. "I used 100-foot reels of 16mm film," he says. "That's two minutes and 47 seconds of film. After I played around with the numbers a bit, I had the idea of scenes lasting two-and-a-half minutes and a film lasting exactly 90 minutes. I just liked the idea that certain things would thus be given a new frame of reference. It is the time it takes a rodeo champion to tie up three goats, a cotton-picker to traverse half a field and an empty goods train to pass straight through the shot."

The almost infinite expanse of the valley is matched only by the infinite power of the money that calls the shots there. Just like all the director's films, EL VALLEY CENTRO is also an eminently political affair. The Valley supplies about a quarter of the United States with food. Its farms – all gigantic industrial enterprises – are now without exception in the hands of multinational oil, insurance or rail companies. Benning is no dogmatist. He shows the prevailing political mood somewhat indirectly: the coloured farmhands who can barely speak English because most of them come from Mexico and are employed illegally; the huge water reservoirs built with tax money, but mainly used for industrial purposes; and a nuclear power station built right in the middle of farming land and long-since closed again.

Benning is no landscape artist, at least not in the classical sense of an Albert Bierstadt or John Ford. Rather, he is interested in "political geography," the "clash between American landscape and a human presence that constantly changes, recreates, reproduces and pollutes it," as film theoretician Bérénice Reynaud once put it.

For several years now, Benning has worked completely alone. He works the camera, records the sound and edits the film, he is his own producer and begins all his projects at home. (...) It is true to say that all his films – whether the highly-complex audio, video and text assaults of the '70s and '80s or comparatively contemplative audiovisual surveys of the '90s – need to be shown on a large screen. In *Chicago Loop* (1976), for instance, two movements – a zoom and a pan – are edited together image by image. *American Dreams* (1983) shows Benning's extensive collection of baseball cards. Throughout the film, a line of text

dern errichtet wurden, aber vor allem der Großindustrie dienen; und ein Atomkraftwerk, das inmitten des Agrarlands erbaut, inzwischen jedoch längst wieder geschlossen wurde.

Benning ist kein Landschaftsmaler, zumindest nicht im klassischen Sinn eines Albert Bierstadt oder John Ford. Sein Interesse gilt der „politischen Geographie“, dem „Zusammenstoß von amerikanischer Landschaft und menschlicher Präsenz, die sie endlos verändert, neu erschafft, produziert und verschmutzt“, wie es die Filmtheoretikerin Bérénice Reynaud einmal formulierte.

Seit einigen Jahren arbeitet Benning vollkommen allein. Er besorgt Kamera, Ton und Schnitt, ist sein eigener Produzent und führt jede neue Arbeit zunächst einmal bei sich zu Hause auf. (...) Tatsächlich brauchen alle seine Filme die große Leinwand, die hochkomplexen Bild-Schrift-Ton-Attacken der Siebziger und Achtziger ebenso wie seine vergleichsweise kontemplativen Ton-Bild-Vermessungen aus den Neunzigerjahren. In *Chicago Loop* (1976) etwa sind zwei Bewegungen, ein Zoom und ein Schwenk, Bild für Bild gegeneinander montiert. In *American Dreams* (1983) zeigt Benning seine umfangreiche Baseballkartensammlung: Den gesamten Film hindurch kriecht eine Zeile mit handgeschriebenen Texten aus dem Tagebuch des Politattentäters Arthur Bremer über den unteren Bildrand, während gleichzeitig eine Chronik der Karriere der Baseballlegende Hank Aaron zu hören ist. In *Utopia* (1998) schließlich werden Auszüge aus Che Guevaras 'Bolivianischem Tagebuch' mit Impressionen aus dem gewaltigen Imperial Valley konfrontiert: „Ich glaube, dass es an der Zeit war, die Revolution nach Südkalifornien zu bringen, wo Che ja eigentlich hätte kämpfen müssen“ (Benning).

Das ästhetische Projekt, dem sich James Benning verpflichtet hat, ist über all die Jahre hinweg dasselbe geblieben: den narrativen Raum *aufzumachen* zwischen der Bildebene und der Tonebene eines Films. Um so nachhaltiger freilich hat sich die Rezeption seines Werks verändert. „Bei meinen ersten Vorführungen“, erinnert sich Benning, „habe ich manchmal jeden zweiten Zuschauer verloren. Heute geht kaum mehr jemand aus den Filmen raus, aber ich bin nicht sicher, ob das wirklich so gut ist.“

Michael Omasta, in: Falter, Nr. 26, Wien 2000

Gespräch mit James Benning

Frage: Warum spielen Zahlen in ihren Filmen eine so wichtige Rolle?

James Benning: Ich habe Mathematik studiert, und dieses abstrakte Denken kann auch auf das Filmemachen angewendet werden. Bei einem mathematischen Problem gibt es vielleicht drei verschiedene Lösungsmöglichkeiten, eine davon ist am attraktivsten. Das gilt auch fürs Filmen. Die Struktur von EL VALLEY CENTRO ergab sich aus meinem Wunsch, eine Landschaft zu interpretieren. Eine Landschaft trägt ja Zeit in sich, also wollte ich zumindest Einstellungen, die aus einer Rolle eines 16-mm-Films bestehen, verwenden. Man versteht keine Landschaft ohne ihre Dauer. Für 35 Einstellungen habe ich mich entschieden, weil 35 mal zweieinhalb 87,5 Minuten macht, mit dem Abspann dazugerechnet, ist der Film dann 90 Minuten lang.

Frage: Wie finden Sie die Reihenfolge der Einstellungen?

J.B.: Als ich EL VALLEY CENTRO zu schneiden begann, nahm ich aus jeder Einstellung einen Kader, gab ihm eine Dia-Umrahmung und schaute mir alle – so funktioniert der Schnittcomputer eines armen Mannes – als Dias an. Also fand ich die Ordnung des Films in vier Stunden. Ich war noch nie in meinem Leben so schnell.

creeps along the bottom of the screen showing hand-written entries from the diary of political assassin Arthur Bremer as we hear the story of baseball legend Hank Aaron's career. Finally, in *Utopia* (1998), excerpts from Che Guevara's "Bolivian diary" confront images of the mighty Imperial Valley. "I think it was time to bring the revolution to southern California, where Che really should have fought," Benning says.

The aesthetic project to which James Benning has dedicated himself all these years has always remained the same: opening up the narrative space between the sounds and images of a film. Over time, his work has received an increasingly positive response. "I used to lose up to half of my viewers at my first screenings," Benning recalls. "Today few people leave my films anymore, but I'm not so sure that's a good thing."

Michael Omasta in Falter, no. 26, Vienna 2000

Understanding a landscape by observing its development An interview with James Benning

Question: Why do numbers play such an important role in your films?

James Benning: I studied mathematics, and this abstract way of thinking can also be applied to filmmaking. Mathematical problems sometimes have three possible solutions, one of which is the most attractive. The same goes for filmmaking.

The structure of EL VALLEY CENTRO arose out of the desire to interpret landscapes. Landscapes are time-specific. So I wanted to use shots that stemmed from a single reel of 16mm film. You can't understand landscapes without a time frame. I chose 35 shots because 35 times two-and-a-half equals 87.5 minutes. Add the credits and the film is 90 minutes long.

Question: How did you decide on the order of the shots?

J.B.: When I started editing EL VALLEY CENTRO, I took one frame from each shot, put it in a slide frame and looked at them as slides. That's how a poor man's editing suite works. Four hours later I had decided on the order. I've never worked that quickly in my whole life.

Question: What fascinates you about the Central Valley?

J.B.: I always view landscapes not only in physical, but also social and political terms. You can read the politics of society in it: Who does the land belong to? What are they doing to it? Who is profiting from it? Who works it?

Question: EL VALLEY CENTRO is also a study of water.

J.B.: Yes, at the beginning it is pumped out of a reservoir into the valley, and at the end you see a pumping station at which it is flowing out of the valley and towards L.A. Eighty-five percent of California's water is used for farming. I wanted to talk about water because water is a major social issue. They even plant rice in the Valley. It's completely absurd.

Question: Your last film dealt with the relationship between text and images. Why have you now done away with text?

J.B.: This time the political aspect was supposed to arise

Frage: Was faszinierte Sie am Central Valley?

J.B.: Ich betrachte eine physische Landschaft immer auch als soziale oder politische Landschaft. Die Politik einer Gesellschaft lässt sich daraus lesen: Wem gehört das Land, was machen sie aus ihm? Wer profitiert davon, wer arbeitet darauf?

Frage: EL VALLEY CENTRO thematisiert auch das Wasser.

J.B.: Ja, am Anfang wird es aus einem Reservoir ins Valley hineingepumpt, am Ende sieht man eine Station, wo es aus dem Valley nach L.A. herausfließt. 85 Prozent des Wassers in Kalifornien werden ja fürs 'Farming' verwendet. Ich wollte über das Wasser reden, denn Wasser ist ein großes soziales Thema. Sie pflanzen sogar Reis im Valley: Das ist völlig absurd.

Frage: In Ihren letzten Filmen verhandelten Sie das Verhältnis von Text und Bild. Warum haben Sie nun auf den Text verzichtet?

J.B.: Der politische Aspekt sollte sich diesmal durch die Einstellung selbst ergeben, durch ihre Dauer sollte er langsam an die Oberfläche des Bildes steigen. Das Publikum soll auf einen politischen Aspekt aufmerksam werden, der dem Bild inhärent ist. Und falls einem dieser Aspekt entgeht, habe ich am Ende des Films die 35 Titel gesetzt, die die Besitzverhältnisse der Orte anzeigen. Das sind politische Parameter dieses Landes.

Frage: Ihre Bilder sind auch von einer schwermütigen Schönheit: Verstehen Sie sich als Romantiker?

J.B.: Wenn man nur die Schönheit in den Landschaften sieht, könnte man das glauben. Aber ich denke, in dieser Schönheit liegt bereits Ironie. Natürlich bin ich prinzipiell romantisch. Aber ich hoffe, das ist kein Hindernis. Mir gefällt Country Western Music. Da gibt es Lieder, die sogar den Selbstmord romantisieren. Vielleicht mache ich das Gleiche mit Landschaften.

Dominik Kamalzadeh: Eine Landschaft verstehen, indem man ihr beim Werden zuschaut. Ein Gespräch mit dem US-Filmemacher James Benning, in: Der Standard, Wien 27. Juni 2000

Biofilmographie

James Benning, geboren 1942 in Milwaukee, wuchs als Sohn deutscher Einwanderer in Milwaukee auf und studierte zunächst Mathematik. Er begann bereits vor seinem Filmstudium an der Universität von Wisconsin, das er 1974 aufnahm, als unabhängiger Filmemacher mit der Herstellung zunächst von Kurzfilmen (ab 1972), anschließend von längeren Experimentalfilmen. In den Jahren 1978 bis 1985 entstanden darüber hinaus eine Reihe von Projektions- und Computerinstallationen. Von 1977 bis 1980 unterrichtete er an den Universitäten von Kalifornien und Oklahoma, arbeitete anschließend als unabhängiger Filmemacher in New York. Neben seiner Filmarbeit lehrt Benning seit 1987 am Fachbereich Video am California Institute of the Arts.

out of the shot itself. It was supposed to slowly rise to the surface of the image as the shot progressed. The viewer is supposed to become aware of the political aspect inherent in the image. And I added the 35 intertitles at the end explaining who owns the locations just in case you miss the political aspect. They are the political parameters of the landscapes.

Question: Your images also have a melancholy beauty. Do you consider yourself a romanticist?

J.B.: You might think so if you only saw the beauty of the landscapes. But I think this beauty is itself ironic. Of course I'm romantic in principle. But I hope that isn't a hindrance. I like country and western music. Some of those songs even romanticise suicide. Perhaps I do the same with landscapes.

Dominik Kamalzadeh in Der Standard, Vienna, 27 June 2000

Biofilmography

James Benning, born 1942 in Milwaukee, grew up in that city as the son of German immigrants and was trained as an mathematician. He began studying film at the University of Wisconsin in 1975, but had started working as an independent filmmaker before then. He began making his first short films in 1972, and eventually moved on to longer experimental works. Between 1978 and 1985, he also created a number of screen projections and computer installations. From 1977 to 1980 he taught at the Universities of California and Oklahoma, then moved to New York to continue his work as an independent filmmaker. Besides his current filmwork, Benning has taught in the Video department of the California Institute of the Arts since 1987.

Films (Selection) / Filme (Auswahl)

1972: *Art Hist.* 101 (17'). *Time and a Half* (17'). 1973: *Michigan Avenue* (Co-director: Bette Gordon, 6'). 1974: *8 1/2 x 11* (32'). *I-94* (Co-director: Bette Gordon, 3'). 1975: *The United States of America* (Co-director: Bette Gordon, 27'). *9-1-75* (22'). 1976: *11 x 14* (Forum 1977, 81'). *Chicago Loop* (8'). 1977: *One Way Boogie Woogie* (60'). 1979: *Grand Opera* (Forum 1980, 90'). 1981: *Him & Me* (88'). 1983: *American Dreams* (58'). 1985: *O Panama* (Forum 1987, 28'). 1986: *Landscape Suicide* (Forum 1987, 95'). 1988: *Used Innocence* (95'). 1991: *North on Evers* (87'). 1995: *Deseret* (82'). 1997: *Four Corners* (Forum 1998, 80'). 1998: *Utopia* (95'). 1999: *EL VALLEY CENTRO* (Forum 2000/2002, 90'). 2000: *LOS* (Forum 2002, 90'). 2002: *SOGOBI*.