

(english)

(german)

Marc Glöde

Between Space and Memory: The Cinematic Soundings of Uncanny Spatial Atmospheres in -273,15°C = 0 Kelvin

Nina Fischer & Maroan el Sani - Blind Spots, catalogue, JRP-Rignier, Zurich, 2008

Examining the cinematic oeuvre of Nina Fischer and Maroan el Sani, one is immediately struck by two frames of reference in many of the cinematic projects that stand out almost continuously.

Firstly, the films by these two artists are frequently concerned with visualising urban architectural settings in order to address the parameters of a discourse on space which has shaped the 20th century. By repeatedly using cinema to approach architectural spaces of particular significance, they constantly raise questions about the production of meaning. In the process, they explore the architecture presented in terms of identity, history or memory. Their films are thus an occasion to continually examine supposedly familiar spaces. To that end, in *Toute la mémoire du monde – Alles Wissen dieser Welt* for example, they present the old Bibliothèque Nationale in Paris by means of long tracking shots; the Palace of the Republic in Berlin by means of a cinematic installation in *Palast der Republik – Weißbereich*, and, in their project *The Rise*, the architectural reality of a neighbourhood in Amsterdam undergoing radical change. Secondly, Fischer and el Sani repeatedly make reference to examples from the history of film that stand out for a particularly heightened effort to come to terms with questions of cinematic space. In *Toute la mémoire du monde – Alles Wissen dieser Welt*, they refer to the eponymous documentary film by Alain Resnais from 1956. In their photographic project *L'Avventura senza fine*, they focus on the spaces of Italian Neorealism by seeking out Lisca Bianca, one of the Lipari Islands, from Antonioni's *L'Avventura*. Finally, in *Tokyo Metropolitan Expressway*, they reconstruct Tarkovsky's famous film *Solaris* as a ride on Tokyo's urban motorway.

Fischer and el Sani dedicate themselves to these themes again in *-273,15°C = 0 Kelvin*. In the process, however, they impressively condense these efforts to come to terms with such precedents. The architectural focus of the film is the broadcasting centre of the German Democratic Republic in East Berlin, which is still considered to be one of the outstanding examples of East German architecture in terms of its design and technological facilities, but was simply left vacant for a long period of time after German reunification, despite being fully functional. This site, which in the German Democratic Republic days was the point of departure for both ideological strategies and cultural life, became an intangible, emptied place within just a few months – a space resembling an uncanny, spookily abandoned spaceship whose only connection to social reality was through memory and projection.

The cinematic reference point for the work *-273,15°C = 0 Kelvin* is, as in *Tokyo Metropolitan Expressway*, Andrei Tarkovsky's *Solaris*. Both in Tarkovsky's film and that of Fischer and el Sani, one is struck by how the line of narrative development has dissolved from a logical cinematic plot, which usually moves from action to action. Both rooms are no longer concerned with, as Gilles Deleuze puts it, representing a space, but rather with conceiving it in images. The endless roaming in these empty spaces is thus scarcely released into a central plot. As a result, the supposed protagonists in the image recede ever more into the background, and the space itself becomes the actual experience. This experience, as Deleuze emphasises, 'is in fact the clearest aspect of the modern voyage. It happens in any-space-whatever – marshalling yard, disused

warehouse, the undifferentiated fabric of the city [...] It is a question of undoing space, as well as the story, the plot or the action.’¹ If Tarkovsky’s film and that of Fischer and el Sani are examined in this context, an interesting difference emerges: whereas in *Solaris* there is a protagonist moving through an abandoned space station, confronted in perplexing ways with his own past and memory, this component is lacking in the film by Fischer and el Sani. Although we encounter hallucinations like a woman appearing and disappearing, there is no protagonist presented. This causes a fundamental shift, since the focus moves away from the memories of the film character; Kelvin is no longer the main character in a film, but rather a state, an atmosphere.

Fischer and el Sani thus challenge the viewer to come to terms with a complex interplay of several spaces. It is about the cinematic interweaving of pictorial space, represented architectural space and the site of the film itself (the cinema). It is precisely this last aspect that becomes tangible in *-273,15°C = 0 Kelvin*, because it is not a classical film in the sense of a single projection, but a double projection, which makes it more a cinematic installation, picking up on the tradition of expanded cinema. This work by Fischer and el Sani thus thematises questions about meditating on urban spaces, not only on a visual level but also through a discourse on the space of the film itself by means of its formal setting. More than that, in terms of a fundamental understanding of space in the dynamic field of relationships between film and architecture, the film raises the question of how the relationship between the pictorial space, the architectural space and the conceptual space can be conceived.

Within the context of this cinema the viewer no longer feels at ease to give in entirely to the phantasmagorical potential of film. Rather, the viewer is challenged to come to terms with the spatial conditions of the parallel projections. The mental movement, or oscillation, between these various aspects of space which are crucial to the film connects and distances the viewer in equal measure from the unusual spaces of the apparatus. This challenges us not only to furnish the cinema ‘like a home’ but also to grasp several principles of the unhomely. As Freud has already demonstrated, ‘the uncanny or *unheimlich* is rooted [...] in the environment of the domestic, or the *heimlich*, thereby opening up problems of identity around the self, the other, the body and its absence: thence its force in interpreting the relations between the psyche and the dwelling, the body and the house, the individual and the metropolis.’²

For *-273,15°C = 0 Kelvin*, that means making the otherwise concealed dynamics of spatial thinking recognisable and hence available in the cinema. It is therefore only logical that Fischer and el Sani ultimately depart from the traditional ‘black box’ with this work. In the exhibition *Radio Solaris/-273,15°C = 0 Kelvin* in 2005 at the Yamaguchi Center for Arts and Media in Japan, their film became an installation beyond the classical cinema space. There the work could be experienced as a series of spiralling video screens on which images from Tarkovsky’s *Solaris*, Tokyo Metropolitan Expressway and *-273,15°C = 0 Kelvin* were spatially juxtaposed and could thus be woven together in new ways. Following the thread of the screens, one entered into a spatial vortex and ultimately ended up experiencing an effect that was so important to a figure like Hitchcock, who named one of his most important films after it: *Vertigo*. Rather than further consolidating and cementing a specific understanding of space, Fischer and el Sani catapult the viewer out of the cinema to grapple with the movement of an open form with new questions and spatial dynamics. These questions have to be raised again over and over when thinking in spaces.

Notes

1. Gilles Deleuze, *The Movement-Image*, vol. 1 of *Cinema*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, p. 208.

2. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1992, p.10.

(german)

Marc Glöde

Zwischen Raum und Erinnerung: Die filmischen Auslotungen unheimlicher Raumatmosphären in -273,15°C = 0 Kelvin

Nina Fischer & Maroan el Sani - Blind Spots, Katalog, JRP-Rignier, Zürich, 2008

Betrachtet man das filmische OEuvre von Nina Fischer und Maroan el Sani, so fällt auf, dass es zwei auftretende Referenzrahmen in vielen filmischen Projekten gibt, welche geradezu kontinuierlich hervorstechen:

Zum einen beschäftigen sich die Filme der beiden Künstler anhand der Visualisierung von urbanen und architektonischen Settings immer wieder mit den zentralen Parametern eines das 20. Jahrhundert prägenden Raumdiskurses. Durch ihre fortwährenden filmischen Annäherungen an architektonische Räume von besonderer Signifikanz werfen sie mit Beständigkeit Fragen hinsichtlich einer Erzeugung von Bedeutung auf. Sie untersuchen dabei die präsentierten Architekturen auf Aspekte wie Identität, Geschichte oder Erinnerung. Ihre Filme sind insofern Anlass, vermeintlich bekannte Räume immer wieder auf ein Neues zu betrachten. Beispielsweise die alte Bibliothèque Nationale in Paris in *Toute la mémoire du monde – Alles Wissen dieser Welt*, den Palast der Republik in Berlin in *Palast der Republik – Weißbereich* oder einen Stadtteil von Amsterdam im Umbruch in *The Rise*.

Zum anderen nehmen Fischer und el Sani immer wieder Bezug auf historische Positionen der Filmgeschichte, die sich insbesondere durch eine verstärkte Auseinandersetzung mit Fragen des filmischen Raums auszeichnen: So beziehen sie sich in *Toute la mémoire du monde – Alles Wissen dieser Welt* auf den gleichnamigen Dokumentarfilm von Alain Resnais aus dem Jahr 1956. In ihrem fotografischen Projekt *L'Avventura senza fine* fokussieren sie die Räume des italienischen Neorealismus, indem sie die Liparische Insel Lisca Bianca aus Antonionis *L'Avventura* aufsuchen. Und in *Tokyo Metropolitan Expressway* schließlich re-inszenieren sie eine Autofahrt über die Stadtautobahn Tokios aus Tarkowskijs bekanntem Film *Solaris*.

Auch in *-273,15°C = 0 Kelvin* widmen sich Fischer und el Sani wieder diesen Themen. Dabei verdichten sie die Auseinandersetzungen jedoch auf eindrucksvolle Weise. Architektonischer Fokuspunkt des Films ist diesmal das Rundfunkzentrum der DDR in Ost-Berlin, welches bis heute in Bezug auf seine Architektur und technische Ausstattung als eines der herausragenden Gebäude ostdeutscher Architekturpositionen gilt, das nach der Wiedervereinigung von DDR und BRD trotz voller Funktionstauglichkeit für lange Zeit dem Leerstand preisgegeben war. Dieser Ort, der zur Zeit der DDR Ausgangspunkt sowohl ideologischer Strategien wie ebenso kulturellen Lebens war, wurde innerhalb weniger Monate zu einem ungreifbaren, entleerten Ort. Ein Raum, der eher einem unheimlichen, geisterhaft verlassenen Raumschiff glich, der sich nunmehr nur noch über die Erinnerung und Projektion in einer gesellschaftlichen Realität verhandelte.

Der filmische Bezugspunkt der Arbeit *-273,15°C = 0 Kelvin* ist wie in *Tokyo Metropolitan Expressway* Andrej Tarkowskijs *Solaris*. Sowohl bei Tarkowskij als auch bei Fischer und el Sani fällt dabei auf, dass sich hier die logische Entwicklungslinie einer filmischen Handlung von Aktion zu Aktion aufgelöst hat. Es geht in beiden Arbeiten nicht mehr darum, wie Gilles Deleuze sagt, einen Raum zu repräsentieren, sondern vielmehr ihn in Bildern zu denken. Das endlose Herumstreifen in leeren Räumen entlädt sich somit kaum in eine tragende Handlung. Dadurch treten vermeintliche Protagonisten im Bild immer mehr in den Hintergrund und der Raum selbst wird zum eigentlichen Erlebnis. Dieses, so kann man mit Deleuze betonen, ist „tatsächlich das Eindeutigste an der

modernen Wanderung: sie findet im beliebigen Raum statt – einem Rangierbahnhof, einem aufgegebenen Depot, Löchern im urbanen Gewebe [...]. Es geht darum, [...] den Raum ebenso wie die Fabel, die Intrige oder die Aktion auseinanderzunehmen, sie zu zerstören.“¹ Betrachtet man in diesem Zusammenhang den Film Tarkowskij und den Film von Fischer und el Sani, so zeigt sich eine interessante Differenz: Während sich bei Tarkowskij noch ein Protagonist durch eine entleerte Raumstation bewegt, um auf irritierende Art mit seiner eigenen Vergangenheit und Erinnerung konfrontiert zu werden, fehlt diese Komponente im Film von Fischer und el Sani. Auch hier sehen wir zwar Trugbilder wie eine erscheinende und verschwindende Frau – doch es gibt keinen inszenierten Protagonisten. Dadurch tritt eine fundamentale Verschiebung ein: denn die Auseinandersetzung bewegt sich weg von den Erinnerungen einer filmischen Person. Kelvin ist hier nicht mehr die Hauptfigur eines Films, es ist vielmehr ein Zustand, eine Atmosphäre.

Fischer und el Sani fordern somit eine Auseinandersetzung des Betrachters mit einem komplexen Zusammenspiel mehrerer Räume heraus. Es geht hier um die filmische Verwebung von Bildraum, repräsentiertem architektonischem Raum und dem Ort des Filmes selber (dem Kino). Gerade dieser letzte Aspekt wird mit $-273,15^{\circ}\text{C} = 0$ Kelvin auf interessante Art greifbar, da dieser kein klassischer Film im Sinne einer einfachen Projektion ist, sondern bereits durch seine Doppelprojektion mehr den Charakter einer filmischen Installation erhält, welche an eine Tradition des Expanded Cinema anschließt. Die Arbeit von Fischer und el Sani thematisiert somit also nicht nur auf der Bildebene Fragen hinsichtlich eines Nachdenkens über städtische Räume, sondern auch durch ihr formales Setting bereits einen Diskurs über den Raum des Films selbst. Mehr noch – der Film eröffnet hinsichtlich eines grundlegenden Raumverständnisses im dynamischen Bezugsfeld von Film und Architektur die Frage, wie sich das Verhältnis von Bild-, Denk- und architektonischem Raum fassen lässt?

Vor diesem Hintergrund kann sich der Betrachter im Kino keineswegs mehr ohne weiteres heimisch fühlen und gänzlich dem phantasmagorischen Potenzial des Films hingeben. Vielmehr ist er zu einem Auseinandersetzungsprozess mit den räumlichen Bedingungen der parallelen Projektion aufgefordert. Diese geistige Bewegung zwischen den diversen, für den Film maßgeblichen Aspekten des Raumes, dieses Oszillieren, verbindet und distanziert den Betrachter gleichermaßen von diesen ungewohnten Räumen des Dispositivs. Die Arbeit fordert auf, sich im Kino nicht nur ‚häuslich einzurichten‘, sondern einige Grundzüge des Unheimlichen zu begreifen. Denn wie bereits Freud ausgeführt hat, „ist das Unheimliche [...] im Bereich des Häuslichen bzw. des Heims angesiedelt und eröffnet damit Identitätsprobleme um das Selbst, um den Anderen, den Körper und dessen Abwesenheit; daraus erwächst die Kraft, die Beziehungen zwischen Psyche und Wohnung, Körper und Haus, Individuum und Metropole zu deuten.“²

Für $-273,15^{\circ}\text{C} = 0$ Kelvin heißt dies, die sonst verdeckten Wirkungsdynamiken von räumlichem Denken im Kino erkennbar und somit verfügbar zu machen. Dass Fischer und el Sani mit dieser Arbeit schließlich auch die Black Box verlassen, ist da nur konsequent. Ihr Film wird außerhalb des klassischen Kinoraums in der Ausstellung Radio Solaris/ $-273,15^{\circ}\text{C} = 0$ Kelvin im Yamaguchi Center for Arts and Media (Japan 2005) zu einer Installation: hier ist die Arbeit als eine Reihe spiralförmig angeordneter Videoscreens erfahrbar, auf der sich die Bilder aus Tarkowskij's Solaris, Tokyo Metropolitan Expressway und $-273,15^{\circ}\text{C} = 0$ Kelvin räumlich nebeneinander anordnen und damit neu verweben lassen. Folgt man dieser räumlichen Bewegung der Leinwände, so gerät man in einen Raumstrudel und endet somit schließlich bei einem Effekt, der für keinen Geringeren als Hitchcock so wichtig war, dass er einen seiner wichtigsten Filme nach ihm benannte: den Vertigo. Anstatt also ein Raumverständnis weiter zu festigen und einzubetonieren, katapultieren Fischer und el Sani die Auseinandersetzung mit der

Bewegung aus dem Kino heraus in eine offene Form mit neuen Fragestellungen und verunsichernden Raumdynamiken. Diesen gilt es sich bei einem Denken in Räumen immer wieder neu zu stellen.

Notizen

1. Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild, Kino 1, Frankfurt am Main 1990, S. 278 f.
2. Anthony Vidler, unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Sternberg Press, Frankfurt/New York 2001, S. 14.