



RR

Regie: James Benning

Land: USA 2007. **Ein Film von:** James Benning. **Co-Produktion:** Westdeutscher Rundfunk (WDR). **Format:** 16mm, Farbe. **Länge:** 111 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Uraufführung:** 2. November 2007, Österreichisches Filmmuseum, Wien. **Weltvertrieb:** CalArts/Film, 24700 McBean Parkway, Valencia, CA 91355, USA. Tel.: (1-661) 253 78 25, email: jbenning@calarts.edu

Inhalt

Der Film besteht aus dreiundvierzig Aufnahmen unterschiedlicher Güterzüge in den USA. Die Länge der einzelnen Einstellungen richtet sich nach der Zeit, die der jeweilige Zug benötigt, um das Filmbild zu durchqueren. Benning inszeniert überwältigende Landschaftspanoramen und spielt in jeder fixen Einstellung mit visuellen Reizen, die durch den permanenten Wechsel zwischen Enthüllung und Kaschierung des Raums hervorgerufen werden.

Die Landschaft scheint überwiegend als Hintergrund für Bennings lebenslange Leidenschaft für die Eisenbahn zu dienen. Auch in diesem Film gelingt es ihm, die Bilder des Films mit der geografischen, sozialen und politischen Geschichte in Verbindung zu bringen. Sechs Tonfragmente, die aus der Umgebung der Einstellung zu stammen schei-

Synopsis

43 shots of various freight trains in the United States, their length determined by how long it takes the train to enter, pass through and leave the frame. Benning stages overwhelming landscape panoramas and in each static shot he plays with visual sensations caused by a constant alternation of revealing and concealing the dimensions of filmic space.

Most of the time landscape seems to function as a backdrop for Benning's life-long fascination with trains. Once again he succeeds in connecting these images to geographic, social and political history: six broadcast inserts are spread throughout the film; they seem to be emanating

nen, ziehen sich durch den Film: Ein Mormonenchor singt 'The Battle Hymn of the Republic', man hört die Übertragung eines Baseballspiels von 1992 zusammen mit einem Coca-Cola-Werbejingle (gesungen von Karen Carpenter) aus dem Jahr 1970, Gregory Peck liest aus der *Offenbarung des Johannes*, Woody Guthrie singt 'This Land is Your Land', es folgt Eisenhowers Abschiedsrede aus dem Jahre 1961, in der er vor dem Schulterschluss zwischen Militär und Industrie warnt, und zum Schluss hört man 'Fuck tha Police' der Hip-Hop-Band N.W.A.

Aus: Barbara Pichler, Claudia Slanar (Hrsg.): James Benning. *FilmmuseumSynemaPublikationen*, Vol. 6. SYNEMA-Publikationen (Wien) 2007

RR JB

Über den Film

„Während der letzten halben Stunde habe ich das Rattern der Eisenbahnwagen gehört, bald verhallte es in der Ferne, dann wieder wurde es lauter wie der Flügelschlag eines Rebhuhns ...“ Henry David Thoreau, *Walden*

Eine Art, über James Benning zu schreiben, besteht darin, sich geradewegs in die strukturelle Strenge und merkwürdige Launenhaftigkeit seiner Filme zu vertiefen. Eine andere Art könnte darin bestehen, den Mythos aufzugreifen, der Benning mittlerweile umgibt. (...) Der Benning-Mythos, so wie ich ihn verstehe und schätze, setzt sich aus drei ebenso unwiderstehlichen wie kurzen Erzählfragmenten zusammen.

Erstens: Ungefähr im gleichen Alter, in dem Norman Mailer war, als er *Armies of the Night* (*Heere der Nacht*) schrieb, schwimmt Benning nackt im Swimming Pool des California Institute of the Arts (CalArts), wie auf einem Foto zu sehen ist, das 1989 in der Zeitschrift *Vogue* veröffentlicht wurde. Die Darstellung des Pools oszilliert zwischen dem sonnenflirrenden Hedonismus eines David Hockney und der ausdruckslosen Leere eines Ed Ruscha, so dass die Hinzufügung von Bennings optisch verzerrtem Torso zu diesem Lexikon durchaus mehrdeutig bleibt. (...)

Zweitens: Zu einer Zeit, als die benachteiligten Mitarbeiter der 'Physical-Plant' von CalArts erfolglos versuchten, sich der Gewerkschaft anzuschließen, begann James Benning, seine Lehrveranstaltungen in einem graugrünen Hemd abzuhalten, das den gleichen Einheitsstil wie die Arbeitskleidung der 'Physical-Plant'-Mitarbeiter aufwies und über dessen Brusttasche sein Vorname in roten Buchstaben aufgestickt war. CalArts war schon immer sehr stolz auf seine fest angestellten Dozenten, die in ihrer freundlichen, stets zuvorkommenden, subprofessoralen Art so anachronistisch anmuten wie Tankwarte.

Die dritte Geschichte ist noch unabgeschlossen; sie beinhaltet Bennings Nachbau einer nahezu originalgetreuen Kopie von Henry David Thoreaus Walden-Hütte auf einem Stück Land, das er in den Bergen nördlich von Los Angeles besitzt. Es gibt Gerüchte, dass Benning eine zwar nicht authentische, aber dafür pflegeleichte Mischung von Baumaterialien verwendet, die den zu Verfügung stehenden Gartenwerkzeugen besser entspricht. Aus der Summe dieser Geschichten entsteht die halb ernst, halb komisch anmutende Umarbeitung eines unerschöpflichen und allgegenwärtigen Motivs des neunzehnten Jahrhunderts: des amerikanischen Adams. (R. W. B. Lewis, *The American Adam: Innocence Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago: University of Chicago Press, 1955)

Bennings Prinzip des Beobachtens folgt dem von Thoreau am Ufer des Walden-Sees. Nach Bennings Vorstellung von Kunst erstattet der Künstler seinem Publikum in einem ganz ähnlichen Sinne „Bericht“

from the surrounds of the respective shots – the Mormon Tabernacle Choir singing “The Battle Hymn of the Republic,” a baseball game from 1992 along with a Karen Carpenter Coke ad from 1970, Gregory Peck reading from the “Book of Revelation,” Woody Guthrie singing “This Land is Your Land,” Eisenhower’s 1961 farewell speech cautioning about the military-industrial complex and finally the protest song “Fuck tha Police” by hip-hop band N.W.A.

From: Barbara Pichler, Claudia Slanar (Ed.): James Benning. *FilmmuseumSynemaPublikationen*, Vol. 6. SYNEMA-Publikationen (Vienna) 2007, p. 254

RR JB

About the film

“... for the last half hour I have heard the rattle of railway cars, now dying away and then reviving like the beat of a partridge...” Henry David Thoreau, *Walden*

One way to write about James Benning is to dig straightaway into the structural rigor and strange whimsy of his films. Another way would be to take up the mythos that has come to surround him. (...) The Benning myth as I appreciate it is comprised of three compelling short narrative fragments.

First, at more or less the same age as Norman Mailer was when he wrote *Armies of the Night*, Benning swims naked in the CalArts pool in a photograph published in *Vogue* magazine in 1989. The pool is already suspended somewhere between the sun-dazed hedonism of David Hockney and the deadpan vacuity of Ed Ruscha, so the addition of Benning’s optically distorted torso to this lexicon is ambiguous. (...)

Second, at a time when the aggrieved “physical plant” crew at CalArt was trying without success to join the International Brotherhood of Electrical Workers, James Benning began to teach in a grey-green shirt of the same uniform style as their work clothes, with his first name embroidered in red over the breast pocket. CalArts has of course always been proud of its faculty, who are as anachronistic as gas station attendants in their friendly, ever-helpful, and sub-professional ways.

The third story is ongoing, and consists of Benning’s construction of a near replica of Henry David Thoreau’s Walden cabin on property he owns in the mountains north of Los Angeles. It is rumored that Benning uses some sort of inauthentic low-maintenance composite siding better suited to a backyard toolshed.

What these three stories add up to is a serio-comic reworking of that inexhaustible and pervasive nineteenth-century theme: the American Adam. (R. W. B. Lewis, *The American Adam: Innocence Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, 1955)

Benning’s observational program follows that of Thoreau on the edge of Walden Pond. In Benning’s model of art, the artist “reports back” to his audience, much as Thoreau wrote at the end of his twenty-six months as “a sojourner in civilized life again.” Of course, this is a con-

wie Thoreau am Ende seiner sechsundzwanzig Monate als „Rückkehrer ins zivilisierte Leben“. Das ist natürlich nur eine schöne Einbildung, bildete die Eisenbahnstrecke, die an Thoreaus Hütte vorbeiführte, doch eine stets gegenwärtige Verbindung zur Gesellschaft und dem ungestümen „Rammbock“ des kommerziellen Lebens. (Henry David Thoreau, *Walden*, 1854)

In Bennings vorletztem Film *RR* dringt die Eisenbahn in einen Raum ein, der nur kurz und auf trügerische Weise paradiesisch und ursprünglich wirkt. Mehr als alles andere zeichnen die einzelnen Kadrierungen des Films die Räume nach, die von der Eisenbahn und für sie geschaffen wurden, sosehr einzelne Einstellungen auch jene male- rischen Codes des Pittoresken aus der Vorzeit der Eisenbahn evozieren mögen. Mit jedem vorbeifahrenden Zug geht das ‚Vorfahrtsrecht‘ auf den durchziehenden Behemoth (A.d.R.: ein mystisches Wesen, teils Flusspferd, Elefant und Wasserbüffel, vergleichbar mit dem Leviathan) über und wird zur bloßen Rechtfertigung und Lizenz für nichts als diese Passage. Der Titel von Bennings Film selbst ist die allgegenwärtige Abkürzung für dieses Vorfahrtsrecht, er ist Warnung und territoriale Markierung gefährlicher Kreuzungen.

RR besteht aus dreiundvierzig fixierten Kameraeinstellungen von unterschiedlicher Länge. Das ‚Signifikat‘ (die Geschwindigkeit und Länge des Zuges sowie die akustischen Register seines Kommens und Gehens) genießt Priorität gegenüber dem ‚Signifikanten‘ (dem Fassungsvermögen des Filmmagazins). Der Respekt vor dem Bezeichneten verlangt in diesem Fall eine flexiblere Herangehensweise an das Problem der filmischen Dauer.

In seinen früheren Filmen gewährte Bennings strukturalistische Disziplin der werkseitig standardisierten Länge von 16mm-Film, wie sie der Bolex-Kamera zur Verfügung steht, eine prokrusteische Autorität. Mit *RR* wird die Autorität der Dauer einer mächtigeren Maschine überantwortet, womit zugleich nahegelegt wird, dass nicht alles in der Welt der Dinge und Handlungen der Tyrannei des Signifikanten anheimzustellen ist. Vielleicht ist die Eisenbahn zu paläo-modern, um vollständig vom Spektakel in Beschlag genommen zu werden, und bleibt damit in ihrer alltäglichen Notwendigkeit und Funktionalität unsichtbar.

Benning geht einmal mehr auf die überlieferte Affinität zwischen dem Kino und der Eisenbahn zurück, denen beiden fälschlicherweise nachgesagt wird, sie seien in der heutigen Welt elektronischer Echtzeitkommunikation überflüssig und irrelevant geworden. Während *RR*, gemessen an unseren Erwartungen an einen Benning-Film, auf den ersten Blick vielleicht als ein weit weniger strukturalistischer Film erscheinen mag, könnte er sich bei näherer Betrachtung ganz im Gegenteil als sein rigorosestes strukturalistisches Experiment erweisen.

In seinen Aussagen zu *RR* hat Benning, dessen Denken über Filmbilder und Filmdauer immer der analytischen Geometrie nahegestanden hat, davon gesprochen, dass der sich bewegende Zug „vollständig die Z-Achse definiert“. In diesem Sinne wird die Eisenbahn nicht zu jenem von Thoreau imaginierten kometenhaften Transzendentsignifikanten, sondern vielmehr zum ultimativen Garanten perspektivischer Tiefe und Illusion, zum Garanten des Vorfahrtsrechts der westlichen Bildtradition.

In einer ganzen Reihe von Einstellungen, aus denen sich der Film zusammensetzt, sind die Schienen im Bild nicht zu sehen; lediglich das Geräusch des herannahenden Zuges vermittelt uns die Idee eines neuen Fluchtpunkts, der in Kürze die in der Szene bereits vorhande-

zeit, since the railroad that passed Thoreau’s cabin was his omnipresent link to society and the violent “battering ram” of commerce (Henry David Thoreau, *Walden*, 1854).

In Benning’s last film but one, *RR*, the railroad intrudes upon space that is only briefly and deceptively Arcadian or primordial. More than anything, his framings, however evocative of codes of the picturesque that precede the coming of the railroad, delineate spaces that were made by and for the railroad. With each passing train, the “right of way” gives itself over to the passing behemoth, becomes a mere excuse or legal license for that passing. Benning’s title itself is the ubiquitous shorthand of that right-of-way, warning and territorial marker of dangerous crossings.

RR consists of 43 fixed-camera shots of varying lengths. The “signified” (the velocity and length of the train and the acoustical register of its approach and departure) takes precedence over the “signifier” (the capacity of the film magazine.) Respect for the signified in this case requires a more flexible approach to duration.

Prior to this film, Benning’s structuralist discipline granted a Procrustean authority to the standard manufactured lengths of 16mm film available for the Bolex. With *RR*, durational authority is ceded to a more powerful machine, and in so doing suggests that not everything in the world of things and actions is given over to the tyranny of the signifier. Perhaps the railroad is too paleo-modern to be seized by spectacle, and thus remains invisible in its everyday necessity and functionality.

Benning revisits the longstanding affinity between the cinema and railroad, both of which are falsely rumored to be obsolete and irrelevant in today’s world of instantaneous electronic communications. So what is at first consideration perhaps a less structuralist film than we have come to expect from Benning, may well be on the contrary his *most* adamantly structuralist film.

In talking about *RR*, Benning, who is never far from analytic geometry in his thinking about film images and film duration, has spoken of the moving train “completely defining the Z axis.” Thus the railroad becomes not the comet-like transcendental signifier imagined by Thoreau but the final guarantor of perspectival depth and illusion, the right-of-way of the Western pictorial tradition.

In a number of shots that comprise the film, the tracks are not visible, and it is only the sound of the approaching train that gives us any idea of a new vanishing point that will come to wholly dominate the pre-existing perspectives of the scene. Thus movement introduces a marked hierarchy of perspectives that is less emphatically achieved in the timelessness of painting or still photography. Shots of this type in *RR* are all X and Y axis, mere picturesque two-dimensionality, before the train arrives. The trainless image corresponds to the free-floating pastoral reveries of Thoreau, and before him, of Nathaniel Hawthorne in *Sleepy Hollow*, which were rudely interrupted by the railroad whistle. (Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, 1964)

nen Perspektiven vollständig dominieren wird. Auf diese Weise etabliert die Bewegung an sich eine klare Hierarchie der Perspektiven, die sich in der Zeitlosigkeit der Malerei oder Standfotografie nur weit weniger emphatisch herstellen lässt. Einstellungen dieser Art spielen sich in RR sämtlich auf der X- und Y-Achse ab, auf der Ebene reiner Zweidimensionalität, bevor der Zug ins Bild kommt. Das zuglose Bild korrespondiert mit den frei flottierenden, ländlichen Tagträumen von Thoreau und, vor ihm, Nathaniel Hawthorne in *Sleepy Hollow*, die von der Signalpfeife der Eisenbahn rüde unterbrochen wurden. (Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, 1964)

RR ist die gewohnheitsmäßige serielle Wiederholung der Zerstörung der ländlichen Szenerie, eine Zerstörung, die Leo Marx als 'Gegenkraft' zum arkadischen Rhythmus beschreibt. Und doch, oft genug nimmt Benning das tangential Quietischen der Stahlräder und das Schepfern der Waggons in ihrer Lautstärke zurück und gestattet es den Fröschen, Grillen und Zikaden, ihre Gesänge und ihr Zirpen wieder aufzunehmen.

Dies alles scheint der Grundstruktur des Films eine ländlich-pastorale Zirkelform zu verleihen, allerdings ist der Film weitaus historischer als dieser Eindruck suggeriert. Er beginnt damit, altmodische Schachtelwaggons mit Öltanks und Flachbett-Pritschen zu kombinieren, schreitet dann im Verlauf seiner dreiundvierzig Einstellungen fort bis hin zu den doppelstöckigen Containerzügen und intermodalen Transporteinheiten der zeitgenössischen 'Revolution' globaler Logistik, jener beflissenen Dienerin eines gewissenlosen Verbrechertums, das sich hinter dem neoliberalen Programm einer freien Marktwirtschaft für den Welthandel verbirgt.

Es gibt keine Dienstwagen, keine Zugaufsicht. Niemand kümmert sich um die Bremsen.

Und als der in der Ferne verschwindende Zug auf die Z-Achse einschwenkt, beseitigt die perspektivische Verkürzung alle Zwischenräume zwischen den einzelnen Waggons und bietet uns stattdessen das Bild eines vibrierenden Stroms von Gütern, einer monströsen, sich unaufhaltsam durch die Landschaft bewegendem Schlange, die irgendwann in einen Zauberwald aus Windmühlen gerät.

Allan Sekula: 'RR JB', in: Barbara Pichler, Claudia Slanar (Hrsg.): *James Benning. FilmmuseumSynemaPublikationen, Vol. 6. SYNEMA-Publikationen (Wien) 2007, S. 238–240.*

Biofilmografie

James Benning, geboren 1942 in Milwaukee, wuchs als Sohn deutscher Einwanderer in Milwaukee auf und begann ab 1972, noch vor seinem Filmstudium an der Universität von Wisconsin, als unabhängiger Filmemacher mit der Herstellung zunächst von Kurzfilmen, anschließend von längeren experimentellen Filmen. In den Jahren 1978 bis 1985 entstanden darüber hinaus verschiedene 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 im Fachbereich Video am California Institute of the Arts.

RR is the compulsive serial repetition of the shattering of the pastoral scene, a shattering described by Leo Marx as the "counterforce" to the Arcadian rhythm. And yet, often enough, Benning allows the tangential squeal of steel wheels on the curves and the clanking of the cars to subside, and the frogs and crickets and cicadas resume their chants and drumming.

This may seem to suggest a pastoral circularity to the film's overall structure. But the film is more historical than that. It begins with trains combining old fashioned box cars with oil tanks and flatbeds, and progresses over the course of the 43 shots to the double-stack container trains and road-rail intermodal trailers of the contemporary "revolution" in global logistics, technical handmaiden to the soulless gangsterism of the neoliberal free-market program for world commerce.

There are no cabooses. No one is minding the brakes.

And as the vanishing train veers closer to the Z-axis, foreshortening eliminates the gaps between the cars, and gives us instead the image of the vibrating, continuous pipeline of goods, a monstrous snake moving through the landscape, unstoppable until it meets a magical forest of windmills.

Allan Sekula: "RR JB," in: Barbara Pichler, Claudia Slanar (Ed.): *James Benning. FilmmuseumSynemaPublikationen, Vol. 6. SYNEMA-Publikationen (Vienna) 2007, p. 238–240.*

Biofilmography

James Benning was born to German immigrant parents in Milwaukee in 1942. He grew up in Milwaukee and began working as an independent filmmaker even before he studied film at the University of Wisconsin (1975), first with short films (from 1972) subsequently also with longer experimental works. In the years 1978–85 he also created a number of screen projections and computer installations. From 1977 to 1980 he was teaching at the Universities of California and Oklahoma, then moved to New York to continue his work as an independent filmmaker. Besides his current film work, Benning teaches at the Video Faculty of the California Institute of the Arts (since 1987).

Films (selection) / Filme (Auswahl)

1974: *8½ x 11*. 1976: *11 x 14* (Forum 1977). 1978: *One Way Boogie Woogie*. 1979: *Grand Opera* (Forum 1980). 1981: *Him and Me*. 1983: *American Dreams*. 1985: *O Panama* (Forum 1987). 1986: *Landscape Suicide* (Forum 1987). 1988: *Used Innocence*. 1991: *North on Evers*. 1995: *Deseret*. 1997: *Four Corners* (Forum 1998). 2000: *El Valley Centro* (Forum 2002). 2001: *Los* (Forum 2002). 2002: *Sogobi* (Forum 2002). 2004: *13 Lakes* (Forum 2005). 2004: *Ten Skies* (Forum 2005). 2005: *One Way Boogie Woogie / 27 Years Later* (Forum 2006). 2007: RR.