

PERSISTENCE

Land: USA 1997. **Produktion:** Daniel Eisenberg Films. **Regie, Kamera, Schnitt:** Daniel Eisenberg. **Zweite Kamera:** Ingo Kratisch. **Ton:** Ellen Rothenberg, Ingo Kratisch. **Tonschnitt:** Bonnie Daley. **Musik:** Ferruccio Busoni ('Dr. Faustus'), Franco Donatoni ('Argot'), Luigi Nono ('La lontananza nostalgica utopica futura'), Giacinto Scelsi ('L'âme ailée', 'L'âme ouverte'). **Schnitt-Assistenz:** Erin Sax, Jennifer Stefanisko. **Text:** Stig Dagerman, Daniel Eisenberg, Janet Flanner, Max Frisch. **Erzähler:** John DiStefano.

Format: 16mm, Farbe. **Länge:** 86 Minuten.

Uraufführung: 21.2.1997, Internationales Forum des Jungen Films. **Weltvertrieb:** Daniel Eisenberg, 1411 West Edgewater Ave., Chicago, IL 60660, USA. Tel.: (1-773) 506 0065. Fax: (1-312) 541 8063.

Mit finanzieller Unterstützung von: D.A.A.D. (Berliner Künstlerprogramm), The National Endowment for the Arts, The Massachusetts Cultural Council, The School of the Art Institute of Chicago.

Dank an Alexandra Anthony, Ute Braukmeier, Tag Gallagher, Ernie Gehr, Erika Gregor, Ulrich Gregor, Ingo Kratisch, Carsten Krüger, Katherine Rabinowitz, Barbara Richter, Ellen Rothenberg, Joachim Sartorius, Jutta Sartory, Mark Simon, Irwin Young, A.S.T.A.K., Nationalgalerie SMPK, Neue Synagoge Berlin, U.S. Dept. of Defense Motion Media Records Center, Norton Air Force Base, CA.

Für Alf Bold

Der Regisseur über den Film

PERSISTENCE wurde 1991 bis 1992 in Berlin gedreht und mit Filmaufnahmen der Kameralente des amerikanischen Signal Corps aus den Jahren 1945 bis 1946 zusammengeschnitten, die vom Archiv des Verteidigungsministeriums zur Verfügung gestellt wurden. In dieses Material eingefügt sind Zitate aus Rossellinis ebenfalls 1946 gedrehtem Film *Germania: Anno Zero* (Deutschland im Jahre Null).

PERSISTENCE ist eine Meditation über die Zeit nach einem großen historischen Ereignis, darüber, was diesen Momenten gemeinsam ist, über kontinuierliche und diskontinuierliche Geschichtsverläufe.

Der Film handelt auch von verschiedenen Arten filmischer Beobachtung: der persönlichen, der dokumentarischen und der fiktionalen. Er handelt von der Abhängigkeit von diesen traditionellen Beobachtungsmodellen, die notwendigerweise unserer Sicht der Ereignisse Form geben.

Die Texte stammen aus den Notizbüchern von Max Frisch, Stig Dagerman und Janet Flanner aus der Zeit kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, sowie aus meinen Tagebüchern von meinem Berlin-aufenthalte von 1991 bis 1992. Jene Tagebucheinträge erscheinen meist zu aktuellem Filmmaterial, meine eigenen Eintragungen oft zu Archivmaterial. Manchmal macht ein Datum den Zuschauer auf die Verschiebung aufmerksam, ein andermal nicht.

Von Stig Dagerman stammt die Äußerung: „Ich bin kein Journalist geworden, und es sieht auch nicht so aus, als würde ich jemals einer werden. Ich habe gar keine Lust, mir all die erbärmlichen Attribute zuzulegen, die einen perfekten Journalisten ausmachen. Es fällt mir schwer, die Menschen zu begreifen, die ich im Allied Press Hotel treffe - sie meinen, ein kleiner Hungerstreik sei von

The director about the film

PERSISTENCE was shot in 1991-92 in Berlin and edited along with films shot by U.S. Signal Corps cameramen in 1945-46 that were obtained from Department of Defense archives. Interspersed through the material are filmic quotations from Rossellini's *Germany: Year Zero*, also shot in 1946. PERSISTENCE is a meditation on the time just after a great historical event, about what is common to moments such as these, about the continuous and discontinuous threads of history.

The film is about various kinds of cinematic observation: personal, documentary, fictional, and our attachment to these traditional modes of observation which, by necessity, shape our view of events.

The texts are drawn from the notebooks of Max Frisch, Stig Dagerman, and Janet Flanner from the time just after World War II, and my own journals from my stay in Berlin in 1991-92. Most often, their journal entries appear over contemporary footage, often my own entries are over the archive materials. Sometimes a date clues the viewer to the displacement, sometimes not.

It was Stig Dagerman, who said: "A journalist I have not yet become, and it doesn't look as if I'll ever be one. I have no wish to acquire all the deplorable attributes that go to make up a perfect journalist. I find it hard to understand the people I meet at the Allied Press hotel - they think that a smaller hunger strike is more interesting than the hunger of multitudes. While hunger-riots are sensational, hunger itself is not sensational, and what poverty-stricken and bitter people here think becomes interesting only when poverty and bitterness break out in catastrophe. Journalism is the art of coming too late as early as possible... I'll never master that."

"The moment after..." Listening to the words of Stig Dagerman one begins to believe that there is in fact something deeper, something perhaps more important and essential that one should be looking for at the "moment after..."

In 1991, the moment after was obvious, the something deeper, not quite as much. As the Berlin wall is dismantled, simultaneously, a generation of participants and bystanders of the last World War become strangely obsessed by their own place in history, by their own mortality. This uncanny superimposition (or is it collapse?) of past, present, future is what PERSISTENCE attempts to reconstruct.

What does that particular moment in 1991 allow? Official national unity allows many to consider history whole once again, retrieved from its condition of 'post-histoire', although this too, the linearity and continuity, is a comfortable illusion. Perhaps one can instead view it as a rupture or fissure, a seismic rearrangement of social, historic, and political forces that allowed subconsciously repressed memories (historical and personal) to rise to the surface... Is it merely coincidence that in 1991 there is in the Federal Republic of Germany an overwhelming concern with things Jewish? Anyway, history has always been more of a sport in Germany than anywhere else, perhaps because more has been up for grabs, more at stake.

größerem Interesse als der Hunger von vielen. Während Hungerstreiks sensationell sind, ist der Hunger selbst es nicht, und was die in Armut lebenden und verbitterten Menschen hier denken, wird nur dann interessant, wenn Armut und Verbitterung in eine Katastrophe münden. Journalismus ist die Kunst, so früh wie möglich zu spät zu kommen... Ich werde das nie können.“

„Der Augenblick danach...“ Wenn man Stig Dagerman zuhört, beginnt man zu glauben, daß es tiefere Schichten, vielleicht Wichtigeres und Essentielles gibt, wonach man bei diesem 'Augenblick danach' suchen sollte.

Im Jahr 1991 war das Danach offensichtlich, die tieferen Schichten davon jedoch keineswegs. Mit dem Abriß der Berliner Mauer beginnt die Generation der Beteiligten und Zuschauer des letzten Weltkriegs sich auf seltsam obsessive Weise mit ihrem Platz in der Geschichte und mit ihrer eigenen Sterblichkeit zu beschäftigen. PERSISTENCE versucht, diese unheimliche Überlagerung (oder ist es der Zusammenbruch?) von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu rekonstruieren.

Was löst dieser besondere Moment des Jahres 1991 aus? Die offizielle nationale Einheit macht es vielen möglich, die von ihrem Status als 'post-histoire' befreite Geschichte wieder als Ganzes zu betrachten, obwohl auch diese Linearität und Kontinuität eine bequeme Illusion ist. Vielleicht könnte man diesen Moment vielmehr als einen Bruch oder einen Riß betrachten, als eine seismische Umstrukturierung der sozialen, historischen und politischen Kräfte, wodurch unbewußt unterdrückte Erinnerungen - sowohl historische als auch persönliche - an die Oberfläche gelangt sind. Ist es nur Zufall, daß es in der Bundesrepublik Deutschland 1991 ein überwältigendes Interesse am Judentum gibt? Geschichte war in Deutschland jedenfalls immer mehr ein Thema als anderswo, vielleicht, weil es mehr zu verlieren gab, weil mehr auf dem Spiel stand.

Archiv und Dokument

(...) Die Bilder in PERSISTENCE wurden in dem vollem Bewußtsein gefilmt, daß eine Veränderung der äußeren Stadtlandschaft bevorstand und vorhersehbar war. Die Gründe hierfür sind eher ökonomischer als historischer Natur, doch auch die Geschichte zeigt uns an Beispielen, daß die Stadtlandschaft in Zeiten des Umbruchs zum Ort der sozialen und historischen Einschreibung wird.

Der Augenblick danach wird auch zum Zeitpunkt, an dem Dokumente und Orte eine Veränderung und Neudefinition erfahren: Unterlagen werden wieder in die Geschichtsschreibung aufgenommen, Orte anders genutzt; das zufällige Photo oder Stück Papier wird zum Dokument, die Dokumentensammlung wird zum Archiv, das Archiv wird zum neuen Museum, das frühere Museum zum Ort der Geschichtsverarbeitung und -revision, manche Dokumente werden ausgemustert - manche Orte ebenfalls.

Ein Großteil des für PERSISTENCE ausgewählten Archivmaterials des Verteidigungsministeriums war für den Abfall bestimmt: es war nicht innerhalb eines vorgeschriebenen Zeitraums benutzt worden, und das Archiv selbst sollte in kleinere Räumlichkeiten umziehen.

Die Benutzung des Bildmaterials sichert diesem ein gewisses Fortbestehen in der Geschichtsschreibung. Die scheinbar belanglosen Aufnahmen der Kameramänner des Signal Corps, die vielleicht zum ersten Mal in ihrem Leben mit Farbfilm arbeiten, werden als nutzlos für eine Geschichtsschreibung erachtet, von der sie selbst ausgeschlossen sind. Dennoch benutzen diese Bilder den ästhetischen Code der westlichen Malerei und der Perspektive der Renaissance und verraten viel davon, was die Kameramänner über die Bilder dachten.

Viele der in PERSISTENCE 1991 und 1992 gefilmten Orte waren historische Bauwerke, die bald darauf verändert, renoviert oder abgerissen wurden. Ein Teil des filmischen Arbeitsprozesses bestand darin, vorauszuahnen, welche Orte unmittelbar betroffen sein und welche sich über einen längeren geschichtlichen Bogen hinweg verwandeln würden.

The archive and the document

(...) The images in PERSISTENCE were shot with full consciousness that an upheaval to the visible landscape is imminent, predictable. The reasons have more to do with economics than history, but history always shows us, by example, that at these times of change the landscape becomes a site for social and historical inscription. The moment after also becomes the time when documents and sites are in a state of flux, of redefinition: documents are replaced in the historical record and sites change in their use: the casual photo or piece of paper becomes a document, the catalogue of documents becomes the archive, the former archive becomes the current museum, the former museum becomes a site for historical editing and revision, some documents are discarded... some sites are as well...

Many of the archival documents from the Department of Defense that appear in PERSISTENCE were scheduled for the trash heap: they had not been used within a prescribed period of time, and the archive itself was about to be moved to smaller facilities. Usage of images assures them some measure of a conditional existence in the historical record. These seemingly 'uneventful' shots taken by Signal Corps Cameramen using color film for perhaps the first time in their lives are deemed useless to narrative of history which they find themselves outside of. Nevertheless, they are coded with the esthetics of Western Painting and Renaissance perspective and tell us much about what the cameramen thought of the images they were producing.

Many of the sites documented in 1991 and 1992 in PERSISTENCE were clearly sites of historical construction, soon to be changed, renovated, or removed. Part of the working process of the film was to anticipate which sites would be imminently affected, which, in the longer arc of historical time, transformed.

The rules of observation

Every observation has its rules, every artifact and document the context and conditions of its creation. The romance of ruin which the emperor creates at Sans Souci is a parallel to the models of ruined Berlin that Hitler instructs his architects to create: A thousand year's view into the future brings us back around, full-circle, to the view of the past that Frederick the Great creates for his personal inspiration.

Germany: Year Zero

In *Germany: Year Zero* Rossellini expands the idea of non-fiction to its logical end - the fiction created in the film is more real than many of its realistic gestures, which come off more as metaphors for the real than reality itself. Rossellini gives to Hollywood, through the use of relatively portable equipment and limited means, the standard practice of location-shooting for fictional cinema that we now take for granted. At the same time, the film gives to Documentary Cinema some of the essential conventions of 'cinema vérité': work fast, work lean, don't look back. Rossellini's neo-realist fiction films are to history what his later historical films are to fiction: they extend and expand our definition of the nature of events and of documentation.

Presence, Absence, Prospect

The construction of historical time into convenient linear relationships such as past, present, future, is cumbersome and outmoded. These words have become insufficient

Gesetze und Beobachtung

Jede Beobachtung kennt ihre Regeln, jedes Kunstwerk und Dokument den Kontext und die Bedingungen seiner Entstehung.

Die Ruinenromantik, die der König in Sanssouci erschafft, bildet eine Parallele zum Berliner Ruinen-Modell, mit dem Hitler seine Architekten beauftragt: eine tausendjährige Sicht in die Zukunft führt uns in einem vollen Zirkelschlag zurück zu einer Sicht in die Vergangenheit, die Friedrich der Große zu seiner persönlichen Inspiration erbauen läßt.

Germania: Anno Zero

In *Germania: Anno Zero* erforscht Rossellini die Idee eines nicht-fiktionalen Films bis zu seiner logischen Konsequenz - die in dem Film entstandene Fiktion ist realer als viele der realistischen Gesen, welche eher wie Metaphern des Realen wirken denn als Realität selbst.

Mit dem Gebrauch von relativ tragbarem Equipment und beschränkten Mitteln führt Rossellini in Hollywood die Standardpraxis für Spielfilmaufnahmen ein, die uns heute eine Selbstverständlichkeit ist. Gleichzeitig begründet der Film einige Basisregeln des 'cinéma vérité': arbeite schnell, arbeite rationell, blick nicht zurück.

Rossellinis neorealistische Spielfilme bedeuten für die Geschichte, was seine späteren historischen Filme für die Fiktion bedeuten: sie verlängern und erweitern unsere Definition vom Wesen der Ereignisse und ihrer Dokumentation.

Gegenwart, Abwesenheit, Ausblick

Die Darstellung historischer Zeit in bequemen linearen Beziehungen wie Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft ist hinderlich und altmodisch. Diese Bezeichnungen sind für das Verständnis oder die Darstellung der Kontinuität oder Diskontinuität von Geschichte unzureichend geworden, sie tragen zu unserer Vorstellung von 'gelebter Zeit' und ihres Gehalts nichts mehr bei. Das Gegenwärtige ist vielleicht auch früher gegenwärtig gewesen. Das Abwesende kann morgen zurückkehren.

Wenn wir dazu verurteilt sind, Santayanas Diktum auf den Kopf stellend, die Geschichte zu wiederholen, nicht weil wir sie nicht kennen, sondern weil wir sie kennen, weil es das Modell für alle zukünftige Geschichte darstellt, dann blicken wir in einen Spiegelsaal, der es uns unmöglich macht zu wissen, was wirklich vergangen, was Gegenwart, was dauerhaft, was abwesend, was unmittelbar ist, welche Aspekte des Augenblicks einzigartig sind und welche sich wiederholen.

Versöhnung, oder Die Deutsche Frage

Aus meiner persönlichen Perspektive erscheint es mir nicht so sehr die Frage, wie man ein historisches Trauma 'überwinden' kann, sondern eher, wie man es wirklich integrieren kann. Es geht nicht darum, daß die nach dem Krieg geborenen Generationen schuldlos bleiben, vielmehr müssen diese Söhne und Töchter wie auch die Generationen der Söhne und Töchter der Opfer gegenüber der Geschichte, in die hinein sie geboren worden sind, verantwortlich bleiben.

Es stimmt vielleicht, daß Deutschland die einzige Nation ist, die der Opfer ihrer eigenen Kriege gedenkt, doch das Leben eines 'Außenseiters' in Deutschland heute kann für diesen dieselbe Problematik beinhalten wie in den vergangenen zweihundert Jahren. Das Problem ist nicht legaler, sondern psychologischer Natur, und ob die nationale Vorstellung, 'deutsch' zu sein, als Bürger, als Nation, einen neuen Stellenwert einnehmen kann - vielleicht ist das in letzter Konsequenz ein europäisches Problem, bei dem Deutschland aus historischer Notwendigkeit vorangehen muß.

for understanding or representing the continuous and discontinuous in history and no longer serve our conception of what 'lived time' really is. What is present may also have been present before. What is absent may be present tomorrow.

If, to stand Santayana's dictum on its head, we are doomed to repeat history, not because we don't know it, but because we do, because it provides the model for all future histories, then we are looking into a hall of mirrors which makes it impossible to know what precisely is past, what is present, what is persistent, what is absent, what is imminent... what aspects of the moment are unique and which are in fact recurrent.

Reconciliation, or The German Question

From a more personal perspective, the question for me is not so much 'moving past' or 'getting over' historical trauma, but of how to properly integrate it. That the generations born after the war remain guiltless is not the issue - but these sons and daughters, as the generations of sons and daughters of victims, must remain responsible to the history which they were born into.

It may be true that Germany stands alone as a nation that commemorates the victims of its own wars, but living as an 'outsider' within Germany today may pose the same dilemmas for those 'outside' as it has for the last two hundred years. The issue is not legal but psychological, and whether the national conception of 'German', of citizenship, of nationhood, can move into some new place... Perhaps in the end, this is a European question in which Germany, by historical necessity, must lead the way.

Biofilmography

Dan Eisenberg was born in Israel in 1954 and emigrated to the United States with his family in the late 1950s. He studied film at the State University of New York at Binghamton with Ernie Gehr, Larry Gottheim, Klaus Wyborny, Saul Levine and Ken Jacobs. Dan Eisenberg has been making films since 1975. In 1991/92 he stayed in Berlin as guest of the DAAD (Berliner Künstlerprogramm).

At present Dan Eisenberg teaches at the School of the Art Institute of Chicago and is also working as a cutter.

Biofilmographie

Daniel Eisenberg wurde 1954 in Israel geboren und emigrierte Ende der fünfziger Jahre mit seiner Familie in die USA. Er studierte Film an der State University of New York in Binghamton u.a. bei Ernie Gehr, Larry Gottheim, Klaus Wyborny, Saul Levine und Ken Jacobs. 1975 begann Dan Eisenberg mit der Arbeit an seinem ersten Film *Matrice*. 1991/92 hielt er sich als Stipendiat des DAAD (Berliner Künstlerprogramm) in Berlin auf.

Dan Eisenberg unterrichtet im Moment an der School of the Art Institute in Chicago.

Films / Filme:

1975/79: *Matrice*. 1979: *Design and Brebis*. 1980/81: *Displaced Persons*. 1984: *To A Brother in Asia*. 1980: *Mexican Sketches*. 1981: *Two Motion Studies*. 1984: *Native Shore*. 1987: *Cooperation of Parts*. 1980-91: *A Short Note about Representation*. 1997: PERSISTENCE.