

## Verschmutzte Bildschirme / Dirty Screens. Zur Praxis der Fotografie bei Stefan Krauth

Die Unschärfe als künstlerisches Mittel der Entrückung und Verzückung ist schon sehr alt. Bereits Leonardo verwendete solche Weichzeichnereffekte, um seinen Frauenbildnissen einen Schmelz zu verleihen, der sie geheimnisvoll erscheinen ließ. Das so genannte Sfumato schafft eine Einheit des Raumes, die ganz unmittelbar wirkt, obwohl sie doch eigentlich durch Unschärfe hervorgerufen wird. Der Kameramann William Daniels gab der Schönheit Greta Garbos in den zwanziger Jahren eine eigene zart verwischte Präsenz, indem er schlicht Gaze vor die Kameralinse spannte. Auch hier wirkt ein Mittel der Distanz als Medium der Nähe. Der Blick ist verschleiert, als wären die Brillengläser angelaufen vom erregten Atem des Begehrenden. Daniels lenkt den Blick auf die Hollywooddiva, indem er das Bild zu den Rändern hin verschattet und so in einer Art Tunnelblick keine andere Aufmerksamkeit zulässt als diejenige, welche sich dem Zauber der Garbo widmen darf. Stefan Krauth rückt seine Motive in eine vergleichbare Distanz, die in ihrer Entfernung eine emotionale Nähe herstellt. Sie wirkt psychologisch. Das unscharfe Bildmotiv verliert seinen konkreten Gegenstandsbezug. Es ist nicht mehr Abbildung dieses einen bestimmten Ortes oder einer bestimmten Person. Das Bild bekommt in seiner Entrücktheit emblematische Züge und wird überhöht wie eine Filmikone. Es wird zur Darstellung eines emotionalen Grundzustandes, einer bestimmten Form der Befindlichkeit. Verschmelzung wirkt hier nicht nur bildnerisch als Unschärfe, sondern auch emotional, indem Grenzen verschwimmen und emotional eine Einheit zwischen Betrachter und Betrachtetem hergestellt wird. Die Farben erscheinen kräftiger, Helligkeiten heben Bildzonen hervor oder werden zu einer phantastischen Aura, die Sonnenuntergänge oder Mondlicht imitiert, kleine weiße Flecken treiben wie Schneeflocken über das Bild, Sternenstaub oder Spuren von Abnutzung.

Stefan Kauth findet seine Motive auf Reisen. Aus der großen Zahl der dabei entstehenden Aufnahmen werden einige wenige ausgewählt und weiterer Bearbeitung unterzogen. Die bloße Fülle der dabei angehäuften Fotos ist auch Ausdruck der Unbedarftheit, mit der angesichts der Konsequenzlosigkeit digitaler Fotografie heute die Kamera auf jedes denkbare oder zufällige Motiv gerichtet wird. Ihre Bedeutung beschränkt sich dabei oft lediglich auf eine augenblickshafte Rückbesinnung. Durch die Möglichkeit der Aufzeichnung wird das Motiv als blickwürdig erfahren: Das derart festgehaltene Bild wird gleich auf dem Display angeschaut. Dann verschwindet es in diversen Speicherkapazitäten für immer, befriedigt vielleicht noch einmal das Ordnungsbedürfnis seines Besitzers, wenn es in entsprechenden Dateiodnern abgelegt wird. Die spätere Verfügbarkeit bleibt eine Option, die bei uns Pauschalfotografen so gut wie nie zum Bedarfsfall wird. Krauth folgt in seinen Reisen einer Sehnsucht, die ihn zu prototypischen Orten der Reiselust führt, so nach Vietnam als Beispiel des Exotischen oder in den amerikanischen Westen mit seinen Mythen. Das Verlangen nach diesen Orten wird jedoch nicht nur de facto durch Reisen ausgelebt, sondern ereignet sich auch in der Art, wie Krauth aus seinen Fotomotiven diese Sehnsüchte herausarbeitet. So kann ein verzauberter Ort aus einer ganz prosaischen Ansicht einer Industrieanlage entstehen.

Die Art des Umgangs, die er seinen Aufnahmen aufbürdet, ist nicht gerade zimperlich. Bilddateien werden mehrfach vom Bildschirm abfotografiert. Dabei treten bei jeder neuen Aufnahme Beeinträchtigungen zwischen das Motiv und die Kameralinse: Lichtreflexe auf der Bildschirmoberfläche durch einfallendes Tageslicht oder gezielt platzierte Lampen sowie Staubablagerungen oder auch Zigarettenrauch. Sie entfernen das Motiv jedes Mal ein Stück weiter vom ursprünglichen Blick, der jedoch hartnäckig bis zum »letzten«, dem ausgestellten Bild durchscheint. Nach klassischer Vorstellung würde jeder der genannten Effekte eine

Herabwürdigung des Bildes bedeuten. Wer möchte seine Urlaubsfotos schon auf einem staubverschmutzten, alten Monitor ansehen, der nicht nur manchmal so schlecht abgewischt ist, dass sich Schlieren von Dreck auf der Oberfläche abzeichnen, sondern zudem auch zu den Rändern in der Lichtintensität abnimmt? Wenn man genau hinsieht, wird man diese Spuren in Krauths Bildern erkennen. Auch die Bildpunkte des Screens sind gut sichtbar. Die Oberfläche der ausgestellten Arbeiten ist allerdings so glatt, wie man das von Fotografien gewohnt ist. Alle Spuren, die als Beschädigung des Blicks auf das Motiv gelten können, ereignen sich im Foto. Wie das Motiv selbst ist seine Bearbeitung ein Vergangenes, das in der Perfektion des Abzuges aufgehoben ist. Es erhält in dieser Umformung seine eigene Geschichte, die jedoch mit dem ausgestellten Abzug einen vorläufigen Abschluss gefunden hat. Die Bedingungen des schlechten Bildschirms, Staub, Licht und Rauch werden von Krauth in gewisser Weise wie die von Softwareentwicklern bereitgestellten computergrafischen Tools verwendet. Allerdings unterscheiden sie sich in wesentlichen Punkten davon. Sie ereignen sich nicht auf digitaler Ebene, sondern besitzen eine eigene physische Präsenz.

Dass Staub geradezu ein plastisches Material ist, wusste auch Marcel Duchamp. Sein eigenes Werk »Das große Glas« war ihm aus dem Blick geraten und im Atelier schlicht verstaubt. So sieht es sein Kollege Man Ray und fotografiert die derart vernachlässigte »Ikone der Kunstgeschichte« 1920 mit den darauf tanzenden Staubflocken. Unter dem Titel »Elevage de poussière« (Staubaufzucht) eignet sich Duchamp diese Fotografie als eigene Arbeit an. Das Zusammenspiel der reliefartigen Zeichnung, der dünnen Staubschicht und der zufällig darauf verteilten Staubflocken, das an sich keinen Autor hat, findet ihn in seinem Betrachter. Der daran haftende Blick des Künstlers, der es dokumentarisch in der Fotografie festhält und ihm durch einen Titel eine neue Bedeutung verleiht, macht es zum Werk.

Auch Krauth setzt auf Aspekte des Zufalls, nicht endgültig zu steuernde Faktoren des Staubniederschlags, seiner jeweiligen Körnung oder auch der farblichen Abstufungen des Tageslichts und seines unterschiedlichen Einfalls auf den Bildschirm. Erfahrungen im Einsatz dieser Mittel führen jedoch dazu, die Eigengesetzlichkeit der »bildnerischen Materialien« bis zu einem gewissen Grad zu beherrschen. Die Entscheidung darüber, ob eine Form der Bearbeitung sich als gelungen im Sinne der Bilderzählung erweist, trifft Krauth wiederum am Monitor, wenn das Bild als würdig für den Ausdruck erachtet wird. Dann erfolgt eine Aneignung durch Benennung. Krauths Bilder weisen poetische Titel auf, die nicht selten auf große Mythen deuten: »Die verschwundene Stadt«, »Grab eines berühmten Seeräubers« oder »Die Insel«. Mit ihnen schließt der Künstler den Zugriff auf das Motiv. Es ist ganz Bild geworden und feiert seinen eigenen Mythos. Geht man von einer Art abstrakter Eigenständigkeit des Motivs vor jeder Betrachtung, vor jedem Zugriff darauf und jeglicher inhaltlichen Aufladung aus, so bedeutet jede Überlagerung des Bildes mit den Bedürfnissen seines Betrachters in gewisser Weise eine Form der Beschmutzung, die das Bild verdreckt und verdeckt. Im umgekehrten Zug enthüllt es damit zugleich seine emotionale Potenz. Das Bild ist da, um die Sehnsüchte seines Betrachters zu erfüllen, diese Abhängigkeit überhöht und degradiert es zugleich. Es wird zu einem Spiegel der Seele, der es ermöglicht, unter seine Oberfläche zu tauchen und sich dort verschmelzen mit dem Bild selbst zu finden. Stefan Krauth reißt so eine extreme Spannbreite auf, seine bildnerischen Mittel betonen die Oberfläche der Fotografie und schaffen so Bilder, die vor allem die Gefühlslagen ihrer Betrachter ansprechen. © Holger Birkholz