

Kommentar zu Stefan Demmings Arbeit „Low Resolution Cinema“ (2005)

Bildproduktion wird in Demmings Arbeiten oft als eine Praxis kultureller Erinnerung thematisiert. Stefan Demming hinterfragt die vermeintliche Unmittelbarkeit einer Erfahrung, die uns Filme, Fotografien oder Videos als Medien der Vergegenwärtigung häufig suggerieren wollen. Indem er unsere Wahrnehmung für den historischen oder topographischen Abstand zu Personen oder Ereignissen schärft, betont er zugleich, dass mit der Betrachtung von Aufnahmen und Filmen immer auch eine Fremdheitserfahrung einher geht, die erst im Prozess der erinnernden Aneignung durch den Betrachter ihren Reiz gewinnt.

Die Arbeit „Low resolution cinema“ basiert auf dem 1967 entstandenen lettischen Dokumentarfilm „235 000 000“ von Uldis Brauns, den Stefan Demming als Vorlage einer von der üblichen Filmaufführung stark abweichenden Präsentation verwendete. Anstatt einer Projektionsfläche installierte Stefan Demming ein Tableau aus 12 Glühbirnen, die jeweils ein Pixel repräsentierend, in einer computergesteuerten Reaktion die wechselnden Helligkeitsebenen des Films reflektieren. Mit dieser radikalen Reduktion der filmischen Bildkomplexität auf nur wenige Lichtimpulse, gewinnt zugleich der Ton des Films an Bedeutung. Als einzige Rückkoppelung der minimalen visuellen Effekte an die narrative Ebene des Films, wird der Sound zur Orientierungsspur für die Betrachter. In der künstlerischen Transkription des filmischen Materials und der daraus resultierenden Dekomposition des erwarteten Filmerlebnisses erschliesst sich eine erkenntnisvermittelnde Sicht auf den illusionären Kern der kinematographischen Ästhetik, die erst in der Imagination der Zuschauer zu ihrer eigentlichen Gestalt findet. Indem Stefan Demming die Arbeit im öffentlichen Raum der Rigaer Innenstadt installierte, richtete sie sich an die Passanten, die durch den gesprochenen Kommentar in Verbindung mit den ansonsten nicht mehr als Film erkennbaren Lichtimpulse in Erinnerung an den relativ bekannten sowjetischen Dokumentarfilm die Herkunft des Textes rekonstruieren sollten. Die unwillkürliche Verknüpfung der Erinnerungsspur an ein filmisches „Original“ ist ein Phänomen, das Stanley Cavell generell für die Filmrezeption hervorhebt, denn das Publikum erinnert sich niemals an einen Film in seiner Gesamtheit. Die Zuschauer nehmen immer nur bestimmte Szenen in das Bildrepertoire ihrer Erinnerung an einen Film auf und erfinden manchmal auch nicht vorhandene Details hinzu. Diese Interaktionsebene der persönlichen „Einblendungen“ in den Film wird durch

Demmings reduzierte Pixelkonfiguration noch gesteigert, da sie dem Zuschauer zugleich den immateriellen Charakter des Films als eine Abfolge unterschiedlicher Lichtintensitäten vergegenwärtigt. Die Bildverfremdung in „Lowresolution Cinema“ geht von der Ökonomie eines schöpferischen Erinnerungsprozesses aus, der einen gewissen Bekanntheitsgrad der verwendeten Filmvorlage voraussetzt. Nach Martin Lefebvre sind Erinnerungsbilder ein Konstrukt aus Erfahrung und Imagination, das in einem Prozeß der individuellen Vereinnahmung einer Begebenheit, eines entfernten Ortes oder eines verlorenen Menschen entsteht. Die Rückeroberung eines verunklärten Originals benötigt die Erinnerung, die sich ihrerseits über die Aneignung von Dingen, Momenten oder Worten, in einem Akt des mentalen und auch sentimental Besitzergreifens konstituiert, der symbolische und imaginäre Züge vereint. In diesem Sinne ist Demmings Re-Inszenierung einer im kulturellen Kontext Lettlands zur Filmikone avancierten Vorlage eine Technik des Erinnerns, die dem Zuschauer einen performativen Akt des Sehens, als eine Form der Aneignung von etwas fremd gewordenen Bekannten abverlangt. Mit dieser Arbeit bezieht sich Stefan Demming auf den Bilderfundus des Kinos, wobei er den Dokumentarfilm als einen Kulminationspunkt des kollektiven Gedächtnisses kennzeichnet.

„Low resolution cinema“ entstand im Rahmen eines Ausstellungsprojektes, das unter dem Titel „BALTIC D R I F T“ eine Rundreise mit zwei Stationen in Riga und Vilnius im Sommer 2005 beinhaltete, bei der die vier partizipierenden Künstler flexibel auf die jeweils vorgefundene Situation reagierten. Stefan Demming konzipierte seine Arbeit als orts- und kulturspezifischen Beitrag für die Präsentation in Riga. Er recherchierte den Film als ein wichtiges Dokument im Rückblick auf die Phase der Zugehörigkeit Lettlands zur ehemaligen Sowjetunion. Die Verwendung dieses auch in ideologischer Hinsicht bedeutungsvollen Films verweist auch auf die verborgene Vergangenheit des genius loci, in dem die Arbeit entstand. Als ein Medium der Erinnerung wird der Film zum Echo eines latenten Traumas, das beim Anblick der rekonstruierten und modernisierten Fassaden, die im Aufschwung der post-kommunistischen Aera der Stadt ihre neue Identität gaben, schon überwunden schien. So treten die Stimmen des Films in Interaktion mit den aufblitzenden Lichtquellen und verschaffen sich, wie die Gespenster von einst Gehör, indem sie mit einer vom Vergessen besessenen Gegenwart in Zwiesprache treten.

Als eine Arbeit, die aus dem Forschungskontext des Atelier für Zeitmedien an der Hochschule für Künste Bremen hervorging, bietet Stefan Demmings Arbeit einen wichtigen Reflexionsansatz zur Frage der medialen Transkription durch künstlerische Verfahren. Die Verfremdung einer Filmvorlage durch eine computergestützte Transformationstechnik kann im Diskursfeld vielfältiger Reflexionsformen in der Kunst über die medialen Dispositive von Film und Kino verstanden werden. Neben der Aneignung von Filmklassikern gehören *Found-Footage*-Montagen und Kompilationstechniken, in denen Filmsequenzen als *objet trouvé* verwendet und unterschiedlichen Eingriffen unterzogen werden, zu einer neuen Gattung multi-medialer Installationen. Stefan Demmings Arbeit leistet einen originären Beitrag zu diesem wichtigen Segment der Gegenwartskunst. Auch durch das „displacement“ des kinematographischen Aufführungskontextes trägt „Low resolution cinema“ zu einer Revision und damit veränderten Wahrnehmung des verwendeten Filmmaterials bei. Demmings Referenz an die wirkungsästhetischen Typologien des Films, insbesondere des Dokumentarfilms in seiner als gattungsspezifisch verstandenen historischen Konservierungsleistung, kann als eine kritische Befragung des filmischen Dispositivs und der historischen Bedingungen des Entstehungszusammenhangs und Rezeptionshorizont des konkreten Dokuments gesehen werden, die auch den Konsumaspekt einer gegenwärtigen Kinokultur auf intelligente Weise unterläuft.

Ursula Frohne