

Einleitende Worte

TONSPUR 60: James Benning
Infinite Displacement, 2013

Der Klangrechner. Von Tanja Vrvilo

Hinter fünf oder sechs unverständlichen Stimmen taucht als harmonisches Rauschen eine Klanglandschaft auf. Überhaupt: In James Bennings Zeitbildern kamen, glaube ich, noch nie so viele Personen vor. Normalerweise gibt es gar keine, so wie es oft der Fall ist, wenn es um die Politik von Bildern geht, und Landschaften wie Tatorte und Tatorte wie Landschaften erscheinen.

Es sind natürliche Klänge menschlicher Tätigkeiten, aufgenommen im Naturhistorischen Museum Wien – einer Landschaft also, die so gar nicht natürlich ist. Das Originaltonmaterial blieb unbearbeitet. Das Ergebnis ist eine exakt sechzigminütige Klang-Tatsache, eine physische Realität, begrenzt auf unsere Hör-Zeit. Das Klangmaterial arbeitet sich von unten nach oben, hinauf zur 43 Meter entfernten Lauschposition, weiter hinab und hinaus aus dem Hör-Rahmen, aus dem Fokus. Die Schwingungsbahn des Schalls wird von einer radial gestreiften Kuppel gebrochen, die in acht Segmente geteilt ist und acht Rundfenster besitzt. Benning schreibt: „Direkt unter der Kuppel, etwas außerhalb des Bildausschnitts des Fotos, das Sie mir schickten, befindet sich eine Tür. Von dort aus habe ich aufgenommen.“

Der Klangblock aus Stimmen und Geräuschen stammt von einer zufälligen Stichprobe an Menschen. Es sind die typischen Geräusche von MuseumsbesucherInnen, die nicht ahnen, dass sie belauscht und gar aufgenommen werden. Die Aufnahme ist, so gesehen, rein, die Klänge aber sind unrein. Hohe und tiefe Frequenzen und Einzeltöne überlagern sich, leise und laute Klänge bestimmter Timbres und Längen wogen in rhythmischen Wellen heran. Am Anfang hört man jemanden leise pfeifen. Bei 14:02 noch einmal, diesmal lauter. Deutsche Sprachlaute herrschen vor, sie klingen fern, wie in Zeitlupe. Kinder schreien. Der Boden quietscht. Plötzlich Schlagen auf Gegenständen, bis ihr Grundton verklingt. Husten. Bei 40:01 weint jemand. Bei 41:55 meine ich beinahe, meine eigene Muttersprache auszumachen: „Alles ist gut, wart' auf mich hier!“ Doch mit jeder Wiederholung zerstäuben die Silben mehr und mehr. Schreie und Lachen körperloser Stimmen. Endlich verschwinden sie, Ruhe kehrt ein. Stillstand.

Sechs Monate später erscheinen diese Publikumsgeräusche nun als Verschiebung für ein neues Publikum in einem anderen Raum. Es sieht die sieben unscharf aufgenommenen Ziffern der Installation *Infinite Displacement*. Zuerst also lauschte der Künstler allein, belauschte ein Museumspublikum, das nicht ahnte, dass seine Geräusche konserviert und bearbeitet werden würden. Ab jetzt werden seine Geräusche anderswo und von anderen gehört – von PassantInnen, aber auch Eingeweihten, die wissen, dass sie ein Klangkunstwerk auf Grundlage von BesucherInnengeräuschen aus dem Naturhistorischen Museum hören. Die Tatsache, dass sich Benning bei der Aufnahme versteckt hielt, lässt sein konzeptuelles Klangstück unter den politischen Aspekten des Voyeurismus und der Zerteilung des Publikums erscheinen. Bennings zwischen Singular und Plural oszillierende Geste macht das Private öffentlich, sodass es nachgerade als forensisches Material erscheint. „Wenn man die Dinge ästhetisch anders sehen kann als normal, kann man sie vielleicht auch politisch anders sehen“, meint Benning.

In einem Brief bat er mich, eine kurze Einleitung zur Klanginstallation *Infinite Displacement* zu schreiben, basierend auf Tonaufnahmen, die er in diesem Frühling im Naturhistorischen Museum Wien anlässlich der Filmaufnahmen zu *natural history* gemacht hatte. Auch wenn sein Klangloop gewissermaßen ein Nebenprodukt des Films ist, haben doch beide dasselbe Sujet und finden am selben Ort und zur selben Zeit statt, wurde er doch eigens für die TONSPUR_passage im Museumsquartier geschaffen. Ich bekam also die Soundfiles, Bennings kurzen Werktext, eine technische Werkbeschreibung und Bilder der ersten sieben Ziffern der Zahl π (3.14159). Letztere sollten als einziger Hinweis auf Bennings *détournement* als sieben Plakate präsentiert werden. Ebenso erhielt ich vom Künstler eine strukturelle Beschreibung des Films *natural history*, der die ersten 58 Ziffern von π auf 58 Filmeinstellungen im Museum umlegt („eine davon nahe am Eingang,

woher auch die Tonaufnahme stammt“) und von einem eigenen Synchronon gekennzeichnet ist. Vom Film selbst bekam ich ein einziges Standbild. Es verweist auf eine Gemeinschaft von Toten, handelt es sich doch um menschliche Schädel, von denen einige mit Nummern markiert sind. Es ist ein *memento mori* – direkt aus den Vitrinen des Naturhistorischen Museums entnommen.

Obwohl nun dieses tote Standbild und die lebendige Klanglandschaft von *Infinite Displacement* vom selben Ort stammen, gehören sie nicht zusammen. Bennings Verschiebung bezieht sich nämlich auf ein anderes Foto, das einen Mann und eine Frau zeigt. Sie stammen aus ganz anderen Zeiten und Gegenden und wurden hier mit Haar, Haut, Stoff und bunt gesprenkeltem Holz aneinander gekettet. Beim Film verbietet sich Benning manchmal das Schneiden; Fotomontagen hingegen sind erlaubt. Die Frau ist Missouri Pettway, eine schwarze Baumwollarbeiterin, und der Mann James Benning, der Künstler selbst, der die handgefertigten Steppdecken Pettways nach deren Tod seiner Kunst anverwandelte. Als Beweis dafür, wie obsessiv er sich mit diesen Verschiebungen beschäftigt, schickte mir Benning zwei Fotos. Darauf befinden sich zwei seiner Werke, die Teil einer Installation im nächsten Frühling in Berlin sein werden. Das erste Foto zeigt seine Kopie von Pettways Steppdecke, und das zweite die von ihm selbst mit der Schreibmaschine getippte Pettway-Biographie in einem Schnitzzholzrahmen. Getippt wurde sie auf einer Schreibmaschine der Marke Corona, auf der auch Theodore Kaczynski sein Manifest *Die industrielle Gesellschaft und ihre Zukunft* schrieb. Benning zitiert Missouri Pettways Tochter. Diese gab zu Protokoll, dass ihre Mutter die Steppdecke nach dem Tod ihres Mannes 1941 anfertigte: „Ich nehm’ seine Arbeitsklamotten und stepp’ sie in eine Decke um – als Erinnerung, um mich in seine Liebe einwickeln zu können.’ Also nahm sie Arbeitshose und Hemd – alles, was er bei der Arbeit getragen hatte – und es ging sich gerade aus, diese Decke zu nähen. Ich half ihr beim Auseinanderreißen. Die Hose war unten eng und oben weit. Ich musste den oberen Teil abschneiden und in gleich große Streifen reißen.“

Bennings Corona steht in einem Nachbau der Hütte Kaczynskis in Montana, die der Künstler genauso wie Henry David Thoreaus Hütte vom Walden-See nachgebaut hat. Die ökotechnische Membran zwischen diesen Nachbauten, die sich nun in der ungestümen High Sierra befinden, klingt auch in Bennings jüngsten Filmen und Kunstwerken nach. Auch die Situationistin Michèle Bernstein schrieb seinerzeit auf einer geborgten Schreibmaschine ihre Potlatschzahlen und psychogeografischen Instruktionen, die sie dann an FreundInnen oder per Zufall aus dem Telefonbuch gesuchte Personen sandte: „Je nach Laune, such’ dir einen Ort, eine mehr oder weniger große Stadt, eine mehr oder weniger belebte Straße. Baue eine Hütte. Richte sie ein. Schmücke die Hütte und ihre Umgebung. Jahreszeit, Zeit, Wetter, Erinnerungen liegen einzig an dir.“

Auf der Suche nach Vorbildern des Künstler-Mathematikers James Benning und seiner dritten Aufnahme – Zitat: „Ich machte drei verschiedene Aufnahmen und wählte dann die dritte für *Infinite Displacement*“ –, stößt man in den Schriften des antiken Mathematikers Archimedes im Abschnitt über die Zahl π und die Vermessung von Kreisen auch auf dessen drittes Theorem. Ein noch augenscheinlicherer Beweis aber, dass die Alten immer unsere besten Ideen klauen, befindet sich im Kapitel über den alten Sandrechner. Archimedes schrieb dort über die Abzählbarkeit unendlich großer Zahlen und stellte sich damit jenen entgegen, die die Anzahl von Sandkörnern für unendlich groß hielten. Alles, was man wie Sandkörner im Universum für unendlich hält, kann gezählt und berechnet werden, solange wir nur Namen und Formeln (oder Poetiken) für derart große Zahlen finden.

Die Zahl π strukturierte Bennings filmische Werke schon des Öfteren. Und doch geht diese seine sphärische Methode über die „bloße“ Idee des strukturellen Filmemachens hinaus. Bennings Werk zitiert, politisiert und bereichert zahlreiche ästhetische Formen aus der amerikanischen Avantgardefilmgeschichte, die P. Adams Sitney 1974 in seinem Buch *Visionary Film* aufgelistet hat. Mit seiner Namensinitialie „P“ firmiert Sitney übrigens schon als eines von mehreren „Ps“ in Bennings π -Film *Grand Opera. An Historical Romance* von 1979.

Innerhalb der Serie unendlicher Verschiebungen – ‚Infinite Displacements‘ –, die Benning in diesem und anderen seiner jüngsten Werke unternimmt, wechselt er zwischen zwei Strategien politischer Ästhetik hin und her – zwischen geordneter Raumzeit, die man zählt und misst, um sie zu erobern, und ungeordneter Raumzeit, die man bewohnt, ohne zu zählen.

Tanja Vrvilo

Tanja Vrvilo wurde 1966 in Zagreb geboren und ist Performance-Künstlerin und Filmkuratorin. Sie studierte Schauspiel an der Akademie für darstellende Künste sowie Filmwissenschaft an der philosophischen Fakultät der Universität Zagreb. Vrvilo arbeitete an experimentellen Theaterarbeiten mit und kuratiert regelmäßig Filmprogramme und Festivals. Sie ist Gründerin und künstlerische Leiterin von *Film Mutations: The Festival of Invisible Cinema*, einem Projekt über die Politik des Filmkuratierens. Zudem lehrt sie experimentelles Kino an der Filmfabrik Béla Tarr in Sarajevo.