

(english)

(german)

Gabriele Knapstein

### **'Memories of the Future'**

#### **On Works by Nina Fischer and Maroan el Sani**

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

'The empty space is the point of departure.'

Several months after the fall of the Berlin Wall, in early summer 1990, Nina Fischer was walking through the streets of East Berlin looking for a workspace: 'I am searching for an empty space. / This search leads me to the eastern part of the city, a place of which I have no memories yet, / also empty space because for me still unexplored, / open to the new.'<sup>1</sup> She finds what she's looking for on Tucholskystraße in Berlin-Mitte: 'In a courtyard, between metre-high rubble, junk, / I meet people who show me the way in. / Through a broken window I enter a large room, / dark, a strange odour, a stove, extending from the floor to the ceiling, takes up half the space, / through the door you enter / a nearly square room, with barred windows, / then, over cartons and along a corridor, / it stinks / two more rooms, with no light, past remnants / or a time as a store / into the salesroom / white-tiled walls, rows of hooks everywhere, shop window with shelves, swing door, black-and-white / tile pattern – a former butcher's.'<sup>2</sup> Together with friends, including Maroan el Sani, she occupies the rooms, to work there as an artist, to organise events there and to run an unofficial bar. She begins by emptying the rooms, for only empty space, she reasons, offers unexpected possibilities. However, she finds: 'There is no such thing as empty space, / every existing room is a place, / because even beyond its simple dimensions it is found in a certain place, serves a certain purpose, or did or will, / space is never characterless, never truly bare, vacant.'<sup>3</sup> Nina Fischer and Maroan el Sani began to research the history of the place and its former users, which led to the Super-8 film *Der leere Raum: Die Suche nach dem Fleischer B. Friedrich* (Empty Space: The Search for the Butcher B. Friedrich, 1991). They researched the history of the neighbourhood, interviewed neighbours and Friedrich the butcher about their memories. To mark the transition of the spaces from their past use to their future use, Nina Fischer wrapped the interior walls of the largest room – the former smokehouse – with transparent plastic sheeting; in doing so she created a negative form of the space and thus created a vacuum, a void in the middle of the former butcher's: 'It is a space between times; it has lost its old purpose; its new one is not yet known.'<sup>4</sup>

Like many other young artists, curators, gallery owners and organisers, Nina Fischer, Maroan el Sani and their peers on Tucholskystraße were fascinated by the abandoned buildings and their decline, typical in this former Jewish quarter in Spandauer Vorstadt. Over the course of the early 1990s, more and more exhibition spaces and clubs moved to the neighbourhood around Tucholskystraße, Auguststraße, Linienstraße and Sophienstraße. Benefiting from unsettled questions of ownership, vacant buildings were squatted and invigorated with temporary art projects and bars; the former butcher on Tucholskystraße was one of the very first sites in this district put to use for contemporary art. It was followed by a former liqueur factory and an old margarine factory on Auguststraße – in the 1990s the latter became the home of the Kunst- Werke, now the KW Institute for Contemporary Art – as well as vacant shops, workplaces and flats in which galleries were opened. Recently, the 4th Berlin Biennale again evoked this earlier occupation of the neighbourhood by contemporary art with exhibitions in several buildings along Auguststraße; characteristically however, there was no

critical reflection on the changes in ownership or the gentrification process in Berlin's Mitte district.<sup>5</sup>

Nina Fischer and Maroan el Sani, both of whom moved to Berlin in the late 1980s for their studies, began their artistic collaboration in the early 1990s at a time of upheaval in which the situation for contemporary art in Berlin was changing at a tremendous rate. Above all, the numerous alternative and usually temporary initiatives in the centre of the city, in which artists moved between art, club culture and new technologies, constitute the field of their artistic research. Sites or projects such as the allgirls gallery, Mutzek, Botschaft, dogfilm and Internationale Stadt, and clubs such as WMF, Friseur, Elektro and Panasonic were important meeting points for them.<sup>6</sup> Their first joint exhibition in 1993 in one of the then up-and-coming new galleries in Berlin-Mitte, Galerie Eigen + Art on Auguststraße, was titled 'Neue Produkte aus der Chaosforschung' (New Products from Chaos Research).

'Nothing is impossible.'

Their collaborative work initially focused on phenomena on the margins of science and later on the sphere of the paranormal. Chaos theory and its study of the self-organisation of complex systems, which has been very popular since the late 1980s, led to a realisation that for all the calculability and control of such complex systems, it was always necessary to figure in random factors which could lead to unpredictable results. Nina Fischer and Maroan el Sani referred to one of the frequently cited examples from such research in their exhibition: 'Even the beating of a butterfly's wings can, at least theoretically, become the crucial trigger for a tornado two weeks later.'<sup>7</sup> Hanging from the ceiling of the gallery was a diorama in which a mounted butterfly was seen among a variety of plants and from a loudspeaker came the phrase: 'Nothing is impossible'. The slogan comes from the world of product advertising; it can be related to advertising videos, of the sort usually seen in department stores, shown on monitors on cheap metal shelving. The phrase caricatures the promise promoted in such videos that the everyday chaos of dust particles can be brought under control with the latest dust mop. The upshot of chaos theory that the artists derived from observing the madness of everyday life: 'Everything can happen, because so much order can be whisked in with the dust-trapping universal mop.'<sup>8</sup> Unspectacular coincidences, they observe, can change the course of things at any time and bring about a turn in a story.

By means of computer technology, chaos researchers illustrate on micro and macro scales nonlinear structures that cannot be seen by the naked eye. One example of such computer-generated images was also in the exhibition: on a tiny monitor, forced into a bottle like a miniature ship, appear beguilingly beautiful images of order in chaos created by fractal geometry. In their exhibition, the artists reject in a humorous way any blind faith in science.

In addition to illustrating scientific theories, Nina Fischer and Maroan el Sani are also interested in revealing so-called paranormal phenomena. Hence in their series of photographs titled *Aurakonserven und die Sehnsucht nach der Sichtbarmachung des Unsichtbaren* (Tinned Aura and the Desire to Make the Invisible Visible, 1994–2005), they made use of the highfrequency photography developed by the Ukrainian researchers Semyon and Valentina Kirlian in the late 1930s to make electromagnetic fields visible. The apparitions of light which can be recorded by Kirlian photography, which have also been interpreted as 'auras', were recorded by Fischer and el Sani in rooms that had long since been vacated by their residents but had been preserved and maintained in their former state. The colourful forms that emerge from a dark background seem to capture on film the atmosphere of the place in question, the 'residual radiation', the auras of the people who have disappeared. These photographs were juxtaposed with traditional photographs of the interiors and exteriors of rooms once used

by such prominent figures as Albert Einstein and Bertolt Brecht. Following the tradition of 'spirit and thought' photography from the turn of 19th to the 20th century, the artists traced invisible energy fields that, as early modern artists and scientists interested in esoteric and occult ideas were convinced, could be depicted and made visible particularly well by means of photography.<sup>9</sup>

With unprejudiced gazes, curious and amused at the same time, Nina Fischer and Maroan el Sani question through their aura research and internet project *Talk with Tomorrow* (1994) the current state of the debate over paranormal phenomena. To that end, they did not hesitate to visit the Institute for Frontier Areas of Psychology and Mental Health in Freiburg. Their decision in 1995 to always appear as a duo in future projects was reinforced by a fictional autobiography: in their video *Be Supernatural* (1995), Nina Fischer and Maroan el Sani are introduced as children with supernatural powers who later meet at the Institute of Dream Research in the Netherlands and then work together to research wireless telecommunication. In the form of a didactic video produced by simple means, the two 'mediums' encourage the viewers to become aware of their own supernatural powers by means of 'brain balancing': 'concentrate your energy', they repeat to catchy music, 'don't trust technology'. They invite the viewers to outdo new communication technologies via fibre-optic cables or satellites using the 'tried-and-tested' means of telepathy: 'you are ready to send or receive medial mails'.

The film project *10 Sekunden an die Zukunft denken* (Thinking about the Future for Ten Seconds), which the artists realised in Tokyo, Rome and Berlin from 1998 to 2000, is also about a form of thought transference. They asked various groups – young people in the trendy Tokyo district of Harajuku, nuns and actors playing legionnaires in front of the Colosseum in Rome, and night owls and early birds at sunrise in Berlin – to calmly look into the camera for ten seconds and think of the future. Immersed in blue because the artists used out-of-date film stock, the young Japanese subjects look at the viewer; their faces seem rapt, and their visions of the future are difficult to understand. Sometimes laughing, sometimes contemplative, the nuns in their habits and the actors dressed as Roman legionnaires look into the camera. In a half-waking, half-tired state, the Berliners gaze vaguely and indeterminately into the future. What do you see when you look into these faces for ten seconds? Can the thoughts of the people on film be read, or is one inevitably thrown back on one's own projections and views of the future? In any case, it is difficult to escape the silent communication of those facing us. The question of how something incomprehensible can be captured in images is explored by the artists in their series of photographs *Il luogo di morte di Pasolini* (The Site of Pasolini's Death, 1999) and *L'Avventura senza fine* (The Never-Ending Adventure, 2000). With their camera they seek to get to the bottom of the mystery of the inhospitable place outside Ostia where the film director Pier Paolo Pasolini was murdered in November 1975. That the murder remains unexplained to this day lends a threat to the images of the barren, fallow land; one seeks in every detail a clue to the crime which took place many years ago. Only a small cement monument erected by friends of the director marks the site. By contrast, the artists' journey to Lisca Bianca, a small island off the coast of Sicily where one episode from Michelangelo Antonioni's film *L'Avventura* (The Adventure) was shot in 1959–60, concerned a fictional character. On a cruise which makes a stop at Lisca Bianca, the protagonist Anna disappears from the uninhabited island. Her lover, Sandro, and her friend Claudia, as well as the police search for her in vain; her mysterious disappearance remains unresolved. Decades later, Nina Fischer and Maroan el Sani head out in search of Anna; they travel to the island and paste posters with a portrait of the missing woman to the cliffs. They record the real site of the fictional event in panoramic photographs and interview the residents of the Lipari Islands, who talk about the phenomenon of disappearing on their islands. But nothing comes of it: wherever Anna disappeared to cannot be explained,

the story's end remains open.

Visualising the invisible, incomprehensible and uncanny, and the question of materialising thoughts, memories and fears remain central motifs in the two artists' work. They refer not only to essays about making the invisible visible from early Modernism to Surrealism but also to the cinematic art of the likes of Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni and Andrei Tarkovsky.

By seeking out locations where important directors filmed years ago or by restaging their cinematic narratives in other locations, they track down the aura of these film classics and try out different possibilities for updating them. In the photographic and cinematic works since the late 1990s, they have been operating overwhelmingly in the field between visual arts and film, not only avant-garde films but also documentary and feature films. These works, which are related to the history of film, were created in the context of a turn to images and narratives from cinema which can be observed among visual artists since the 1980s and increasingly thereafter.<sup>10</sup>

'If the future has not already become what it was once supposed to, does that mean conversely that in the future the past can be corrected at will?'

In Berlin, a city in upheaval and construction, Nina Fischer and Maroan el Sani have developed an eye for 'vacuum situations', for interim states in urban space and for striking abandoned buildings whose future uses are still uncertain. For example for their series *Phantomclubs* (1997/98) they photographed by day the entrances to trendy clubs being run temporarily in vacant buildings, subway stations or basements: 'In the daytime, the clubs are invisible. Nothing hints at their nighttime life. They are like phantoms. You've heard about one, so you go there for the first time, but it has already disappeared, or maybe it's just the wrong day.'<sup>11</sup> In 2001, they began a series of works on the Palace of the Republic, the former seat of the People's Chamber of the German Democratic Republic. The building, located in the centre of the city, had opened in 1976 as a building for the people but was closed in 1990. There was a bitter public debate over its future between advocates and opponents of its demolition or conversion. In 2003, the German Bundestag (Federal Parliament) voted to demolish the building, and that process was begun in February 2006. In the years leading up to that, the building, which was completely gutted for asbestos removal, was put to interim use for a variety of cultural purposes; numerous artists made projects relating to the building. Nina Fischer and Maroan el Sani photographed the gutted building inside and out and filmed in the asbestos free area, known as the *Weißbereich* or 'white area', of the former hall of the People's Chamber. In two slow tracking shots, they 'scanned' the empty space and presented the two videos as a double projection titled *Palast der Republik – Weißbereich* (Palace of the Republic – White Area, 2001). With two scale models of the Palace, *Klub der Republik* (Club of the Republic, 2002) and *Nachbild vom Verschwinden des Palast der Republik* (After-Image of the Disappearance of the Palace of the Republic, 2003), they presented proposals for its future use or a last event before the building was torn down. Through the model *Klub der Republik* – made of wood, panes of coppercoloured acrylic glass, concrete and metal – they alluded to plans circulating on the Berlin club scene to use the Palace as a spectacular venue. The subwoofer installed inside the model played the piece *Rhythmus 76* by the artist and musician Carsten Nicolai, causing the acrylic glass panes to vibrate and turning the model into a sound installation which dominated the space. The second model worked with film loops projected onto the windows from the interior of the building, showing sequences from East German television on the opening of the Palace in 1976. Finally, the artists interviewed people who had attended a youth club in the Palace and asked them about their memories of the dance floor on which they had danced prior to 1990. They noted the very different memories of the dance floor

and its patterns, and reconstructed one of the versions described as a kinetic object: *Tanzboden-Erinnerungen* (Dance Floor Memories, 2004).

Another prominent building in Berlin which is facing an uncertain future after the fall of the wall is the site of the video work *-273,15°C = 0 Kelvin* (2004): the two artists send Kris Kelvin, the hero of Stanislav Lem's science-fiction novel *Solaris*, later directed by Andrei Tarkovsky in 1971–72, through the empty corridors and studios of the former radio station of the German Democratic Republic on Nalepastraße. In the novel, Kelvin is given orders to visit the space station on the planet Solaris to find out the cause of the confused messages reaching Earth. On his arrival, Kelvin finds the space station in a desolate state, and he is confronted with the inexplicable presence of collections of materials and people whose very presence on the space station is entirely improbable. For example, he encounters his first wife, who had committed suicide years earlier. Kelvin ultimately concludes that a mysterious ocean on Solaris has supernatural powers to give material form to dreams, memories, fears and feelings of guilt. In the double video projection by Nina Fischer and Maroan el Sani, Kelvin's gaze roams slowly through the abandoned building on Nalepastraße, past control panels, through storerooms, stairwells, broadcasting rooms and recording studios. His steps are heard, along with electronic music composed by Robert Lippok specifically for the installation, interspersed with atmospheric sounds from Tarkovsky's film. Suddenly, a female figure pops up in one of the two films, and Kelvin follows her through several rooms, while his gaze skims past a series of well-known images from art history, culture and science. As on Solaris, then, there seems to be a power in the former radio building from the 1950s which can make fantasies, memories and traumas material. The re-staging of the science-fiction classic ends with a shot in which the images that have just been floating through the rooms of the radio station – which stand for a cultural heritage preserved in collective memory – are burned in a campfire against the backdrop of a summer landscape. The spell that the building exerts on Kelvin, with its history borne out by a social and political utopia, seems to be broken at the moment the images from individual and collective memory disappear. Or is this outdoor scene another phantasmagoria, and the memories will inevitably return?

Not only in Berlin but also in other cities, Nina Fischer and Maroan el Sani explore buildings which are temporarily vacant or still unused. They are particularly interested in places which have special cultural or political significance and places which speak of an architectural utopia or an urban planning vision. They trace the visions of the future, utopias and promises associated with such places by using them as venues for their cinematic presentations. For example, in Paris they filmed in the empty spaces of the old Bibliothèque Nationale at a moment when a large part of its holdings had been moved to a new building. Unlike in Alain Resnais' documentary film *Toute la mémoire du monde* (All the Memory of the World) from 1956, which presents, not without pathos, the effective functioning and operations of this enormous machine for storing and transferring knowledge, Nina Fischer and Maroan el Sani's camera passes countless empty shelves in the stacks and in the historical reading room. Scattered about the abandoned workplaces in the library's famous reading room sit a few young people who pass the time of day. Supported by music from the composer Patric Catani, the ghostly scenario of the complete extraction of knowledge unfolds, a loss of access to universal erudition that the library once provided. The double projection *Toute la mémoire du monde – Alles Wissen dieser Welt* (The World's Knowledge, 2006) presents an idle phase at a time when digitally stored data available over the internet is increasingly the medium of widespread knowledge and memory. 'Idling' can also be used to describe the rise of the young man whom Nina Fischer

and Maroan el Sani send to the top of a spectacular external stairway of a building designed by the architect Rafael Viñoly in their film *The Rise* (2007). With a view of the Zuidas (South Axis) area of Amsterdam – which is undergoing urban development to provide optimal links to motorways, railways and airports, following classical visions of the modern metropolis – the young man wearing a suit and overcoat makes a dizzying rise, come rain or shine, day and night, up the seemingly endless staircase around and up the only recently finished building. He appears to be driven by anxious unrest as he climbs the narrow steps. He looks around constantly, as if he were afraid of being pursued. The music for the film, composed by Benedikt Schiefer, suggests repeated moments of danger as if in a thriller. However, apart from one person who seems to be laughing at him and another who briefly attacks him, the young man encounters only himself – from the upper story of an adjacent office tower, he seems to be watching his own never-ending rise, and at the moment when he seems to have reached the top of the stairway, he sees himself standing at the window of the neighbouring building. And, with the inevitability of a cinematic loop, the rise starts over again.

In their film the artists refer to Thomas De Quincey's *Piranesi fantasies*. The following passage from his *Confessions of an English Opium Eater*, which they found quoted in Anthony Vidler's study *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhome-ly*, particularly fascinates them: 'Creeping along the sides of the walls, you perceived a staircase; and upon it, groping his way upwards, was Piranesi himself: follow the stairs a little further, and you perceive it come to a sudden abrupt termination, without any balustrade, and allowing no step onwards to him who had reached the extremity, except into the depths below. Whatever is to become of poor Piranesi, you suppose, at least, that his labours must in some way terminate here. But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher: on which again Piranesi is perceived, by this time standing on the very brink of the abyss. Again elevate your eye, and a still more aerial flight of stairs is beheld; and again is poor Piranesi busy on his aspiring labours: and so on, until the unfinished stairs and Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall.'<sup>12</sup> Just as Piranesi here seems to be trapped in the architecture of his own *Carceri* engravings, there seems to be no escape for the young man from the endless loop of his rise and his observation of it. On the stairway cut into the façade of the office building, he is laid open to his hopes and expectations as well as his fears. For him, the promising rise in this world of steel-and-glass office towers remains associated with fear of failure, of perhaps never arriving at the top, with the fear of getting dirty or being attacked on the path to the top. The stairway, bathed in bright neon light, offers him no protection; he feels unsafe and threatened.

The film demonstrates what Vidler emphasises in his study, namely that 'the "uncanny" is not a property of the space itself, nor can it be provoked by any particular spatial conformation; it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming.'<sup>13</sup>

The exterior stairway of the office building in Amsterdam is one of those empty spaces in which the tales of Nina Fischer and Maroan el Sani generally unfold. It is always a matter of exploring real spaces, most of which are famous but not easily accessible. In their search for and inventory of clues with film or still cameras, both artists aim for the 'suspense of closed, temporarily vacant spaces.'<sup>14</sup> Filled with memories and visions of the future, with anxieties and hopes, these spaces stand in a sense between past and future. In the photographic and cinematic presentations of Nina Fischer and Maroan el Sani, the spaces can be experienced as situations: 'With a situation begins the critical phase of an updating, an uncertainty of time. From minute to minute new facts are reported and an image transforms so fundamentally that one asks oneself

whether one is looking in the same direction. Hopes can be dashed or emerge in the first place [...] That is the spatiality of the situation, a space which reveals itself unexpectedly and expands in the void, the inaccessible place which is suddenly there, or is as easily lost, vanished. A situation is always precarious, structured around turning points, a stage of transformations, a space, opened onto the uncertain point in time of the events, and a time, curved in the irregularities of the terrain.’<sup>15</sup>

#### Notes

The titles and headings in this text are quotations from commentaries by Nina Fischer and Maroan el Sani on their works.

1. Nina Fischer, *Der leere Raum: Die unerahnten Möglichkeiten*, thesis, Hochschule der Künste, Berlin 1991, p. 45.
2. *Ibid.*, p. 2.
3. *Ibid.*, p. 69.
4. *Ibid.*, p. 99.
5. On the development of the neighbourhood into the new centre of Berlin’s art scene, see Miriam Wiesel, Klaus Biesenbach, Hans Ulrich Obrist and Nancy Spector (eds.), *Berlin/Berlin*, exh. cat., Kunst-Werke, Berlin / Hatje Cantz, Ostfildern 1998; Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni and Ali Subotnick (eds.), *Of Mice and Men: 4th Berlin Biennale for Contemporary Art*, trans. Matthew Gaskins and Steven Lindberg, exh. cat., KW Institute for Contemporary Art, Berlin / Hatje Cantz, Ostfildern 2006. The gentrification of Berlin-Mitte has been examined critically by, among others, Peter Kessen, *Von der Kunst des Erbens: Die ‘Flick-Collection’ und die Berliner Republik*, Philo, Berlin 2004, p. 138–143, and Marius Babias, *Berlin: Die Spur der Revolte; Kunstentwicklung und Geschichtspolitik im neuen Berlin*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne 2006, p. 87f.
6. See Thomas Wulffen, ‘Die Vergangenheit der Zukunft. Stichworte zur künstlerischen Situation in Berlin’, in Ingrid Buschmann and Gabriele Knapstein (eds.), *Quobo: Kunst in Berlin, 1989–1999*, exh. cat., Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart 2000, p. 24–33. Several of the alternative projects are documented in the archive of the website for this exhibition: [www.quobo.de](http://www.quobo.de). See Stefan Heidenreich, ‘Die Berliner Clubs’, in Nina Fischer, Maroan el Sani (eds.), *Klub 2000 – Rom, Paris, Marzahn*, Maas Verlag, Berlin 1998, p. 6–10.
7. Bernd-Olaf Küppers, ‘Wenn das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile’, in special issue of *Geo Wissen*, (Chaos + Kreativität), No. 2 (May 1990), p. 28–31, esp. p. 29.
8. Nina Fischer and Maroan el Sani, ‘Neue Produkte aus der Chaosforschung’, in Jochen Poetter (ed.), *Urbane Legenden – Berlin: (Grossstädte- Projekt Europa)*, exh. cat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1995, unpaginated.
9. See Beat Wyss, ‘Ikonologie des Unsichtbaren’, in *Mythologie der Aufklärung: Geheimlehren der Moderne*, Jahresring 40, Schreiber, Munich 1993, p. 15–25; Veit Loers (ed.), *Im Reich der Phantome: Fotografie des Unsichtbaren*, exh. cat., Städtisches Museum Mönchengladbach 1997.
10. See, for example, the publications Marente Bloemheugel and Jaap Guldemond (eds.), *Cinéma, Cinéma: Contemporary Art and the Cinematic Experience*, exh. cat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven / NAI Publishers, Rotterdam 1999; Dirk Luckow and Jan Winkelmann (eds.), *Moving Images: Film-Reflexion in der Kunst*, exh. cat., Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig / Siemens Kulturprogramm, Munich 1999; Gregor Stemmerich (ed.), *Kunst/Kino*, Jahresring 48, Oktagon Cologne 2001; Joachim Jäger, Gabriele Knapstein and Anette Hüsch (eds.), *Jenseits des Kinos: Die Kunst der Projektion*, exh. cat., Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Hatje Cantz, Ostfildern 2006.
11. Nina Fischer, Maroan el Sani (eds.), *Klub 2000 – Rom, Paris, Marzahn*, vol.1, MaasMedia, Berlin 1998, p. 18. In 1999 the artists also photographed phantom clubs in Liverpool, and in 2005 they researched clubs and bars in Zagreb that are scarcely identifiable as such by day.
12. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1992, p. 37.
13. *Ibid.*, p. 11.
14. Nina Fischer and Maroan el Sani, quoted in Ronald Hirte, ‘Der (Nach-)Geschmack des Raumes’, in *Schnitt: Das Filmmagazin*, No. 42 (February 2006), p. 18–21, esp. p. 21. By making temporary vacant spaces, abandoned places and past visions of the future the theme of their photographic and cinematic works, Nina Fischer and Maroan el Sani can be compared to artists working with photography such as Jeff Wall, Candida Höfer and Tomoko Yoneda, or to their contemporaries working with film and video installations such as Tacita Dean, Doug Aitken and Jane and Louise Wilson.
15. Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde: Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Nautilus, Hamburg 1990, p. 161f.

(german)

## „Erinnerungen an die Zukunft“

### Zu den Arbeiten von Nina Fischer und Maroan el Sani

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

„Der leere Raum ist Ausgangspunkt.“

Wenige Monate nach dem Fall der Mauer, im Frühsommer 1990, fährt Nina Fischer durch die Straßen Ost-Berlins, um einen Arbeitsraum zu suchen: „Ich gehe auf die Suche nach einem leeren Raum. / Diese Suche führt mich in den Ostteil der Stadt, eine Gegend, an die ich noch keine Erinnerungen habe, / gleichfalls leerer Raum, weil für mich noch unerforscht, / offen für Neues.“<sup>1</sup> In der Tucholskystraße in Berlin-Mitte findet sie, was sie sucht: „In einem Hof, zwischen meterhohem Schutt, Gerümpel / treffe ich auf Leute, die mir den Einstieg zeigen / Durch ein zerbrochenes Fenster komme ich in einen großen Raum, / dunkel, eigentümlicher Geruch, ein Ofen, vom Boden zur Decke, nimmt den halben Raum ein, / durch eine Tür gelangt man in / einen fast quadratischen Raum, mit vergittertem Fenster, / dann, über Kartons einen Gang entlang / es stinkt / zwei weitere Räume, ohne Licht, an Überresten / einer Ladenzeit vorbei / in den Verkaufsraum / weißgekachelte Wände, ringsum Hakenreihen, Schau-fenster mit Auslage, Schwingtür, schwarzweißes / Fliesenmuster – eine ehemalige Fleischerei.“<sup>2</sup> Gemeinsam mit Freunden, unter ihnen Maroan el Sani, besetzt sie die Räume, um in ihnen künstlerisch zu arbeiten, um dort Veranstaltungen zu organisieren und eine inoffizielle Bar zu betreiben. Sie beginnt damit, die Räume leerzuräumen, denn nur der leere Raum, so denkt sie, bietet unerahnte Möglichkeiten, doch sie muß feststellen: „Es gibt gar keinen leeren Raum / jeder existierende Raum ist ein Ort, / da er über seine bloßen Ausmaße hinaus auch an bestimmter Stelle zu finden ist, einem bestimmten Zweck dient, gedient hat oder dienen wird, / der Raum ist nie charakterlos, nie wirklich bloß, leer.“<sup>3</sup> Nina Fischer macht sich zusammen mit Maroan el Sani daran, die Geschichte des Ortes und seiner Nutzer zu recherchieren, und es entsteht der Super-8-Film Der leere Raum – die Suche nach dem Fleischer B. Friedrich (1991). Sie stellen Nachforschungen zur Geschichte des Viertels an, befragen Nachbarn und den Fleischer Friedrich nach ihren Erinnerungen. Um den Übergang von der vergangenen zur künftigen Nutzung der Räume zu markieren, packt Nina Fischer die Wände des größten Raums, der ehemaligen Räucherei, in Plastikfolie ein, sie stellt aus der transparenten Folie eine Negativform des Raums her und schafft damit ein Vakuum, eine Leere inmitten der ehemaligen Fleischerei: „Es ist ein Raum zwischen den Zeiten, seine alte Bestimmung hat er verloren, eine neue ist noch nicht bekannt.“<sup>4</sup>

Wie viele andere junge Künstlerinnen und Künstler, Kuratoren, Galeristen und Veranstalter sind Nina Fischer und Maroan el Sani und ihre Mitstreiter in der Tucholskystraße von dem durch Leerstand und Verfall geprägten ehemaligen jüdischen Viertel in der Spandauer Vorstadt fasziniert. Im Laufe der frühen 1990er Jahre siedeln sich mehr und mehr Ausstellungsorte und Clubs in dem Viertel um die Tucholsky-, August-, Linien- und Sophienstraße an. Begünstigt von ungeklärten Eigentumsverhältnissen werden leerstehende Häuser besetzt und mit temporären Kunstprojekten und Bars belebt; die ehemalige Fleischerei in der Tucholskystraße gehört zu den allerersten Orten, die in diesem Stadtbezirk für die zeitgenössische Kunst erschlossen werden. Es folgen eine ehemalige Likörfabrik und eine alte Margarinefabrik in der Auguststraße – in letzterer etabliert sich in den 1990er Jahren die Institution Kunst-Werke, heute KW Institute for Contemporary Art – sowie leerstehende Läden, Werkstätten und Wohnungen, in denen Galerien eröffnet werden. Jüngst hat die in verschiedenen Gebäuden entlang der Auguststraße gezeigte 4. berlin biennale die Frühzeit dieser Besetzung des Viertels durch zeitgenössische Kunst noch einmal heraufbeschworen, wobei bezeichnenderweise

eine kritische Reflexion der gewandelten Eigentumsverhältnisse und des Gentrifizierungsprozesses in Berlin-Mitte nicht in den Blick genommen wurde.<sup>5</sup>

Nina Fischer und Maroan el Sani, die beide in den späten 1980er Jahren zum Studium nach Berlin gekommen sind, beginnen ihre künstlerische Zusammenarbeit in den frühen 1990er Jahren in einer Zeit des Umbruchs, in der sich die Situation für die zeitgenössische Kunst in Berlin rasant verändert. Insbesondere die zahlreichen alternativen und zumeist temporären Initiativen im Zentrum der Stadt, in denen sich Künstlerinnen und Künstler im Feld zwischen Kunst, Club-Kultur und neuen Technologien bewegen, bilden das Umfeld für ihre künstlerische Forschung. Orte bzw. Projekte wie die allgirls gallery, Mutzek, Botschaft, dogfilm oder Internationale Stadt und Clubs wie WMF, Friseur, Elektro oder Panasonic sind für sie wichtige Treffpunkte.<sup>6</sup> Ihre erste gemeinsame Ausstellung in einer der aufstrebenden jungen Galerien in Berlin Mitte zeigen sie 1993 in der Galerie EIGEN + ART in der Auguststraße unter dem Titel ‚Neue Produkte aus der Chaosforschung‘.

„Nichts ist unmöglich.“

In ihrer Zusammenarbeit wenden sie sich zunächst Grenzphänomenen in der Wissenschaft und in der Sphäre des Paranormalen zu. Die Theorien der seit dem Ende der 1980er Jahre höchst populären Chaos-Forschung über die Selbstorganisation komplexer Systeme führen zu der Erkenntnis, dass bei aller Berechenbarkeit und Kontrolle solcher komplexen Systeme Zufallsfaktoren stets miteinkalkuliert werden müssen, die zu unvorhersehbaren Ergebnissen führen können. Auf eines der immer wieder genannten Beispiele aus diesem Forschungszusammenhang beziehen sich Nina Fischer und Maroan el Sani in ihrer Ausstellung: „Schon der Flügelschlag eines Schmetterlings kann – zumindest theoretisch – die entscheidende Weichenstellung hin zu einem Wirbelsturm zwei Wochen später sein.“<sup>7</sup> In der Galerie hängt ein Diorama von der Decke, in dem ein präparierter Schmetterling inmitten verschiedener Pflanzen zu sehen ist, aus einem Lautsprecher tönt es: „Nichts ist unmöglich“. Der Spruch ist der Welt der Produktwerbung entliehen; gleiches gilt für die auf Monitoren in billigen Metallregalen gezeigten Werbeclips, wie sie üblicherweise in Kaufhäusern zum Einsatz kommen. Er karikiert die in den Videos propagierte Verheißung, dass das alltägliche Chaos der Staubpartikel mit dem neuesten Mop in den Griff zu bekommen sei. Das aus der Beobachtung des täglichen Wahnsinns gewonnene Fazit der Künstler zur Chaos-Forschung: „Alles kann passieren, da kann man noch soviel Ordnung herbeiwedeln mit dem staubanziehenden Universal mop“.<sup>8</sup> Unscheinbare Zufälle, so konstatieren sie, können jederzeit den Lauf der Dinge verändern und die Wendung in einer Geschichte bewirken.

Mittels Computertechnologie werden in der Chaos-Forschung nicht-lineare Strukturen im Mikro- wie im Makrobereich visualisiert, die für das Auge in der Natur nicht erkennbar sind. Ein Beispiel für solche im Computer generierten Bilder findet sich ebenfalls in der Ausstellung: auf einem winzigen Monitor, der wie eine Flaschenpost in eine Glasflasche gezwängt ist, erscheinen die betörend schönen, Ordnung im Chaos aufzeigenden Bilder der fraktalen Geometrie. Humorvoll erteilen die Künstler in ihrer Ausstellung jeder Wissenschaftsgläubigkeit eine Absage.

Über die Visualisierung von wissenschaftlichen Theorien hinaus interessieren sich Nina Fischer und Maroan el Sani auch für die Sichtbarmachung von sogenannten paranormalen Phänomenen. So bedienen sie sich in ihrer Fotografie-Serie Aurakonserven und die Sehnsucht nach der Sichtbarmachung des Unsichtbaren (1994–2005) der Hochfrequenzfotografie, die das ukrainische Forscherpaar Kirlian seit den späten 1930er Jahren zur Sichtbarmachung von elektromagnetischen Feldern entwickelte. Die auch als ‚Aura‘ gedeuteten Leuchterscheinungen, die mittels der Kirlianfotografie aufgezeichnet werden können, haben die beiden Künstler in Räumen aufgenommen, die von ihren

Bewohnern schon lange verlassen worden sind und die nach wie vor in ihrem alten Zustand erhalten und gepflegt werden. Die aus einem dunklen Hintergrund heraustretenden farbigen Formen scheinen die Atmosphäre des jeweiligen Ortes, das ‚Nachstrahlen‘ der Energie der verschwundenen Personen, ihre Aura ins Bild zu bannen. Diesen Fotografien an die Seite gestellt sind herkömmliche Aufnahmen der Innen- und Außenräume, in denen sich einst so prominente Figuren wie Albert Einstein und Bertolt Brecht bewegt haben. In der Tradition der um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert viel beachteten Geister- und Gedankenfotografie sind die Künstler hier unsichtbaren Energiefeldern auf der Spur, die sich, so die Überzeugung der an esoterischem und okkultem Gedankengut interessierten Künstler und Wissenschaftler der frühen Moderne, auch beziehungsweise gerade mittels Fotografie darstellen und sichtbar machen lassen.<sup>9</sup>

Mit unvoreingenommenem Blick, zugleich neugierig und amüsiert, befragen Nina Fischer und Maroan el Sani in ihrer Aura-Forschung und in ihrem Internet-Projekt *Talk With Tomorrow* (1994) den aktuellen Stand der Auseinandersetzung mit paranormalen Phänomenen und schrecken dabei auch vor einem Besuch des Freiburger Instituts für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene nicht zurück. Ihren 1995 gefaßten Entschluß, künftig als Künstlerduo immer gemeinsam aufzutreten, bekräftigen sie mit einer fiktiven Autobiografie: in ihrem Video *Be Supernatural* (1995) werden Nina Fischer und Maroan el Sani als Kinder mit übernatürlichen Kräften vorgestellt, die sich später am Institute of Dream Research in den Niederlanden begegnen und künftig gemeinsam an der Erforschung von drahtloser Telekommunikation arbeiten. In Form eines mit einfachen Mitteln produzierten Lehrvideos ermutigen die beiden ‚Medien‘ den Zuschauer, sich mittels „Brain Balancing“ auf die eigenen übersinnlichen Kräfte zu besinnen: „concentrate your energy“, wiederholen sie zu eingängiger Musik, „don't trust technology“. Sie laden dazu ein, die neuen Kommunikationstechnologien via Glasfaserkabel oder Satellit mit den ‚bewährten‘ Mitteln der Telepathie zu überbieten: „you are ready to send or receive medial mails“.

Ebenfalls um eine Form der Gedankenübertragung geht es in dem Filmprojekt *10 Sekunden an die Zukunft denken*, das die beiden Künstler in den Jahren 1998 bis 2000 in Tokio, in Rom und in Berlin realisieren. Verschiedene Personengruppen – Jugendliche im Tokioter Szeneviertel Harajuku, Nonnen und vor dem Kolosseum postierte Legionärsdarsteller in Rom sowie Nachtschwärmer und Frühaufsteher beim Sonnenaufgang in Berlin – bitten sie, zehn Sekunden ruhig in die Kamera zu blicken und dabei an die Zukunft zu denken. In Blau getunkt aufgrund des überalterten Filmmaterials, das die Künstler einsetzen, blicken die japanischen Jugendlichen den Betrachter an, die Gesichter wirken entrückt und ihre Zukunftsvisionen sind schwer ergründbar. Mal lächelnd, mal nachdenklich blicken die Nonnen in ihrer Ordenstracht und die als römische Legionäre verkleideten Darsteller in die Kamera, und in einem Zustand zwischen Wachen und Müdigkeit fällt der Blick der Berliner in die Zukunft vage und unbestimmt aus. Was sieht man, wenn man für zehn Sekunden in diese Gesichter blickt? Kann man die Gedanken der gefilmten Personen lesen oder wird man unweigerlich zurückgeworfen auf die eigenen Projektionen und Zukunftsaussichten? Der stillen Kommunikation mit dem Gegenüber jedenfalls kann man sich kaum entziehen. Der Frage, wie etwas Ungreifbares ins Bild gebannt werden kann, gehen die beiden Künstler auch in ihren Fotografie-Serien *Il luogo di morte di Pier Paolo Pasolini* (1999) und *L'Avventura senza fine* (2000) nach. Mit der Kamera suchen sie das Geheimnis des unwirtlichen Ortes außerhalb von Ostia zu ergründen, an dem der Filmregisseur Pier Paolo Pasolini im November 1975 ermordet wurde. Das Wissen um die nach wie vor nicht restlos aufgeklärte Tat verleiht den Aufnahmen des öden Brachlandes etwas Bedrohliches, in jedem Detail sucht man einen Hinweis auf das viele Jahre zurückliegende Verbrechen. Lediglich ein kleines Denkmal aus Zement, das Freunde des Regisseurs aufgestellt ha-

ben, markiert den Ort der Tat.

Um eine fiktive Figur hingegen geht es auf der Reise der Künstler zur Insel Lisca Bianca, einer kleinen Insel vor der sizilianischen Küste, auf der eine Episode des 1959–60 gedrehten Films *L'Avventura* von Michelangelo Antonioni spielt. Während einer Kreuzfahrt, bei der auch die Insel Lisca Bianca angesteuert wird, verschwindet die Protagonistin Anna spurlos von der unbewohnten Insel. Ihr Geliebter Sandro und ihre Freundin Claudia wie auch die Polizei suchen sie vergeblich, sie bleibt auf rätselhafte Weise verschwunden. Nina Fischer und Maroan el Sani machen sich Jahrzehnte später auf die Suche nach Anna, sie fahren auf die Insel und kleben Plakate mit dem Porträt der Vermißten auf die Felsen. In ihren Panorama-Fotografien halten sie den realen Ort des fiktiven Geschehens fest, und sie interviewen die Bewohner der Äolischen Inseln, die über das Phänomen des Verschwindens auf ihren Inseln erzählen. Aber es bleibt dabei: wohin Anna verschwunden ist, läßt sich nicht aufklären, das Ende der Geschichte bleibt offen.

Die Visualisierung des Unsichtbaren, Ungreifbaren, Unheimlichen und die Frage nach der Materialisierung von Gedanken, Erinnerungen, Ängsten bleiben zentrale Motive in der Arbeit der beiden Künstler. Dabei beziehen sie sich nicht nur auf die Ansätze zu einer Sichtbarmachung des Unsichtbaren in der frühen Moderne bis hin zum Surrealismus, sondern auch auf die Filmkunst eines Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni oder Andrej Tarkowskij.

Indem sie Orte aufsuchen, an denen bedeutende Filmregisseure Jahre zuvor gedreht haben, oder indem sie deren Filmerzählungen an anderen Orten reinszenieren, spüren sie der Aura dieser Filmklassiker nach und erproben unterschiedliche Möglichkeiten ihrer Aktualisierung. Mit ihren fotografischen und filmischen Werken bewegen sie sich seit den späten 1990er Jahren überwiegend im Feld zwischen bildender Kunst und Film, wobei sie sich sowohl mit dem Avantgarde-Film wie mit dem Dokumentarfilm und dem Erzählkino auseinandersetzen. Diese auf die Geschichte des Films bezogenen Arbeiten entstehen im Kontext einer seit den 1980er Jahren verstärkt zu beobachtenden und stetig zunehmenden Hinwendung bildender Künstler zu den Bildern und Erzählungen des Kinos.<sup>10</sup>

„Wenn die Zukunft schon nicht so geworden ist, wie sie einmal werden sollte, bedeutet das dann im Umkehrschluß, dass in der Zukunft die Vergangenheit beliebig korrigiert werden kann?“

In Berlin, der Stadt im Umbruch und im Umbau, entwickeln Nina Fischer und Maroan el Sani ihren Blick für ‚Vakuumsituationen‘, für Zwischenzustände im städtischen Raum und für markante verlassene Gebäude, deren künftige Nutzung noch ungeklärt ist. So fotografieren sie 1997–98 für ihre Serie *Phantomclubs* tagsüber die Eingänge zu angesagten Clubs, die vorübergehend in leerstehenden Häusern, U-Bahnstationen oder Kellern betrieben werden: „Am Tage sind die Clubs unsichtbar, nichts weist auf ihre Bedeutung in der Nacht hin. Sie sind wie Phantome. Man hat davon gehört, aber oft sind sie schon wieder weg, wenn man das erste Mal hinkommt, oder es ist der falsche Tag.“<sup>11</sup> 2001 beginnen sie einen Werkkomplex zum Palast der Republik, dem ehemaligen Sitz der Volkskammer der DDR. Um die Zukunft des Gebäudes im Zentrum der Stadt, das 1976 als ein Haus des Volkes eröffnet und 1990 geschlossen wurde, wird eine erbitterte öffentliche Diskussion geführt, in der sich Befürworter und Gegner eines Abrisses bzw. eines Umbaus gegenüberstehen. 2003 beschließt der deutsche Bundestag den Abriss des Gebäudes, mit dem im Februar 2006 begonnen wird. In den Jahren davor erlebt das aufgrund einer Asbestsanierung völlig entkernte Gebäude eine vielfältige kulturelle Zwischennutzung; zahlreiche Künstlerinnen und Künstler setzen sich mit dem Bau auseinander. Nina Fischer und Maroan el Sani halten sowohl Innen- wie Aussenansichten des entkernten Gebäudes fotografisch fest

und filmen im asbestfreien Bereich – ‚Weißbereich‘ – des ehemaligen Volkskammersaals. In zwei langsamen Kamerafahrten scannen sie gleichsam den leeren Raum und präsentieren die beiden Videos als Doppelprojektion unter dem Titel Palast der Republik – Weißbereich (2001). Mit zwei maßstabsgerechten Modellen des Palasts, Klub der Republik (2002) und Nachbild vom Verschwinden des Palast der Republik (2003), machen sie Vorschläge zu einer künftigen Nutzung bzw. zu einem letzten Ereignis vor dem Abriss des Gebäudes. Mit dem Modell Klub der Republik aus Holz, kupferfarbenen überzogenen Plexischeiben, Beton und Metall beziehen sie sich auf die in der Berliner Club-Szene zirkulierenden Pläne, den Palast als spektakuläre Location zu nutzen. Der im Inneren des Modells installierte Subwoofer versetzt mit dem Stück Rhythmus 76 des Künstlers und Musikers Carsten Nicolai die Plexischeiben in Vibration und läßt das Modell zur raumbeherrschenden Klanginstallation werden. Das zweite Modell arbeitet mit Filmloops, die aus dem Inneren des Gebäudes auf die Fensterflächen projiziert werden und Sequenzen aus dem ostdeutschen Fernsehen über die Eröffnung des Palasts 1976 zeigen. Schließlich interviewen die Künstler ehemalige Besucher des Jugendtreffs im Palast und befragen sie nach ihren Erinnerungen an die Tanzfläche, auf der sie vor 1990 getanzt haben. Sie notieren die ganz unterschiedlichen Erinnerungen an den Tanzboden und sein Muster und bauen eine der beschriebenen Versionen als kinetisches Objekt nach: Tanzboden- Erinnerungen (2004).

Ein anderes prominentes Gebäude in Berlin, das in den Jahren nach dem Mauerfall einer ungewissen Zukunft entgegenseht, ist der Schauplatz der Videoarbeit -273,15°C = 0 Kelvin (2004): die beiden Künstler schicken Kris Kelvin, den Helden aus Stanislaw Lems Science- Fiction-Roman Solaris, der 1971–72 von Andrej Tarkowskij verfilmt wurde, durch die leeren Gänge und Studios des ehemaligen Funkhauses der DDR in der Nalepastraße. Kelvin erhält im Roman den Auftrag, die Raumstation auf dem Planeten Solaris zu besuchen, um die Ursache der verworrenen Botschaften zu erforschen, die von dort zur Erde gelangen. Bei Kelvins Ankunft befindet sich die Raumstation in desolatem Zustand, und er wird konfrontiert mit der unerklärlichen Anwesenheit von Materialanhäufungen sowie von Personen, deren Präsenz auf der Station gänzlich unwahrscheinlich ist, u.a. begegnet er seiner ersten Frau, die vor Jahren Selbstmord begangen hat. Kelvin kommt schließlich zu dem Schluß, dass ein geheimnisvoller Ozean auf dem Planeten Solaris das übersinnliche Potential birgt, Träume, Erinnerungen, Ängste und Schuldgefühle zu materialisieren. In der Video-Doppelprojektion von Nina Fischer und Maroan el Sani streift der Blick Kelvins langsam durch das verlassene Gebäude in der Nalepastraße, entlang an technischen Schalttafeln, durch Speicher, Treppenhäuser, Sendesäle und Aufnahmestudios. Dabei hört man seine Schritte sowie eine von atmosphärischen Geräuschen aus Tarkovskijs Film durchsetzte elektronische Musik, die von Robert Lippok für die Filminstallation komponiert wurde. Plötzlich taucht in einem der beiden Filme eine Frauengestalt auf, der Kelvin durch mehrere Räume folgt, wobei sein Blick an einer Reihe von allgemein bekannten Bildern aus der Kunst-, Kultur- und Wissenschaftsgeschichte entlang gleitet. Wie auf dem Planeten Solaris scheint also auch in dem ehemaligen Rundfunkgebäude aus den 1950er Jahren eine Kraft zu wirken, dank deren sich Phantasien, Erinnerungen und Traumata materialisieren. Die Re-Inszenierung des Science-Fiction-Klassikers endet mit einer Einstellung, in der die zuvor durch die Räume des Funkhauses schwebenden Bilder, die für ein im kollektiven Gedächtnis bewahrtes kulturelles Erbe stehen, in einem Lagerfeuer vor einer sommerlichen Landschaftskulisse verbrannt werden. Der Bann, den das Gebäude mit seiner ursprünglich von einer gesellschaftlichen und politischen Utopie getragenen Geschichte auf Kelvin ausübt, scheint in dem Moment gebrochen, in dem die Bilder des individuellen wie des kollektiven Gedächtnisses verschwinden, – oder ist die Szene im Freien eine weitere Phantasmagorie und die Erinnerungen keh-

ren unweigerlich zurück?

Nicht nur in Berlin, auch in anderen Städten erforschen Nina Fischer und Maroan el Sani temporär leerstehende Gebäude, die entweder zwischenzeitlich oder noch ungenutzt sind. Vor allem interessieren sie sich für Orte, die eine besondere kulturelle oder politische Bedeutung haben, und Orte, die von einer architektonischen Utopie oder einer städtebaulichen Vision künden. Den mit ihnen verbundenen Zukunftsvisionen, Utopien und Verheißungen spüren sie nach, indem sie sie als Schauplätze für ihre filmischen Inszenierungen nutzen. So filmen sie in Paris in den leeren Räumen der alten Bibliothèque Nationale, deren nahezu gesamter Bestand in einen Neubau verlegt wurde. Anders als Alain Resnais, der 1956 in seinem Dokumentarfilm *Toute la mémoire du monde* nicht ohne Pathos das effektive Funktionieren und den Betrieb dieser riesigen Maschine der Wissensspeicherung und des Wissenstransfers vorführte, fährt die Kamera im Film von Nina Fischer und Maroan el Sani an unzähligen leeren Regalen in den Magazinen und im historischen Lesesaal vorbei. An den verlassenen Arbeitsplätzen im berühmten Lesesaal der Bibliothek sitzen verstreut einige wenige junge Leute, die die Zeit damit verbringen, nichts zu tun. Getragen von der Musik des Komponisten Patric Catani entsteht das gespenstische Szenario eines absoluten Wissensentzugs, eines Verlusts des Zugangs zum universellen Wissen, den die Bibliothek einst gewährleistete. In der Doppelprojektion *Toute la mémoire du monde – Alles Wissen dieser Welt* (2006) wird ein Moment des Leerlaufs inszeniert zu einem Zeitpunkt, an dem digital gespeicherte und über das Internet verfügbare Daten in wachsender Geschwindigkeit zu Trägern eines universellen Wissens und Gedächtnisses werden.

Als Leerlauf läßt sich auch der Aufstieg des jungen Mannes beschreiben, den Nina Fischer und Maoran el Sani in ihrem Film *The Rise* (2007) über die spektakuläre Außen-Treppe eines Gebäudes des Architekten Rafael Viñoly nach oben schicken. Mit Blick auf das Stadtentwicklungsgebiet Zuidas (Südachse) in Amsterdam, das den klassischen Visionen der modernen Metropole entsprechend optimal an Autobahn, Bahnnetz und Flughafen angeschlossen ist, unternimmt der junge Mann in Anzug und Mantel einen schwindelerregenden Aufstieg, der ihn bei Wind und Wetter, bei Tage und bei Nacht die endlos erscheinende Treppe um das gerade erst fertiggestellte Gebäude herum nach oben führt. Er scheint von einer ängstlichen Unruhe getrieben zu sein, während er die schmalen Stufen hinaufsteigt. Unablässig schaut er um sich, als fürchte er, verfolgt zu werden. Die Filmmusik, komponiert von Benedikt Schiefer, suggeriert wie in einem Thriller immer wieder Momente von Gefahr, doch abgesehen von einer Person, die ihn auszulachen scheint, und einer zweiten, die ihn kurz attackiert, begegnet der junge Mann nur sich selbst – aus der oberen Etage eines benachbarten Büroturms scheint er sich bei seinem nicht enden wollenden Aufstieg zu beobachten, und in dem Moment, in dem er das Ende der Treppe erreicht zu haben scheint, erblickt er sich selbst am Fenster des Nachbargebäudes stehend. Und in der Unausweichlichkeit des filmischen Loops beginnt der Aufstieg von vorne.

Die Künstler beziehen sich mit ihrem Film auf die Piranesi-Phantasien von Thomas de Quincey. Vor allem folgende Passage aus dessen *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers*, die sie in der Studie *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur* von Anthony Vidler zitiert finden, fasziniert sie: „Seitlich an den Wänden siehst du eine Treppe emporkriechen, und auf ihr Piranesi selbst, der sich mühsam nach oben tastet. Folgst du den Stufen eine kurze Strecke, so siehst du sie plötzlich steil und ohne Geländer abbrechen, und wer an diese Stelle kam, konnte keinen Schritt vorwärts tun, ohne in die Tiefe zu stürzen. Doch was geschah mit dem armen Piranesi? Du glaubst, dass seine Mühe hier ein Ende gefunden habe. Doch blicke empor, dann siehst du eine zweite, höhere Treppenflucht, wieder erblickst du Piranesi, der jetzt ganz dicht am Rande des Abgrunds steht. Und wenn du abermals dein Auge

erhebt, so siehst du im Äther eine weitere Treppenflucht und darauf wiederum den armen Piranesi in mühseliger Qual, und so geht es fort, bis die unvollendeten Treppen und Piranesi mit ihnen sich endlich in der hohen Finsternis der Halle verlieren.“<sup>12</sup> So wie Piranesi hier in der Architektur seiner eigenen Carceri-Stiche gefangen erscheint, so scheint es auch für den jungen Mann kein Entkommen aus der Endlosschleife seines Aufstiegs und der Beobachtung desselben zu geben. Auf der in die Fassade des Bürogebäudes eingeschnittenen Treppe bleibt er seinen Hoffnungen und Erwartungen wie seinen Ängsten ausgesetzt. Der verheißungsvolle Aufstieg in dieser Welt der Bürotürme aus Glas und Stahl bleibt für ihn verbunden mit der Angst zu scheitern, mit der Angst, möglicherweise niemals oben anzukommen, mit der Angst, sich auf dem Weg nach oben schmutzig zu machen oder angegriffen zu werden. Die im hellen Neonlicht liegende Treppe bietet ihm keinen Schutz, er fühlt sich unsicher und bedroht. Der Film führt vor, was Vidler in seiner Studie betont, dass nämlich „das ‚Unheimliche‘ weder eine Eigenschaft des Raumes an sich (ist), noch kann es durch irgendeine räumliche Konstruktion hervorgerufen werden; es ist in seiner ästhetischen Dimension eine Repräsentation eines Geisteszustandes in Form von Projektion, die die Grenzen zwischen dem Realen und dem Irrealen aufhebt, um eine beunruhigende Ambiguität, einen Schwebезustand zwischen Wachen und Träumen hervorzurufen.“<sup>13</sup>

Die Außentreppe des Bürogebäudes in Amsterdam gehört zu jenen Leerräumen, in denen sich die Erzählungen von Nina Fischer und Maroan el Sani bevorzugt entfalten. Stets geht es dabei um die Untersuchung von realen Räumen, die meist zwar bekannt, aber dennoch nicht leicht zugänglich sind. In ihrer mit der Filmwie mit der Fotokamera betriebenen Bestandsaufnahme und Spurensuche zielen die beiden Künstler auf den „Suspense verschlossener, temporär leerstehender Räume“.<sup>14</sup> Angefüllt mit Erinnerungen und Zukunftsvisionen, mit Ängsten und Hoffnungen stehen diese Räume auf je eigene Weise zwischen Vergangenheit und Zukunft. In den fotografischen und filmischen Inszenierungen von Nina Fischer und Maroan el Sani werden sie als Situationen erfahrbar: „Mit einer Situation beginnt die kritische Phase einer Aktualisierung, einer Verunsicherung der Zeit. Von Minute zu Minute werden neue Tatsachen gemeldet, wandelt sich ein Bild so gründlich, dass man sich fragt, ob man noch in dieselbe Richtung schaut. Hoffnungen mögen sich zerschlagen oder erst aufkommen. [...] Das ist die Räumlichkeit der Situation, ein unerwartet sich zeigender und in der Leere, dem unbegehbaren Platz, der plötzlich da ist, gedehnter, wie ebenso leicht verlorener, verschwundener Raum. Eine Situation ist immer prekär, um Wendepunkte angelegt, eine Etappe der Verwandlungen, ein Raum, geöffnet auf den ungewissen Zeitpunkt der Ereignisse, und eine Zeit, gekrümmt in den Unebenheiten des Geländes.“<sup>15</sup>

#### Notizen

Titel und Zwischentitel dieses Texts sind Zitate aus Kommentaren von Nina Fischer und Maroan el Sani zu ihren Arbeiten.

1. Nina Fischer, *Der leere Raum. Die unerahnten Möglichkeiten*, Diplomarbeit Hochschule der Künste, Berlin 1991, S. 45.
2. Ebd., S. 21.
3. Ebd., S. 69.
4. Ebd. S. 99.
5. Zur Entwicklung des Viertels als neues Kunstzentrum Berlins siehe Miriam Wiesel und Klaus Biesenbach, Hans Ulrich Obrist, Nancy Spector (Hg.), *Ausst.-Kat. Berlin/Berlin, Kunst-Werke*, Berlin / Hatje Cantz, Ostfildern 1998; Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, Ali Subotnick (Hg.), *Ausst.-Kat. Von Mäusen und Menschen: 4. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, KW Institute for Contemporary Art*, Berlin / Hatje Cantz, Ostfildern 2006. Kritisch betrachtet wird die Gentrifizierung von Berlin-Mitte etwa von Peter Kessen, *Von der Kunst des Erbens. Die ‚Flick-Collection‘ und die Berliner Republik*, Philo, Berlin 2004, S. 138–143, und Marius Babias, *Berlin. Die Spur der Revolte; Kunstentwicklung und Geschichtspolitik im neuen Berlin*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2006, S. 87f.
6. Vgl. Thomas Wulffen, *Die Vergangenheit der Zukunft. Stichworte zur künstlerischen Situation in Berlin*,

- in: Ingrid Buschmann, Gabriele Knapstein (Hg.), Ausst.-Kat. Quobo: Kunst in Berlin 1989–1999, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart 2000, S. 24–33. Einige der alternativen Projekte sind dokumentiert im Archiv auf der Webseite zu dieser Ausstellung, siehe [www.quobo.de](http://www.quobo.de). Vgl. Stefan Heidenreich, ‚Die Berliner Clubs‘, in: Nina Fischer, Maroan el Sani (Hg.), Klub 2000 – Rom, Paris, Marzahn, Maas Verlag, Berlin 1998, S. 6–10.
7. Bernd-Olaf Küppers, ‚Wenn das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile‘, in: Geo Wissen 2/1990, ‚Chaos + Kreativität‘, S. 28–31, hier S. 29.
8. Nina Fischer & Maroan el Sani, ‚Neue Produkte aus der Chaosforschung‘, in: Jochen Poetter (Hg.), Ausst.-Kat. Urbane Legenden – Berlin: Grosstädte-Projekt Europa, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1995.
9. Vgl. Beat Wyss, ‚Ikonologie des Unsichtbaren‘, in Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne, Jahresring 40, Schreiber, München 1993, S. 15–25; Veit Loers (Hg.), Ausst.-Kat. Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Städtisches Museum Mönchengladbach, Mönchengladbach 1997.
10. Vgl. etwa die Publikationen: Marente Bloemheuvel, Jaap Guldemon (Hg.), Ausst.-Kat. Cinéma, Cinéma: Contemporary Art and the Cinematic Experience, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven / NAI Publishers, Rotterdam 1999; Dirk Luckow, Jan Winkelmann (Hg.), Ausst.-Kat. Moving Images: Film- Reflexion in der Kunst, Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig / Siemens Kulturprogramm, München 1999; Gregor Stemmerich (Hg.), Kunst/ Kino, Jahresring 48, Oktagon, Köln 2001; Joachim Jäger, Gabriele Knapstein, Anette Hüsck (Hg.), Ausst.-Kat. Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin / Hatje Cantz, Ostfildern 2006.
11. Nina Fischer, Maroan el Sani, Klub 2000 – Rom, Paris, Marzahn, MaasMedia, Berlin 1998, S. 18. 1999 fotografieren die Künstler auch Phantomclubs in Liverpool, und im Jahr 2005 recherchieren sie Clubs und Bars in Zagreb, die ihrerseits tagsüber kaum erkennbar sind.
12. Anthony Vidler, unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Sternberg Press, Hamburg 2001, S. 60.
13. Ebd., S. 30.
14. Nina Fischer, Maroan el Sani, zitiert nach: Ronald Hirte, ‚Der (Nach-)Geschmack des Raumes‘, in Schnitt. Das Filmmagazin, 42 (Februar 2006), S. 18–21, hier S. 21. – In ihrer Thematisierung von temporär leerstehenden Räumen, von verlassenen Orten und von vergangenen Zukunftsvisionen ließen sich die fotografischen und filmischen Arbeiten von Nina Fischer und Maroan el Sani sowohl mit fotografischen Positionen etwa von Jeff Wall, Candida Höfer oder Tomoko Yoneda vergleichen als auch mit Film- und Videoinstallationen von Generationsgenossen wie Tacita Dean, Doug Aitken oder Jane und Louise Wilson.
15. Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Nautilus, Hamburg 1990, S. 161f.