

**Darryl Els**

### **SHIFTING GROUNDS: Überlegungen zu nationaler Identität im Archiv**

Das Konzept von Nation und Kino ist seit langem ein zentraler Aspekt der Filmwissenschaft. Es ist immer noch ein umstrittenes Theoriefeld, was nicht zuletzt durch seine zahlreichen Konzeptualisierungen deutlich wird, sei es „Produktion, Rezeption, Textualität, national-kulturelle Spezifität, die kulturelle Spezifität von Genres oder nationalstaatliche Kinobewegungen“, um nur einige zu nennen. Die Rolle eines Filmarchivs in der Formulierung einer nationalen Identität ist bisher noch unhinterfragt und ich will das Potential einer solchen Untersuchung am Beispiel des Arsenal - Institut für Film und Videokunst e.V. ausloten.

Filmarchive sind in der Mehrzahl national ausgerichtet und, als Aufbewahrungsorte, an dem das audiovisuelle Erbe einer Nation gespeichert und geordnet wird, zentrale Schauplätze nationaler Narrationen und Mythologien. Die Bedeutung des Filmarchivs als nationale Institution wurde in den späten 1930er Jahren durch die Gründung der Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) gefestigt. Die Archivierungspraxis in der Zeit um den Zweiten Weltkrieg war stark kanonisch geprägt, Archivare und Kuratoren waren hauptsächlich auf das Verhältnis des Archivs zur Geschichtsschreibung bedacht (Ballhausen, 2008). Das Ziel der Filmarchivare war es, eine komplette und chronologische Übersicht über ihre jeweilige nationale Filmgeschichte und -kultur zu erstellen. Aufgrund der Bedeutung dieser Archive als Lager nationaler Narrative ist das Pflegen nationaler Identität als explizite Funktion des Filmarchivs einer der zentralen Grundsätze der meisten zeitgenössischen nationalen audio-visuellen Sammlungen

Bei der Untersuchung der Frage, wie sich nationale Identität in einem Filmarchiv wie dem Arsenal widerspiegelt, fällt zunächst das „unterbrochene“ und „spontane“ Sammlungsverfahren auf. Dies ist vor allem mit den verschiedenen Wegen zu tun, über die ein Film in die Sammlung gelangen kann (wie z.B. über das Berlinale Forum, als Spende aus privatem Besitz, usw.) und macht es möglich, dieses Archiv als

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

ausgesprochen „transnational“ zu betrachten. Ich werde später auf diesen Punkt zurückkommen, doch es sei erwähnt, dass die Institution sich seit ihrer Gründung als Freunde der Deutschen Kinemathek in den frühen 1960er Jahren stark von den nationalen Filmarchiven unterschied und somit als Gegenpol zum Archiv als „Hort einer statischen Vorstellung von Nation“ diente.

### **Nationale Identität im Archiv**

Das Arsenal ist als Ort der Befragung von Nation und nationaler Identität sowohl von den Filmen in der Sammlung, als auch durch die unterschiedlichen Zirkulationsprozesse der Institution geprägt. Sowohl die Filme selbst, als auch ihr Verleih und ihre Aufführung erschaffen Gegenöffentlichkeiten und alternative nationale Narrationen. Die Grundidee dieses Projekts ist es, das Konzept der nationalen Identität in seinem Verhältnis zur Filmsammlung und zur Funktion des Arsenal Archivs nachzuzeichnen. Dies wird auf zwei unterschiedliche Arten unternommen. Erstens, durch die Verknüpfung bestimmter Filme der Sammlung anhand verschiedener Themen innerhalb eines Filmprogramms und zweitens durch Überlegungen zu den transnationalen Ursprüngen des Archivs.

Es gibt viele „Eingangshäfen“ in den Diskurs von Nation und Kino (Manning, 2008). In diesem Fall benutze ich die Themen Mobilität, Landschaft und Erinnerung um einen konzeptuellen Rahmen zu entwickeln, innerhalb dessen ich untersuche, wie diese Themen gemeinsam ein nationales Narrativ produzieren. Die Themen spielen zentrale Rollen bei der Konstruktion nationaler Identität, alle drei beeinflussen unsere Vorstellungen von Heimat/losigkeit und Zugehörigkeit. Mobilität etwa spielt eine wichtige Rolle in der stetigen Re-Imagination von Individuen und Gemeinschaften. Sie ist eine „grundlegende Kraft sozialer Transformation in der heutigen Welt“ (Berghan & Sternberg, 2010).

Das zweite Thema, Erinnerung, steht in einer komplexen Beziehung zu nationaler Identität. Es wurzelt in gemeinschaftlichen Erfahrungen und gemeinsamer Geschichte (Bell, 2003) und umfasst das Vergessen ebenso wie das Erinnern. Die

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

Filme in der Reihe stehen für eine große Bandbreite narrativer Ansätze, die diese Aspekte vereinen. Das Thema Landschaft schließlich, wurde in den bildenden Künsten seit dem späten 18. Jahrhundert routinemäßig zur Darstellung nationaler Identität herangezogen. Landschaft und ihre bildliche Darstellung dienen als Verkörperung von „örtlicher Bindung und dessen Symptomen der Nostalgie, des Heimwehs, des Patriotismus und Nationalismus.“

Vielleicht mehr als jeder andere Film zeigt Lionel Rogosins **COME BACK, AFRICA** (1959) die Art und Weise, in der die Filmsammlung des Arsenal und die Institution selbst die Verbindung von nationaler Identität und Kino in Frage stellt. Der Film wird im Anschluss in Bezug auf die Themen Mobilität, Landschaft und Erinnerung untersucht. Im Anhang werden andere Filme der Reihe parallel dazu diskutiert, um die Vielzahl der Wege aufzuzeigen, in denen die gleichen Themen im Archiv und in den Filmen selbst verhandelt werden. Dieses Vorgehen soll der Leserin (und der Zuschauerin) einen Eindruck des übergreifenden Programmkonzepts vermitteln.

## **COME BACK, AFRICA**

**Lionel Rogosin, South Africa/USA, 1959, 35mm, 84'**

**COME BACK, AFRICA** ist nicht nur ein Eckpfeiler des südafrikanischen Kinoerbes, sondern auch der erste Film, der in den Besitz der Freunde der Deutschen Kinemathek gelangte. Lionel Rogosin, ein US-amerikanischer Regisseur, drehte **COME BACK, AFRICA** in den späten 1950er Jahren in Johannesburg. Aufgrund von gesetzlichen Einschränkungen musste er dies heimlich unter dem Vorwand, eine Musikdokumentation zu drehen, tun. Das Resultat war ein Film der einzigartig ist in seiner Darstellung des damaligen Schwarzen Lebensalltags in den Städten. Der Film erzählt die Geschichte von Zachariah (Zachariah Mgabi), der seine ländliche Heimat verlässt, um in Johannesburg Arbeit zu finden. Im Laufe des Films zieht Zachariah von Arbeitsstelle zu Arbeitsstelle. Er arbeitet in Minen, als Hausangestellter und in einer Autowerkstatt. In einer lokalen Kneipe in Sophiatown<sup>1</sup> freundet er sich mit

---

<sup>1</sup> Seit den späten 1950er Jahren betrieb die Apartheitsregierung eine Politik großangelegter Zwangsumsiedlungen von Nachbarschaften und Gemeinschaften. Die

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

einer Gruppe Intellektueller und politischer Aktivisten an und gerät in Konflikt mit Marumu, einem Gangster. Später kommt seine Frau ebenfalls in die Stadt und findet in einem weißen Haushalt eine Anstellung. Eines Nachts sind sie gemeinsam in ihrem Zimmer, als die Polizei eine Razzia durchführt und Zachariah aufgrund der „racial pass laws“, einem Gesetz, das die Schwarzen Einwohner Südafrikas während der Apartheid verpflichtete, einen Ausweis mitzuführen, in dem ihre Rasse verzeichnet war, verhaftet. Aus dem Gefängnis entlassen erfährt er, dass seine Frau in seiner Abwesenheit von Marumu ermordet wurde. In der Schlusszene des Films sehen wir eine Montage aus Stadtlandschaften und Abraumhalden Johannesburgs, während der verzweifelte Zachariah fassungslos die Fäuste schüttelt.

Das Migrationsthema und die Kritik der Arbeitsbedingungen von Migranten stehen im Zentrum von *COME BACK, AFRICA* und dessen Geschichte des Wanderarbeiters, der in den Minen Johannesburgs Arbeit sucht. Rogosin untersucht sowohl die Bergbauindustrie als auch das durch sie unterstützte Arbeitsmigrations-System kritisch, zwei Grundpfeiler für das Verständnis des südafrikanischen Übergangs in die Moderne und der darauf folgenden Formation der Apartheitsideologie. Mithilfe des Themas der Migration vom Land in die Stadt ruft Rogosin ein allgegenwärtiges Thema südafrikanischer Literatur- und Filmproduktion auf, das gemeinhin als „Jim kommt nach Jo'burg“-Erzählung bezeichnet wird (nach dem Film *African Jim/Jim comes to Jo'burg* von Donald Swanson, 1949). Der Film beschäftigt sich zudem explizit mit dem Konzept der Mobilität im Stadtraum der Apartheid: gezeigt wird der Mangel an Zugang, Enteignungen und die Kontrolle des (öffentlichen) Raums in der südafrikanischen Stadt. Diese frühe Repräsentation der Migration im südafrikanischen Kino zeigt auf, wie Repräsentationen der Mobilität dazu dienen können, „nationale und ethnozentrische Mythen zu hinterfragen, indem traditionelle Geschichtsnarrative einer Neubetrachtung unterzogen werden.“

---

Zerstörung von Sophiatown, einem Epizentrum des Jazz, der Politik und des intellektuellen Lebens und eine der wenigen städtischen Gegenden in denen Schwarze Südafrikaner Land besitzen durften, fand zwischen 1955 und 1959 statt. Viele Einwohner wurden in den Township Soweto umgesiedelt.

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

In COME BACK, AFRICA, der als der erste Apartheitsfilm angesehen werden kann, entwirft Rogosins Darstellung von blackness und Vertreibung eine Gegenerzählung der urbanen Erfahrung schwarzer Südafrikaner in den 1950ern.

Damit im Zusammenhang steht Rogosins Einsatz der Stadtlandschaft Johannesburgs und seiner Umgebung als kritisches Element in seiner alternativen Darstellung des Apartheits-Südafrika, der sich durch den gesamten Film zieht. Bereits mit der Auftaktmontage aus Gebäuden, Abraumhalden und den scheinbar allgegenwärtigen und stetigen Baustellen Johannesburgs wird die Stadt/Landschaft als dominantes Motiv des Films gesetzt. Wenn Landschaft als „räumlicher Ausdruck von Stadtbürgerschaft“ und Identität verstanden werden kann, dann repräsentieren Rogosins Stadtbilder die Stadt der Apartheid; Bilder, die die Mechanismen des Zugangs und des Ein- und Ausschlusses enthüllen, auf denen das repressive System aufgebaut war. Wie Jaqueline Maingard schreibt, markiert der „Fokus des Films auf städtische Gebäude ein dominantes Thema. Während demgegenüber das zerbrechliche Sophiatown gezeigt wird, dessen Zerstörung mehr und mehr die Kader ausfüllt, kehrt der Film immer wieder zu Bildern des Stadtzentrums zurück. Dies ist der Ort, den die Arbeiter erreicht haben, und an dessen Bau sie weiterhin beteiligt sind, doch sie dürfen ihn weder bewohnen noch an seinem Wohlstand teilhaben.“

Landschaft als politische und kulturelle Entität sowie als Signifikant nationaler Identität ist in allen Filmen der Serie präsent, wenn auch in unterschiedlichen Kontexten und filmischen Formen. In den Postkolonialen Studien werden Landschaft und Mobilität insofern miteinander in Beziehung gesetzt, als das Identitäten als „räumlich konstruiert“ verstanden werden: durch Migration, Diaspora und Exil. Kulturelles Gedächtnis könnte dieser Liste hinzugefügt werden, ein inhärenter Bestandteil der Produktion nationaler Identität, da sie Formen der Imagination schafft und Narrationen des Selbst, des Ortes und der Geschichte kreiert.

Um Verbote zu umgehen, wurde COME BACK, AFRICA als ein Hybrid aus

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

dokumentarischen und fiktionalen Elementen gedreht. Auch der Einsatz von LaiendarstellerInnen war ein Versuch, der Zensur zu entkommen. Aus diesen Umständen heraus entstanden Szenen mit den Autoren des Drum Magazine Lewis Nkosi, Can Themba u.a., sowie Miriam Makeba (vor ihrem internationalen Durchbruch), die einen seltenen Einblick in das schwarze intellektuelle Leben der 1950er ermöglichen. Genauso repräsentieren die Aufnahmen von Straßenmusikern in Johannesburg und Sophiatown ein kulturelles Gedächtnis. Besonders wichtig erscheint dies Angesichts des Mangels an audio-visuellem Material, das über die Protagonisten des Films, sowie über den Johannesburger Vorort Sophiatown, einem Epizentrum schwarzer Kultur, das durch den „Natives Resettlement Act“ von 1954 zerstört wurde, existiert. Das komplexe Zusammenspiel dieser Aspekte macht aus dem Film eine Art Denkmal eines Orts, dem die Charaktere der Zeit einen „archivarischen Wert“ verleihen. Dies unterstreicht die Bedeutung des Films als eine Arbeit, die eine ständige Neubewertung und Reflektion sowohl der heutigen, als auch der vergangenen filmischen Repräsentation südafrikanischer Identitäten erlaubt.

COME BACK, AFRICA und der Aufbau eines transnationalen Filmarchivs

Zusätzlich zu den Themen der Identität und der Heimat, die oben bereits besprochen wurden, betont die Geschichte des Eingangs von COME BACK, AFRICA in die Sammlung die Rolle und Funktion des Arsenal als oppositionelle, transnationale Öffentlichkeit. Lionel Rogosin stellte COME BACK, AFRICA in den späten 1950er Jahren fertig und der Film wurde umgehend verboten. Die erste öffentliche Aufführung des Films in Südafrika fand erst 1988, fast 30 Jahre später, statt. Eine Hetzkampagne der Apartheidsregierung gegen den Film, die den Regisseur als Kommunisten brandmarkte, erschwerte Rogosin auch die Präsentation des Films in den USA und in Europa, wo er ebenfalls keinen Verleih fand. Wie Litheko Modisane schreibt, „richtete sich COME BACK, AFRICA an eine Öffentlichkeit, die sich jenseits des Gesetzes befand, die nicht existieren durfte und so eine Öffentlichkeit unter der Bedingung ihrer eigenen Abwesenheit konstituierte. Da die meisten Vorführungen des Films keinen signifikanten Anteil afrikanischer Zuschauer hatten, war die

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

tatsächliche Öffentlichkeit, die der Film erreichte, ausschließlich transnational. Demzufolge garantierte die Abwesenheit eines Schwarzen Publikums die Bekanntheit des Films.“ (Modisane, 2010)

Kurz nachdem der Fertigstellung des Films kamen die Gründer der Freunde der Deutschen Kinemathek in Kontakt mit Jimmy Vaughn, einem Mitarbeiter Rogosins. Vaughn, der spätere Ko-Autor des Films *Good Times, Wonderful Times* (1965), kam in Berlin mit den Filmrollen von *COME BACK, AFRICA* an, der gerade den Kritikerpreis auf dem Filmfestival in Venedig erhalten hatte. Trotz dieser Auszeichnung hatten Rogosin und Vaughn wenig Erfolg auf der Suche nach einem europäischen Verleih. Vaughn bat die Gregors, „etwas für den Film zu tun.“ (Arsenal. o.D.) Sie antworteten, dass sie es gerne versuchen würden, „wenn er den Film eigenhändig auf den Hängeboden in unserer Wohnung hieven könne.“ (Gregor, 2011) Mit dem wachsenden internationalen Interesse, ohne Zweifel unterstützt durch wichtige politische Ereignisse in Südafrika wie etwa dem Sharpeville Massacre<sup>2</sup> im Jahr 1960, stieg auch die Zahl der Leihanfragen, die an die Gregors bezüglich des Films gerichtet wurden. So wurde *COME BACK, AFRICA* zum Grundstein der Archiv- und Verleih Tätigkeiten der Institution.

Durch den Erwerb von *COME BACK, AFRICA* und die folgende Formation einer Archiv- und Verleihplattform, unterstützten die 'Freunde' die Entstehung einer Gegenöffentlichkeit in Deutschland und Westeuropa. In Abwesenheit des intendierten Publikums aufgrund von Zensur konnte sich durch die Verleih Tätigkeit ein transnationales Publikum formieren, das sich kritisch mit der Politik der Apartheid in Südafrika auseinandersetzte. Dies wiederum schuf die Möglichkeit der Formation neuer Öffentlichkeiten und der kritischen Auseinandersetzung mit dem Film in Südafrika selbst. (Modisane, 2010)

---

<sup>2</sup>Das Sharpeville Massacre fand am 21. März 1960 statt und war eine der schlimmsten Grausamkeiten, die die Apartheidsregierung verübt wurde: 69 Menschen starben, als die südafrikanische Polizei das Feuer auf Demonstranten eröffnete.

### Zusammenfassung

Mobilität, Gedächtnis und Landschaft bilden ein nützliches Set von Themen mithilfe derer nationale Narrationen im Archiv des Arsenal untersucht werden können. In jedem Film werden durch das Zusammenspiel von Ort, Filmemacher und Thema komplexe und widersprüchliche Identitäten und Ideologien erschaffen. In einem Programm zusammengeführt bieten diese Filme eine „Gegenerzählung der Nation, die stetig ihre absoluten Grenzen – konzeptuelle wie tatsächliche – erschafft und auslöscht und jene ideologischen Manöver unterläuft, durch die 'imagined communities' essentialistische Identitäten erhalten.“ (Bhabha, 1990)

Gleichzeitig zeigt die Anekdote über COME BACK, AFRICA und dessen Schlüsselrolle in der Entstehung der Sammlung des Arsenal sowohl die transnationale Ausrichtung der Institution, als auch deren Rolle als Raum für die Rezeption und Produktion von Gegenöffentlichkeiten. Die gleiche Analyse die hier für COME BACK, AFRICA unternommen wurde, lässt sich ohne weiteres auf andere Filme in der Sammlung ausweiten, wie etwa Nana Mahomos LAST GRAVE AT DIMBAZA, ein Dokumentarfilm über das Leben unter der Apartheid, sowie auf unzählige lateinamerikanische und osteuropäische Filme aus der gleichen Zeit. Diese transnationalen Ursprünge der Sammlung erlauben ein Verständnis des Archivs als Ort an dem Vorstellungen nationaler Identität hinterfragt und die Sammlung von Filmen „sich in einem stetigen Prozess der Narration und Re-Narration nationaler Identität, historischer Krisen und Transformationen befindet.“ (Creed, 2011)

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

Filmprogramm:

### **LA NACION CLANDESTINA**

**Jorge Sanjinés, Bolivien 1989, 35 mm, 128 min**

Ähnlich wie Zachariah in *COME BACK, AFRICA* ist auch die Hauptfigur dieses Films, in der großen Erzählung der Moderne gefangen – dem Konflikt zwischen Stadt und Land. Sebastian Mamani (Julio Baltazar), ein in Ungnade gefallener Sargschreiner, der vom Leben in La Paz die Nase voll hat, beschließt in sein Heimatdorf im ländlichen Altoplano zurückzukehren. Auf seiner Reise zeigen Rückblenden sein früheres Verhalten, seine Einsamkeit und seinen Verrat an seiner Heimatgemeinde. Sebastian, der sich bewusst entschlossen hatte, seine Wurzeln zu kappen, versucht seine Sünden wiedergutzumachen, indem er sich in einem Aymararitual zu Tode tanzt. Vor dem Hintergrund der bolivianischen Anden erforscht der Film den Wandel der indigenen Gemeinschaften in Bolivien und zeichnet nach, wie er in den Identitäten und im kollektiven Gedächtnis dieser Gesellschaften sichtbar werden. (Restrepo, 2011)

### **IMAGES OF ASIAN MUSIC: A DIARY FROM LIFE**

**Peter Hutton, USA 1974, 16 mm, 26 min**

Das Thema der Mobilität wird in Peter Huttons stummem Film **IMAGES OF ASIAN MUSIC: A DIARY FROM LIFE** (1974) auf poetische Art und Weise verarbeitet. Der Film geht zurück auf das Nomadenleben des Filmemachers, dass dieser als Matrose auf Frachtschiffen führte. Er besteht aus Material, das aufgenommen wurde, als Hutton in Thailand lebte und funktioniert wie eine Art Tagebuch, das einen Eindruck vom Leben auf See und an Land und von der Einsamkeit der Reise gibt. Die ständige Bewegung zwischen den südostasiatischen Landschaften, Städten, kargen Hotelzimmern erzeugt ein Gefühl von Nomadismus, das sich von anderen filmischen Porträts des Unterwegsseins unterscheidet und das „völlig weggeht von der Idee einer festen Heimat oder eines Zentrums.“ (Peters, 1998)

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

## **GOING HOME**

**Pola Chapelle & Adolfas Mekas. USA 1971, 16 mm, 61 min**

GOING HOME (1971) ist eine sehr eigene Reflexion über Exil und das, was Salman Rushdie den „Traum von der glorreichen Wiederkehr“ genannt hat (Rushdie, 2000). Der Film, der während der ersten Rückkehr der Brüder Jonas und Adolfas Mekas in ihre litauische Heimat entstand, die sie 27 Jahre zuvor verlassen hatten, folgt Mekas auf seiner Reise durch das litauische Hinterland seiner Kindheit, auf der Suche nach Familie und Freunden. Was wir hier sehen ist eine bewegende Umsetzung der „Rückkehr-Fantasie“, einem zentralen Thema der Exilliteratur und des Exilkinos. Die persönliche Erinnerung wird in GOING HOME durch Auszüge aus Mekas' Tagebüchern aus Kindertagen. So wird eine zeitliche Verschränkung hergestellt zwischen den Zeiten vor dem Exil, während des Exils und der Rückkehr.

## **GIRL FROM MOUSH**

**Gariné Torossian, Kanada 1993, 16 mm, 5 min**

Der Film besteht aus einem eng gewobenen Netz aus Bildern der armenischen Landschaft, von Kirchen, Gesichtern und so weiter und erforscht und verkompliziert die Konzepte des kollektiven Gedächtnisses und der kollektiven Erfahrung. Währenddessen spricht eine Frau aus dem Off darüber, was es bedeutet Armenierin zu sein, obwohl man noch nie in diesem Land gewesen ist. Indem sie den Film weder als eindeutig armenisch, noch als eindeutig kanadisch ausweist, wirft Torossian einen ambivalenten Blick auf gemeinsame Erinnerungen (Curtis). Diese „Problematisierung beider Bezugssysteme“ enthüllt wiederum, dass „kollektives Gedächtnis und kollektive Erfahrung von Ethnizität eher Wahrnehmungsprozesse sind als Zugangswege zu einer symbolischen und essentiellen Quelle.“ (Curtis, 2001)

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

## **WAS BLEIBT?**

**Clarissa Thieme, Österreich/Bosnien-Herzegovina 2009, HDCAM, 30'**

In **WAS BLEIBT** wird die Beziehung zwischen Kino und öffentlichem Gedächtnis in Form eines „filmischen Denkmals“

Die Arbeit besteht aus langen, statischen Einstellungen von Orten in Bosnien-Herzegovina, an denen während des Bosnienkriegs Kriegsverbrechen begangen wurden. Wir sehen Bilder von Marktplätzen, mit Teleobjektiv gefilmte Stadtlandschaften und zerfallene, mit Einschusslöchern übersäte Gebäude, die ein Gefühl der Anspannung hervorrufen. Ein Kurator fragte sich: „Wartet die Kamera darauf, dass etwas passiert?“ Wird hier die Fähigkeit von Menschen gefeiert, ihre Leben in der Nachfolge einer Tragödie wiederaufzubauen oder zeigt der Film, wie einfach es ist, zu vergessen? Die Uneindeutigkeit erzeugt die Spannung, die diesen Film durchzieht und hinterfragt mit Hilfe der Repräsentation von Landschaften das Konzept des öffentlichen Gedächtnisses.

## **CANADIAN PACIFIC I**

**David Rimmer, Kanada 1974, 16 mm, 9 min**

Für seine strukturalistische Landschaftsstudie filmte David Rimmer den Hafen von Vancouver über einen Zeitraum von drei Monaten mit einer statischen Kamera durch das Fenster seines Studios im zweiten Stockwerk. Der Film zeigt die Veränderung der Landschaft im Wechsel der Jahreszeiten und „dokumentiert“ das Zusammenspiel von Natur (Himmel, Berge, Wasser) und Infrastruktur, inklusive der Canadian Pacific Railway, einem wichtigen kanadischen Nationalsymbol.

Rimmers Landschaftsfilme stehen im Kontrast zur traditionellen kanadischen Landschaftsmalerei und dem „Wacusta Syndrom“ – einer von Gaile McGregor identifizierten Sorte Gemälde, die „Angst vor dem Horizont“ haben und die Natur als etwas „bedrohliches und monströses“ darstellen (Russel, 2006). Stattdessen unterlaufen Rimmers Filme die traditionellen Landschaftspraktiken indem sie die Natur als „bewohnt“ oder „domestiziert“ zeigen (Russel, 2006) und eine Alternative

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

zu den „Nationalisierungen von Naturrepräsentationen“ bieten.

### **Bibliografie:**

Arsenal: collection & distribution. (o.D.). *Arsenal: home*. <http://www.arsenal-berlin.de/en/about/history/collection-distribution.html>

Ballhausen, T. (2008). *On the History and Function of Film Archives*.  
<http://www.efgproject.eu/downloads/Ballhausen%20-%20On%20the%20History%20and%20Function%20of%20Film%20Archives.pdf>

Bell, D.S.A. (2003). *Mythscapes: Memory, Mythology, and National Identity*. *British Journal of Sociology*, 54(1), 63-81.

Berghan D, and Sternberg, C (Hrsg.). (2010) *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, New York, Palgrave MacMillan

Bhabha, H.K. (1990) *Nation and Narration*. London: Routledge.

Creet, J. (2011). *Transnational archives: the Canadian case*. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3.

Curtis, R. (2001) *Forgetting as a representational strategy: Erasing the past in Girl from Moush and Passing DRAMA*, *Screening the Past*, 13.  
<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr1201/rcfr13b.htm>

Gregor, Ulrich & Gregor, Erika, *Persönliches Gespräch zu Come Back, Africa*, 8. September 2011.

Russell, C. (2006) *The Inhabited View: Landscape in the films of David Rimmer* In

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

Lefebvre M, (Hrsg.), *Landscape and Film*, 149-166. New York: Taylor & Francis.

Harris, D. (2008). *Self and Landscape* in Elkins J and Delue, R (Hrsg.), *Landscape Theory 187-194*. New York: Routledge.

Hjort, M & MacKenzie, S (Hrsg.) (2000). *Cinema and Nation*, London: Routledge.

Lesange, J. (1975). *Speaking Directly: Some American Notes – Talkin’ to us*. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 5, 3-4.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC05folder/speakingDirectly.html>

Manning, E. (2003). *Ephemeral Territories: Representing nation, home, and identity in Canada*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Maingard J. (2007). *South African National Cinema*. New York: Routledge.

Modisane, L. (2010). *Migrants, ‘Intellectual Tsotsis’, and a Conniving Foreigner: Come Back, Africa (1959) and the Challenges of Cinematic Publicness In Suddenly the Film Scene is Becoming Our Scene! The Making and Public Lives of Black-Centred Films in South Africa(1959-2001)*, Dissertation, University of the Witwatersrand).

Peters, J.D. (1998). *Nomadism, Diaspora, Exile: The Stakes of Mobility within the Western Canon*. 17-41.

Restrepo J. (2011). *Identity and Collective Memory in Jorge Sanjines’ La Nacion Clandestina*. *A Contra Corriente: A Journal on Social History and Literature in Latin America*, 8.(2). 129-144.

[http://www.ncsu.edu/acontracorriente/winter\\_11/articles/Restrepo.pdf](http://www.ncsu.edu/acontracorriente/winter_11/articles/Restrepo.pdf)

Rushdie, S. (2000). *A Dream of Glorious Return After twelve and a half years, the author goes home*. *New Yorker-New Yorker Magazine Incorporated*, 94-112.

*Living Archive Catalogue, p. 69-75, deutsche Übersetzung*

<https://www.byliner.com/salman-rushdie/stories/a-dream-of-glorious-return>