

Maren Manzl

INTERMEDIALITÄT IM WERK VON GREGORY CREWDSON

EIN BILDKÜNSTLER IM KONTEXT
VON MALEREI, FILM UND FOTOGRAFIE



INTERMEDIALITÄT IM WERK VON
GREGORY CREWDSON

Maren Manzl

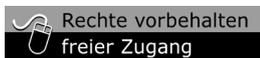
INTERMEDIALITÄT IM WERK VON GREGORY CREWDSON

EIN BILDKÜNSTLER IM KONTEXT VON MALEREI, FILM UND
FOTOGRAFIE

Die vorliegende Arbeit wurde unter gleichem Titel im Wintersemester 2018/2019 als Dissertation zur Erlangung des Titels „Dr. phil.“ an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg verteidigt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2020.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-621-6

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.621>

Coverabbildung: Gregory Crewdson, Untitled, Digital C-Print, 135.25 x 166 cm, 1998
© Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian

Text © 2020, Maren Manzl

Gestaltung: Maren Manzl

Umschlagillustration: Daniela Jakob, Heidelberg University Publishing

ISBN 978-3-948466-11-4 (Hardcover)

ISBN 978-3-948466-10-7 (Softcover)

ISBN 978-3-948466-09-1 (PDF)

Danksagung

Die vorliegende Auseinandersetzung mit dem Werk des Fotografen Gregory Crewdson wurde 2018 als Dissertationsschrift an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg angenommen und am 20.11.2018 verteidigt. Ohne die Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen hätte sie in dieser Form nicht realisiert werden können. Für die vielfältig erfahrene Hilfe möchte ich mich an dieser Stelle sehr herzlich bedanken.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Hans Dickel, der mich in einer seiner Vorlesungen dazu inspiriert hat, mich eingehend mit dem Thema der zeitgenössischen Fotografie und insbesondere mit dem Fotografen Gregory Crewdson zu beschäftigen. Für seine Betreuung und konstruktive Kritik bin ich ihm sehr dankbar. Ebenso herzlich danken möchte ich PD Dr. Doris Gerstl für ihre Bereitschaft zur Zweitkorrektur.

Mein herzlicher Dank gilt meinen Kolleginnen am Institut für Kunstgeschichte, die mich mit kritischen Anregungen während der Entstehungszeit meiner Doktorarbeit begleitet haben, die immer ein offenes Ohr für mich hatten und einige Ideen konstruktiv mit mir diskutiert haben, mir Mut zugesprochen haben und mir ebenso geholfen haben, formelle Hürden zu überwinden. Insbesondere danke ich Dr. Bettina Keller und Jacqueline Klusik für den wissenschaftlichen Austausch und fachliche Hinweise sowie Tatjana Sperling für anregende Diskussionen über das Layout.

Darüber hinaus möchte ich herzlich Dr. Bettina Keller und Michael Bayer danken, die mit großer Sorgfalt das Lektorat übernommen haben.

Der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg danke ich für die zuverlässige Versorgung mit Literatur in all den Jahren. Zudem stellten mir zahlreiche Archive und Museen im In- und Ausland umfangreiches Bildmaterial sowie vielfältige Informationen unbürokratisch zur Verfügung. Ich danke besonders der Gagosian Gallery und dem Crewdson Studio für die Überlassung der Bildvorlagen.

In der Drucklegungsphase gebührt mein Dank Daniela Jakob für die Gestaltung des Covers sowie Frank Krabbes und Bettina Müller von der Universitätsbibliothek Heidelberg für die Beratung und Betreuung.

Der Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte hat mir mit einer großzügigen finanziellen Unterstützung ermöglicht, die vorliegende Publikation reich zu bebildern.

Zu guter Letzt danke ich meiner Familie und meinen Freunden für lebhaftes Diskussions-, mühevollles Korrekturlesen, ihre Geduld und ihren Zuspruch.

Mich über einen langen Zeitraum einer eigenen Forschungsarbeit widmen zu können, wäre ohne den Rückhalt und das Verständnis meiner Eltern Christa Stork-Dembksi und Wolfgang Dembski sowie meines Mannes Patrick und meiner Tochter Malina kaum möglich gewesen. Ihnen ist diese Arbeit in Liebe gewidmet.

Meiner Familie gewidmet

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	13
1.1 Themenwahl, Methodik und Fragestellungen	13
1.2 Forschungsstand	16
1.3 Begriffseingrenzung – Inszenierte Fotografie	20
2 Gregory Crewdson	25
2.1 Biografie	25
2.2 Überblick über Crewdsons Oeuvre	27
3 Werkcharakteristiken	31
3.1 Stilmerkmale	31
3.1.1 Spannung	31
3.1.2 Beleuchtung und Lichtführung	32
3.1.3 Narration und Zeit	36
3.1.4 Assoziationen zu Filmstills	41
3.2 Serienübergreifende Themen und Motive	43
3.2.1 Heimlich und Unheimlich	43
3.2.2 Voyeurismus und Neugierde	49
3.2.3 Authentizität und Künstlichkeit	51
3.2.4 Einsamkeit und Melancholie	55
3.2.5 Inszenierung und Alltagsleben	57
3.2.6 Traum und Trauma und der „American Dream“	58
3.2.7 Familie und Frauen	61
3.2.8 Fenster und Türen	62
3.2.9 Stadt und Natur	66
3.2.10 Interieur und Außenraum	68
4 „Artists who have [...] shaped my aesthetic awareness“ – Crewdsons Inspirationsquellen	71
4.1 Early Work	75
4.1.1 Farbfotografien – „Ohne William Eggleston wäre ich niemals Fotograf geworden“	79
4.1.2 Inszenierte Fotografie – Die Wegbereiter Cindy Sherman und Jeff Wall	85
4.1.3 Leere Innenräume – Edward Hoppers <i>Rooms by the sea</i> und <i>Sun in an empty room</i>	92
4.1.4 Die Anziehungskraft des Lichts – <i>Close Encounters of the third kind</i> , <i>Poltergeist</i> und weitere Parallelen zum Film	95
4.1.5 Die verbildlichte Alltäglichkeit – Stephen Shores <i>Breakfast, Trail’s End Restaurant, Kanab, Utah, August 10, 1973</i> und Joel Sternfelds <i>Buckingham, Pennsylvania, August 1978</i>	97

4.2	Natural Wonder	100
4.2.1	Gewalt im Bild – <i>Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage</i>	102
4.2.2	Körperteile – „[...] a film that changed my life“. David Lynchs <i>Blue Velvet</i>	105
4.2.3	Vögel – Alfred Hitchcocks Film <i>The Birds</i>	108
4.2.4	Kreise – Robert Smithson und Richard Long	110
4.2.5	Ekel und Müll – Cindy Shermans <i>Disaster Pictures</i>	111
4.3	Hover	112
4.3.1	Die Störung der Vorstadtidylle – Jeff Walls <i>Eviction Struggle / An Eviction</i>	114
4.3.2	Das Dreirad als Verkörperung des Alltäglichen – William Egglestons <i>Memphis</i>	116
4.3.3	Kreise – Landart und der Film <i>Signs</i>	117
4.4	Twilight	118
4.4.1	„Die schöne Tote“ – John Everett Millais' <i>Ophelia</i> , Hitchcocks <i>Vertigo</i> und David Lynchs <i>Twin Peaks</i>	121
4.4.2	Das Spiel mit den Realitätsebenen – Filme von David Lynch als Inspirationsquelle	125
4.4.3	Aliens und Geister – Steven Spielbergs <i>Close Encounters of the third kind, E.T. und Poltergeist</i>	127
4.4.4	Melancholische Frauen und Paare – Edward Hoppers <i>Morning in a city</i> und <i>Summer in the city</i>	130
4.4.5	Die Frau am Fenster – Crewdsons Aufnahmen in der Bildtradition von Jan Vermeer und Edvard Munch	133
4.4.6	Zwei Ebenen im Bild: „[...] the classic, perfect, still surface with a disturbing psychological underside“ – Werke von Joel Sternfeld	136
4.4.7	Das Zwielficht – Parallelen zu Philip-Lorca diCorcia	139
4.4.8	Die Milchpütze – Eine Hommage an Jeff Walls <i>Milk?</i>	141
4.5	Dream House	142
4.5.1	Stars oder prototypische Charaktere? – Bezüge zu den Filmen <i>Fargo, Magnolia, Happiness</i> und <i>Safe</i>	143
4.5.2	Das Paar im Schlafzimmer – Vergleiche zu Jeff Wall und Edward Hopper	144
4.5.3	Eine vorgebliche Idylle – Jeff Walls <i>A ventriloquist at a birthday party in October 1947</i>	148
4.5.4	Autounfall – David Lynchs <i>Wild at heart</i>	149
4.6	Beneath the Roses	150
4.6.1	Zurückgezogenheit – Jeff Walls <i>Forest</i> und <i>Hotel Room</i>	153
4.6.2	Gelbe Ampeln – Parallelen zu David Lynchs <i>Twin Peaks</i> und <i>Blue Velvet</i>	156
4.6.3	„A sense of loneliness and disconnection“ – Einsamkeit und Entfremdung bei Edward Hopper	160

4.6.4 Bahngleise – Edward Hopper, David Lynch und Joel Sternfeld	170
4.6.5 Das Spiel mit Raumkonstellationen und Licht – William Eggleston, David Lynch und Joel Meyerowitz	172
4.6.6 Spiegelungen und Blicke – Alfred Hitchcock	174
4.6.7 Licht und Dunkelheit – <i>E. T., Close Encounters of the third kind</i> und <i>Poltergeist</i>	176
4.6.8 Die Familie am Esstisch – <i>American Beauty</i>	178
4.6.9 Amerikanische stereotype Figuren – Duane Hanson	178
4.6.10 Antihelden – Parallelen zur Ästhetik des Film Noir	180
4.6.11 Ungewöhnliche Straßen? – Edward Hoppers <i>Sun on Prospect Street</i> und Stephen Shores <i>Uncommon Places</i>	182
4.7 Cathedral of the Pines – Ausblick	184
4.8 Entwicklung von Crewdsons Werk im Spiegel der Inspirationsquellen	186
5 „Wenn der Fotografie des Alltags ein Moment der Ästhetik zugeordnet wird, wird die Fotografie mit dem Kosmos der Kunst verknüpft.“ – Crewdsons Stellung in der heutigen Kulturindustrie	191
5.1 Einordnung Crewdsons in die Geschichte der Inszenierten Fotografie	191
5.2 Fotografie als Kunst oder rein ästhetische Erfahrung	198
6 Zusammenfassung	205
Literaturverzeichnis	207
Abbildungsverzeichnis	227
Katalog	229
Filmografie	425
Konkordanz	439

1 Einleitung

1.1 Themenwahl, Methodik und Fragestellungen

Als ab 2005 die Retrospektive *Gregory Crewdson. 1985–2005* nacheinander in neun europäischen Städten zu sehen war¹, überschlugen sich die Journalisten der großen nationalen wie internationalen Tageszeitungen und die auf zeitgenössische Kunst spezialisierten Kunstzeitschriften mit Artikeln über den 1962 geborenen US-amerikanischen Fotografen. Ähnliches wiederholte sich mit der Ausstellung *Gregory Crewdson: In a lonely place*, die von 2011 bis 2012 in Stockholm, Berlin, Kopenhagen und Oslo zu sehen war und seiner 2016 veröffentlichten Serie *Cathedral of the Pines*. Die plakativen und medienwirksamen Aussagen über den Künstler lenkten die Aufmerksamkeit des Publikums auf Crewdsons inszenierte Fotografien. Die Aufnahmen wurden oft mit Eigenschaften wie „surreal“, „bedrückend“ und „alpträumhaft“ beschrieben, und durchaus wecken einige Bilder solche Assoziationen.² Zudem fesselt Crewdson den Betrachter, indem er eine Geschichte oder Handlung anbietet, ohne sie aufzulösen. Die Fotos muss jeder für sich selber interpretieren, die nicht vorhandenen Titel der Fotografien lassen der Fantasie freien Spielraum.³

Mit der Serie *Twilight* beginnt in Crewdsons Oeuvre eine Hinwendung zu tableauartigen, kinematografisch aufgeladenen Szenerien. Besonders *TL-40*, die Fotografie einer mit Nachthemd bekleideten Frau, die in ihrem überfluteten Wohnzimmer auf dem Rücken im Wasser zu schweben scheint, verkörpert diesen Wendepunkt in Crewdsons Schaffen (Abb. 40). Farbgebung und Motiv wirken magisch und anziehend auf den Betrachter, seine Neugierde wird geweckt. An dieser Fotografie werden zudem die Schnittstellen zwischen Fotografie, Malerei, Film und Theater in seinem Werkkomplex besonders deutlich. Das Sujet wurde thematisch aus dem Bereich des Theaters übernommen und folgt in seiner Umsetzung der bildenden Kunst. Lichtregie und Inszenierung des Sets spiegeln den Bezug zum Theater und zum Film wieder. Crewdson knüpft mit seinen Kompositionen Verbindungen zu verschiedenen Bildkünsten, zur klassischen Malerei, zur Skulptur, Fotografie und ebenso zum bewegten Bild und verkörpert damit einen intermedial, über die Grenzen der Fotografie hinaus, arbeitenden Künstler. Die offensichtlichen Beziehungen zu den genannten Medien und auch Crewdsons eigener Hinweis auf seine Vorbilder bedingen die Fragestellung dieser Arbeit. Da der Fotograf mittlerweile eine der Hauptfiguren in der amerikanischen Kunstszene ist und seine Arbeiten in drei renommierten Galerien (White Cube in London, Gagosian in Los Angeles, Luhring

1 | Hannover, Krefeld, Winterthur, Linz, Den Haag, Salamanca, Göteborg, Rom und Prag.

2 | Vgl. zum Beispiel Verena Kuni: Unheimliche Begegnungen der anderen Art. Gregory Crewdsons Bilder aus dem Zwischenreich. In: Kunst-Bulletin 07/08 (2006), S. 24–31; Jochen Stöckmann: Das Zwielicht der Vorstadt. Hypertief und kalt wie Puppenstuben: Im Kunstverein Hannover beginnt die Europa-Tournee des Fotografen Gregory Crewdson. FAZ 236 (2005), 11.10.2005, S. 39; Holger Liebs: Sie kommen. Welt im Verschwinden: Gregory Crewdsons Fotografien amerikanischer Urängste. In: SZ 13.9.2005; Ute Thon: Der Albtraum-Regisseur. In: art 12 (2003), S. 45–59.

3 | Erst in seiner letzten Serie *Cathedral of the Pines* besitzen die einzelnen Aufnahmen einen Titel. Es wird jedoch lediglich die Szene benannt, die in der Aufnahme abgebildet ist wie beispielsweise *Women in Living Room*.

Augustine in New York) vertreten sind⁴, erscheint eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinen Werken begründet. Die Inspirationen, die er aus der Malerei erfahren hat, und die offensichtlichen Bezüge zur bildenden Kunst, die sein Werk auszeichnen, haben bis zum heutigen Zeitpunkt keine kunsthistorische Analyse erfahren.

In der vorliegenden Arbeit werden Crewdsons Aufnahmen in Bezug zu Malerei, Fotografie sowie zum Film gestellt, Vergleiche werden gezogen und Vorbilder aus den genannten Gattungen werden analysiert. Nach Erläuterung von Themenwahl, Fragestellungen und Forschungsstand widmet sich ein kurzes Kapitel der Künstlerpersönlichkeit Gregory Crewdson. Die wichtigsten Eckdaten seiner Biografie und seines bisherigen Schaffens werden knapp umrissen. Im darauffolgenden Kapitel soll der Leser zunächst an die Werke von Crewdson herangeführt werden. In einem ersten Teil werden die Stilmerkmale erarbeitet, die Spannung auslösen, es wird hinterfragt, wie die Beleuchtung eingesetzt und wie mit der Zeit umgegangen wird und warum Crewdsons Aufnahmen oft als „Filmstills“ bezeichnet werden. Danach werden einige grundlegende Aspekte, werkübergreifende Elemente, Motive, Themen und Charakteristiken analysiert, die besonders markant und bildbestimmend in Crewdsons Werk sind. Hierbei wird untersucht, warum die Fotografien unheimlich, voyeuristisch oder künstlich wirken. Themen wie Melancholie, das Alltägliche und die „Dekonstruktion der Kleinstadtidylle“⁵ werden ebenso beachtet wie die Darstellungen der Familie, der Fenster und Türen sowie die Umsetzung der Natur. Aufgrund einer genauen Bildbetrachtung wird eine Analyse der Kompositionen angestellt und es werden durch eingehende Beobachtung der Einzelheiten, diejenigen Phänomene festgehalten, die zu Crewdsons Ikonographie und Kompositionsstil beigetragen haben. Hierbei wird nicht versucht, die Geschichte hinter den Szenen aufzulösen, da dies, wie erwähnt, jeder Betrachter selber vollziehen muss. Es werden lediglich Denkanstöße gegeben, die durch die Beschreibung der jeweiligen Aufnahme angeboten werden können.

Im anschließenden Hauptteil der Arbeit werden Crewdsons Werkserien in chronologischer Folge analysiert und Vorbildern aus Malerei, Skulptur, Fotografie und Film gegenübergestellt. Die Auseinandersetzung beginnt in Kapitel 4.1 mit Crewdsons Masterarbeit *Early Work* und bezieht in einem Ausblick Crewdsons bislang letzte Serie *Cathedral of the Pines* mit ein. Aufgrund der, mit Blick auf die für diese Arbeit formulierte Fragestellung, zu unterschiedlichen Thematik und Ästhetik werden die Serien *Fireflies* und *Sanctuary* aus der Betrachtung ausgeklammert. Der Vollständigkeit halber werden die Fotografien jedoch in der Werkübersicht in Kapitel 2.2 vorgestellt.

Die Vergleichswerke in Kapitel 4 werden stilistisch sowie inhaltlich auf Crewdsons Fotografien bezogen. Anhand einer genauen Betrachtung der Aufnahmen soll zum einen eine Entwicklung des Einflusses bzw. die Veränderung der Vorbilder im Laufe des Schaffens von Crewdson aufgezeigt werden. Zum anderen soll überprüft und festgestellt werden, welche Vorbilder sich konkret in welchen Fotografien widerspiegeln.

4 | Vgl. o. A.: Die Fotografien von Gregory Crewdson zeigen eine Welt, die ihre Kraft verloren hat. In: Die Zeit 12 (2009), 12.3.2009.

5 | Edgar Schmitz: Gregory Crewdson: Twilight. In: Kunstforum International 160 (2002), S. 431f., hier S. 432.

Da es trotz intensivster Bemühungen nicht möglich war, ein Interview mit dem Fotografen zu führen⁶, dient als Grundlage für die vergleichende Analyse ein Essay, in dem Crewdson selbst einige Inspirationsquellen aus den erwähnten Medien aufzählt. Zudem wird den Hinweisen zu Künstlern oder Werken nachgegangen, die Crewdson in Interviews nennt, oder die in Aufsätzen sowie Artikeln Erwähnung finden. Darüber hinaus werden weitere Bezüge bearbeitet, die als wichtig zu erachten sind und eine starke Bindung zu den Werken Crewdsons aufweisen. Dabei wird nicht der Anspruch erhoben, alle Inspirationsquellen zu identifizieren oder für jede einzelne Fotografie ein Vorbild auszumachen, sondern das Werk Crewdsons phänomenologisch zu erfassen und seine künstlerischen Strategien zu verstehen. Für die Auswahl der Gegenüberstellungen sind nicht nur gleiche Themen ausschlaggebend, sondern es werden die Umsetzung, die Kompositionsprinzipien, bestimmte Elemente und ästhetische Gemeinsamkeiten beachtet.

Da es sich bei der vorliegenden Untersuchung nicht um eine medienwissenschaftliche Arbeit handelt, wird, im Gegensatz zu den Werken der bildenden Kunst und der Fotografie, nicht der Anspruch gestellt, die als Vergleich herangezogenen Filme komplett zu analysieren, zu interpretieren und einer vollständigen Filmanalyse mit Sequenz- und Einstellungsprotokoll, Handlungs- und Figurenanalyse, Schnitthäufigkeit usw., zu unterziehen. Die Filme bzw. die Filmstills werden insoweit behandelt, wie es für die Analyse der Fotos Crewdsons von Belang ist. Das heißt konkret, dass diejenigen Sequenzen aus dem Gesamtzusammenhang gelöst und analysiert werden, die direkt, vom Sujet, dem Setting oder der Szene mit einer der Fotografien vergleichbar sind und für die Entstehung, Beschreibung und Interpretation von Crewdsons Werken relevant sind.⁷ Da Töne, Musik und Dialoge nicht mit den Fotografien verglichen werden können, bleiben diese Elemente bei der vorliegenden Analyse unberücksichtigt. Für die Gegenüberstellungen wird mit Filmstandbildern, d. h. mit Ausschnitten aus dem Film gearbeitet, um die Parallelen darzustellen zu können. Mögliche Vorbilder aus der Literatur bleiben in dem vorliegenden Vergleich unbeachtet, da es sich nicht um visuelle Übernahmen handelt.⁸

Zum Abschluss der Arbeit wird Crewdson in die Geschichte der Inszenierten Fotografie eingeordnet. Die Entwicklung der Fotografie in den USA, insbesondere der Inszenierten Fotografie wird knapp nachgezeichnet. Zudem wird der Frage nachgegangen, was die Fotografie an sich und in Folge Crewdsons Aufnahmen als Kunst legitimiert.

6 | Ein mit der Assistentin des Fotografen vereinbarter telefonischer Gesprächstermin wurde ohne Absage nicht eingehalten. Weitere Anfragen blieben bislang ohne Erfolg.

7 | Beim Herausnehmen einer Szene aus der Gesamthandlung zum Vergleich mit der Fotografie wird nicht gegen die Konventionen der Filmanalyse verstoßen. Ganz im Gegenteil hat sich in der Medienwissenschaft ebenso die Praxis durchgesetzt, nur bestimmte Szenen ganz genau zu protokollieren (vgl. Werner Faulstich: Grundkurs Filmanalyse. 3. Aufl. Paderborn 2013, S. 78). In der Kunstgeschichte ist die Betrachtung von Filmen nach kunsthistorischen Vorgaben bereits etabliert. Erwin Panofsky regte 1934 bereits an, den Film als Forschungsgegenstand der Kunstgeschichte zu betrachten (vgl. Stefan Harbers: Amerikanische Gesellschaftsbilder in den Filmen David Lynchs. Alfeld 1996, S. 10f.).

8 | Thematische Ähnlichkeiten bestehen zum Beispiel zu John Cheever, Raymond Carver (vgl. Andrea Inselmann: Surreal Suburbia. Gregory Crewdson. Kat. Ausst. Sheboygan 2000, S. 1) oder Ray Bradbury (vgl. Stephan Berg: Die dunkle Seite des amerikanischen Traums. In: Ders. (Hrsg.): Gregory Crewdson. 1985–2005. Kat. Ausst. Hannover u. a. 2005–2008. 2. Aufl. Ostfildern 2007, S. 10–21, hier S. 16).

„In dem Moment, in dem ein Fotokünstler sämtliche Bildmittel bewusst einsetzt, müssen kompositorische, inhaltliche und rezeptionsästhetische Fragen für die Fotografie ebenso berücksichtigt werden wie für jede andere Gattung der Bildenden Kunst.“⁹

Eine Analyse muss folglich vom Bild ausgehen. Aus diesem Grund werden in einem anhängenden Katalogteil alle Aufnahmen geordnet nach Serien aufgeführt und nach Motiven und Themen in Gruppen eingeteilt sowie neu benannt. Sie werden jeweils einer Bildbeschreibung unterzogen und mit den wichtigsten Details zu den Bilddaten versehen. Die Maße der Fotografien folgen den Angaben, die das Crewdson Studio und die Gagosian Gallery zu diesem Zweck bereitgestellt haben. Alle anderen Maße wurden aus den jeweils angegebenen Quellen übernommen. Bei der Bildanalyse werden diejenigen Fotografien ausführlicher behandelt, die für einen direkten Vergleich im Hauptteil der Arbeit herangezogen wurden.

Alle Fotografien sind im Katalogteil als Verweis zu verstehen und werden im Hauptteil der Arbeit – soweit vorliegend – farbig abgedruckt. Alle anderen Farbabbildungen finden sich in den angegebenen Ausstellungskatalogen oder Internetquellen wieder. Zusammenfassungen der behandelten Filme finden sich ebenso im Anhang der Arbeit.

1.2 Forschungsstand

Die bislang zu Gregory Crewdson veröffentlichte Literatur beschränkt sich hauptsächlich auf Ausstellungskataloge und Bildbände sowie feuilletonistische und journalistische kurze Aufsätze, Essays und Zeitungsartikel. In einigen Veröffentlichungen, die allgemeinen Fragen zur Inszenierten Fotografie oder zu Teilphänomenen der Fotografie nachgehen, findet Gregory Crewdson knappe Erwähnung.

In der folgenden Übersicht werden hauptsächlich diejenigen Bildbände und Ausstellungskataloge beachtet und insbesondere die Details herausgestellt, die auf mögliche Inspirationsquellen Crewdsons Hinweise geben.

Der Hauptteil der Aufsätze, Zeitungs- und Internetartikel verallgemeinert Crewdsons Werk oder urteilt plakativ, ohne dass zwischen den verschiedenen Werkkomplexen differenziert würde. Zu den Serien *Fireflies*, *Twilight*, *Dream House*, *Beneath the Roses*, *Sanctuary* und *Cathedral of the Pines* existieren Bildbände, die bis auf eine einleitende Erklärung bzw. ein Essay jedoch jeweils unkommentiert bleiben. In der Publikation zu *Twilight* schreibt Rick Moody über die Fotografien der Serie, bezieht aber auch die vorigen Serien mit ein. Er lädt seine Beobachtungen mit zahlreichen Anekdoten über Crewdson auf, eine tiefgreifende Analyse seiner Serie bleibt jedoch aus. Die Fotografien werden mit Aufnahmen der Produktion ergänzt.¹⁰ Im Katalog zu *Dream House* äußern sich zum einen Tilda Swinton, die als Protagonistin in den Aufnahmen mitwirkte, zum anderen Kathy Ryan, die Fotoredakteurin des New York Times Magazines, und

9 | Christine Walter: Bilder erzählen! Positionen Inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood. Weimar 2002, zugl. Phil. Diss. München 2001, S. 13.

10 | Vgl. Deborah Aaronson (Hrsg.): *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*. New York 2002.

Crewdson selber in kurzen Abschnitten zu den Fotografien. Tilda Swinton beschreibt vor allem ihre persönlichen Eindrücke der Fotografien, Kathy Ryan und Crewdson umreißen die Umstände, die zu den Aufnahmen geführt haben.¹¹ Von Russell Banks stammt der Essay im Katalog *Beneath the Roses*. Der Autor erwähnt zwar einige allgemeine Charakteristiken der Bilder, tätigt aber zumeist subjektive Aussagen und überlegt, wie die Betrachter die Fotografien wahrnehmen. Im Anhang finden sich einige Abbildungen zu den Produktionsprozessen und der Planung der Aufnahmen.¹² Die bis zum jetzigen Zeitpunkt letzte Publikation begleitet die Serie *Cathedral of the Pines*. Alexander Nemerovs Essay bringt dem Leser vor allem die Schauplätze des Ortes bzw. die Wälder um Becket nahe. Der Autor versucht, die inszenierten Szenen mit einem literarischen und historischen Kontext zu verbinden.¹³

Teilweise wurden Crewdsons Ausstellungen von Katalogen begleitet, in denen kurze, allgemeine Essays zu den gezeigten Werken abgedruckt sind. Hierbei fanden die Serien *Twilight*, *Dream House* und *Beneath the Roses* die meiste Beachtung. Die Aufnahmen zu *Natural Wonder* und *Hover* sind zusammen mit einer Auswahl der Bilder aus *Twilight* in der Publikation *Dream of Life* zusammengefasst. Als textliche Grundlage dienen eine Einführung von Darcey Steinke sowie ein Interview von Bradford Morrow mit Gregory Crewdson, das ursprünglich für das *bomb-magazine* 1997 entstanden ist. Steinke formuliert einen sehr persönlichen Text und stellt seine eigenen Anekdoten denen Crewdsons gegenüber.¹⁴

Die Bilder der Serie *Early Work* sind zusammen mit einer Auswahl aus den übrigen Serien in dem Ausstellungskatalog: *Gregory Crewdson. 1985–2005* abgedruckt.¹⁵ Der 2013 veröffentlichte Catalogue raisonné *Gregory Crewdson* führt die Fotografien aller Serien zusammen und fügt ihnen Kurzgeschichten verschiedener Autoren, beispielsweise von Franz Kafka, bei. In einer Einleitung charakterisiert Nancy Spector die Fotografien chronologisch nach Serien, interpretiert sie jedoch teilweise sehr subjektiv. Melissa Harris ergänzt diese Ausführungen mit weiteren allgemein gehaltenen Beobachtungen und einigen persönlichen Beschreibungen der Treffen mit dem Fotografen sowie biografischen Anekdoten. Zudem führt sie Äußerungen des Produktionsteams zur Entstehung der Fotografien der Serie *Beneath the Roses* an. Allerdings wird der durch einen Catalogue raisonné implizierte Anspruch auf Vollständigkeit nicht erfüllt, da die Serien *Natural Wonder*, *Twilight* und *Beneath the Roses* nicht komplett abgedruckt wurden.¹⁶ Zu der Londoner Ausstellung *Gregory Crewdson: Cathedral of the Pines* erschien ein

11 | Vgl. Davide Faccioli (Hrsg.): *Dream House*. Gregory Crewdson. Kat. Ausst. Mailand 2008.

12 | Vgl. Deborah Aaronson (Hrsg.): *Beneath the Roses*. Gregory Crewdson. New York 2008. In dem Bildband wird die Serie nicht vollständig wiedergegeben. Zwei weitere Fotografien sind im Catalogue raisonné abgedruckt (vgl. Nancy Spector, Jonathan Lethem u. Melissa Harris (Hrsgg.): *Gregory Crewdson*. New York u. a. 2013).

13 | Vgl. Lesley A. Martin (Hrsg.): *Cathedral of the Pines*. Gregory Crewdson. New York 2016.

14 | Vgl. Gregory Crewdson u. Darcey Steinke (Hrsgg.): *Gregory Crewdson. Dream of life*. Kat. Ausst. Salamanca 1999. 2. Aufl. Salamanca 2000.

15 | Vgl. Stephan Berg (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985–2005*. Kat. Ausst. Hannover u. a. 2005–2008. 2. Aufl. Ostfildern 2007.

16 | Spector, Lethem u. Harris 2013. Es fehlen Fotografien aus den genannten Serien, ohne dass dies in der Publikation thematisiert werden würde.

knappes Begeleitbuch mit einigen Abbildungen.¹⁷ Die Ausstellung *The Becket Pictures* in Clermont-Ferrand wurde von einem gleichnamigen Katalog begleitet, in dem auch die Fotografien der Serie *Fireflies* Aufnahme fanden. Jean-Charles Vergne setzt sich begleitend in seinem Aufsatz exemplarisch mit den Werken in motivischer und kompositorischer Hinsicht auseinander und legt dabei besonderes Augenmerk auf einzelne Objekte in den Szenen. Allerdings bleibt er bei seiner Analyse sehr subjektiv und auch die drei Gegenüberstellungen mit Details aus Werken von Konrad Witz, Rogier van der Weyden und Hans Holbein erscheinen eher willkürlich. Die Fotografien werden zudem in Bezug zu Crewdsons Serie *Fireflies* gesetzt, der restliche Werkkomplex als Grundlage für *Cathedral of the Pines* wird jedoch weitgehend außer Acht gelassen.¹⁸

Die ausführlichste Auseinandersetzung mit Crewdsons Werk wird im Ausstellungskatalog *Gregory Crewdson. 1985–2005* angestellt. Stephan Berg, Katy Siegel und Martin Hochleitner stellen jeweils einen Aspekt aus Crewdsons Werk vor. Stephan Berg widmet sich der *Dunklen Seite des amerikanischen Traums*. Er fasst vor allem thematische Besonderheiten der jeweiligen Serie zusammen, wobei er einige Charakteristiken verallgemeinernd auf alle Serien anwendet, ohne dies zu differenzieren. Auch geht er in seiner Aufstellung nur vorgeblich chronologisch vor, immer wieder vermischt er die Serien bei seinen Beschreibungen.¹⁹ Katy Siegel dokumentiert in ihrem Aufsatz *Die reale Welt* zunächst die Produktionsprozesse zu *Beneath the Roses* und schafft eine theoretische Grundlage für die Frage nach Kunst und Realität in der Fotografie. Ihrem anschließenden Abriss zu den Charakteristiken der verschiedenen Serien mischt sie biografische Details aus Crewdsons Leben bei.²⁰ Der dritte Aufsatz in diesem Katalog, *Zur Ikonografie des Lichts im Werk von Gregory Crewdson*, stammt von Martin Hochleitner. Wie der Titel bereits vorgibt, behandelt der Autor Komposition, Stimmung, Erscheinungsform und Wirkung des Lichts in Crewdsons Fotografien. Dies ist der einzige Aufsatz in dem Katalog, der über verallgemeinernde Aussagen zu den Bildern hinausgeht und sich tiefer mit einem Phänomen in Crewdsons Werk beschäftigt.²¹

Im Hinblick auf den Hauptteil dieser Arbeit erscheint der von Crewdson geschriebene Essay *In a lonely place* besonders wichtig, der 2005 für eine Präsentation an der New York University geschrieben wurde und 2008 im *Aperture Magazine* erschien.²² Dieser Essay wurde zudem in dem Ausstellungskatalog *In a lonely place* abgedruckt. Die Ausstellung beinhaltete Werke aus *Fireflies*, *Beneath the Roses* und *Sanctuary*. Ein begleitender Text von Craig Burnett thematisiert die Aufnahmen zu *Sanctuary*.²³ Crewdson spricht in dem Essay über verschiedene Künstler und Werke, die ihn inspiriert haben.

17 | Vgl. Daniel C. Blight (Hrsg.): *Loose Associations* 3,2 (2017). Kat. Ausst. London 2017.

18 | Vgl. Jean-Charles Vergne: *Nothing will have taken place but the place (except perhaps a constellation) / Rien n'aura eu lieu que le lieu (excepté peut-être une constellation)*. In: Jean-Charles Vergne u. Michel Poivert: *Gregory Crewdson. The Becket Pictures*. Kat. Ausst. Clermont-Ferrand 2017, S. 74–111.

19 | Vgl. Berg 2007b.

20 | Vgl. Katy Siegel: *Die reale Welt*. In: Berg 2007a, S. 84–93.

21 | Vgl. Martin Hochleitner: *Zur Ikonografie des Lichts im Werk von Gregory Crewdson*. In: Berg 2007a, S. 150–159.

22 | Vgl. Gregory Crewdson: *Under the influence. In a lonely place*. In: *Aperture* 190 (2008), S. 78–89.

23 | Vgl. Felix Hoffmann (Hrsg.): *In a lonely place. Gregory Crewdson*. Kat. Ausst. Stockholm u.a. 2011. Ostfildern 2011.

Dabei stellt er die Künstler und Filme vor, hebt Eigenheiten und Besonderheiten hervor, stellt aber keine direkten Vergleiche zu konkreten eigenen Werken her. Die vorliegende Arbeit geht diesen Verweisen in Kapitel 4 nach. Im Jahre 2011 fand im Rahmen der Ausstellung *Gregory Crewdson: In a lonely place* in Berlin ein Künstlergespräch statt, an dem die Verfasserin teilhaben konnte. Erkenntnisse daraus fließen in diese Arbeit ein.

Neben den genannten Bildbänden und Ausstellungskatalogen setzte sich Lars Spengler im Zuge seiner Untersuchung zum Interieur in der Gegenwartskunst u. a. mit ausgewählten Fotografien von Crewdson in Hinblick auf dieses Motiv auseinander.²⁴ Zudem existieren wenige Aufsätze in Zeitschriften, von denen an dieser Stelle zwei Beispiele herausgegriffen werden, die sich etwas eingehender mit Crewdsons Werken beschäftigen. Ute Thon betitelt ihren Artikel in der Zeitschrift *art* mit „Der Albtraum-Regisseur“. Sie beschreibt in knappen Worten die Serien *Twilight*, *Dream House* und *Beneath the Roses* und stellt allgemeine Besonderheiten, vor allem auch in der Produktion der Bilder, heraus.²⁵ In der Zeitschrift *Lapiz: revista internacional de arte* gibt Anna Adell Creixell in ihrem Aufsatz *La muerte entre las flores/Death among the flowers* einen Abriss über Crewdsons Serien.²⁶ Weitere kurze Artikel oder Essays in Überblickswerken zu unterschiedlichen Themen oder Ausstellungen, greifen immer gleiche Phänomene auf und fassen die genannten Beschreibungen erneut zusammen. Auf diese Aussagen wird, wenn nötig, im jeweiligen Zusammenhang im Text verwiesen.

Seit Gregory Crewdson in den Jahren von 1992–1997 seine Serie *Natural Wonder* fotografierte und die internationale Aufmerksamkeit auf sich zog²⁷, erschienen vermehrt Artikel in Tageszeitungen und Magazinen, in denen jedoch in journalistischem und feuilletonistischem Ton immer wieder auf die gleichen, allgemeinen Aspekte zu Crewdsons Werk eingegangen wird. Meist beziehen sich die Autoren mit ihren sehr plakativen Aussagen hauptsächlich auf die Serien *Twilight*, *Dream House* und *Beneath the Roses*. Konkrete Vergleiche zu anderen Künstlern werden nicht angestellt.

Mehrere Zeitungen von der FAZ über Die Zeit bis zur New York Times widmeten dem Fotografen Artikel, vor allem, um über aktuelle Ausstellungen zu berichten. Besonders die Werkserie *Beneath the Roses* und die Retrospektive *Gregory Crewdson. 1985–2005* fanden dabei Beachtung.²⁸ Zahlreiche Interneterwähnungen bleiben ohne evidente Aussagen.

24 | Vgl. Lars Spengler: *Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst*. Bielefeld 2011.

25 | Vgl. Thon 2003.

26 | Vgl. Anna Adell Creixell: *La muerte entre las flores. Death among the flowers*. In: *Lapiz. revista internacional de arte* 27 (2008), S. 33–44.

27 | Vgl. Kuni 2006, S. 26.

28 | Dank des umfassenden Archivs der Bibliothek des Neuen Museums Nürnberg gelingt ein Überblick über die erschienenen Zeitungs- und Zeitschriftenartikel: FAZ Juli 2011: Anlässlich der Ausstellung *In a lonely place*, Berlin; New York Times Mai 2004: Produktion zu *Beneath the Roses*; Die Zeit August 2006: Anlässlich der Ausstellung *1985–2005*; SZ Juli 2008: Publikation *Beneath the Roses*; FAZ Juli 2008: Publikation *Beneath the Roses*; FAZ Oktober 2005: Anlässlich der Ausstellung *1985–2005*; TAZ September 2005: Anlässlich der Ausstellung *1985–2005*; SZ September 2005: Anlässlich der Ausstellung *1985–2005*; Zeit Magazin April 2009.

Weiterhin wurden Details aus Crewdsons Werk in vier Magister- bzw. Masterarbeiten behandelt. Diese beschränken sich jedoch auf das Thema der konstruierten Realität und der Inszenierten Fotografie, oder behandeln ausschließlich die Melancholie der Bilder. Darüber hinaus wurden in drei Magisterarbeiten des Fotografischen Instituts in Chicago technische Aspekte der Werke untersucht. Alle diese Magister-/Masterarbeiten sind unpubliziert und der Öffentlichkeit nicht zugänglich.²⁹ Eine Diplomarbeit aus dem Bereich der Sozialwissenschaften beschäftigt sich mit dem Thema des Unheimlichen.³⁰ Diese kommunikationswissenschaftliche Arbeit untersucht die Wirkung von Bildern auf die Gesellschaft und legt bei der Betrachtung der Aufnahmen Crewdsons die Theorien von Vilém Flusser und Georg Simmels zugrunde.

Über die Vorgehensweise bei der Bildfindung und Inszenierung seiner Fotografien gibt der 2013 veröffentlichte Dokumentationsfilm *Brief encounters* von Ben Shapiro Auskunft.³¹

Eine umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung des Werkes von Gregory Crewdson, insbesondere im kunsthistorischen Kontext, ist bis zum jetzigen Zeitpunkt also nicht geschehen und soll durch die vorliegende Arbeit geleistet werden.

1.3 Begriffseingrenzung – Inszenierte Fotografie

Der Begriff „Inszenierte Fotografie“ wird in theoretischen Diskursen unterschiedlich definiert und verwendet. Oft werden Fotografien, die keine Schnappschüsse sind oder in irgendeiner Form gestellt sind, als inszeniert bezeichnet.³²

29 | Vgl. Ashlee Cook: Constructed realities and metaphotography. Gregory Crewdsons Twilight series; Roxy Exley: Constructed photography. Three artists, three idioms, the uncanny, the object and the illusory. James Casebere, Gregory Crewdson, Bernard Voita; Yulia Stekter: Inszenierte Photographie. Gregory Crewdson; Anina Rehm: Über die Ästhetik der Melancholie. Eine Untersuchung der fotografischen Werke von Gregory Crewdson und Bill Henson; Chloé Vollmer-Lo / Frédéric Maurin: Le paradigme de la théâtralité dans la photographie. Etude des scènes d'intérieurs de Gregory Crewdson, Erwin Olf et Julia Fulerton Batten; Angelika Walters: The use of diorama in the work of Gregory Crewdson and Hiroshi Sugimoto; Thomas A. Nowak: Photographic lightning innovations in the work of Jacob Riis, O. Winston Link and Gregory Crewdson; Deborah Guzman Meyer: More real than real. From hyperreality to docudrama in the photographs of Gregory Crewdson and Philip-Lorca diCorcia.

30 | Vgl. Katherina Lochmann: Unheimlich. Das fotografische Werk von Gregory Crewdson.

31 | Vgl. Gregory Crewdson. Brief Encounters. Ben Shapiro. USA: Zeitgeist Films 2013. DVD 77'.

32 | Schon in der Frühzeit der Fotografie wurden Aufnahmen, bedingt durch die technischen Einschränkungen, gestellt. Die langen Belichtungszeiten ließen keine spontanen Aufnahmen zu, die Modelle mussten stundenlang stillhalten, damit überhaupt eine Fotografie entstehen konnte. Erst in den 1880er Jahren war es technisch möglich, sich bewegende Figuren abzulichten und es entwickelte sich immer mehr die Vorstellung des Fotografen bzw. des Apparates als unauffälliger Zeuge realer Geschehnisse (vgl. Therese Mulligan u. David Wooters: Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute. Köln 2012, S. 148, 460). Doch auch mit der Weiterentwicklung der Technik blieb die der Fotografie innewohnende Form der Gestaltung die Inszenierung in unterschiedlicher Intensität. Eine Inszenierung kann somit vor oder nach der Aufnahme geschehen oder auch in der Art der Veröffentlichung (Präsentation in Ausstellungen und Katalogen) begründet sein (vgl. Herta Wolf: „Ein Bild ist etwas nur in einer Bildsprache“ – und eine Fotografie in einer Fotografiesprache. In: Julian Nida-Rümelin u. Jakob Steinbrenner (Hrsgg.): Kunst + Philosophie. Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation. Ostfildern 2012, S. 55–80, hier S. 55).

Für die Betrachtung der Kunstfotografie der 1970er und 1980er Jahre und in der Folge für Crewdsons Arbeiten muss dies jedoch differenzierter betrachtet werden.

Das Wort „inszeniert“ wurde ursprünglich für das Theater verwendet und beschreibt dort die Umsetzung eines dramatischen Stückes auf die Reaktion des Betrachters hin. Diese *mise en scène* besteht aus der Gestaltung aller Elemente in „einer bestimmten Spielzeit und einem bestimmten Spielraum“³³ und kann quasi mit der Arbeit des Regisseurs oder auch des Fotografen gleichgesetzt werden. Nach Manfred Braunecks und Gérard Schneilins Theaterlexikon bezeichnet die Inszenierung die „Gesamtheit der Mittel szenischer Interpretation: Bühnenbild, Beleuchtung, Musik und Schauspieler, [...] ein organisches Gesamtsystem [...], worin jedes Einzelne sich in das Ganze integriert, worin alles seine Funktion in der Gesamtkonzeption hat.“³⁴ Während der Begriff ursprünglich also die äußeren Bedingungen eines Theaterstücks bezeichnete, bezieht die moderne Theaterwissenschaft auch den Entwurf, die Ausarbeitung des Stückes sowie die Umsetzung mit ein.³⁵ Übertragen auf die Fotografie ist dies gleichzusetzen mit der Ideenfindung und der Konstruktion der Szene.³⁶

Für die Fotografie wird der Begriff „Inszenierung“ erst seit den 1970er Jahren in den USA, ab den 1980er Jahren in Folge auch in Deutschland angewendet.³⁷ In den USA werden die Aufnahmen mit Begriffen wie „constructed“, „staged“, „fabricated“ oder „manipulated“ beschrieben.³⁸ Im Deutschen wird dies analog als „konstruiert“, „manipuliert“ oder „arrangiert“ bezeichnet.³⁹

A. D. Coleman war der erste, der sich zur Inszenierten Fotografie äußerte und Begriffe wie „directional mode“⁴⁰, „staging“ und „arranging“ einführte.⁴¹ Die Kritikerin Patricia Leighton schlug 1977 den Begriff „Overtly Manipulated Photography“, als Beschreibung für Fotografien in Abgrenzung zur straight photography vor.⁴² Douglas Crimp führt den Begriff „fictional narrative“ im Zusammenhang mit der Inszenierten Fotografie ein und markiert so eine Neudefinition der Fotografie Mitte der 1970er Jahre.⁴³ „We do not know what is happening in these pictures, but we know for sure, that something is happening, and that something is a fictional narrative. We would never take these photographs for being anything but staged.“⁴⁴ Eine „fictional-narrative“-Fotografie spielt

33 | Walter 2002, S. 54. Zur genauen Geschichte der Inszenierung im Theater vgl. ebd., S. 53f.

34 | Sandra Abend: Jeff Wall: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit. Phil. Diss. Düsseldorf 2005. <https://d-nb.info/976873087/34> (Stand: 10.5.2017), S. 77f.

35 | Vgl. Walter 2002, S. 54. Die Vorbereitung einer Aufführung mit der Wahl der Beleuchtung, der Schauspieler, die Vorbereitung des Sets und die genaue Vorplanung wie auch die literarische Vorlage sind dabei entscheidende Kriterien.

36 | Vgl. Abend 2005, S. 78.

37 | Bazon Brock thematisierte den Begriff für die Fotografie, wobei er die Verbindung zum Theater und zum Film nicht in seinen Überlegungen berücksichtigt (vgl. Walter 2002, S. 23).

38 | Vgl. ebd.

39 | Vgl. ebd., S. 22.

40 | Übersetzt als „in einer Weise des Regisseurs“.

41 | Vgl. A. D. Coleman: The Directorial Mode. Notes toward a definition. In: Artforum International 15 (1976), S. 55–61, hier S. 56f., 59.

42 | Vgl. Walter 2002, S. 24.

43 | Vgl. Valérie Hammerbacher: Jenseits der Fotografie. Arrangement, Tableau und Schilderung – Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall. Weimar 2010, zugl. Phil. Diss. Stuttgart 2004, S. 79.

44 | Vgl. Douglas Crimp: Pictures. October 8 (1979), S. 75–88, hier S. 80.

mit dem Dokumentcharakter der Aufnahme, ohne wirklich dokumentarisch zu sein.⁴⁵ Anstatt ein reales Ereignis, an einem klar definierten Ort und zu einem eindeutigen Zeitpunkt abzubilden, das im nächsten Moment weiter abläuft, in dem also die Wirklichkeit unabhängig vom Foto weiter existiert, stellt die Inszenierte Fotografie eine Szene dar, die nur für diesen einen Moment real ist. Die Bildwirklichkeit wird ausschließlich zum Zweck des Fotos aufgebaut und abgelichtet.⁴⁶ Coleman versteht unter dem Begriff ein „bewußtes und zielgerichtetes Schaffen von Ereignissen, mit dem Ziel, sie abzulichten“⁴⁷, also Ereignisse, die ohne den Eingriff des Fotografen nicht stattgefunden hätten. Coleman meint hiermit Studiofotografien, Stilleben, Aktfotos und Portraits, die entweder ins Geschehen aktueller Ereignisse eingreifen oder als Tableaus inszeniert sind. Die Begriffsabgrenzung Colemans ist allerdings sehr vage, da diese Beschreibung auf fast alle Fotografien zutrifft, also kein spezifisches Merkmal der Inszenierten Fotografie ist.⁴⁸

Im Zusammenhang mit der Inszenierten Fotografie wird oft von einer „inszenierten Wirklichkeit“ oder auch „konstruierten Wirklichkeit“ gesprochen, da die Szene, wenn sie vom Fotografen hergestellt wird, trotzdem in diesem Moment als Wirklichkeit besteht, nur eben als eine andere, eine simulierte Wirklichkeit.⁴⁹

Eine Abgrenzung zwischen Inszenierter Fotografie, Konstruierter Fotografie und Manipulierter Fotografie ist jedoch unscharf, und bis heute ist es nicht üblich bzw. nicht möglich, diese Begriffe differenziert anzuwenden.⁵⁰

Christine Walter versucht eine genauere Grenze zu ziehen, indem sie die Begriffe „konstruieren“ und „arrangieren“ für einen eher handwerklichen Bereich im Bild verwendet bzw. damit das Anordnen lebloser Dinge, also die Gestaltung des Bildes, ohne Erzählung, definiert. In Crewdsons Fotografien wäre dies die Anfertigung von Modellen, Skizzen und die Konstruktion des Sets. Den Begriff „inszenieren“ verwendet Walter dagegen für die eigentliche narrative Darstellung.⁵¹

Jedoch muss ebenfalls erwähnt werden, dass in der zeitgenössischen Inszenierten Fotografie die Frage der Inszenierung an sich immer nachrangiger behandelt wird.⁵² Während bis zu den 1970er Jahren das Hauptanliegen bzw. die Erwartung an die Fotografie darin bestand, die Wirklichkeit abzubilden, geht es in der Inszenierten Fotografie eher um das Spiel mit dem Schein und der Hinterfragung eben jener Wirklichkeit. Die Fotografen setzen sich mit dem Medium an sich auseinander und thematisieren, dass Aufnahmen eben nicht zwangsläufig ein Spiegel der Wirklichkeit sein müssen.

45 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 79.

46 | Vgl. Katharina Dohm: Philip-Lorca diCorcia. Schleier des Ungewissen. In: Katharina Dohm, Max Hollein u. Hendrik Driessen (Hrsgg.): Philip-Lorca diCorcia. Kat. Ausst. Frankfurt u. Tilburg 2013–2014. Bielefeld 2013, S. 32–39, hier S. 35.

47 | Walter 2002, S. 28.

48 | Vgl. ebd., S. 28f.

49 | Vgl. ebd., S. 26. Wobei auch an dieser Stelle der Begriff „Wirklichkeit“ diskutiert werden könnte.

50 | Vgl. ebd., S. 22, 27. An dieser Stelle werden nur die wichtigsten Begriffe genannt, eine genaue Abhandlung der Begrifflichkeiten vgl. Walter 2002, S. 22–43.

51 | Vgl. ebd., S. 25f.

52 | Vgl. ebd., S. 15.

Im Vergleich zum Theater kann die Inszenierte Fotografie als eine auf die Bildfläche übertragene Sequenz verstanden werden, die eigentlich Bestandteil eines erzählerischen Ganzen ist und somit eine narrative Struktur, also eine Handlung, die ein „Vorher“ und „Nachher“ impliziert, besitzt.⁵³

Darüber hinaus wird die Inszenierte Fotografie charakterisiert durch einen Einbezug verschiedener Medien wie Film, Fernsehen, Fotografie, Malerei, Literatur und Skulptur, ohne die diese Art der Fotografie nicht möglich gewesen wäre.⁵⁴

53 | Vgl. ebd., S. 56f.

54 | Vgl. ebd., S. 136.

2 Gregory Crewdson

2.1 Biografie

Gregory Crewdson wurde 1962 in New York geboren, wuchs in Brooklyn auf und studierte Kunst an der State University of New York, Purchase und an der Elite-Uni Yale, New Haven. Sein Kunst- und Fotografiestudium schloss er 1985 an der State University of New York, Purchase (1981–85) mit dem Bachelor und 1988 an der Elite-Uni Yale, New Haven mit dem Master of Fine Arts ab.¹ 2002 heiratete er Ivy Shapiro, die Tochter eines renommierten Bildhauers und der Direktorin der Barbara Gladstone Gallery in New York. Er lebte mit ihr und den zwei gemeinsamen Kindern Lily und Walter in New York.² Mittlerweile ist er jedoch bereits zum zweiten Mal geschieden³ und hat sich nach Becket, Massachusetts zurückgezogen. Dort wohnt er in einer ehemaligen Kirche, sein Studio hat er nebenan in einer alten Feuerwache eingerichtet.⁴

Sein Interesse am Suburbanen sowie an den psychischen Hintergründen und dem Unterbewussten seiner Werke liegen zum Teil in seiner Biografie begründet. Zum einen war Crewdsons Vater Psychoanalytiker und praktizierte im Keller des Privathauses.⁵ In fast jedem Artikel über Gregory Crewdson ist dies nachzulesen. Der Fotograf treibt die Vorstellung in Interviews voran, dass er als Kind und Teenager viel Zeit damit zubrachte, sein Ohr an den Holzboden des Zimmers zu pressen, um zu hören, was während der Sitzungen seines Vaters gesprochen wurde. Er selbst betont jedoch auch, dass er nie ein Wort dessen verstanden habe.⁶ Es blieb Crewdsons Fantasie überlassen, die Geschichten zu rekonstruieren. Dem ganzen haftete für den Jungen eine unheimliche, geheimnisvolle Atmosphäre an.⁷ „Die Bilder sind eine metaphorische Darstellung meiner eigenen Ängste und Sehnsüchte.“⁸ So steht vor allem die Psyche des Fotografen im Mittelpunkt der Arbeiten.

Zum anderen liegt das Interesse am Suburbanen teilweise an dem Umfeld, in dem er aufwuchs, sowie an der Tatsache, dass Crewdsons Vater mit einer Gruppe von Freunden ein großes Stück Natur in Westmassachusetts kaufte. Dort baute er eine Holzhütte, die Crewdson als Rückzugsort diente. Die meisten Fotografien seiner Serien entstanden in der Nähe dieses Blockhauses.⁹

1 | Vgl. Thon 2003, S. 58.

2 | Vgl. Aaronson 2008, S. 140.

3 | Vgl. Melissa Harris: There but no there. In: Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 368–387, hier S. 370.

4 | Vgl. Thurston Moore u. Gregory Crewdson: Making the Scene. In: Blight 2017, S. 12–17, hier S. 17.

5 | Vgl. Rick Moody: On Gregory Crewdson. In: Aaronson 2002, S. 6–11, hier S. 6.

6 | Vgl. Freddy Langer: Zwischen Hund und Wolf. Gregory Crewdsons dämonische Fotos in Berlin. In: FAZ 174 (2011), 29.7.2011.

7 | Vgl. Magdalena Kröner: Gregory Crewdson. Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist. In: Kunstforum International 169 (2004), S. 175–185, hier S. 175.

8 | Cornelia Haff: Terribelle: Portrait Gregory Crewdson. In: ArtInvestor 6 (2006), S. 40–49, hier S. 46.

9 | Vgl. Moody 2002, S. 9.

Crewdson betont, dass es sein Vater war, der sein Interesse an der Kunst und Fotografie entfachte oder auch förderte. Zumindest nahm sein Vater den 10-jährigen Crewdson 1972 mit ins MoMA, New York, um eine Ausstellung von Diane Arbus zu besuchen.¹⁰ Auch seine Arbeit beim Aperture-Magazin im Laufe seines Studiums und ein Praktikum in der Daniel Wolf Gallery in Manhattan könnten ihn in die Nähe seiner heutigen Arbeitsweise gebracht haben.¹¹

Crewdson lehrt seit 1993 selbst an der Yale School of Art in New Haven, ist dort Privatdozent und Direktor der Absolventenklasse für Fotografie.¹²

Seit 1988 werden seine Fotografien regelmäßig in den USA und in Europa ausgestellt, die Aufnahmen aus *Cathedral of the Pines* wurden unlängst in London und in Toruń gezeigt.¹³ 2008 zeigten mit Gagosian (L. A.), Luhring Augustine (N. Y.) und White Cube (London), „drei der vielleicht renommiertesten Galerien weltweit seine Werke“¹⁴. Aktuell vertritt die Gagosian Gallery die Fotografien des Künstlers. Seit 1999 sind die Aufnahmen von Crewdson auf dem Kunstmarkt zu kaufen. Von Jahr zu Jahr steigern sich die Anzahl und die Preise.¹⁵ Besonders seit dem Zyklus *Dream House* (2002) sind die Gebote für seine Arbeit in die Höhe geschneit. Bereits 2006 kostete eine Aufnahme bis zu 75.000 Dollar.¹⁶

Einige Museen und Sammlungen besitzen Crewdsons Arbeiten, u. a. das Museum of Modern Art (N. Y.), das Metropolitan Museum of Art (N. Y.), das Whitney Museum of American Art (N. Y.), das Brooklyn Museum (N. Y.), das Los Angeles County Museum und das San Francisco Museum of Modern Art. Crewdsons Werk wurde mit mehreren Auszeichnungen, wie der Skowhegan Medal for Photography, dem National Endowment for the Arts Visual Artists Fellowship und dem Aaron Siskind Fellowship, bedacht.¹⁷

Mittlerweile existiert der Begriff „Crewdson Schule“, der nach der Gruppenausstellung *Another Girl, another Planet* 1999 in New York entstand.¹⁸ Crewdson kuratierte diese Ausstellung, bei der einige junge Künstler vertreten waren. Crewdson winkt bei dieser Bezeichnung und bei dem Versuch, einen Trend kreiert zu haben, ab: Dies sei sicher nicht der Fall, es seien lediglich ähnliche Interessen vorhanden.¹⁹

10 | Vgl. ebd., S. 7.

11 | Vgl. Annette Grant: Lights, Camera, Stand Really Still: On the Set With Gregory Crewdson. In: The New York Times, 30.5.2004, S. 20f., hier S. 20. In der Galerie traf er beispielsweise Joel Sternfeld, eine seiner Inspirationsquellen.

12 | Vgl. Teto Elsidique: Gregory Crewdson. New Haven 2016. <http://art.yale.edu/GregoryCrewdson> (Stand: 16.8.2017).

13 | The Photographer's Gallery, London, 23.6.–8.10.2017 sowie Centre of Contemporary Art, Toruń, Polen, 12.11.2017–7.2.2018.

14 | O. A.: Die Fotografien von Gregory Crewdson zeigen eine Welt, die ihre Kraft verloren hat. In: Die Zeit Magazin 15 (2009), S. 34.

15 | Vgl. Haff 2006, S. 49.

16 | Vgl. Silvia Feist: In die Seele leuchten. In: Die Zeit 32 (2006), http://www.zeit.de/2006/32/In_die_Seele_leuchten (Stand: 14.8.2013).

17 | Vgl. Elsidique 2016.

18 | Die Ausstellung fand statt in der Van Doren Waxter Gallery, New York, 23.3.–20.4.1999.

19 | Vgl. Kröner 2004, S. 183.

2.2 Überblick über Crewdsons Oeuvre

Crewdsons Gesamtwerk umfasst bis zum heutigen Zeitpunkt neun Serien, die jeweils aus mehreren Einzelbildern bestehen. Nach seiner Abschlussarbeit *Early Work* (1986–1988) fotografierte er bis 2016 die Serien *Natural Wonder* (1992–1997), *Fireflies* (1996), *Hover* (1996–1997), *Twilight* (1998–2002), *Dream House* (2002), *Beneath the Roses* (2003–2007), *Sanctuary* (2009–2010) und *Cathedral of the Pines* (2013–2014). Die Serien wurden vom Künstler mit einem Titel versehen, die einzelnen Aufnahmen jedoch nicht. Alle Fotografien sind inszeniert, lediglich die Serien *Fireflies*²⁰ und *Sanctuary*²¹ stellen dabei eine Ausnahme dar.

Die Fotos bilden innerhalb der jeweiligen Werkgruppen keine Abfolge und erzählen keine Gesamtgeschichte. Es existieren jedoch durchaus einige generelle Gemeinsamkeiten bezüglich Thematik und Motiven. Crewdson behandelt in allen Serien Themen wie Einsamkeit, Melancholie, das Leben in der Vorstadt und die Verbindung zwischen Mensch und Natur. Die Aufnahmen sind generell still, strahlen Ruhe aus und sind äußerst kommunikationsarm. Die Szenen zeigen Ausschnitte aus einem vermeintlich größerem

20 | Erst im Jahre 2007 wurden die 62, 16,2 x 24,4 cm und 16,2 x 33 cm großen, monochromen Silbergelatine-Drucke aus der Serie *Fireflies* ausgestellt (vgl. Gregory Crewdson: Gregory Crewdson. *Fireflies*. Kat. Ausst. New York u. London 2006. New York 2006, S. 127). Obwohl die Fotos bereits 1996 entstanden, wollte Crewdson diese zunächst nicht veröffentlichen. Laut eigener Aussage entwickelte er die Fotos, schaute sich jedoch nur kurz die Kontaktabzüge an und verschloss sie direkt wieder. Seine Angst überwog, dass sein Anspruch auf Perfektion nicht erfüllt und er enttäuscht von seiner Arbeit sein könnte. Für die sehr privaten und persönlichen Bilder zog sich Crewdson für zwei Monate allein in die Ferienhütte der Eltern zurück und fotografierte jede Nacht Glühwürmchen. In den Fotografien werden nicht lediglich die Natur und die Realität abgebildet, sondern die Einsamkeit, die den Fotografen umgab, der sich allein in der Natur befand, wird thematisiert. Das Licht der Insekten, die auf der Partnersuche Licht aussenden, bestimmen die Aufnahmen. Das Licht in den Fotos fungiert als narratives Element und wird über die normale Bedeutung hinausgehoben, zum „Ausdruck des Verlangens“ und Symbol des Begehrens (Estelle Af Malmberg, Jens Erdmann Rasmussen u. Felix Hoffmann: Einleitung. In: Hoffmann 2011, S. 155).

21 | Nach der publikumswirksamen, großformatigen, buntfarbig monumental angelegten Serie *Beneath the Roses* wendete sich Crewdson wieder der Schwarz-Weiß-Fotografie zu. Im Juni und Juli 2009 fotografierte er die im Verfall begriffenen Filmkulissen des ehemaligen Filmstudios Cinecittà in Rom. Genauer gesagt, das Filmset der HBO-Serie Rom, für die das antike Reich aus Gips und Holz nachgebaut wurde (vgl. Deborah Aaronson (Hrsg.): *Sanctuary*. Gregory Crewdson. New York 2010, S. 95, 9). Diese Fotos waren die bislang einzigen, die außerhalb der USA entstanden. Im Gegensatz zu den vorherigen Serien setzte Crewdson nur eine kleine Crew ein, fotografierte mit einer Digitalkamera und fertigte die Aufnahmen in sehr kurzer Zeit an. Die 41, 55,9 x 96, 5 cm großen Aufnahmen kommen, bis auf eines, ohne menschliche oder tierische Protagonisten aus, eine Erzählung im Maße der vorherigen Serien existiert nicht. Die Kulissen und die Architektur bilden die Mittelpunkt der Szenen. Crewdson greift kaum in den Charakter der Fotos ein, nutzte hauptsächlich das natürliche Licht am frühen Morgen oder am Ende des Tages. Indem er in einigen Fotos auch den Blick hinter die Kulissen, auf die Stützkonstruktionen und Baugerüste, erlaubt und den Betrachter die Inszenierungen des Filmstudios deutlich zeigt, enttarnt er in gewissem Maße auch sein eigenes, vorangegangenes Werk. Durch die wenigen Inszenierungen können die Fotos als Dokumentarfotografie gewertet werden. Aber im Gegensatz dazu lichtet Crewdson Plätze ab, die nie eine soziale Realität hatten (vgl. Aaronson 2010, S. 10). Die Fotos erhalten ihre Kraft durch die Vorstellung des Betrachters, der versucht, die leeren Stellen und die offenen Fragen mit Bedeutung und Gefühlen zu füllen. In dieser Serie zeigt sich eine Abkehr und gleichzeitig eine Art Höhepunkt, eine Zusammenfassung seiner bisherigen Arbeiten. Abkehr, da er von den aufwendig inszenierten Bildern wieder zu einer fast dokumentarischen Arbeit gelangt, Höhepunkt, da sie genau das ablichten, was vorher in seinen Fotografien versteckt blieb.

Ganzen, eine perfekte Momentaufnahme. Diese ist für Crewdson erreicht, wenn sich der Betrachter fragt, was zu der dargestellten Situation geführt haben könnte oder was danach weiter mit den Personen geschieht. Zwangsläufig versetzt man sich in die Szene, in die Person hinein, versucht deren Gedanken zu erraten, die Ängste, die Verzweiflung oder die Melancholie zu verstehen. Besonders durch den Einsatz kinematografischer Details oder durch Hollywood-Schauspieler hat man das Gefühl, die Szenen zu kennen, bzw. einen Film gesehen zu haben, der genau dieses Thema aufgreift.

Einige Jahre war im Gespräch, dass Crewdson zusammen mit der Schauspielerin Tilda Swinton einen Film drehen wolle. Dies wäre einerseits eine denkbare Fortführung seines Werks gewesen, hätte aber andererseits auch einen Bruch dargestellt. Crewdsons Bilder leben von der Ruhe und Stille, dem Ausschnitthaften und dem einzelnen Moment des Bildes. Ein Film könnte diesem Phänomen wahrscheinlich nicht gerecht werden. Diesen Plan hat Crewdson aufgegeben,²² jedoch stand im Raum, dass er 2018 die Regie zum Kinofilm *Reflective Light* übernehmen sollte.²³ Dieser Plan ist bislang nicht verwirklicht worden.

Bereits in der Serie *Hover* bediente Crewdson nicht mehr selber die Kamera, sondern fungierte eher wie ein Regisseur. Die Szenen wurden mit einer 8 x 10 Sinar Kamera aufgenommen, die entsprechend große Negative herstellt. Erst ab 2009 entstanden die Aufnahmen mit einer handlicheren Digitalkamera.²⁴ Ab der Serie *Twilight* arbeitete Crewdson mit einem enormen technischen und organisatorischen Aufwand. Mit einer großen Crew plante er die Aufnahmen bis ins letzte Detail durch, ordnete Protagonisten und Requisiten nach seinen Vorstellungen an, um so den perfekten Augenblick einzufangen. „Ich habe das Bild genau im Kopf und lege den Ausschnitt fest. Dann konzentriere ich mich ganz auf das direkte Erlebnis mit Licht und Leuten.“²⁵

Crewdson fasste seine Vorstellungen des fertigen Bildes vorab in Worte, ließ Zeichnungen, Skizzen oder Modelle anlegen und fertigte Probeaufnahmen an. Nach dem Shooting wurden die Fotografien digital von Spezialisten nachbearbeitet.²⁶ Wenn nötig wurden Schatten entfernt oder hinzugefügt, die Beleuchtung korrigiert oder Details retuschiert.²⁷ Seit *Beneath the Roses* wurden fünf bis sechs Negative kombiniert, so dass in den großformatigen Abzügen eine gleichmäßige Tiefenschärfe entstehen kann.²⁸

22 | Vgl. Künstlergespräch in Berlin 2011.

23 | Vgl. o. A.: Scarlett Johansson soll in *Reflective Light* ihr Haus abdunkeln, <https://www.moviepilot.de/news/scarlett-johansson-soll-in-reflective-light-ihr-haus-abdunkeln-197857> (Stand: 26.1.2018).

24 | Vgl. Gianni Laroni: *Storie a metà. Le modalità espressive di fotografia, cinema e pittura negli scatti innovativi di Gregory Crewdson. Half-finished stories. Expressive methods of photography, cinema and painting in the innovative shots of Gregory Crewdson.* In: *Arte in 24* (2011), S. 76–79, hier S. 79.

25 | Thon 2003, S. 58.

26 | Crewdson und seine Mitarbeiter beschreiben den gesamten Ablauf von der Idee bis zum endgültigen Abzug. Vgl. Harris 2013, S. 375–385.

27 | Für *BR-29* (Abb. 85) ist die Vorgehensweise ausnahmsweise dokumentiert: Es wurden zwei Aufnahmen angefertigt, eine für den Raum und den Mann, eine für die Frau. Die beiden Spuren wurden anschließend übereinandergelegt. Schatten wurden hinzugefügt und die Umgebung etwas konfiguriert. Der Markenname der Lotion wurde entfernt, um eine Zeitlosigkeit herzustellen. Der Vorhang links wurde aus kompositorischen Gründen leicht retuschiert. Das Telefon war zu prominent und wurde etwas gedämpft. Der Schatten der Lampe wurde dafür hervorgehoben. Der Boden hatte zu viele Schatten aufgrund der Benutzung von multiplen Lichtquellen (vgl. Grant 2004, S. 21).

28 | Vgl. Feist 2006.

Während für einige seiner Aufnahmen die gesamte Mise en Scène im Studio aufgebaut wurde, geben andere die tatsächlichen örtlichen Gegebenheiten wieder. Darüber hinaus existieren Fotografien, in denen die Orte entsprechend Crewdsons Vorstellungen modifiziert wurden. Dies geschah jedoch nicht in digitaler Nachbearbeitung, sondern direkt am Set. Crewdsons Vorgehensweise kann an einem Beispiel exemplarisch dargestellt werden. In *BR-3* fotografierte Crewdson die „North-Street“ in Pittsfield, Massachusetts, auf Höhe der nach rechts abzweigenden Melville Street (Abb. 90). Die Straßenflucht bleibt klar erkennbar. Was Crewdson verändert hat, lässt sich durch die Betrachtung der existierenden Straße rekonstruieren (Stand 2008). An der rechten Straßenecke befindet sich tatsächlich ein Restaurant, daneben ein Schuster und ein Schönheitssalon, von denen Crewdson den Namen übernahm. Er versah den unteren Teil des Eckhauses mit einer einfachen weißen Verkleidung, die das Restaurant und die sich anschließenden Geschäfte miteinander verbindet. Darauf brachte er die entsprechenden Werbeaufschriften an. Den Namen des Lokals ließ er vollständig verschwinden, bei ihm heißt es lediglich „Restaurant“, die Hausnummer behielt er dagegen bei. In der Fotografie sind noch die Ziffern 30 erkennbar, das Haus trägt in der Realität die Nummer 308. Auf der linken Straßenseite lässt sich durch diese Analyse das Werbebanner „... in stock“ zu „Tuxedos ... in stock“ vervollständigen und das Geschäft somit als Bekleidungsgeschäft identifizieren. Das Kino wurde von Crewdson insofern verändert, indem er die Aufschrift „Brief encounters“ aufbringt und so dem Betrachter suggeriert, dass es sich um die Ankündigung des nächsten Films handelt. In Wirklichkeit ist dieser Ort seit ca. 30 Jahren geschlossen, lediglich der Eingang ist erhalten und dient als Zugang zu einem Parkhaus. Crewdson erreicht durch seine Inszenierungen, dass die Straße beliebig und austauschbar erscheint und dadurch zeit- und raumlos wirkt.

3 Werkcharakteristiken

3.1 Stilmerkmale

3.1.1 Spannung

Crewdsons Fotografien scheinen etwas zu verbergen. Verwinkelte Wohnungen, halb geöffnete Türen und dunkle Ecken gepaart mit rätselhaften Vorgängen (vgl. besonders in *Twilight*) oder vor sich hinstarrende Personen weisen auf eine Geschichte oder ein Rätsel hin, das der Betrachter nicht auflösen kann. Die Unvollständigkeit löst Unbehagen und Zweifel, aber auch Spannung und Neugierde aus. Dieses Vorenthalten von Informationen ist vergleichbar mit der Spannungserzeugung im Krimi oder Thriller, bzw. den von Siegfried Kracauer in seinem Werk „Der verbotene Blick“ angestellten Überlegungen zu diesem Thema.

Vor allem Alfred Hitchcock, der „Master of Suspense“¹, prägte verschiedene Spannungsstrategien. Zum einen ist dies ein Informationsvorenthalt, zum anderen kann den Zuschauern ein Informationsvorsprung angeboten werden. Besonders mit der „Dramatisierung des Erzählmaterials“, dem „suspense“, wird der Betrachter über einen längeren Zeitraum gefesselt.² Im Film erhöht sich die Spannung durch das „whodunnit“³, also die Ankündigung einer sich nähernden Lösung durch Zwischenschritte, auf die der Zuschauer gespannt wartet.⁴ Wenn dies damit gekoppelt wird, dass sich der Betrachter mit den Protagonisten identifiziert, wächst die Spannung.

Durch das Weglassen der Titel und der unlösbaren Erzählungen spielt Crewdson in seinen Fotografien mit einem Informationsvorenthalt, der sich bis zu einer Art „cliffhanger“ ausprägen kann. „Cliffhanger“ kommen besonders in Soap Operas zum Einsatz, um die Spannung von Tag zu Tag oder von Folge zu Folge aufzubauen. In Crewdsons Werk ist dies in einem gewissen Sinne mit dem Umblättern im Katalog vergleichbar und einer Erwartung, auf der nächsten Seite bzw. der nächsten Abbildung eine Fortführung der Erzählung oder eine Auflösung der Szene zu finden. Durch die rätselhaften Details und Andeutungen baut Crewdson eine Art „suspense“ auf, ein Ereignis wird vom Betrachter erwartet oder befürchtet. Gesteigert wird dies durch die Elemente, die nicht zu sehen sind, das, was von Vorhängen oder Jalousien verdeckt ist bzw. nur angedeutet wird.⁵

1 | Adrian Weibel: Spannung bei Hitchcock. Zur Funktionsweise des auktorialen Suspense. Würzburg 2008, S. 14.

2 | Christina Stiegler: Die Bombe unter dem Tisch. Suspense bei Alfred Hitchcock – oder: Wie viel weiß das Publikum wirklich? Konstanz 2011, zugl. Phil. Diss. Erlangen 2011, S. 9. Am häufigsten wird zur Verdeutlichung dieses Phänomens das Beispiel der unter dem Tisch platzierten Bombe angeführt: Wenn der Zuschauer weiß, dass sich unter einem Tisch im Restaurant eine Bombe befindet, die bald explodieren wird, und nacheinander verschiedene Personen dort Platz nehmen, wird der Betrachter an die Handlung gefesselt und erwartet gespannt den Ausgang (vgl. Weibel 2008, S. 17).

3 | Als phonetisch geschriebene Abkürzung von „Who done it“; dt. „Wer hat es getan?“ (vgl. Art. „whodunit“. In: www.dictionary.com/browse/whodunit (Stand: 24.10.2017)).

4 | Vgl. Jan Marie Peters: Die malerische und die erzählerische Komponente in der bildlichen Formgebung der Fotografie und des Films. In: Joachim Paech (Hrsg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart u. Weimar 1994, S. 40–49, hier S. 46.

5 | Vgl. Peter Springer: Voyeurismus in der Kunst. Berlin 2008, S. 174.



Abb. 1: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1987. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian. (Katalog: EW-9)

Durch versteckte oder nicht sichtbare Lichtquellen, Lichtscheine unter Türschwellen, durch Objekte, die von innen heraus strahlen, ohne dass der Betrachter jedoch hineinkommen kann, wie beispielsweise der Schuppen in *TL-15* (Abb. 4) oder der Kofferraum des Autos in *BR-3* (Abb. 90), weckt Crewdson die Neugier des Betrachters. Eine verschlossene Tür erzeugt immer das Verlangen, diese zu öffnen. Jede Unsicherheit, mit der der Betrachter zurückgelassen wird, ist unheimlicher und verstörender als ein konkretes, erschreckendes Bild.⁶

Im Film wird zudem Spannung durch verschiedene Raumkonstellationen erzeugt, indem eine Raumdisposition angeboten wird, die die Architektur nicht in ihrer kompletten Ausdehnung erfahrbar macht. Das Blickfeld wird in mehrere Zonen geteilt, die Handlung spielt jedoch nur in einem der Räume, ohne dass die Kamera dem Protagonisten folgt. So wird dem Zuschauer eine sichere Grundlage entzogen und die Möglichkeit verwehrt, den Ort zu erfassen. In Crewdsons Fotografien bleibt dem Betrachter aufgrund des Mediums mehr Zeit für die Aufnahme der Raumanlage, jedoch werden vergleichbare Momente kreiert.

3.1.2 Beleuchtung und Lichtführung

In allen Serien Crewdsons spielt der Einsatz des Lichts, sei es natürliches oder künstliches, eine essenzielle Rolle. Durch die verschiedenen Beleuchtungssituationen werden Stimmungen erzeugt und die Wahrnehmung beeinflusst. Das Licht akzentuiert und strukturiert die Szene und kann das Bild künstlich oder traumähnlich erscheinen lassen. Indem Gegenstände gezielt beleuchtet werden, kann die Lichtführung eine deiktische Funktion erfüllen. Das Objekt wird aus der Vielzahl an Details hervorgehoben und so als bedeutend markiert.⁷

Da die Beleuchtungssituation in den Serien stark changiert, werden die Werkgruppen getrennt voneinander betrachtet. In *Early Work* arbeitet Crewdson vorwiegend mit natürlichen Lichtquellen. In den Außenaufnahmen wird durch das Tageslicht oder die Dämmerung eine authentische Atmosphäre vermittelt. In der Nachtszene in *EW-4* (Abb. 14) kann man am rechten Bildrand den Ansatz eines hellen Lichts erkennen. Dieser Lichteinsatz dominiert jedoch nicht die Komposition. Aufgrund der Höhe könnte der Schein ebenso von einer Straßenlaterne stammen, lediglich die Lichtinten-

6 | Vgl. Susanna Ott: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965–1976). Ästhetische Positionen und hermeneutische Verfahren im Blick auf analoge Konzeptionen in Malerei, Literatur und Film. Marburg 2005, zugl. Phil. Diss. München 2004, S. 212.

7 | Vgl. Ott 2005, S. 215.

Abb. 2: Gregory Crewdson, *Untitled*,
C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1987.
© Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian.
(Katalog: EW-13)



sität spricht für den Einsatz eines Flutlichts, wie es bei Filmproduktionen üblich ist. Das Flutlicht in *EW-16* (Abb. 23) dagegen hat in dieser Fotografie eine thematische Berechtigung. Das sich nahe am Haus befindende Baseballfeld wird hell beleuchtet. In den Fotografien, die im Inneren der Häuser spielen, setzt Crewdson ebenso natürlich erklärbare Lichtquellen ein. Die Bewohner und die Einrichtungsgegenstände werden von dem Licht beschienen, das von eingeschalteten Decken- oder Beistelllampen stammt. In *EW-9* reflektiert sich das Licht des Fernsehers auf dem Gesicht des Jungen (Abb. 1). Eine Ausnahme bildet *EW-13*. Die hellen Lichtflächen, die aus dem Puppenhaus auf den Oberkörper und das Gesicht des Mädchens fallen, wirken unnatürlich und mysteriös (Abb.2).

Die Serie *Natural Wonder* erscheint durch die Farbigkeit und die Objekte an sich künstlich, eine möglichst natürliche Lichtgebung soll Normalität suggerieren. In *Hover* wird die Beleuchtung in gleichmäßiger Intensität bis in den Bildhintergrund fortgesetzt, was den dokumentarischen Charakter unterstreicht und den Aufnahmen eine einheitliche Stimmung verleiht. Durch die finanziellen Erfolge der Vorserien war es Crewdson in dieser Serie möglich, technische Geräte eines Filmsets und Beleuchtungskräne einzusetzen und mit einem professionellen Beleuchtungstechniker zusammenzuarbeiten.

Twilight ist die erste Serie, die das Licht titelgebend zum Hauptthema macht und damit gleichzeitig auf die Belichtungssituation verweist.⁸ Die meisten Fotografien dieser Werkgruppe halten Szenen bei Nacht oder bei einsetzender Dunkelheit fest. Als Lichtquellen dienen Autolichter, Stehlampen oder beleuchtete Innenräume, deren Lichtschein nach außen auf die Straße fällt. In der Dämmerung, im Zwielficht oder auch der „blauen Stunde“⁹ wird der Himmel dunkler und wechselt von blau zu schwarz.¹⁰ Im Französischen gibt es für „Twilight“ die Redewendung „entre chien et loup“ (zwischen Hund und Wolf), also jene Zeit des Tages, wenn das Licht zu gedimmt ist, um zwischen Hund und Wolf zu unterscheiden.¹¹ Die Wölfe in *TL-20* und *TL-42* könnten eine Anspielung darauf sein. Das Zwielficht ruft einen „magischen Augenblick“ hervor, es ist „die perfekte Zeit zwischen Tag und Nacht, wenn natürliches und künstliches Licht zusammentreffen, ein Moment des Übergangs, in dem außergewöhnliche Dinge passieren.“¹² In diesen Szenen kann eine ganz alltägliche Vorstadt mysteriös erscheinen, Unheimliches, Unterdrücktes

8 | In Verbindung mit anderen Substantiven generiert das Wort weitere Bedeutungen: beispielsweise meint „twilight state“, „a dreamy state lacking touch with present reality“ (Moody 2002, S. 11). Ein Detail, das auch in Crewdsons Bildern Anklang findet.

9 | Thon 2003, S. 56.

10 | Vgl. Creixell, S. 38.

11 | Vgl. Ariane Bankes: The whitching hour. In: *The Spectator* 10 (2006), S. 60f., hier S. 60.

12 | Thon 2003, S. 56.

oder Unbewusstes kommt an die Oberfläche oder es entsteht eine wehmütige, melancholische Atmosphäre.¹³ Während die einsetzende Nacht in einigen Aufnahmen die Formen verschwimmen lässt (z. B. *TL-13*, *TL-20*, *TL-42*), werden andere Elemente wie auf einem Filmset erleuchtet und aus der dunklen Umgebung herausgehoben (z. B. *TL-10*, *TL-13*, *TL-14*). Der Betrachter wähnt sich durch surreale Beleuchtungssituationen wie in einem Traum, die Assoziationen zu Werken von René Magritte wecken könnten.¹⁴ In *TL-13* und *TL-14* hebt ein Lichtkegel, der direkt aus dem Himmel zu kommen scheint, die Figur bzw. eine Fläche auf dem Asphalt durch grelles Licht hervor (Abb. 49). Die Assoziation zu göttlichem Licht, oder zu einer außerirdischen Lichtquelle ist gewollt. Eine natürliche Erklärung, beispielsweise als Licht eines Suchscheinwerfers aus einem Hubschrauber wäre jedoch ebenso denkbar. In *TL-16* werden die Schwangere im Planschbecken und die Frau davor von einem diffusen, unnatürlichen Licht von schräg oben angestrahlt, was zusammen mit der Nachtszene und der Erstarrtheit der Personen unheimlich wirkt. Der extreme Lichteinsatz wird in den Innenräumen fortgeführt. Zum einen verwandelt ein nebliges Licht den Raum, wie z. B. die Küche in *TL-36* oder den Wohnraum in *TL-38*, in ein geheimnisvolles Ambiente. In *TL-37* dringt zusätzlich, quasi als Pendant zu dem Lichtkegel aus dem Himmel, ein grelles Licht aus den in den Boden gesägten Löchern nach oben. In *TL-39* wirkt die Komposition der unteren Bildhälfte durch die kühle Beleuchtung unheimlich und surreal (Abb. 59). An diesem Ort wäre es normalerweise stockdunkel. In *TL-31* wird die nackte Frau am Fenster von außen beleuchtet, was zu einer starken voyeuristischen Wirkung führt.

Die Art der Beleuchtung behält Crewdson in der Serie *Dream House* bei, auch wenn er sie nicht mehr ganz so ausgeprägt einsetzt und die Fotografien insgesamt dunkler bleiben. Schlaglichter werden nicht verwendet, aber in *DH-3* erweckt der Fotograf mit einem unnatürlichen Einsatz des Lichts eine surreale Atmosphäre, wobei die vorher mythische Lichtwirkung durch eine christliche ersetzt wird.¹⁵ In dieser Fotografie fungiert die rechteckige Öffnung in der Decke über dem Familienvater wie eine Öffnung für das göttliche Licht, vergleichbar mit der christlichen Liturgie, bei der durch sogenannte Pfingstlöcher symbolisch die Taube des Heiligen Geists hinabschweben kann. Es wirkt, als würde dem Mann durch das einfallende Licht die Absolution erteilt, seine Sünden vergeben. Mit dem Licht wird die Apotheose, die Verklärung, die Epiphanie oder die Verkündigung an Maria verbunden.¹⁶

Die Aufnahmen aus *Beneath the Roses* schließen sich der Vorserie an. Die Elemente und Phänomene, die bereits in den vorhergehenden Serien benannt wurden, werden erneut aufgenommen. Auch das „göttliche Licht“ von oben wird von Crewdson wieder inszeniert und fällt in *BR-34* durch die unregelmäßigen Öffnungen in der Zimmerdecke in den zerstörten Wohnraum. In vielen Aufnahmen nimmt Crewdson die Helligkeit des Gesamtlichts bzw. die Innenbeleuchtung komplett zurück, um die melancholische Stimmung der Szenen zu steigern. In *BR-40* (Abb. 102) fungieren beispielsweise nur der Türspalt und die kleine Lampe des Badezimmerspiegels bzw. des Oberlichts, in *BR-35*

13 | Vgl. Aaron Schuman: Twilight: Photography in the magic hour. In: Aperture 187 (2007), S. 8.

14 | Vgl. Kuni 2006, S. 26.

15 | Vgl. Spengler 2011, S. 259.

16 | Vgl. Hochleitner 2007, S. 150.

Abb. 3: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian. (Katalog: BR-35)



der Teil des hinter der halb geöffneten Tür liegenden Treppenhauses als sichtbare Lichtquelle (Abb. 3). Auffällig oft werden Nachttischlampen eingesetzt, die jedoch nie eine so starke Leuchtkraft entwickeln, um wie vorgegeben den Raum zu erleuchten. Sie strahlen im Gegensatz ein eher diffuses, schwammiges Licht aus (z. B. *BR-26* (Abb. 84), *BR-27*, *BR-30*, *BR-38* (Abb. 74)). In anderen Aufnahmen werden die Personen durch nicht erklärbares Lichtquellen frontal beleuchtet (zum Beispiel *BR-40* (Abb. 102), *BR-47*). Zudem werden Türen zu hellen Nebenräumen einen Spaltbreit geöffnet. Der Lichtschein dringt heraus und beleuchtet teilweise den dunkleren Raum (z. B. *BR-32*, Abb. 105). Oft sind Badezimmer und Toiletten hell erleuchtet (*BR-27*, *BR-28* (Abb. 100), *BR-29* (Abb. 85), *BR-39* (Abb. 78)). Wie in den vorangegangenen Serien werden Stellen im Bild hervorgehoben, denen besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden soll, wie beispielsweise die Innenräume von Autos (z. B. *BR-2* (Abb. 5), *BR-5*, *BR-16* (Abb. 111)). In den Außenszenen fällt das Licht der Veranda (*BR-15* (Abb. 87), *BR-19*) oder der Innenräume von Häusern und Geschäften nach außen in die dunkle Umgebung (z. B. *BR-3* (Abb. 90), *BR-6*, *BR-7*, *BR-9*). Mit der bislang letzten Serie *Cathedral of the Pines* führt Crewdson den Beleuchtungscharakter von *Dream House* und *Beneath the Roses* weiter.

Martin Hochleitner thematisiert in seinem Beitrag im Ausstellungskatalog *Gregory Crewdson. 1985–2005*, dass nur die Personen über die Ursache des Lichts Bescheid wissen und den übernatürlichen Charakter der Situation erkennen, also im Sinne eines „lumen supranaturale“ die göttliche Offenbarung vom „lumen naturale“, der menschlichen Vernunft unterscheiden können.¹⁷ Dies kann jedoch nicht pauschal auf alle Aufnahmen angewendet werden. In einigen Beispielen scheinen die Personen eher vom Licht magisch angezogen zu werden und sie folgen ihm (z. B. *BR-41*, Abb. 96). Sie wirken wie hypnotisiert, jedoch nicht wissend. Weiterhin zieht Hochleitner Parallelen zur Malerei des Barock und deren Wechselspiel zwischen Licht und Dunkelheit sowie zur erstmaligen Schaffung eines „geheimnisvollen“ Lichts. Zudem vergleicht er Crewdsons Protagonisten mit dem „inneren Leuchten“ der Personen bei Rembrandt.¹⁸ Hochleitner trifft diese Aussagen sehr pauschal und differenziert seine Aussagen nicht in Bezug auf die Serien oder bestimmte Aufnahmen. Zudem thematisiert er nicht, dass sich durch diese Art der Lichtregie eine Tradition etablierte, die vom Theater und Film aufgenommen wurde und sich so in den Fotografien wieder finden lässt.

17 | Vgl. Hochleitner 2007, S. 152.

18 | Vgl. ebd.

Crewdson setzt in allen Serien das Licht kalkuliert und durchdacht nach einem Konzept ein. Er überlässt nichts dem Zufall, um bestimmte Stimmungen zu erzeugen. Indem Personen und Objekte ungleichmäßig beleuchtet werden, Vorhänge zugezogen bzw. Jalousien heruntergelassen sind und die Lampen im Innenraum nur schwach leuchten, wird der Eindruck des Versteckten, Geheimnisvollen oder auch Bedrohlichen erweckt. Crewdson platziert wenige helle Gegenstände in einer ansonsten dunklen Umgebung und erzeugt dadurch den Eindruck, dass eine Art „Kampf“ zwischen der Dunkelheit und dem Licht herrscht. Betrachtet man die Fotografien chronologisch nach jeweiligen Serien, kann man eine klare Steigerung des Lichteinsatzes nach filmischen Kriterien erkennen. Crewdson übernimmt Beleuchtungsstrategien aus dem Medium des Films; vor allem in den Fotografien, in denen etwas Übernatürliches suggeriert werden soll, taucht er die Objekte in ein mysteriöses Licht (z. B. *TL-16*). Der Lichteinfall ist nicht immer logisch, so wie es meist in der klassischen Malerei umgesetzt ist, sondern folgt dem Kinolicht, welches dem Theater entlehnt ist. Das heißt, dass verschiedene Quellen im Einsatz sind, um das Szenenbild zu erhellen.¹⁹ In Crewdsons Serien bilden vor allem die Personen kaum Schatten aus, was auf eine Ausleuchtung mit verschiedenen Lichtquellen hinweist. Er setzt ein sog. „key light“ ein, d. h. ein Führungslicht, das den Schauplatz und die Personen hauptsächlich ausleuchtet, wird schwächer gehalten, so dass die zusätzlich verwendeten Fülllichter dominant werden.²⁰

Crewdsons Lichtregie verweist zudem auf die Malerei des Luminismus, eine „ursprünglich amerikanische Darstellungsweise“²¹. Der Luminismus war ein Zweig der amerikanischen Landschaftsmalerei, der sich durch eine mangelnde Dramatik und eine besondere Stille auszeichnet. Indirekte Lichtquellen lassen alle Details, besonders auch diejenigen in großer Distanz, scharf erscheinen. Pinselstriche wurden vermieden. Die Bilder waren streng komponiert, die Horizontale wurde betont und die Ansichten wurden bildparallel angelegt. Die Bilder entfalten eine Wirkung, die einer Fotografie nahekommt. Der Begriff Luminismus wird darüber hinaus auch auf andere Genres der Malerei übertragen und als „illusively hyper-real image“²² bezeichnet. Ein Phänomen, das sich im 20. Jh. der amerikanischen Malerei und besonders im Fotorealismus wiederfindet und auch auf Crewdson zutrifft.

3.1.3 Narration und Zeit

In den detailreich inszenierten Aufnahmen aus den Serien *Hover*, *Twilight*, *Dream House*, *Beneath the Roses* und *Cathedral of the Pines* erwartet der Betrachter, eine Geschichte rekonstruieren und ein „Davor“ und ein „Danach“ ergänzen zu können. Jedoch stellt sich die Frage, ob dies tatsächlich in Crewdsons Fotografien möglich ist, und, wenn ja, wie Crewdson mit dem Aspekt der Zeit in seinen Kompositionen umgeht. Orientiert er sich

19 | Vgl. Heinz Peter Schwerfel: *Kino und Kunst. Eine Liebesgeschichte*. Köln 2003, S. 182f.

20 | Vgl. Faulstich 2013, S. 151.

21 | Gerry Badger: Stephen Shore. Lob eines „stillen“ Fotografen. In: Walter Conrads u. Kamel Mennour (Hrsg.): *Stephen Shore. Uncommon Places. 50 Unpublished Photographs. 1973–1978*. Düsseldorf, Paris 2002, S. 57–65, hier S. 63.

22 | Bettina Friedl: Die amerikanische Malerei zwischen 1670 und 1980. In: Christof Decker (Hrsg.): *Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika*. Bielefeld 2010, S. 15–98, hier S. 35.

im Umgang mit der Zeit an klassischen Vorbildern, die im Sinne von Lessings „Fruchtbarem Augenblick“ inszeniert sind, oder stellt er einen Stillstand der Zeit dar? Wie erzeugt er den Eindruck einer Erzählung und wie wirkt sich dies auf die Bildwahrnehmung aus?

Lessing setzt sich in seiner Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*²³ aus dem Jahre 1766 mit dem Aspekt der Zeit in der bildenden Kunst und der Dichtung auseinander. Lessings Erörterungen über die Bewegung und das Transitorische in der Kunst werden an dieser Stelle nicht vertieft, da in den Fotografien keine flüchtigen Momente dargestellt sind. Nach Lessing muss der Künstler denjenigen prägnanten Augenblick wählen, aus welchem das Vorhergehende und das Folgende am greifbarsten werden.²⁴ Der von Lessing als solcher definierte „Fruchtbare Moment“, meint den Augenblick „kurz davor“, den Punkt vor dem eigentlichen Höhepunkt im Bildgeschehen, der eine „zusätzliche Dramatik im narrativen Bildgeschehen“²⁵ darstellt und vor dem inneren Auge des Betrachters imaginiert wird. „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. [...] dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden“²⁶. Bei Crewdson ist der so definierte „Fruchtbare Moment“ in dem Aspekt in Lessings Forderung erkennbar, in dem Lessing schreibt, dass der fruchtbare Augenblick nicht mit dem expressiven Höhepunkt zusammenfallen darf. Jedoch bietet Crewdson auch keine Hinführung zu einem vermeintlichen Höhepunkt an. Die von ihm inszenierten Situationen scheinen vielmehr bereits lange anzudauern oder auch noch lange bestehen zu bleiben. Crewdson führt nicht, wie Lessing am Beispiel des Laokoon beschreibt, ein „Seufzen“ vor, das dem „Schrei“ vorausgeht, den der Betrachter dann in seiner Vorstellung imaginieren kann. In anderen Aufnahmen scheint der Höhepunkt bereits verstrichen zu sein (*BR-27*), wie dies von Winckelmann bevorzugt wird, der vor allem den antiken Maler Timomachus als Beispiel heranzieht, der in seinen Gemälden den Moment nach der „Tat“ zeigt, um so eine würdige Darstellung zu erreichen.

Crewdson spielt mit dem Begriff des „Fruchtbaren Augenblicks“, erfüllt die Erwartung aber nicht. Die Fotografien provozieren den Betrachter dazu, sich Gedanken über die Vorgeschichte und den Ausgang der Handlung zu machen, von der er nur einen auf der Zeitachse knapp bemessenen Ausschnitt vorgelegt bekommt, in dem eigentlich nicht viel passiert.

Da Crewdson keine Anhaltspunkte im Titel bietet, bleibt die Geschichte der Fantasie jedes Betrachters überlassen. Wie Gombrich in seiner Studie *Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst*²⁷ festhält, setzt eine Entschlüsselung in der klassischen Kunst eine bestimmte kulturelle Vorprägung des Betrachters voraus. Nur mit Kenntnis über die Situation, die Mimik oder durch die Ikonografie ist der Betrachter in der Lage, die Situation imaginär zu ergänzen. In Crewdsons Fotografien kann man zwar

23 | Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Hrsg. von Karl Gotthelf Lessing. Berlin 1788.

24 | Vgl. Lessing 1788, S. 26.

25 | Abend 2005, S. 16.

26 | Lessing 1788, S. 24.

27 | Vgl. Ernst H. Gombrich: *Bild im Auge*. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984, S. 42.

die Mimik deuten, jedoch nicht zu einer befriedigenden Antwort über das tatsächliche Geschehen kommen. Crewdson zwingt den Betrachter durch die Vielzahl an gleichrangig nebeneinander stehenden Details, das ganze Bild wie ein Detektiv zu untersuchen und gegebenenfalls mehrmals hinzusehen, um die Szene zu studieren und zu versuchen, die Geschichte aufzulösen.²⁸ Der Betrachter reflektiert den Bildinhalt und wird mit seinen eigenen Gedanken und sich selber konfrontiert. Die Fotografien setzen sich durch die so erzwungene intensive Betrachtung vom „banalen“ Schnappschuss ab. Diese Einbeziehung des Betrachters kann anhand von Wolfgang Kemp's Überlegungen zur Rezeptionsästhetik reflektiert werden. Kemp untersucht die Wahrnehmung eines Kunstwerks durch den Betrachter, indem er die von Wolfgang Iser für die Literaturwissenschaft entwickelte Definition der „Leerstelle“ auf die Malerei überträgt.

Nach ihm ist der Betrachter immer Teil des Bildes.²⁹ Im Gegensatz zu „sich selbst erklärenden Bildern“³⁰, wird der Betrachter benötigt, um das als unvollendet konzipierte Werk zu vervollständigen. In den Kompositionen werden Leerstellen eingeplant, der Handlungsablauf ist unterbrochen, leere Flächen im Raum-Zeit-Kontinuum entstehen. Diese Leerstellen, diejenigen Aspekte des „Vorhergehenden und des Folgenden“ agieren zwischen Bild und Betrachter³¹, und werden neben den Objekten und Personen mit Aussagekraft beladen.³² Der Betrachter muss die „Einheit des Bildgeschehens“³³ herstellen.

Kompositorisch werden diese Leerstellen bei Crewdson in Form von leeren Plätzen oder Straßenzügen verdeutlicht und erzeugen einen narrativen Moment. Zudem wird den Personen in den meisten Fällen, im Gegensatz zum Raum, wenig Fläche zugeordnet.

Crewdson dehnt Zeit und Raum der Handlung aus und erreicht einen Stillstand. Er erzeugt mit seiner Komposition eine ikonische Zeit, die sich in einer stetigen, unveränderlichen Dauer manifestiert. Ein Einzelmoment wird gedehnt, der einer „epischen oder dramatischen Erzählung von Handlung gegenübersteht“³⁴. Es wird nicht einfach ein verstreicher Augenblick arretiert oder eingefroren wie es bei der Darstellung von dramatischen Posen oft der Fall ist, sondern das Bild erweckt den Eindruck einer unbestimmten Dauer. Der Betrachter kann nicht ablesen, wie lange der Vorgang oder die Situation noch dauern könnte bzw. wann sie begonnen hat. Crewdson unterstreicht dies zusätzlich, indem er auf jegliche dramatische oder exaltierte Gestik und Mimik verzichtet. Selbst ein Lachen würde eine Zeitdauer, einen flüchtigen Moment definieren. Die Frau am Bettrand (*DH-4*) oder der stehende Mann am Fluss (*BR-43*) könnten jedoch beliebig lange in der Position verharren (Abb. 66, 72). Der dargestellte Moment lässt keine Vorstellung eines Zeit- oder eines Handlungsverlaufs zu, aus der dieser Moment entsteht, sondern definiert sich durch das Ausschalten von Handlung, von einem nachvollziehbaren Handlungsablauf kann nicht gesprochen werden. Es wird keine wirkliche

28 | Vgl. Stöckmann 2005, S. 39.

29 | Vgl. Wolfgang Kemp: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: Ders. (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin 1992, S. 7–27, hier S. 10.

30 | Wolfgang Kemp: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Kemp 1992, S. 307–332, S. 312.

31 | Vgl. ebd., S. 315.

32 | Ebd., S. 321.

33 | Kemp 1992a, S. 19.

34 | Hammerbacher 2010, S. 145.



Abb. 4: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian. (Katalog: TL-15)

„Zeitperspektive“, d. h. eine Spannweite des auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bezogenen Bewusstseins angeboten.³⁵ Damit stehen Crewdsons Aufnahmen im Gegensatz zu Roland Barthes Auffassung aus seinem Essay *Die helle Kammer*, in dem Barthes festhält, dass alles Fotografierte in dem Moment der Betrachtung der Fotografie nicht mehr existiere.³⁶ Crewdsons Aufnahmen zielen weniger auf die Rekonstruktion einer Geschichte, sondern vielmehr auf die Erlebnisse, Gefühle und das kollektive Gedächtnis des Betrachters ab. Empathie wird geweckt und Gemütsregungen und Gefühle werden aus der eigenen Erfahrung nachvollziehbar.

Im Stillstand der Zeit sind Crewdsons Fotografien der Bildtradition der Niederlande, v. a. Jan Vermeer verpflichtet. Auf eine logische Abfolge wird verzichtet, die Momente sind aus einem zeitlichen Kontinuum gelöst. Während die italienische Kunst der Renaissance „erzählt“ und eine Folge von Momenten, eine Geschichte mit einem „Davor“ und „Danach“ darstellt, „schildert“ die Kunst im Norden.³⁷ Die Erzählung definiert sich dadurch, dass sich räumliche und zeitliche Eigenschaften zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen verbinden.³⁸ Die Schilderung dagegen arbeitet mit Sinneseindrücken und Empfindungen. Bei Crewdson scheinen sich die Situation und Personen nicht dem „normalen“ zeitlichen Verlauf unterzuordnen. Tageszeiten wirken vertauscht, der Schulbus kommt nachts (*TL-17*), nackte Frauen (*BR-23*) oder Kinder befinden sich nachts alleine im Garten (*TL-15*) (Abb. 4). Den Eindruck zu erhalten, eine Erzählung vor sich zu haben, setzt voraus, dass der Zuschauer oder Betrachter in die Geschichte einbezogen wird. Er wird optisch in den Raum versetzt und emotional in die Szene eingebunden. Verstärkt wird das Ganze, wenn dem Zuschauer Details zu Hintergründen und Situationen mitgeteilt werden. In den Fotografien, in denen Crewdson alltägliche Szenen darstellt, kann sich der Betrachter besonders gut in die Protagonisten hineinversetzen. Die Situationen sind bekannt, die Gefühle für jeden nachvollziehbar. Die Erzählung an sich kann er jedoch nicht vervollständigen. Crewdson wählt keine traditionelle Art der Erzählweise. Er stellt Narration nicht über Gestik, Mimik und Beziehungen der Personen zueinander dar, sondern durch den Einsatz vieler Details und verschiedener Raumkonstellationen.

35 | Vgl. Heinrich Theissing: Die Zeit im Bild. Darmstadt 1987, S. 6.

36 | Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. 16. Aufl. Frankfurt am Main 2016, S. 95.

37 | Vgl. dazu auch: Svetlana Alpers: The art of describing. Chicago 1984.

38 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 136f.

Ähnlich aussehende, immer wieder auftauchende Requisiten suggerieren eine narrative Kontinuität. Schnell löst sich bei Crewdson die vermeintliche Narration, die Geschichte hinter der Szene auf. Nur die Szene, so wie sie gerade besteht, ist gültig.

In der Theorie der Fotografie betrachtet, stehen Crewdsons Aufnahmen durch das narrative Ausweiten der Zeit im Gegensatz zu Henri Cartier-Bresson, der 1952 eine Theorie des „entscheidenden Augenblicks“ in der Fotografie formulierte. Bresson definiert damit den einen Sekundenbruchteil, in dem die Fotografie entsteht und einen flüchtigen Moment einfängt, der eine vollkommen perfekte Szene darstellt.³⁹

Oft wird in der Literatur Crewdsons Fotografien eine „zeitlose Atmosphäre“ zugeschrieben. Crewdson versucht, eine genaue Einordnung in den Aufnahmen zu vermeiden, seine Fotografien vermitteln den Eindruck, als ob sie sich außerhalb der Zeit befinden.⁴⁰ Die Szenen sowie die Protagonisten werden so umgesetzt, dass sie das kulturell codierte Denken des Betrachters anregen und die Geschichten real, glaubwürdig und zeitlos erscheinen lassen.⁴¹ Bildraum und Bildzeit machen deutlich, dass die Figuren auf sich bezogen sind und unabhängig agieren.⁴² Indem Crewdson authentische Möbelstücke einsetzt und damit die Stimmung einer bestimmten Ära nachahmt, wird diese Gefühl unterstützt. Mit Hilfe des „Historischen“ in den Bildern, das heißt der phänotypischen Erscheinung der Menschen und der Umgebung, kann die Szene mit einer bestimmten Epoche identifiziert werden, da dem Betrachter bestimmte Wiedererkennungsmerkmale angeboten werden.⁴³ Crewdsons Protagonisten tragen neutrale Kleidung, die Autos gehören zumeist zu einem gängigen Typ, den tausende Amerikaner fahren. Durch die Fabrikate der Autos kann allerdings zumindest ein terminus post quem konstatiert werden. Beispielsweise in den Fotografien in *Beneath the Roses* handelt es sich meist um einen Chevrolet Caprice aus der Mitte der 1980er Jahre. Da es sich nicht um für die Entstehungszeit der Fotografien entsprechende Neuwagen handelt, lässt Crewdson offen, ob es sich um die Epoche handelt, in der diese Autos entstanden sind, oder um einen späteren Zeitpunkt.

Die Dimension der Zeit wird Crewdsons Fotografien am direktesten durch die genaue Vorplanung, die Inszenierung und das digitale Bearbeiten eingeschrieben, mit denen drei Zeitstufen impliziert werden: das Vorherige, das Gegenwärtige und das Zukünftige⁴⁴. Durch die Inszenierung wird der Bewegungsablauf verdichtet und die Fotografie rückt näher an die Entstehungsweise der Malerei heran. Trotz der Stille und Unbewegtheit können Crewdsons Aufnahmen nicht als Stilleben definiert werden, da sie nicht nur mit toten, leblosen Materialien arbeiten. Durch das Bildpersonal, die Vielzahl an Details und die überblickenden Perspektiven erzeugen die Aufnahmen den Anschein einer komplexen Erzählung. Die Assoziation mit einem Tableau vivant liegt nahe, da eine

39 | Vgl. Henri Cartier-Bresson: Der entscheidende Augenblick (1952). In: Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart 2010, S. 197–205.

40 | Vgl. Patricia Kamp: Die Welt zum Stillstand gebracht: ein Gespräch mit Gregory Crewdson. In: Dies. (Hrsg.): Gregory Crewdson, Duane Hanson: unheimliche Wirklichkeiten. Kat. Ausst. Baden-Baden 2011, S. 11–18, hier S. 13.

41 | Vgl. Renate Goldmann: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Figures on display. Jeff Wall & Stephan Balkenhol. Kat. Ausst. Düren 2015–16. Berlin 2015, S. 12–18, hier S. 14.

42 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 82.

43 | Vgl. Abend 2005, S. 16.

44 | Vgl. ebd., S. 115f.

Schilderung in einem Einzelbild konzentriert wird. Ursprünglich bezeichnet der Begriff „lebende Bilder“, d. h. Werke, in denen die Protagonisten theatralische Posen einnehmen und insgesamt wie auf einer Bühne in Szene gesetzt sind. Die Ästhetik orientiert sich an Gemälden, v. a. der „alten Meister“. Frühe fotografische Tableaus wirken durch einen genau inszenierten Bildaufbau, Posing, Requisite und Bildaussage oft wie Gemälde, was zudem in den langen Belichtungszeiten in den Anfangsjahren der Fotografie begründet liegt.⁴⁵ Die Ursprünge der Tableau vivant-Fotografie liegen in der gegenständlichen Malerei des 18. und 19. Jhs.⁴⁶ Während das Geschichtenerzählen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts fast ganz verschwand, wurden erst in der Fotografie der 1970er und 1980er Jahre diese narrativen Strukturen wieder in der Kunst beachtet.⁴⁷

Crowdson setzt die Charakteristiken des Tableau vivants nicht so offensichtlich um, wie man es zum Beispiel bei Jeff Wall (z. B. *The Thinker*) oder Cindy Sherman (z. B. in den *History Portraits*) erkennen kann. Crowdsons Fotografien wirken zwar teilweise wie Gemälde und wenige erinnern tatsächlich an Bühnenbilder, aber die Inszenierungen imitieren keine Gemälde, eher spielt Crowdson mit den Charakteristiken eines Tableau vivant.⁴⁸

3.1.4 Assoziationen zu Filmstills

Crowdsons Fotografien werden in der Literatur oft als Filmstills bezeichnet.⁴⁹ Tatsächlich erinnern zunächst die horizontalen Bildformate an Filmstandbilder, die wiederum Bezug auf die horizontale Ausrichtung der Kinoleinwand nehmen.⁵⁰ Mit dem Begriff „Filmstill“ werden jedoch oftmals zwei unterschiedliche Verfahren bezeichnet. Bei einem Filmstill handelt es sich nicht um ein aus dem laufenden Film herausgelöstes Bild, sondern es basiert auf einer aufwendigen eigenen Bildproduktion.⁵¹ Eine Szene aus dem Film wird gesondert nachgestellt und abgelichtet, um damit für den Film zu werben. Filmstills sind statische Bilder, die nur den Eindruck erzeugen, aus einem Bewegtbild entstanden zu sein. Sie werden meist nach dem zentralperspektivischen Kamerafluchtpunkt komponiert, um dem Betrachter einen Standpunkt vor der Mittelachse des Bildes zuzuweisen. Stills verschleiern ihre Inszenierung nicht, die Protagonisten nehmen

45 | Vgl. Jamari Lior: *Inszenierte Peoplefotografie*. Heidelberg 2014, S. 2.

46 | Vgl. Charlotte Cotton: *Fotografie als zeitgenössische Kunst*. Berlin u. München 2011, S. 49.

47 | Vgl. Walter 2002, S. 38f.

48 | Inwieweit Crowdson auf konkrete Werke Bezug nimmt, wird in Kapitel 4 eingehend behandelt.

49 | Vgl. zum Beispiel: Nelson Hancock: *The Ultimate Film Still*. In: *The New York Times Magazine* 25.3.2001, <http://www.nytimes.com/2001/03/25/magazine/arteurs-the-ultimate-film-still.html> (Stand: 28.1.2017).

50 | Ein typisches Filmstill misst 8 x 10 inch = 20,3 x 25,4 cm (vgl. Winfried Pauleit: *Cindy Sherman und das Kino*. In: Walter Moser (Hrsg.): *Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino / Photographs between Advertising, Art and Cinema*. Kat. Ausst. Wien 2016–2017. Heidelberg u. Berlin 2016, S. 222–231, hier S. 222).

51 | Seit Ende der 1920er Jahre etablierte sich am Set diese Art der Standfotografie, ursprünglich um den Aufbau der Sets kontrollieren zu können (vgl. Winfried Pauleit: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*. Frankfurt am Main u. Basel 2004, zugl. Phil. Diss. Berlin 2000, S. 22). Die Frage der Autorschaft der Standbilder beschäftigte die Forschung, da die einzelnen Filmstandbilder nicht signiert wurden oder der Fotograf auf oder neben ihnen vermerkt wurde. Die Namen wurden lediglich im Abspann des Films genannt (vgl. ebd., S. 82).

exponierte Posen ein, das Licht wird kalkuliert eingesetzt.⁵² Die Aufnahmen sind darauf angelegt, das Gedächtnis des Betrachters anzuregen und an den gesehenen Film zu erinnern oder seine Neugierde auf die Handlung zu wecken. Das absolute „Off“ der Fotografie verschiebt sich in ein relatives „Off“.⁵³ Crewdson macht sich dieses Phänomen zu nutzen, spielt mit dem kollektiven Gedächtnis des Betrachters und der Zuordnung zum Film und regt den Betrachter dazu an, das Foto zu eigentlich nicht existierenden Filmen zu erweitern. Anknüpfungspunkte bestehen nur in der Imagination des Betrachters.

Neben diesen Filmstandbildern werden mithin auch Einzelszenen aus dem gestoppten Film als Filmstill bezeichnet. Vergrößerungen von einzelnen Kadern des Filmnegativs bieten einen authentischen Ausschnitt aus dem Film und wurden statt für Werbezwecke für detaillierte Filmanalysen herangezogen.⁵⁴ Stills können im Gegensatz zu einem Einzelkader eines Filmstreifens die Szenen scharf zeigen. Die Filmstreifen weisen immer Bewegungsunschärfen, Körnungen und Wischeffekte auf, die im Film vom menschlichen Auge nicht wahrgenommen werden, aber in einem Standbild sichtbar werden. Allein die technischen Unterschiede zwischen einer Film- und einer Fotokamera, wie verschiedene Belichtungszeiten, Tiefenschärfe und Negativformate, machen eine Übereinstimmung zwischen dem Filmbild und dem Filmstill unmöglich.⁵⁵ Eine weitere Möglichkeit besteht darin, dass Fotografien während der Filmaufnahme hergestellt wurden, die dann aus einer anderen Perspektive tatsächlich im fertigen Film wiedergefunden werden können.⁵⁶

Unabhängig vom Entstehungsprozess können Filmstills als Schnittstelle zwischen bewegtem und stehendem Bild verstanden werden.⁵⁷ In ihnen werden fotografische, filmische, künstlerische und kommerzielle Elemente miteinander verbunden.⁵⁸ Crewdsons Fotos stehen allein durch die Entstehung dem Film nahe. Jedoch ist zu überlegen, ob die Bezeichnung Filmstill oder Filmstandbild tatsächlich gerechtfertigt ist. Die Aufnahmen tragen wie Filmstills keine Titel und bilden keine geschlossene Abfolge, sondern können in der Serie beliebig aneinandergereiht werden.⁵⁹ Ebenso erinnert die Technik, auf Filmmaterial belichtete Einzelbilder zu einem Gesamtkunstwerk zusammenzuschneiden, an filmische Verfahren.⁶⁰

Crawdsons Fotografien sind aufgrund der Schauspieler, die mit Frisur, Make-up und Kostüm in einem sorgfältig arrangierten Set auftreten, als Filmstandbilder vorstellbar. Das für Filmstandbilder übliche Querformat ist in Crewdsons Aufnahmen gegeben und auch in den narrativen Eigenschaften nähern sich die Aufnahmen Filmstandbildern an. Jedoch sind ebenso gegensätzliche Charakteristiken zu beobachten. Crewdsons Aufnahmen zeigen viel mehr, als ein kurzer Ausschnitt aus einem Film dies leisten könnte.

52 | Vgl. Walter Moser: Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino. In: Moser 2016a, S. 10–31, hier S. 16.

53 | Vgl. Pauleit 2004, S. 120.

54 | Vgl. ebd., S. 25.

55 | Vgl. Roland Fischer-Briand: Film-Stills wie noch nie. Zu Form und Vertrieb der Filmauswertungsfotografie. In: Moser 2016a, S. 202–211, hier S. 202; vgl. Moser 2016b, S. 12.

56 | Vgl. Pauleit 2004, S. 26.

57 | Vgl. ebd., S. 14f.

58 | Vgl. Moser 2016b, S. 10.

59 | Vgl. Pauleit 2016, S. 222.

60 | Vgl. Abend 2005, S. 84.

Abb. 5: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian. (Katalog: BR-2)



Die für Filmstandbilder typische Grobkörnigkeit, Unschärfen sowie die raumzeitliche Stellung unterscheiden die Werke.⁶¹ Crewdsons Aufnahmen werden nicht im Kontext des Kinos ausgestellt. Stattdessen werden sie gerahmt und im Museum aufgehängt. Entgegen der Filmstandbilder, die nur der Begleitung eines Films dienen, sind Crewdsons Arbeiten eigenständige Werke. Somit fallen auch die funktionalen Eigenschaften der Filmstandbilder, also die „Rahmung“ des kinematografischen Ereignisses mit Hilfe der Filmstandbilder bei Crewdson weg.⁶² Darüber hinaus besitzen Filmstandbilder ein indexikalisches Verhältnis zum kinematografischen Ereignis und fungieren als Erinnerungsbilder, im Sinne des Index als: „Es gibt einen Film“.⁶³ Bei Crewdson wird das „Es-ist-so-gewesen“ mit einem „Es-ist-nicht-so-gewesen“ überlagert. Allerdings gilt dies nur für die vermeintliche Darstellung einer Geschichte. Das Set, das Crewdson aufgebaut und fotografiert hat, hat es tatsächlich gegeben, das Set „ist-so-gewesen“. Crewdsons Aufnahmen sind Fotografien, die teilweise den Stil von Filmstills nachahmen, selber aber keine sind.

Die Frage ist, ob die Fotografien als Erinnerungsbilder des Kinogängers Crewdson gelesen werden können, die lediglich die Erinnerungen an einen Film nachstellen und demnach nicht einen konkreten Ausschnitt aus dem Film wiedergeben. Dieser Frage wird in Kapitel 4 nachgegangen.

3.2 Serienübergreifende Themen und Motive

3.2.1 Heimlich und Unheimlich

In allen Serien inszeniert Crewdson Situationen im häuslichen Umfeld. Gleichzeitig integriert er Elemente und Motive in seinen Szenen, die leicht als unheimlich bezeichnet werden können. Beispielsweise scheint das Licht in *EW-13* (Abb. 2) aus dem Inneren des Puppenhauses, in *TL-15* (Abb. 4) steht ein Mädchen nachts im Garten vor einem Schuppen oder ein Auto hält mit geöffneter Fahrertür und eingeschalteter Innenbeleuchtung mitten auf einer nächtlichen Kreuzung (*BR-2*) (Abb. 5).

Es stellt sich die Frage, was dieses „unheimliche“ Gefühl auslöst. Welche Komponenten müssen in den Fotografien enthalten sein, um eine solche Atmosphäre zu erzeugen?

61 | Vgl. Pauleit 2004, S. 256.

62 | Vor dem Film soll die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Film gelenkt werden, danach setzt ein nostalgischer Effekt ein (vgl. ebd., S. 263).

63 | Ebd., S. 269.

Nähert man sich zunächst über die grammatikalische Definition, fällt auf, dass zwischen den Wörtern „unheimlich“, „heimlich“ und „heimelig“ nicht nur durch ihren Wortstamm eine Verwandtschaft besteht, sondern die Adjektive alle mit dem Häuslichen verbunden sind.⁶⁴ In den verschiedensten Bereichen der Wissenschaft, besonders der Psychoanalyse, aber auch im Hinblick auf die Interieurs in der Kunstgeschichte, wurde diese Verbindung zahlreich diskutiert. Die klassische Definition stammt von Sigmund Freud und seinem psychoanalytischen Essay „Das Unheimliche“ aus dem Jahre 1919.⁶⁵ Crewdson weist selber auf seine Affinität zu Freuds Analysen hin,⁶⁶ der Aufsatz stelle eine Art Gebrauchsanweisung dar, um Ängste darzustellen.⁶⁷ Freud nimmt die Ausführungen des Psychologen Ernst Jentsch (1906)⁶⁸, der sich als erster diesem Thema widmete, zum Ausgangspunkt seiner eigenen Untersuchungen. Dieser stellte fest, dass nicht zu jeder Zeit die gleichen ästhetischen Komponenten das Gefühl des Unheimlichen auslösen, da dies historisch und kulturell bedingt ist. Zudem empfindet nicht jeder Betrachter die gleichen Szenen als unheimlich. Jentsch sieht das Hervorrufen eines unheimlichen Gefühls durch fehlendes Wissen verursacht, durch eine unbekannte Situation oder Orientierungslosigkeit.⁶⁹ Das Unheimliche stehe also in Verbindung mit dem Neuartigen, Nichtvertrauten und der intellektuellen Unsicherheit. Freud kritisiert dies jedoch als „nicht erschöpfend“ und möchte „über die Gleichung unheimlich = nicht vertraut hinausgehen“⁷⁰. Weiterhin folgert Freud, „das Unheimliche sei etwas, was im Geheimnis, im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist“, etwas, das lediglich durch „den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist“.⁷¹ Freud erarbeitet ausgehend von der Literatur, dass bestimmte Situationen oder Dinge unheimlich wirken können, aber nicht müssen. Das Unheimliche sei stark verbunden mit dem Schreckhaften, mit Angst und Grauerregendem.⁷² Er kommt zu dem Schluss, dass es Momente gibt, die „das Ängstliche zum Unheimlichen machen“. Dies seien „der Animismus, die Magie und Zauberei, die Allmacht der Gedanken, die Beziehung zum Tode, die unbeabsichtigte Wiederholung und der Kastrationskomplex“⁷³. Zudem hätten ein Mensch, dem man böse Absichten zutraut, sowie die Stille, das Alleinsein und die Dunkelheit einen entscheidenden Anteil an der Erzeugung einer unheimlichen Atmosphäre.⁷⁴ Darüber hinaus sei in der Fantasie und der Fiktion vieles nicht unheimlich, was in der Realität unheimlich wäre.⁷⁵ Geregelter Abläufe werden gestört, kulturelle Ordnungen und Erwar-

64 | Vgl. Felix Krämer: *Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerei um 1900*. Köln, Weimar u. Wien 2007, S. 19.

65 | Vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Klaus Wagenbach. 5. Aufl. Hamburg 1963.

66 | Vgl. Moody 2002, S. 6.

67 | Vgl. Langer 2011, S. 33.

68 | Ernst Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen*. In: *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 22 (1906), S. 195–198.

69 | Vgl. ebd., S. 195.

70 | Freud 1963, S. 47.

71 | Ebd., S. 70.

72 | Vgl. ebd., S. 45. Als Ausgangspunkt für seine Analyse dient Freud E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*.

73 | Ebd., S. 72f.

74 | Vgl. ebd., S. 73, 77.

75 | Vgl. ebd., S. 81.

tungen nicht erfüllt. Alles, was sich nicht bestimmen lässt, was nicht vertraut ist und sich nicht auf erkennbare Ursachen zurückführen lässt, beunruhigt, lässt den Betrachter zweifeln und wird unheimlich.⁷⁶ Wenn er nicht ausschließen kann, dass es sich um etwas Übernatürliches oder Bedrohliches handelt, was Angst auslösen würde, empfindet er das Gesehene als unheimlich.⁷⁷ Zudem kann das Motiv selber ein unheimliches oder bedrohliches Gefühl auslösen. Zumeist sind es jedoch eine oder mehrere Komponenten im Bild, die sich für den Betrachter nicht erschließen, ihm ein Rätsel aufgeben, das er nicht lösen kann.

Freuds Ausführungen lassen sich auf eine Vielzahl von Crewdsons Aufnahmen übertragen. In unterschiedlicher Intention treten zwar „magische oder unheimliche Elemente“⁷⁸ auf, Crewdson erzeugt aber eine ästhetische Realität, die nicht eindeutig als Fiktion gelesen werden kann (siehe Kapitel 3.2.3). Laut Crewdson hat sich die Art und Weise der Umsetzung über die Jahre verändert. In *Twilight* sind es eher Formen, die sich nicht in ein Schema einpassen und sich nicht einordnen lassen. In *Dream House* und *Beneath the Roses* wird dies psychologischer. Crewdson weist auf ein Detail in *DH-4* (Abb. 66) hin: Die Protagonistin Juliane Moore hatte kurz vor der Aufnahme ihr Baby gestillt und ein Tropfen Milch hing bei der Ablichtung noch an ihrem Finger. Dieses eher subtile Detail wird vom Betrachter nur bemerkt, wenn man sehr genau hinsieht, was in Folge die Wahrnehmung der Situation verändert.⁷⁹ Die Herkunft dieses Tropfens ist dem Betrachter nicht bekannt und wird aus der Fotografie nicht ersichtlich. Der Betrachter bleibt im Unklaren und wird verunsichert.

Unheimlich wirken die Aufnahmen zudem, da der Betrachter durch die Tiefenschärfe und den umfassenden Blick auf alle Details die gesamte Szenerie überblicken kann, was ihm in der realen Situation nicht möglich wäre. Die Thematik des Todes ist ebenfalls in einigen Werken zu erkennen. In *TL-40* (Abb. 44) liegt eine Frau in ihrem überfluteten Wohnzimmer, ohne dass man die Quelle der Überschwemmung sehen könnte. Die Möbelstücke schwimmen entgegen jeder Vorstellung nicht davon. In *TL-21* liegt eine Frau mit verdrehten Augen auf der Wiese und in der gesamten Serie *Natural Wonder* wird der Betrachter mit Gewalt, Tod und Verwesung konfrontiert. Bereits in *Early Work* deutet Crewdson diese Komponente in *EW-8* (Abb. 25) mit dem Zettel und der Notiz eines Arztes an, bei dem der Betrachter unwillkürlich an eine ernstzunehmende Diagnose denkt. Die von Freud festgestellte Stille, das Alleinsein und die Dunkelheit oder die Dämmerung als Auslöser des Unheimlichen sind in fast allen Aufnahmen Crewdsons gegeben. Es ist ein bedrohliches Gefühl der Angst und des Unwohlseins, das sich oftmals des rationalen Verstehens entzieht.

Wie eingangs erwähnt, ist das Unheimliche mit dem Häuslichen verbunden. Aus diesem Grund beschäftigten sich die Literatur, das Theater und Künstler immer intensiver mit der Wirkung von Innenräumen und dem Unheimlichen als Gegenteil des

76 | Vgl. Drehli Robnik: Außengeräusche. Das Intervall, das Sprechen, das Wohnen, das Sound Design und das Ganze in den Filmen von David Lynch. In: Eckhard Pabst (Hrsg.): *A strange world. Das Universum des David Lynch*. Kiel 2005, S. 31–46, hier S. 36.

77 | Vgl. Ott 2005, S. 201.

78 | Kröner 2004, S. 176.

79 | Vgl. ebd.

Heimischen.⁸⁰ Auch mit Hilfe der Psychoanalyse, die sich von Beginn an mit der Frage des Raums beschäftigte, kann man sich diesem Phänomen nähern. Freud und später auch Lacan erörterten die Beziehung zwischen Raum und Psyche.⁸¹ Im Raum des Unheimlichen verbinden sich nicht nur Innen und Außen, sondern der Raum bewegt sich zwischen „physikalischer Präsenz und imaginärer Illusion“⁸². Unheimlich wird eine Ansicht, wenn etwas nicht gänzlich fremd, sondern zugleich (in seinen Einzelteilen) vertraut und (in der Kombination) unvertraut“ ist⁸³, wie beispielsweise in Piranesis *Vedute di Roma*, in denen er tatsächliche Ansichten der Stadt neu kombiniert. Crewdsons Räume und Ansichten sind zwar durchaus real und authentisch und werden weder aus Einzelansichten zusammengesetzt noch sind sie fantastisch oder unmöglich. Jedoch wirken sie durch die Aufnahme bekannter Kompositionsschemata gleichzeitig vertraut und unvertraut.

Ebenso thematisiert Lacan in seinen Überlegungen zur „Extimité“ die beiden Perspektiven, die in einem Bild vereint sind, d.h. den Blick nach innen und den nach außen. Die Außenwelt, aber zugleich auch die Fantasie und die Träume des Künstlers werden so miteinander verbunden, dass nicht mehr unterschieden werden kann, was innere Vorstellung, und was Wahrnehmung der Außenwelt ist.⁸⁴ Crewdson stellt imaginäre Szenen dar und setzt sie so um, als hätte er sie tatsächlich gesehen, bleibt dabei aber, wie erwähnt, im Bereich des Authentischen und Möglichen. Auch wenn einige Szenen seltsam anmuten, könnten sie theoretisch so stattgefunden haben. Crewdsons Fotografien wirken eher dadurch unheimlich, da sie als „Doubles der Realität“⁸⁵ erkannt werden.

Anthony Vidler überträgt die Überlegungen zum Phänomen des Unheimlichen auf die moderne Architektur und setzt die Bauten und Bauformen mit psychischen Zuständen gleich.⁸⁶ Er definiert das Unheimliche als „eine ganz typisch bourgeoise Ausprägung von Angst“, die am häufigsten in der „Privatheit des Innen“⁸⁷ auftritt.

Doch auch im Bereich des Interieurs gibt es keine räumliche Konstellation, die jeder Betrachter in gleicher Intensität oder überhaupt als unheimlich bezeichnen würde. Jedoch gibt es einige Anordnungen und Elemente, die das Erzeugen eines solchen Gefühls begünstigen. Dies sind bei Crewdson dunkle Ecken in Räumen, halb geöffnete Türen, Lichtscheine, vor allem aus dem Keller oder dem Dachboden, angedeutete Änderungen in der Konstellation der Räume, unklare Betrachterstandpunkte, seltsame Einrichtungsgegenstände oder generell die Nacht und die Dämmerung, v. a. wenn die Innenräume erhellt aber leer sind und außen Nacht herrscht. Verstärkt wird das Ganze dann noch, wenn die Türen oder die Autotüren offenstehen, die Fahrer und Beifahrer aber sich nicht mehr im Auto oder davor befinden. Durch eine künstliche Farbgebung können Gegenstände zudem unecht und verfremdet werden. Hinzu kommen unstimlige Größenverhältnisse, zu leere oder zu volle Zimmer, die wirken, als halten sie die

80 | Vgl. Krämer 2007, S. 11, 14.

81 | Johannes Binotto: *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*. Zürich u. Berlin 2013, S. 19.

82 | Ebd., S. 66.

83 | Vgl. ebd., S. 67.

84 | Vgl. ebd., S. 64–66.

85 | Ebd., S. 196.

86 | Vgl. Anthony Vidler: *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*. Hamburg 2002.

87 | Ebd., S. 22.

Betrachter gefangen.⁸⁸ Auch Distanz oder zu scharfe Details können bei Crewdson unheimlich wirken. Seine Fotografien spiegeln wider, dass Konflikte und Gefahren genau in diesen Räumen, in den Bewohnern selbst lauern können. Es sind die Bewohner, die selber zum Problem werden, sei es durch die Einsamkeit, durch die Anonymität der Stadt, das nicht nur physische, sondern auch das psychisch Zurückgezogene, die verstummte Kommunikation der zwischenmenschlichen Beziehungen oder innerfamiliäre Konflikte. In *TL-34* scheint von der nackten Frau eine undefinierbare Gefahr auszugehen. Um ihren Standort hat sich der Teppichboden braun verfärbt, ohne dass erkennbar wäre, woher der Fleck stammt. In *DH-2* wird die gestörte Beziehung zwischen Mutter und Tochter, unterstrichen durch die Pillendöschen, eindringlich in Szene gesetzt. In *Beneath the Roses* und *Cathedral of the Pines* wird diese Thematik weitergeführt.

Crawdson erklärt, dass sich das Unheimliche in den Aufnahmen über die Spannung entwickelt, die entsteht, wenn in die „Ikonen des amerikanischen Alltags“ mysteriöse Geschehnisse eindringen.⁸⁹ Das heißt, in den weißen Holzhäusern mit dem Auto in der Einfahrt und der Familie am Esstisch bricht das Ungewöhnliche ein, in Form einer nackten Frau (*TL-35*), eines anscheinend wahnsinnig gewordenen Mannes, der sein Haus zerstört (*BR-34*) oder in Gestalt eines Bären, der inmitten eines von Laub bedeckten Wohnzimmers steht (*TL-43*). Auch die Fotografien aus der Serie *Hover* wirken unheimlich, da die Szenen vordergründig den Anschein einer idyllischen Vorortsiedlung vermitteln, aber durch Details angedeutet wird, dass in den Straßen etwas Unnatürliches vor sich geht, etwas Unerwartetes diese Idylle zerstören wird oder schon zerstört hat.

Im Medium Film haben sich seit dem Stummfilm bestimmte Motive und Stilelemente zur Erzeugung einer unheimlichen Atmosphäre etabliert. Im Film wird Licht und Schatten kalkuliert eingesetzt, von Objekten oder aus Räumen geht ein geheimnisvolles Licht aus und deutet auf eine andere Ebene oder die Anwesenheit einer weiteren Person bzw. einer übernatürlichen Macht hin. Oft wird auch der aus dem „Off“ ins Bild fallende Schatten einer Person als Stilelement verwendet.⁹⁰

Crawdsons Szenen lassen besonders an Kriminalfilme, Film Noir, Thriller oder Horrorfilme denken. In Crewdsons Fotografien gibt es jedoch, außer in *Natural Wonder*, keine sichtbaren Gewaltszenen. Typische Merkmale wie Schockeffekte, Blut oder fantastische Figuren und Zombies, die man als erstes mit einem Horrorfilm verbindet, gibt es in Crewdsons Fotos nicht.⁹¹ Was aber parallel zum Horrorfilm in den Aufnahmen suggeriert wird, ist die Vorstellung, dass das Böse im Vertrauten lauert und jederzeit hervorbrechen kann und dies meist in der heimischen Umgebung, im eigenen Zuhause passiert. Die meisten Horrorfilme spielen in einem mittelständischen bürgerlichen Milieu, handeln von einem scheinbar normalen Familienleben, das sich im Laufe des

88 | Vgl. Krämer 2007, S. 9.

89 | Vgl. Spengler 2011, S. 254.

90 | Vgl. Ott 2005, S. 216, 213.

91 | Blut taucht nur in *BR-39* (Abb. 78) auf, wobei die restliche Inszenierung nicht zu einem Horrorfilm à la *Carrie* passt. Hier ist es eher die symbolische Bedeutung des Blutes, die Crewdson darstellt. Blut kann, je nach Zusammenhang, als Symbol für den Lebensanfang und das Lebensende stehen (vgl. Julia Köhne: Let it bleed. Der Konnex von Blut und Trauma in Brian de Palmas *Carrie* (1976). In: Claudio Biedermann u. Christian Stengler (Hrsgg.): *Horror und Ästhetik*. Konstanz 2008, S. 50–71, hier S. 54f.), mit Gewalt, Krankheit, Rache, Sexualität, Religiosität, Vampiren uvm. in Verbindung gebracht werden.



Abb. 6: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian. (Katalog: BR-50)

Films entweder als gar nicht so normal herausstellt oder in das der Schrecken einbricht.⁹² Meist ersetzt das Monster, das sich immer mehr der menschlichen Gestalt annähert, nur die Vergegenständlichung der Ängste, Wünsche und Sehnsüchte des Betrachters. Das Monstrum mischt menschliche Identitäten mit animalischen Elementen, wie übermäßige Behaarung, Reißzähne, spitze Ohren und Krallen. Der Wolf bildet das reale Pendant zum Werwolf und verbindet das Raubtier bzw. die Wildnis mit der Domestizierung und der Nähe zum Menschen. Ähnliches gilt auch für den Bär in Form des Berserkers, als rasender Mann-Bär.⁹³ Beide Tiere werden von Crewdson in Szenen integriert, der Wolf als Beobachter in *TL-20*, *TL-21*, *TL-42* oder der Bär in *TL-43* als Eindringling im Haus. Im Horrorfilm kommen Alpträume zum Vorschein, das Dunkle und die Nacht spielen eine große Rolle. Raum, Zeit und verbindliche Naturgesetze scheinen außer Kraft, vorgeblich harmlose Gegenstände entwickeln ein Eigenleben.⁹⁴ Um diese Stimmungen zu erreichen, werden im Horrorfilm besonders Nah-, Halbnah- und Großaufnahmen verwendet, die dem Betrachter nur einen Ausschnitt der Szene gewähren und den Blick aufs Ganze verweigern. Oft wird die Szene nur subjektiv aus der Perspektive des potentiellen Opfers und des Zuschauers selber gezeigt. Schnelle Kamerafahrten, Nebel, schlechte Beleuchtung und Schatten tun ihr Übriges, um den Zuschauer zu verunsichern. Dazu kommen Abfolgen von Einstellungen, die teilweise nur für Bruchteile von Sekunden aufblitzen. „Zum Horrorfilm gehört das Nicht-Sehen als Strategie, um den Zuschauer aus der Balance zu bringen und zu verstören.“⁹⁵ Crewdson lässt diese Charakteristiken, vor allem die Verunsicherung der Betrachter, in seine Fotografien einfließen.

Horror und Schrecken haben als gestalterisches Mittel eine lange Tradition. Der moderne Horrorfilm etablierte sich in den 1960er Jahren in der Weise, dass nicht mehr nur lebensferne Wesen eingesetzt werden, sondern mit psychischen Mitteln Angst erzeugt wird. Der Horrorfilm war besonders erfolgreich, da sich in der damaligen gesellschaftlichen Krise die Gesellschaft ihrer eigenen Intaktheit versichern wollte.⁹⁶ Es treten immer mehr die menschlichen Monster in den Vordergrund, die Abgründe in scheinbar normalen Personen, das Grauen, das in den Alltag einbricht.

92 | Vgl. Ott 2005, S. 224f. Zum Beispiel Filme wie *Shining*, *Poltergeist*, *Halloween*, *Scream*, *Donnie Darko*, *Rosemary's Baby*, *Exorcist*, *Carrie*, *Pet Semetary*, *Es*, *Freitag der 13*.

93 | Vgl. Marcus Stiglegger: Humantransformationen – das Innere Biest bricht durch. Zum Motiv des Gestaltenwandels im Horrorfilm. In: Biedermann u. Stiegler 2008, S. 30–49, hier S. 32.

94 | Vgl. Faulstich 2013, S. 45f.

95 | Ebd., S. 48.

96 | Vgl. Ott 2005, S. 71. Besonders der Film *Psycho* prägte den modernen Horrorfilm (vgl. Norbert Stresau: Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker. München 1987, S. 151).

Abb. 7: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian. (Katalog: BR-51)



Im Gegensatz zum Horrorfilm geht es im Thriller nicht so sehr um die Visualisierung der Ängste in Form von Monstern, Zombies oder ähnlichem, sondern der Thriller „verlegt den Horror stärker in den Zuschauer selbst. [...] Das Grauen [...] bleibt in der eigenen Phantasie jedes individuellen Zuschauers eingeschlossen.“⁹⁷ Der Thriller geht vom Alltäglichen aus, das sich im Verlauf des Films als Gefahr entpuppt. Die als freundlich wahrgenommenen Personen sind tatsächlich Kriminelle, Geheimagenten oder Serienmörder.⁹⁸ Der Zuschauer bekommt das Gefühl, als ob gültige Konventionen nicht mehr greifen, und wird emotional stark einbezogen. Kompositorisch ist besonders der „off screen space“, der Bereich des Nicht-Sichtbaren, Unbestimmten von Bedeutung, beispielsweise der Raum hinter einer verschlossenen Tür. Die Unsicherheit, mit der der Betrachter zurückgelassen wird, ist unheimlicher und verstörender als ein konkretes erschreckendes Bild.⁹⁹ Dieses Mittel der Spannungserzeugung, das Vorenthalten von Informationen, ist ein typisches, von Crewdson eingesetztes Kompositionsmerkmal. In einigen Szenen, beispielsweise in *BR-33*, *BR-50* und *BR-51*, ist ein Verbrechen denkbar, wird aber nicht offensichtlich gezeigt und nicht aufgelöst (Abb. 6, 7). Zudem wirken, wie im Thriller, die verschatteten Flächen bedrohlich auf den Betrachter, da dort Gefahren zu lauern scheinen. Allerdings versuchen Crewdsons Protagonisten nicht, wie die Protagonisten im klassischen Thriller, sich aus ihrer Situation zu befreien.

3.2.2 Voyeurismus und Neugierde

In Crewdsons Serien fühlt sich der Betrachter oft wie ein Voyeur, wie ein heimlicher Beobachter oder Zeuge einer normalerweise im Verborgenen bleibenden Situation. Die Frage ist, wie die Fotografien komponiert sein müssen, damit diese Wirkung entsteht.

Der Begriff „Voyeurismus“ stammt aus dem Französischen und wurde Anfang des 20. Jhs. ins Deutsche übernommen.¹⁰⁰ Das Wort bezeichnet einen „neugierigen Zuschauer, [...] einen Beobachter, Kundschafter, Späher [oder] Spion“¹⁰¹. Allgemein wird damit das heimliche Schauen und Beobachten einer Situation oder Person assoziiert, die nichts von dem Beobachten bemerkt. Laut Definition meint Voyeurismus auch das

97 | Faulstich 2013, S. 48.

98 | Vgl. ebd., S. 48f.

99 | Vgl. Ott 2005, S. 211f.

100 | Franz. „voyeur“ bedeutet „sehen“.

101 | Springer 2008, S. 34.

„sexuelle Empfinden und Verhalten der Voyeure“¹⁰². Ein Voyeur ist also „jemand, der durch [heimliches] Zuschauen bei sexuellen Handlungen anderer Lust empfindet.“¹⁰³ Freud bringt mit seiner Theorie der Skopophilie den Begriff der Schaulust mit der Sexualität in Verbindung. Sehen führe zur physischen Aneignung, das Sehen ersetze die Berührung.¹⁰⁴ Im christlichen Denken wurde der Begriff folglich mit Sinn und Sinnlichkeit verbunden und als Sünde eingestuft (*concupiscentia oculorum*).¹⁰⁵ Besonders das Betrachten von Szenen, in denen nackte oder halbnackte Personen zu sehen sind, wird als voyeuristisch empfunden.¹⁰⁶ Dieses Spiel mit Heimlichkeiten bringt Spannung in Interieurdarstellungen, was vor allem in der niederländischen Malerei des 17. Jhs. Verbreitung fand.¹⁰⁷ Mit der medialen Entwicklung und der Verbreitung des sexuellen Bildes wurde der vormals intime Bereich des Privaten in die Öffentlichkeit gebracht. Aber wie Peter Springer in seiner Publikation „Voyeurismus in der Kunst“ bereits anregt, beschreiben die Thesen von

„Freud, Sartre und Lacan [...] nur Teilphänomene oder Detailspekte. Mit ihnen kann man vielen historischen Phänomenen und besonders vielen der zeitgenössischen Kunst nicht mehr gerecht werden. Stehen doch den Bindungen strenger Definitionen und terminologischer Eingrenzungen eine rapide wachsende Zahl von Einzelphänomenen gegenüber [...]“¹⁰⁸

Der Voyeurismus hat mittlerweile nicht mehr nur die ursprüngliche Bedeutung, dass der (heimliche) Betrachter eines nackten Körpers sexuellen Genuss durch das Beobachten erfährt. Eng mit dem Voyeurismus verbunden ist die Neugierde, das „Beherrschtsein von dem Wunsch, etwas Bestimmtes zu erfahren, in Angelegenheiten, Bereiche einzudringen, die besonders andere Menschen und deren Privatleben o. Ä. betreffen“.¹⁰⁹ Die Neugierde wird definiert als Streben, das sich an Ohr und Auge richtet, den natürlichen Drang des Menschen, Verborgenes, Verhülltes und Verstecktes zu entdecken, wobei unterschieden wird zwischen ziel- und maßloser Neugier (*curiositas*) und der forschenden Wissbegierde (*studiositas*).¹¹⁰ Voyeurismus und Neugierde sind eher negativ

102 | Art. „Voyeurismus“. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Voyeurismus> (Stand: 22.11.2017). Ein psychologisches und psychoanalytisches Interesse am Voyeurismus entstand Ende des 19. Jhs., zum Beispiel beschäftigte sich Sigmund Freud in seinem Text *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) mit dem Phänomen.

103 | Art. „voyeur“. In: <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/voyeur> (Stand: 22.11.2017).

104 | Vgl. Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg 2004, S. 151.

105 | Vgl. Springer 2008, S. 250.

106 | Voyeuristische Themen haben eine weit zurückreichende ikonografische Tradition: Schon auf Vasen aus römisch-antiker Zeit, z. B. dem *Warren Cup*, lassen sich Beobachter-Szenen finden. Eines der bekanntesten Beispiele ist das Motiv der „Susanna im Bade“, das weit in die Kunstgeschichte zurückreicht und bis in die zeitgenössische Kunst reiche Rezeption erfährt. Die sich anschließende Tradition der Aktmalerei und später -fotografie führt dies fort.

107 | Im traditionellen Sinne ist der Voyeurismus ein Einzelereignis, da am Schlüsselloch nur Platz für eine Person war und der Vorgang heimlich und anonym vonstattenging (vgl. Springer 2008, S. 257f.).

108 | Ebd., S. 253.

109 | Art. „Neugierde“. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Neugierde> (Stand: 22.11.2017).

110 | Die Begriffe stammen von Thomas von Aquin: *Summa theologiae* I–II, vgl. Springer 2008, S. 21f.

konnotiert, implizieren etwas Verbotenes, Unmoralisches oder Anrüchiges. Türen und Fenster dienen als Schauplätze, was in den Aufnahmen Crewdsons besonders deutlich wird (siehe Kapitel 3.2.8).

Die Situation des Beobachtens kann im Bild auf drei Ebenen umgesetzt sein. Der Beobachter, der vom Künstler im Bild in Szene gesetzt wurde, der Künstler selber, der den Beobachter erschafft¹¹¹, und der Betrachter des Bildes.¹¹² Man kann in Crewdsons Fotografien, egal in welcher Serie, keinen Voyeur im Sinne eines heimlichen Beobachters finden. Es werden eher Schaulustige umgesetzt, die vor allem in den Fotografien in *Hover* den Katastrophen beiwohnen, die auf der Straße vor sich gehen. Da sie jedoch teilnahmslos daneben stehen und nicht aktiv mit Fernglas oder hinter Jalousien beobachten, können sie nicht als Voyeure bezeichnet werden.

Dagegen übernimmt in allen Serien der Betrachter selber die Rolle des Voyeurs. Es finden sich immer wieder Szenen, die den Betrachter quasi dazu zwingen, zum heimlichen Zuschauer zu werden. Dazu trägt bei, dass die Protagonisten in den Bildern den Betrachter nie direkt ansehen, was den Eindruck des heimlichen Beobachtens verstärkt. In dem Moment, in dem der Protagonist in die Kamera blickt, ist die Situation nicht mehr als Voyeurismus zu verstehen, da sich die Person der Anwesenheit des Betrachters bewusst ist. Dadurch, dass sich die Szenen in Crewdsons Fotografien meist in intimen Räumen, Badezimmern und Schlafzimmern abspielen, fühlt sich der Betrachter zwangsläufig als Eindringling, insbesondere, wenn die Protagonisten nackt sind. Die Personen sind in sich gekehrt und scheinen nicht damit zu rechnen, dass sie von jemand anderem gesehen werden.

Besonders in *Hover* wird durch die erhöhte Perspektive, aus der man auf die Vorstadthäuser und Bewohner blickt, das Gefühl des Voyeurismus erzeugt. Wie ein allwissender, alles überschauender Beobachter schwebt der Blick über die Szenen. Dazu kommt die durchgehende Tiefenschärfe, die Crewdson nach der Bildbearbeitung erreicht, und der Betrachter so auch das kleinste Detail in der entfernten Landschaft erfassen kann. Verringert Crewdson die Distanz zu der Szene, wird der Eindruck ins Unangenehme und Bedrückende gesteigert. In *Natural Wonder*, dessen Fotografien tote Lebewesen oder seltsame Rituale zeigen, ist das Gefühl, etwas Verbotenes zu sehen, besonders stark.

3.2.3 Authentizität und Künstlichkeit

Crewdsons Fotografien changieren stark zwischen Realität und Fiktion. Die Grenzen verschwimmen in vielen Aufnahmen, besonders dann, wenn ambivalente Situationen angeboten werden, d. h. Szenen, in denen sich der Betrachter nicht sicher sein kann, was er vor sich sieht, ob die Szene in der Realität, im Traum oder der Fantasie verortet werden muss. Durch das Inszenieren bringt Crewdson die Fiktion an sich ins Bild ein. Er hält keine Situation fest, die zufällig gerade passiert, sondern erschafft eine Szene, wie er sie sich vorstellt, dass sie abgelaufen sein könnte. Durch die Art der Inszenierung und das überaus präzise Einsetzen der Details täuscht er eine Realität vor, konstruiert eine scheinbare Wirklichkeit und versucht dem Betrachter eine Szene vor Augen zu führen,

111 | Die Rolle des Künstlers und des Betrachters als Voyeur wurde von Susan Sontag in ihrem Text: *In Platons Höhle* (1977) ausführlich diskutiert.

112 | Vgl. Springer 2008, S. 107.

die ästhetisch adäquat ist.¹¹³ Der Betrachter sieht das fertige Bild, das zum einen, bedingt durch das Medium, als „real“ wahrgenommen wird, zum anderen einen Erinnerungsmoment darstellt und durch die alltägliche Umgebung sowie durch typologisierte, archetypische Gestik, Mimik und Körperhaltungen das kollektive Gedächtnis des Betrachters anregt. Im Idealfall fällt dem Betrachter die Inszenierung nicht auf und es spielt im Endergebnis für den Betrachter keine Rolle, ob die sich vor ihm ausbreitende Szene tatsächlich geschehen ist oder nicht. Crewdson inszeniert in seinen Fotografien Realitäten, mit denen eine „fotografische Metasprache entsteht, die keine Aussagen mehr über die Realität selber macht, sondern eine Aussage über die Realität des Bildes und über das Medium Fotografie“¹¹⁴. Crewdson gibt weder durch eine Benennung der Personen und Orte vor, dass es sich um eine Dokumentation handelt, und täuscht den Betrachter in diesem Sinne nicht.¹¹⁵

Hover suggeriert zwar auf den ersten Blick einen dokumentarischen Charakter, was durch die s/w-Abzüge verstärkt wird, jedoch wird bei genauer Betrachtung der Fotografien deutlich, dass es sich nicht um eine Dokumentation handelt. In *Natural Wonder* dagegen, hebt Crewdson den Realitätsgehalt der Szenen fast gänzlich auf und lässt Tiere widernatürlich agieren bzw. er setzt sie in unrealistische Kontexte. Allerdings lässt er hierbei immer noch einen leisen Zweifel zu, ob die Tiere die Verursacher oder nur Beobachter der Situationen sind. In einigen Fotografien, vor allem aus der Serie *Twilight*, unterläuft Crewdson seine eigene akribisch aufgebaute Realität durch den Einsatz bestimmter, manchmal unpassender Details oder Beleuchtungssituationen, die den Betrachter an der Echtheit der Szene zweifeln lassen. Beispielsweise, wenn in *TL-41* ein Baum durch das Dach des Hauses in ein Schlafzimmer hineinragt (Abb. 8), oder in *TL-37* Lichtsäulen aus dem Boden des Wohnzimmers dringen. Andere Szenen können durch die Farbigkeit und die extreme Tiefenschärfe „enttarnt“ werden. In *Dream House* und *Beneath the Roses* gibt es zwar Aufnahmen, in denen die Protagonisten absurd handeln, sie verlassen dabei jedoch nicht den Raum des Möglichen. Die vordergründig sehr naturalistischen Naturaufnahmen aus *Cathedral of the Pines* erhalten durch den Lichteinsatz und die Nacktheit der Personen einen von der Realität entrückten Charakter und wirken wie Orte aus einer anderen Welt.

Crawdson selbst bezeichnet sich als „Hyperrealist“¹¹⁶, was vor allem aufgrund der extremen Tiefenschärfe in seinen Fotografien nachvollziehbar ist. Scheinbar banale Handlungen in den Aufnahmen verstärken diesen Eindruck zudem. Das Phänomen der

113 | Wahrheit darf nicht mit Authentizität verwechselt werden. Authentisch ist in der Fotografie das durch die Subjektivität des Bildautors gefilterte Abbild der Realität und nicht die Abbildung der Realität an sich (vgl. Floris M. Neusüss u. Renate Heyne: Fotografie in der Kunst der 70er Jahre. In: Floris M. Neusüss (Hrsg.): Fotografie als Kunst. Kunst als Fotografie. Photography as Art – Art as Photography. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968. Köln 1979, S. 15–104, hier S. 22f.).

114 | Ebd., S. 104.

115 | Von einer Täuschung des Betrachters könnte man ausgehen, wenn ein Bild so manipuliert wird (z. B. aus einem wirklich dokumentarischen Bild eine Person herausretuschiert wird), dass dem Betrachter eine andere Wahrheit angeboten wird. Die Szenen, die Crewdson aufbaut und abfotografiert, haben so stattgefunden, zwar auf der „Bühne“, aber sie waren da. Ob dies nun auch eine Szene aus einem realen Leben ist oder nicht, ist an dieser Stelle zweitrangig.

116 | Thon 2003, S. 58.



Abb. 8: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian. (Katalog: TL-41)

„Hyperrealität“ ist stark mit dem Begriff des Simulakrums verknüpft: Dieser geht auf Jean Baudrillard und seine Abhandlung *Der symbolische Tausch und der Tod* aus dem Jahre 1976 zurück.¹¹⁷ Ein Simulakrum bezeichnet ein Bild, Abbild, Traum-, Trug-, oder Scheinbild, das verschiedene Modelle der und Korrespondenzen zur Realität darstellt.¹¹⁸ Es können Kopien sein, die noch direkt mit der Realität korrespondieren und diese imitieren (Imitation), identische Reproduktionen sein, die das Reale ersetzen (Produktion) oder sich vom Realen lösen und auf sich selbst verweisen, womit virtuelle, digitale Realitäten, zwischen Wirklichkeit und Fiktion entstehen (Simulation). Letztendlich verschmelzen Simulakrum und Realität zur Hyperrealität. Baudrillard definiert dieses Phänomen als „[...] Generierung eines Realen ohne Ursprung in der Realität“. Man kann nicht mehr unterscheiden, ob man eine Kopie oder ein Original vor sich hat. „[...] die Form folgt der Fantasie, der Selbstdarstellung oder der Selbsterfindung.“¹¹⁹ Während die Simulation noch ihren Ursprung in der Realität hat, eine Ersatzwirklichkeit darstellt, existiert in der Hyperrealität nichts Reales mehr, sie bildet ihre eigene Wirklichkeit. Die Unterscheidung zwischen computersimulierten Bildern und echter Dokumentation sei kaum möglich, die Medien führen dazu, dass nur noch das als wirklich empfunden wird, was in den Medien gezeigt wird. Letztendlich löse sich der Mensch in der Hyperrealität ganz auf.¹²⁰ In diesem Sinne ist es zulässig, den Begriff der Hyperrealität auf die Fotografien Crewdsons anzuwenden, wobei sie durch ihren Nachahmungscharakter auch in den Bereich der Simulation eingeordnet werden können. Sie generieren zwar eine völlig neue Realität, referieren aber auf eine reale Ästhetik. Der Begriff des Simulakrums wurde darüber hinaus von der Kunstkritikerin und -theoretikerin Rosalind Krauss, unter Bezug auf Platons Höhlengleichnis¹²¹, auf die Fotografie übertragen und mit dem Begriff der „falschen Kopie“ oder auch der „Kopie

117 | Ursprünglich stammt der Begriff von Lukrez, aber auch Roland Barthes und Jacques Derrida beschäftigen sich mit diesem Phänomen. Baudrillard diskutiert den Begriff im Zusammenhang mit der Medientheorie und wird aus diesem Grund an dieser Stelle als Beispiel genauer betrachtet.

118 | Jean Baudrillard unterscheidet zwischen „Drei Ordnungen der Simulakren“ (vgl. Stefan Oßwald: *Simulation Running. Zu den Theorien von Jean Baudrillard*, http://www.burg-halle.de/~osswald/04_Arbeiten/Simulation%20Running_zu%20den%20Theorien%20von%20Jean%20Baudrillard.pdf (Stand: 5.12.2017).

119 | Baudrillard erklärt so seinen Zweifel am „Stattfinden“ des Golfkriegs. Er stellt nicht die historischen Tatsachen in Frage, sondern die Hyperrealität der Berichterstattung in den Medien. Der Krieg finde im Medium, in den virtuellen Bildern statt (vgl. Oßwald o. J.).

120 | Über die Hyperrealität schrieben u. a. Ludwig Feuerbach und Umberto Eco.

121 | Das Gleichnis beschreibt einen Menschen, der in einer Höhle lebt und von den anderen Menschen nur die Schatten sieht. Er hat also ein verzerrtes falsches Bild, ein Simulakrum des Menschen.

ohne Original“ verknüpft.¹²² Krauss sieht in der Fotografie eine „falsche Kopie“ aufgrund ihrer mechanischen Herstellung statt eines persönlichen, inneren Auslebens des Künstlers. Sie bezeichnet Fotografien als „Kopien ohne Original“, in denen Erinnerungen heraufbeschworen, aber keine Vorbilder direkt rezipiert werden, also Bilder, ohne Verbindung zum Realen darstellen. Das Bild ahmt keine ursprüngliche Realität nach, sondern konstruiert selbst eine Realität. Die Bilder wirken real, da sie eine Szene zeigen, die so hätte stattfinden können.¹²³ Eng damit verbunden sind ihre Originalitätskritik und weitere Überlegungen zur Autorschaft, was an dieser Stelle jedoch nicht in Bezug auf Crewdson diskutiert werden kann, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde.¹²⁴

In Referenz zu Rosalind Krauss' Überlegungen kann ebenso für Crewdsons Fotografien der Begriff einer „falschen Kopie“ angewendet werden. Auch Crewdson inszeniert Realitäten, die Ähnlichkeiten zu existierenden Situationen suggerieren, aber keine tatsächlichen Abbilder sind. Sie entspringen der Vorstellung des Fotografen, seiner Fantasie oder Erfahrung und setzen auf das kollektive Gedächtnis des Betrachters, um die Situationen erfassen zu können. Wie in Kapitel 4 festgestellt werden wird, beinhalten sie jedoch zudem direkte Übernahmen von existierenden Vorbildern, sei es aus der Malerei, der Fotografie oder dem Film. Daher können sie nicht mehr allein als „falsche Kopien“ angesehen werden, sondern nähern sich ebenso Baudrillards Begriff der Reproduktion.

Crawdson bedient sich der modernen Technik der Digitalisierung, um die Bilder nachzubearbeiten. Während er kein „Montage-Sampling“¹²⁵ nutzt, also keine Einzelfotos zu einer Gesamtkomposition zusammensetzt, baut er seine Szenen exakt auf und fotografiert sie so oft, dass ihm bei der digitalen Nachbearbeitung verschiedene Möglichkeiten des Übereinanderfügens mehrerer Negative (Layers) bleiben und so eine hohe Tiefenschärfe erreicht werden kann. Schatten und Unstimmigkeiten werden in den Fotografien retuschiert. Crewdson muss sehr präzise arbeiten, um dem Betrachter einen glaubwürdigen Raum vorführen zu können. Nur wenn der Raum eine gewisse Kontinuität aufweist, erweckt er beim Betrachter ein Gefühl des Realen.¹²⁶ Das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion ist eng verbunden mit den von Charles S. Peirce geprägten Begriffen der Indexikalität und der Ikonizität, die in der Fotografie-

122 | Vgl. Walter 2002, S. 92f., 95.

123 | Vgl. Rosalind Krauss: Cindy Sherman: Untitled (1993). In: Johanna Burton (Hrsg.): Cindy Sherman. Cambridge 2006, S. 97–142, hier S. 98.

124 | Überlegungen zur Rolle des Autors prägte vor allem: Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Roland Barthes: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main 2005, S. 57–63. Der Originalitätsdiskurs verliert generell an Bedeutung. Schließlich gehört die Kultur der Kopie und der multiplen Identität für viele Menschen zum Alltag (vgl. Ludwig Seyfarth: Ein Plädoyer für die Kunst der Kopie. In: FAZ 6.1.2001, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/rezension-ein-plaedoyer-fuer-die-kunst-der-kopie-11269732.html> (Stand: 21.3.2017).

125 | Rolf Lauter: Jeff Wall. Figures & Places. In: Ders. (Hrsg.): Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000. Kat. Ausst. Frankfurt am Main 2001–2002. München, London u. New York 2001, S. 13–125, hier S. 18. Dieses Verfahren nutzt beispielsweise Jeff Wall in einigen seiner Arbeiten.

126 | Vgl. Jan Tumlir: The Hole Truth. Jan Tumlir im Gespräch mit Jeff Wall über *The Flooded Grave*. In: Lauter 2001a, S. 150–157, hier S. 152.

theorie zahlreich diskutiert wurden.¹²⁷ Mit Etablierung der Digitalfotografie müssen diese Theorien, die sich auf die analoge Fotografie bezogen, deren Produkte gleichzeitig als indexikalisch und ikonisch gelten konnten, jedoch neu überdacht werden.¹²⁸

3.2.4 Einsamkeit und Melancholie

Besonders die Geste des Nachdenkens bzw. die Mimik und Gestik des Melancholischen spielt in Crewdsons Fotografien für den Charakter der Szenen eine evidente Rolle. Auch wenn er keine ausführlichen Studien über diese Gefühlsregungen anstellt, schreibt Crewdson den Protagonisten die Posen genau vor und lässt diese akribisch einüben. Die Personen wirken in allen Serien teilnahmslos, melancholisch oder schwermütig. Die Männer, Frauen und Kinder lachen nicht, lächeln nicht, im Gegensatz dazu schreien oder weinen sie aber auch nicht. Sie scheinen in sich versunken und resigniert. Da der Begriff „melancholisch“ im alltäglichen Sprachgebrauch schnell und breit gefächert verwendet wird,¹²⁹ erfolgt an dieser Stelle ein Überblick über dieses Phänomen, um zu untermauern, dass der Begriff zur Beschreibung von Crewdsons Fotografien zutreffend ist.

Der Gemütszustand beschäftigt seit der Antike Schriftsteller, Philosophen, Künstler, Ärzte und Wissenschaftler und keineswegs meinen alle dasselbe mit der Bezeichnung.¹³⁰ Aristoteles und Hippokrates waren die Ersten, die die Symptome der Melancholie beschrieben haben.¹³¹ Zwischen dem Ende des Mittelalters und dem Beginn der Renaissance war die Melancholie eng mit einer christlichen Gottesfurcht und dem Klosterleben verbunden¹³². Dies änderte sich im 16. Jh. hin zu einer „Sehnsucht der Verlassenen nach ihrem Geliebten“¹³³. Um 1900 bezeichnete man mit „Melancholie“ eine schwere Krankheit, die man heute als „schizophrene Psychose“ oder „depressiven Autismus“ diagnostizieren würde.¹³⁴ Sie drückt sich mit Schuldgefühlen, Verbitterung und Hoffnungslosigkeit, mit Trübsinnigkeit, Depressionen, Traurigkeit oder Weltschmerz aus.¹³⁵ Die betroffenen Personen neigen zur Vereinsamung, Selbstmitleid, Trauer, Träg-

127 | Unter anderem von Roland Barthes *Rhetorik des Bildes* (1964) oder Philippe Dubois *Die Fotografie als Spur eines Wirklichen* (1990).

128 | Siehe dazu Kapitel 5.1.

129 | Panofsky, Saxl und Klibansky haben mit *Saturn and melancholy* die erste umfassende Geschichte der Melancholie in Europa von der Antike bis zur Aufklärung geschrieben.

130 | Aus dem Griechischen *mélancholía* = Schwarzgalligkeit, vgl. Peter-Klaus Schuster: *Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger*. In: Jean Clair (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Kat. Ausst. Paris, Berlin 2005–2006. Ostfildern 2005, S. 90–103, hier S. 100. Nach Auffassung der Humoralpathologie ist die Melancholie eines von vier Temperamenten (die anderen drei Temperamente sind das Sanguinische, das Cholerische und das Phlegmatische), hervorgerufen durch die Vorherrschaft des schwarzen Gallensaftes im menschlichen Organismus, der den Melancholiker griesgrämig, trübsinnig und ungesellig werden lässt. Die anderen drei Temperamente sollen ein Verhältnis des Menschen zur Welt beschreiben, das melancholische Temperament ein Verhältnis zu sich selbst (vgl. Margret Iversen: *Hoppers melancholischer Blick*. In: Sheena Wagstaff (Hrsg.): *Edward Hopper*. Kat. Ausst. London u. Köln 2004–2005. Ostfildern 2004, S. 52–65, hier S. 51).

131 | Vgl. Jean Clair: *Ein Museum der Melancholie*. In: Ders. 2005a, S. 82–88, hier S. 82. Um den Rahmen und das Thema dieser Arbeit nicht zu sprengen, wird an dieser Stelle nur knapp auf die verschiedenen Definitionen von „Melancholie“ eingegangen.

132 | Vgl. Clair 2005b, S. 83. (Als Beispiel ist im Katalog Martin Schongauers *Der hl. Antonius, von Dämonen gepeinigt* angeführt, vgl. Nicolas Aymone: Kat. „Martin Schongauer“. In: Clair 2005a, S. 66).

133 | Schuster 2005, S. 100.

134 | Vgl. Krämer 2007, S. 86.

135 | Vgl. Spengler 2011, S. 50; vgl. Renaud Donnedieu de Vabres: Vorwort. In: Clair 2005a, S. 10.

heit, Langeweile, Wahnsinn, Lebensangst¹³⁶ und Schlaflosigkeit als Folge von ständigen Sorgen, Ängsten und Kummer¹³⁷. Die Melancholie spiegelt ein „grundsätzliches Spannungsverhältnis der menschlichen Psyche“¹³⁸ wider und entsteht zumeist durch das Nicht-erreichen selber gesteckter Ziele oder Wünsche. Die Melancholie kann zu einer Existenzkrise, im schlimmsten Fall zum Selbstmord führen.¹³⁹ Auch Sigmund Freud beschäftigte sich in seinem 1917 veröffentlichten Essay *Trauer und Melancholie* mit der Analyse dieses Gemüts. Nach ihm sind ein Desinteresse an der Außenwelt, der Verlust an Liebesfähigkeit und eine Untätigkeit, hervorgerufen durch einen realen oder ideellen Verlust, die Kennzeichen der Melancholie und der Trauer.¹⁴⁰ Jedoch unterscheidet sich die Trauer von der Melancholie, indem der melancholische Mensch nicht benennen kann, was er verloren hat, also um was er trauert.¹⁴¹ Auf der anderen Seite kann die Melancholie auch zu Höchstleistungen der Personen auf dem Gebiet der Künste, der Wissenschaft, der Philosophie und der Theologie führen.¹⁴²

Bei der Analyse der Fotografien Crewdsons sind diese Definitionen und die genannten Eigenschaften eines Melancholikers erkennbar. Die beschriebene Schlaflosigkeit wird von Crewdson vor allem in den Serien *Dream House* und *Beneath the Roses* abgebildet. Aber auch die Vögel in *Natural Wonder* scheinen der Trübsinnigkeit und Hoffnungslosigkeit verfallen zu sein. In *Twilight* wirken die Personen eher besessen oder entrückt als melancholisch, obwohl auch sie von Schlafstörungen befallen zu sein scheinen und nachts in ihrem Garten stehen (z. B. *TL-29*). In *Dream House* und *Beneath the Roses* sowie *Cathedral of the Pines* wird die melancholische Stimmung besonders deutlich. Personen sitzen resigniert, vor sich hin starrend auf dem Bett, im Sessel oder auf der Schaukel (z. B. *DH-4* (Abb. 66), *DH-5* (Abb. 68), *BR-26* (Abb. 84), *BR-27*, *BR-29* (Abb. 85), *BR-46*). Auch der beschriebene Wahnsinn wird zum Beispiel in *TL-38* oder *BR-34* sichtbar. In den Fotografien haben die Männer ihre Wohnräume zerstört. Die Medikamente, die von Crewdson so häufig im Bild platziert werden, fügen sich in diese Diagnose perfekt ein. Somit könnte man über die Frau in *TL-40*, die im überfluteten Wohnzimmer liegt, spekulieren, ob sie Suizid begangen hat bzw. begehen will.

Zur Diagnose der Krankheit der Melancholie gehörte lange Zeit die Werwolkkrankheit. Der Wolf als nichtdomestiziertes Tier streunt in der Geschichte des Abendlandes an der Grenze von Wald und Stadt, also von wilder und zivilisierter Welt umher.¹⁴³ Genau dies setzt Crewdson in *TL-20* und *TL-42* um. Auch der Hund in *EW-14* könnte bei ihm dieses Gemüt symbolisieren.¹⁴⁴

136 | Vgl. Peter-Klaus Schuster u. Jean Clair: Vorwort. In: Clair 2005a, S. 12f., hier S. 12.

137 | Vgl. Clair 2005b, S. 86.

138 | Roland Lambrecht: Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflexion. München 1996, zugl. Phil. Diss. Giessen 1992, S. 51.

139 | Vgl. ebd.

140 | Vgl. Sigmund Freud: Trauer und Melancholie (1916). In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1913–1917, Bd. 10. London 1949, S. 427–446, hier S. 429–431.

141 | Vgl. Spengler 2011, S. 49f.

142 | Vgl. Schuster u. Clair 2005, S. 12.

143 | Vgl. Jean Clair: Aut deus aut daemnon. Die Melancholie und die Werwolkkrankheit. In: Clair 2005a, S. 118–125, hier S. 118.

144 | Vgl. Yves Hersant: Acedia und ihre Kinder. In: Clair 2005a, S. 54–59, hier S. 58.

Die Darstellung melancholischer Personen ist keine Erfindung Crewdsons, sondern begegnet seit der Antike in unzähligen Beispielen. Als Schlüsselfigur kann beispielsweise Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* (1514) gelten.¹⁴⁵ Um die Melancholie und Einsamkeit von Personen inmitten der Großstadt und Gesellschaft zu zeigen, gibt es ebenso zahlreiche Beispiele, angefangen von Edgar Degas und August Rodin, über Edward Hopper und Otto Dix bis zu Giorgio deChirico.

Vor allem die sitzenden Personen in Crewdsons Fotografien weisen Ähnlichkeiten mit Dürers Haltung der Melancholie auf. Jedoch kann nicht festgestellt werden, dass Crewdson Dürer direkt rezipiert. Vielmehr setzt er ein allgemein etabliertes, im kollektiven Gedächtnis des Betrachters verankertes Motiv in Szene, um dem Betrachter diesen Gemütszustand deutlich erfahrbar zu machen. Crewdson modifiziert die Pose und setzt das Nachdenken eher mit hängenden Schultern und Armen um, was die Resignation noch mehr unterstreicht.

Bei Crewdson gibt es keine deutlichen Hinweise darauf, was die melancholische Stimmung ausgelöst haben könnte. In den Bildern, in denen Paare zu sehen sind, von denen ein Teil auf der Bettkante in Gedanken versunken sitzt, kann man sich jedoch vorstellen, dass es sich um eine Beziehungskrise handeln könnte. Crewdson erweckt durch gedämpftes Licht, mit einer räumlichen oder optischen Trennung der Personen, die meist mit Hilfe der Einrichtungsgegenstände oder der Beleuchtung entsteht, durch die Kommunikationslosigkeit und durch fehlende Blickkontakte, Empathie und veranlasst den Betrachter, sich mit der Szene zu identifizieren. Zudem wird die Wirkung der Fotografien durch die gewählte Tageszeit verstärkt. Als die traditionelle Zeit der Melancholie gilt die „crepuscolo della sera“, also das 3. Viertel des Tages (15–19 Uhr) und die Abenddämmerung.¹⁴⁶ Besonders in *Twilight*, *Dream House* und *Beneath the Roses* spielen sich die Szenen fast gänzlich zu dieser Zeit ab.

3.2.5 Inszenierung und Alltagsleben

Crewdsons Fotografien weisen in vielen Fällen einen alltäglichen Charakter auf. Ein Großteil seiner Arbeiten zeigt eine zunächst banal erscheinende Situation in einem häuslichen und privaten Umfeld. Erst bei genauerem Hinsehen stören verschiedene Details diesen Eindruck und lassen die Szenen ins Mystische, Fantastische oder Unheimliche abdriften. Besonders viele banal wirkende Aufnahmen finden sich in der ersten Serie *Early Work* (z. B. *EW-1* (Abb. 27) und *EW-6*), aber auch in den nachfolgenden Werken treten alltägliche Situationen auf. In der Serie *Natural Wonder* gibt es einige wenige Beispiele, wie *NW-6* oder *NW-13*, in denen zwar ein alltägliches Motiv, ein toter Vogel oder ein Sandberg, abgelichtet wird, was durch die Perspektive, die Farbigkeit oder die Beleuchtung jedoch den Bereich des Alltäglichen verlässt. In *Hover* gehen die Protagonisten scheinbar gewöhnlichen Tätigkeiten nach, die dem Betrachter zunächst als völlig trivial erscheinen. Erst bei genauerem Hinsehen kann das Ungewöhnliche identifiziert werden. In der Serie *Twilight* jedoch gibt es dagegen nur eine Aufnahme, *TL-1*, auf die diese Beschreibung zutrifft. Die Fotografie zeigt eine Siedlung in der Dämmerung, ohne

145 | Vgl. Maxime Préaud: Und auf dem Kopf ein einzelner Vogel, In: Clair 2005a, S. 226–231, hier S. 226f.

146 | Vgl. Jean Clair: Maschinismus und Melancholie. In: Clair 2005a, S. 440–450, hier S. 440.

weitere Attribute oder Objekte. In den anderen Fotografien werden die Szenen zum einen durch seltsame Vorgänge wie die in *TL-36* in der Küche gepflanzten Blumen oder das Haus auf der Straße in *TL-9* über das Alltägliche hinausgehoben. Zum anderen lässt Crewdson an sich banale Situationen, wie das Paar im Bett in *TL-32* (Abb. 56), durch einen unwirklichen Lichteinsatz übernatürlich wirken. Auch in *Dream House*, *Beneath the Roses* und *Cathedral of the Pines* werden die meisten Aufnahmen nicht mehr als alltäglich kaschiert, sondern deuten bereits durch Farbe, Beleuchtung, seltsame Tätigkeiten oder die Nacktheit der Personen eine weitere Ebene an. Beispielsweise erscheint die Frau in *BR-26* (Abb. 84) als Mutter, die gerade die frisch gewaschenen Handtücher in das Zimmer ihrer Tochter bringt. Auf den zweiten Blick fällt der Blutfleck auf dem Bettlaken auf, den die Mutter anscheinend gerade entdeckt hat und sich daraufhin gedankenversunken auf der Bettkante niedergesetzt hat. In anderen Aufnahmen ist es vor allem die Nacktheit der Protagonisten, die vermeintlich banale Szenen ins Absurde übergehen lässt. Selbst der Mann vor dem Fernseher (*BR-31*, Abb. 107) wirkt durch die Beleuchtung, die Medikamente und die nachlässige Kleidung nicht gewöhnlich. Bei Crewdson saugt niemand die Wohnung, spült Geschirr oder isst einfach nur. Seine Fotografien sind dadurch keine typischen Genreszenen im Sinne der sich v. a. im 17. Jh. in den Niederlanden etablierenden Genremalerei.

Die im allgemeinen Sprachgebrauch sehr verallgemeinernde Bezeichnung „alltäglich“ bedingt eine differenzierte Betrachtung. Die Voraussetzung dafür, dass in den Fotografien eine Szene oder ein Objekt alltäglich erscheint, ist, dass es sich um eine Tätigkeit oder ein Motiv handelt, das im kollektiven Gedächtnis der Menschen als „normal“, „unaufregend“ oder „banal“ verankert ist und somit auch wiedererkannt und eingeordnet werden kann.¹⁴⁷ Das Alltägliche wird in dem Moment unterbrochen, in dem ein besonderes Ereignis eintritt, oder, im Falle von Crewdson, etwas Widernatürliches, Fantastisches oder „Ferngesteuertes“ in die Szene eintritt. Was den Eindruck des Alltäglichen verstärkt, ist die Entindividualisierung der Menschen. Crewdson porträtiert nicht, sondern setzt archetypische Verhaltensweisen um.

3.2.6 Traum und Trauma und der „American Dream“

Der „amerikanische Traum“ – diese Vorstellung von einem erfolgreichen, besseren Leben, prägt noch heute das Bild der USA. Das Ziel wurde bereits in der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten 1776 als das „unveräußerliche Recht auf Leben, Freyheit und das Streben nach Glückseligkeit“ festgeschrieben.¹⁴⁸ John Truslow Adams war der erste, der dies als einen Traum bezeichnete,¹⁴⁹ den man gängiger Meinung nach durch Arbeit erreichen kann. Die Herkunft, das Geschlecht, die Hautfarbe oder die Religion spielen keine Rolle, die Chancen stehen für alle gleich.¹⁵⁰ Im Amerikanischen heißt das Sprichwort „from rags to riches“, was übersetzt „aus Lumpen zum Reichtum“ bedeutet. Das in zahlreichen Hollywoodfilmen inszenierte Klischee „vom Tellerwäscher

147 | Vgl. Tumler 2001, S. 152.

148 | Vgl. Carolin Emcke: Traum weiter, Amerika! In: Zeit online 43 (2012), www.zeit.de/2012/43/Amerikanischer-Traum-Reportage-USA (Stand: 27.5.2015).

149 | Vgl. James Truslow Adams: *The Epic of America*. New York 1947, S. viii.

150 | Vgl. Emcke 2012.

zum Millionär“ wurde jedoch für die wenigsten zur Realität. Im Gegensatz zu diesem Traum stehen Arbeitslosigkeit, Elend, Verbrechen und Rassenvorurteile, Kriege, Studentenunruhen, das instabile Gesundheitssystem, die Anschläge vom 11. September 2001 und die Finanz- und Immobilienkrise der Jahre 2007/2008.¹⁵¹ „Amerika ist am Ende des amerikanischen Traumes“¹⁵² angekommen. Einige einschneidende Ereignisse prägten die Atmosphäre in Amerika, in der Crewdson aufwuchs. 1950 griff die USA in den Konflikt zwischen Nord- und Südkorea ein, dieser Krieg dauerte bis Mitte 1953 und endete mit enorm hohen Verlusten auf beiden Seiten. 1950 setzte eine regelrechte Hatz auf Kommunisten ein, ein paranoides Gesellschaftsklima mit großem Rassismus-Problem und einer enormen städtischen Obdachlosigkeit herrschte in den 1960er Jahren.¹⁵³ Viele Amerikaner suchten vor diesen Problemen Schutz in ihrem Vororthäuschen und hofften, dort materiellen Besitz und Familienstabilität zu erfahren. Frauen erfüllten die Rolle als „zufriedene“ Hausfrau.

Man kann Crewdsons Aufnahmen als Illustration dieser „amerikanischen Krise“ verstehen. Einige Bilder scheinen das Kippen des Traums in einen Alptraum, die Stagnation und das Aufgeben dem Betrachter vor Augen zu führen. Die Protagonisten sind zwar Hausbesitzer, jedoch sind die Gebäude einfach konstruiert, teilweise alt, heruntergekommen und spartanisch möbliert. Die Menschen stocken in ihrem Erfolg, nicht nur materiell, sondern auch körperlich und seelisch. Sie schaffen es nicht, sich durch harte Arbeit aus ihrer Armut zu befreien und reich zu werden. Die schwangeren Frauen in Crewdsons Werken könnten dahingehend interpretiert werden, dass diese Misere sich fortpflanzt und sich auf die nächste Generation überträgt.¹⁵⁴

Crawdson zeigt „ein Land in Schockstarre“¹⁵⁵. Die Personen und sogar die Autos stehen still. Das Fahrzeug, das in den USA ein Symbol für Fortschritt, Entwicklung und Freiheit darstellt, ist stehen geblieben und kann gleichzeitig als Symbol der Armut gelten.¹⁵⁶ Es kann nicht mehr fahren und dient darüber hinaus eventuell als Schlafplatz für die gescheiterten Existenzen, die durch Arbeitslosigkeit ihr Heim verloren haben. In *BR-3* (Abb. 90) ist das Auto beladen mit Kartons und weiteren Habseligkeiten, evtl. alles, was dem Fahrer noch geblieben ist. Die offen stehenden Türen der Autos, die in verschiedenen Varianten in *Hover (H-3)*, *Twilight (TL-2)*, *Dream House (DH-10)*, *Beneath the Roses (BR-2, Abb. 5)* und *Cathedral of the Pines (CP-7)* vorkommen, spiegeln die Erstarrtheit und die Verwirrung der Menschen wider.

151 | Vgl. Jürgen Schweinebraden Freiherr von Wichmann-Eichhorn: Wer den Blick des anderen nicht sucht, wird ihn aus dem Blick verlieren. Gedankensplitter über ein anderes Amerika. Die USA zwischen J. F. Kennedy und Ronald Reagan. In: Martin H. Bush u. Thomas Buchsteiner (Hrsgg.): Duane Hanson. Skulpturen. Kat. Ausst. Tübingen u. a. 1990. Stuttgart 1990, S. 81–93, hier S. 84; vgl. Langer 2011, S. 33.

152 | Michael Stoeber: Gregory Crewdson 1985–2005. In: *Kunstforum International* 178 (2005), S. 307–309, hier S. 307.

153 | Vgl. Katherine A. Bussard: *Unfamiliar Streets. The Photographs of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler, and Philip-Lorca diCorcia*. New Haven u. London 2014, S. 7–9.

154 | Vgl. Hans-Dieter Fronz: Duane Hanson/Gregory Crewdson. In: *Kunstforum International* 207 (2011), S. 336–339, hier S. 339.

155 | Ebd.

156 | Vgl. Stoeber 2005, S. 308.

In Crewdsons Aufnahmen tritt Unerklärliches, Unheimliches und Unterdrücktes in ansonsten heile, geborgene Welten ein. Der Betrachter ist geneigt, die sonst nicht logisch erklärbaren Vorkommnisse als Träume zu identifizieren. In *Natural Wonder* stellt Crewdson eine scheinbare Idylle dar, die von mysteriösen Ereignissen durchbrochen wird, eine „bukolische Romantik und schockierende Direktheit verbinden sich zu einer dialektischen Eigenwelt“¹⁵⁷. Crewdson lädt die Szenen mit Details auf, die als Symbol für tief verhaftete Neurosen fungieren. Diese Sinnbilder der Natur überträgt er in seinen nachfolgenden Serien in die amerikanische Vorstadt.¹⁵⁸

Traum und Trauma sind „psychologische Phänomene innerhalb der Theorie der Verdrängung und Unterdrückung“¹⁵⁹.

Der Begriff „Traum“ bezeichnet ein Phänomen, das aus dem Unterbewussten schöpft, in dem die Grenze zwischen der Realität des Tages und dem Schlaf verschwimmt. Nach Freud werden die Reste des Tages mit in den Schlaf genommen und dort dem Traum angepasst. Der Traum kehrt geheime Wünsche hervor, die im Bewusstsein geheim gehalten werden. Beim Erwachen kann man den Traum nur schwer in Worte fassen, meist bleibt das Geträumte lückenhaft und wird verfälscht erinnert.¹⁶⁰ Die realen Erfahrungen und Erlebnisse mischen sich mit Vorstellungen, in dessen Folge sich fantastische Szenen ereignen können.¹⁶¹

„Trauma“ dagegen meint eine seelische Verwundung. Nach Freud ist ein Trauma „ein Erlebnis, welches dem Seelenleben innerhalb kurzer Zeit einen so starken Reizzuwachs bringt, dass die Erledigung oder Aufarbeitung desselben in normal-gewohnter Weise mißglückt“.¹⁶² Ästhetisch umgesetzt wird das Trauma mit Schmerz, Angst, Verletzung, Verwundung, verschobenen Wahrnehmungen der Realität oder mit dem Unheimlichen.¹⁶³ Dieses „Trauma“ setzt Crewdson am deutlichsten in seiner Serie *Natural Wonder* mit den toten Tieren und verletzten Körpern um. Wie sich in Kapitel 4 zeigen wird, setzen ebenso die Vorbilder Crewdsons (v. a. diejenigen aus der Gattung Film, d. h. Hitchcock, Lynch und Spielberg), die von Freud in seiner Traumdeutung beschriebenen Charakteristiken wie Verdrängung oder Verschiebung kalkuliert ein.

In Crewdsons Fotografien scheinen sich Realität und Traum abzuwechseln bzw. zu überlagern. „Wie höchst artifizielle Stilleben werden sie zum Spiegel der gesellschaftlichen Befindlichkeit.“¹⁶⁴ In *Hover* und vereinzelt noch in seinen nachfolgenden Serien ist es eher die „Hilflosigkeit der Protagonisten und die Absurdität der Lösungsmöglichkeiten“¹⁶⁵, die an Träume denken lassen, obwohl weder die Farben noch die Perspektiven unnatürlich oder verschoben sind. In *Twilight*, *Dream House* und *Beneath the Roses*

157 | Nora Dünser: Gregory Crewdson. In: Angela Stief u. Gerald Matt: Traum & Trauma. Werke aus der Sammlung Dakis Joannou, Athen, Kat. Ausst. Wien 2007. Ostfildern 2007, S. 56–59, hier S. 56.

158 | Vgl. ebd.

159 | Angela Stief u. Gerald Matt: Kunst und Verwundung. Zur Ästhetik von Traum und Trauma. In: Stief u. Matt 2007a, S. 18.

160 | Vgl. Elisabeth Bronfen: Traumreisen. Shakespeares nächtlicher Wald und Freuds anderer Schauplatz. In: Stief u. Matt 2007a, S. 184–195, hier S. 184, 190.

161 | Vgl. Gerald Matt u. Edelbert Köb: Vorwort. In: Stief u. Matt 2007a, S. 8f., hier S. 8.

162 | Im Griechischen bedeutet „Trauma“ Wunde: vgl. Matt u. Köb 2007, S. 8.

163 | Vgl. ebd.

164 | Dünser 2007, S. 56.

165 | Vgl. Pabst 2005, S. 107.

erscheinen die Personen verwirrt oder von einem Zwang befallen zu sein. Die Objekte werden zwar teilweise zweckentfremdet, sind aber nicht unnatürlich. In der Serie *Cathedral of the Pines* sind es einzelne Elemente, wie die Telefonzelle in *CP-5*, die nicht an den Ort zu gehören scheint und daher der Szene in Verbindung mit der Wildnis eine traumähnliche Atmosphäre verleiht. Aber auch diese Aufnahmen kann man nicht als Traumbilder bezeichnen, da sie zu real sind und keine Naturgesetze überschreiten. Es sind „Seelenbilder“, die Crewdsons Gefühle, Emotionen und Empfindungen widerspiegeln. Nach Aussage Crewdsons sind die abgelichteten Szenen nicht seine Träume: „Nein, ich erinnere mich eigentlich kaum an meine Träume. Aber keine Sorge: ich träume die Dinge nicht, die in meinen Bildern auftauchen“.¹⁶⁶

3.2.7 Familie und Frauen

Crewdson zeigt in seinen Aufnahmen die Hüllen des Familienlebens, in Form von Wohnungen, Häusern, Wohn-, Ess- und Schlafzimmern. Die intakten Familien, die man in diesen Kulissen erwarten würde, werden jedoch nicht abgebildet. Es gibt keine harmonischen Familienzusammenkünfte, keine Freude oder gemeinsame Aktivitäten. In allen Werkserien gibt es insgesamt nur vier Aufnahmen (*DH-3*, *DH-8*, *TL-5*, *TL-35*), die überhaupt eine gesamte Familie mit Vater, Mutter und Kind(ern) zeigen. In *TL-5* ist zwar die Familie im und am Auto versammelt, jedoch ist die Idylle durch das brennende Haus zerstört. Das voll gepackte, wie zur Flucht bereite Auto sowie der Benzinkanister neben dem Mann auf dem Rasen lassen an Brandstiftung denken. In *DH-3* suggeriert das von oben auf den Vater fallende Licht, dass das Familienoberhaupt von einer übernatürlichen Macht besessen ist. Zudem wirken die Kinder wie seelisch abwesend. In *DH-8* bekommt der Betrachter das Gefühl, dass etwas Verbotenes vor sich geht. In dieser Aufnahme schneidet der Vater nachts im Wintergarten Blumen und beobachtet seine Familie im Wohnzimmer. Wenn Männer in Crewdsons Fotografien im Kreise ihrer Familie auftreten, haftet ihnen etwas Unheimliches oder Verstörendes an. In *DH-6* könnte sogar ein Missbrauchsfall unterstellt werden. Ansonsten fehlt der Vater, die Mütter sind mit ihren Kindern alleine (z. B. *BR-35* (Abb. 3), *BR-37* (Abb. 81), *BR-46*). Auch die schwangeren Frauen (*TL-12*, *TL-29* und *BR-1*, *BR-23*, *CP-5*) werden nicht von ihrem Partner oder vom Kindsvater begleitet. In *BR-32* (Abb. 105) wird die Abwesenheit des Vaters sowie die des zweiten Kindes durch die gedeckten Plätze am Esstisch besonders verdeutlicht. Aber auch das Verhältnis zwischen Mutter und Kind scheint konfliktbeladen zu sein. In *BR-22* beobachtet die Mutter ihre Tochter, die im Garten auf der Schaukel sitzt, unfähig zur Kommunikation oder ihr zu helfen. Die räumliche Trennung verkörpert gleichzeitig eine seelische Abgrenzung. In *BR-45* scheint sich die nackte Mutter, die in der Tür des Wohnwagens steht, der Anwesenheit ihres Sohnes und ihrer Nacktheit nicht bewusst zu sein (Abb. 76).

Den Frauen kommt in den Fotografien die Rolle der Mutter, Hausfrau, Ehefrau oder Geliebten zu. Wie in Klischeebildern aus den 50er und 60er Jahren, die durch die Medien, vor allem die Werbung geprägt wurden¹⁶⁷, steht die Frau in der Küche (*BR-31*, Abb. 107), kümmert sich um den Einkauf (*TL-10*, *BR-9*) oder um die Wäsche (*BR-26*, Abb. 84), wobei die Protagonisten nicht bei der Ausübung der jeweiligen Tätigkeiten dargestellt

166 | Kröner 2004, S. 175.

167 | Vgl. Spengler 2011, S. 139f.

werden, sondern innehalten. Der Frau wurde allgemein der Innenraum, der häusliche Bereich zugeordnet, dem Mann der Außenraum. Der Mann konnte mit einer normalen Selbstverständlichkeit zwischen Innen- und Außenraum wechseln, was der Frau nicht zugestanden wurde.¹⁶⁸

Die zerrütteten zwischenmenschlichen Beziehungen spiegeln sich zudem in der fehlenden Kommunikation wieder. Körperkontakt durch und zwischen den Familienmitgliedern oder den Protagonisten ist in den Fotografien nie vorhanden. Besonders erschreckend wirkt dies in *BR-37* (Abb. 81). Die Mutter berührt und wärmt ihr nacktes Baby nicht, obwohl draußen Schnee liegt und die Zimmertür offen steht. Selbst in den Fotografien, die ein Paar kurz nach dem Geschlechtsakt zeigen, gibt es keine Nähe.¹⁶⁹ Die einzige Ausnahme bilden Teenager, die Händchen halten (*BR-12*, *BR-41* (Abb. 96), *BR-42* (Abb. 9)), was im erwachsenen Zustand anscheinend nicht mehr möglich ist. Jedoch ist in den Fotografien körperliche Gewalt, mit Ausnahme der Serie *Natural Wonder* und *TL-21*, nicht sichtbar. Die Taschenlampen, deren Strahlen hart den nackten Rücken des Mannes treffen (*BR-50*, Abb. 6), können eventuell vergleichbar interpretiert werden. Kommunikation zwischen den Protagonisten gibt es kaum, weder über Mimik noch Gestik, selbst dann nicht, wenn zwei Personen gemeinsam im Auto sitzen oder auf der Matratze liegen. Oftmals wird lediglich durch die Kleidung oder die Anwesenheit im gleichen Raum eine Verbindung sichtbar. Die Personenzahl nimmt durch die Serien hindurch ab. Während in *Hover* und *Twilight* noch einige Aufnahmen mit einer höheren Anzahl an Personen vorhanden sind, reduziert Crewdson das Bildpersonal in *Dream House*, *Beneath the Roses* und *Cathedral of the Pines* deutlich. Crewdson zeigt jedoch keine besonders auffälligen Personen, sondern setzt eher stereotype Figuren um, mit denen sich der Zuschauer identifizieren kann.¹⁷⁰

3.2.8 Fenster und Türen

Das Motiv des Fensters und der Tür ist ein in allen Serien Crewdsons wiederkehrendes Element, mit dem der Fotograf Einblicke, Ausblicke, Durchlässe und Übergänge konstruiert.¹⁷¹ Rein architektonisch gesehen, dienen Fenster als Öffnung in der Wand, gliedern den Raum und sorgen für die nötige Beleuchtung. Sie lassen Licht, Gerüche und Geräusche herein oder hinaus und schaffen Ein-, Aus- und Durchblicke. Bei der Planung eines Hauses oder Gebäudes bilden sie ein wichtiges Element zur Strukturierung der Fassade oder der Räume. Gleichzeitig sind Fenster und Türen auch die „Schwachstellen“

168 | Vgl. Krämer 2007, S. 44f. Diese „reale[n] und symbolische[n] Zuweisungen, Bedeutungen und Wertigkeiten von männlichen und weiblichen Sphären“, stammen aus dem 18. Jh. (vgl. Spengler 2011, S. 135). Einen Höhepunkt der „ästhetischen Bindung der bürgerlichen Frau ans Haus“ bildete sich in der deutschen Romantik heraus, die „Weiblichkeit und Häuslichkeit als symbiotische Einheit entworfen hat“ (ebd., S. 139). Obwohl nach dem Zweiten Weltkrieg vermehrt Frauen einer Erwerbstätigkeit nachgingen, wurde der Haushalt trotz allem weiterhin der Frau zugeordnet. Erst in den 1970er Jahren wurden nach einem wirtschaftlichen und sozialen Umbruch zur post-industriellen Gesellschaft und damit verbundenen neuen Lebensformen wie Singles und Alleinerziehenden auch neue Wohnformen herausgebildet (vgl. ebd., S. 138).

169 | Die einzige Ausnahme bildet *BR-26* (Abb. 84).

170 | Vgl. Walter 2002, S. 91.

171 | Selbst in *Natural Wonder* nimmt Crewdson die Darstellung indirekt auf, indem er Schaukästen baut und so den Betrachter quasi zwingt, wie durch ein Fenster auf die Szene zu blicken.

Abb. 9: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 1148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian. (Katalog: BR-42)



eines Hauses. Durch sie kann Unerwünschtes oder eine Gefahr eindringen und Blicke können hineingeworfen werden. Das Fenster bildet damit einen Schwellenraum zwischen innen und außen, da der Blick hinein oder hinaus kann, der Körper aber nicht. Dies gilt nicht nur für das Architektonische, sondern übertragen auch für den seelischen Zustand des Menschen. Oft wirken die hell erleuchteten Fenster der Häuser in einer ansonsten nächtlichen Umgebung wie die Augen oder die Seele des Hauses. Das Fenster wird so zu einem melancholischen Ort, an dem die Person ihren Gedanken nachgehen kann. Fenster zeigen physisch nicht erreichbare Welten und repräsentieren darüber hinaus das Jenseits, Ideal und Traum. Zudem werden mit Fenstern Aberglauben und Mythen assoziiert. Es herrschte die Auffassung, dass das Fenster eine Verbindung zum Übersinnlichen und Außerirdischen herstelle, das Geister und die Seelen Verstorbener als Grenzort benutzen können. So wurde bei Krankheit oder im Falle eines Todes sofort das Fenster geöffnet, damit die Seele aus dem Raum hinausfliegen könne. Doch genau an diesem Ort, so der Aberglaube, wollen die Seelen und auch der Teufel wieder hinein. Das Fenster verkörperte einen geheimnisvollen Ort des Übergangs.¹⁷²

In Crewdsons Fotografien können diese Charakteristiken vor allem in der Serie *Twilight* beobachtet werden. Die Personen stehen am Fenster und wirken wie hypnotisiert von etwas außerhalb des Raumes (*TL-30* (Abb. 63), *TL-31*). Das Licht symbolisiert ein geheimnisvolles Vorgehen oder eine innere Ambivalenz der Protagonisten. Damit reiht sich Crewdson in eine lange Darstellungstradition des Fensters als „Schwellenraum für Empfindungen“¹⁷³ ein, die von der Antike bis zur Gegenwart reicht. Besonders in der Romantik erfreute sich das Motiv der am Fenster stehenden oder sitzenden Person oder eines Paares besonderer Beliebtheit. Gerade die damit verbundene melancholische Atmosphäre stand bei den Künstlern im Vordergrund. Deutlich bei Crewdson zu erkennen ist ein Sog sowohl nach draußen, als auch nach innen, der auch den romantischen Darstellungen eigen ist¹⁷⁴. Seine hell erleuchteten Fenster und Schaufenster bei Nacht lenken die Aufmerksamkeit ins Innere, ohne dass der Betrachter dort dann tatsächlich etwas erkennen kann. Crewdson steht jedoch nicht in der Tradition von Gemälden, die eine Frauenfigur in Rückenansicht am Fenster zeigen, die besonders im 19. Jh. beliebt waren. Bei ihm werden die Personen von vorne oder der Seite gezeigt,

172 | Vgl. Rolf Selbmann: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne. Berlin 2010, S. 13.

173 | Ebd., S. 72.

174 | Vgl. ebd., S. 86.

ihre Gesichtszüge und vor allem ihre Gemütsbewegungen und Blicke sind deutlich zu erkennen. Jedoch arbeitet Crewdson auch mit dem Element des Nicht-Sichtbaren, da der Betrachter in den Aufnahmen nicht sehen kann, auf was die Personen blicken.

Im 19. Jh. wurde das Fenster in der Genremalerei oft zum Hauptmotiv, was sich besonders in Crewdsons *Early Work* widerspiegelt. Die Fensterblicke sind „[...] Zitate von Möglichkeiten, seien sie sozialer, psychoanalytischer oder rein ästhetischer Betrachtungsweisen.“¹⁷⁵ In kompositorischer Hinsicht dient das Fenster dazu, das Wahrnehmungsfeld auf einen Ausschnitt zu reduzieren und somit den Blick zu konzentrieren. Das Fensterglas sollte ursprünglich nicht dazu dienen, das Licht ungehindert in den Raum fallen zu lassen, sondern nach seiner Bezeichnung „specularia“ die natürliche Wahrnehmung verändern.¹⁷⁶

Verschiedene Funktionen des Fensterblickes wurden von Rolf Selbmann in seiner Publikation *Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne* analysiert.¹⁷⁷ Demnach gibt es vier Idealtypen: das Fenster als Lichtwand, Fensterraum, Rahmen und Schaufenster.¹⁷⁸ Das Fenster wird von der reinen Lichtfläche zum Fensterraum, wenn es als bloßer Funktionsgegenstand oder Lichtquelle eingesetzt wird. Rahmt das Fenster den Ausblick ein und macht ihn damit selber zum Bild, lädt das Fenster die Bedeutung des Bildes zusätzlich auf. Bei der vierten Funktion, dem Schaufenster, wird die Schwellensituation am deutlichsten. Der Blick wird zum einen gehemmt, zum anderen angezogen. Der Betrachter steht vor dem Schaufenster, ohne hinein zu dürfen, und wird so zu einem voyeuristischen Blick ins Innere gezwungen.¹⁷⁹ Besonders deutlich wird dies, wenn der Betrachterstandpunkt im Inneren des Schaufensters liegt und Personen beobachtet werden können, die von außen in den Raum hineinblicken. Selbmann unterscheidet in seiner Analyse weiter zwischen dem romantischen und dem realistischen Fensterblick. Laut ihm möchte der romantische Fensterblick den Blick auf das erweitern, das nicht sichtbar, sondern nur vorstellbar ist. Der realistische Blick grenzt das Sehfeld ein und rahmt den tatsächlichen Ausblick ein. Das Fenster kann also als Rahmen, als Bildbeschränkung oder auch als Distanz und Blickerweiterung fungieren, wobei die einzelnen Funktionen sich auch überschneiden bzw. gleichzeitig existieren können.¹⁸⁰

Ob die Fotografie als „Blick durch ein Fenster“¹⁸¹ gelten kann und ob der Fernseher, ein Monitor oder auch die Fensterscheibe als Fenster zur Welt fungiert, kann diskutiert werden, muss aber an dieser Stelle ausbleiben. Im Hinblick auf Crewdsons Affinität zum Film sei an dieser Stelle auf Hitchcocks *Fenster zum Hof* verwiesen. Der Film bildet mit seiner Palette von Möglichkeiten einen Wendepunkt in der Geschichte des Fensterblicks und ein Ende des „naive[n] Blick[s] von Fenster zu Fenster“¹⁸².

175 | Ebd., S. 155.

176 | Vgl. ebd., S. 11.

177 | Ebd.

178 | Besonders die niederländischen Interieurs verdeutlichen das Fenster als Lichtwand, indem sie die Bilderzählung von diesem Raumelement abhängig machen und ihm die Funktion einer Wand zuschreiben (vgl. ebd., S. 24–26).

179 | Vgl. ebd., S. 29–37.

180 | Vgl. ebd., S. 126f.

181 | Herbert Molderings: *Die Moderne der Fotografie*. Hamburg 2008, S. 7.

182 | Selbmann 2010, S. 195.

Ähnlich wie mit dem Motiv des Fensters verhält es sich mit der Tür. Auch sie bildet eine Öffnung und erzeugt eine Schwellenwirkung, aber mit dem Unterschied, dass man sie tatsächlich durchschreiten kann. Sie bildet eine fakultative Grenze im Gegensatz zur obligatorischen Grenze einer Wand. Allerdings verschließt sie tatsächlich den Raum, während das Fenster immer noch „durchblickbar“ ist.¹⁸³ Stehen Türen, wie es bei Crewdson sehr oft der Fall ist, offen, bilden sich in der Komposition Durchblicke, die die Raumkonstellationen verändern und die Komposition strukturieren. Die Raumdarstellung, die durch verschachtelte Räume dominiert wird, entwickelte sich aus der spätmittelalterlichen Malerei mit Rogier van der Weyden (1400–1464), der die Tür und das Portal als architektonische Elemente in der Interieurmalerei einsetzte, was aber erst im 17. Jh. zum eigenständigen Gemälde wurde.¹⁸⁴

In *Twilight* und *Dream House* stehen Türen, nicht nur Zimmer- und Schranktüren, sondern auch Haustüren, Garagentore, Autotüren und Türen der Wohnwägen einen Spalt breit offen. Was sich dahinter befindet, wird allerdings nur teilweise oder gar nicht sichtbar. In *Beneath the Roses* komponiert Crewdson weitaus verschachteltere Räume, in denen verschiedene Fenster- und Türmotive kombiniert werden. Zumeist sind es gleich mehrere Türen und Fenster, die die Szene in verschiedene Richtungen erweitern. In *BR-31* (Abb. 107) wird beispielsweise am linken Bildrand ein Fenster abgelichtet, die Vorhänge sind vorgezogen und lassen lediglich einen Lichtschein von außen hineindringen. Im Rücken des sitzenden Mannes zeichnen sich hell die Umrisse einer geschlossenen Tür ab. Zwei kleine Fenster lassen wiederum nur das Licht von außen erkennen. Direkt links daneben steht die Tür zum Wandschrank einen Spalt offen und gibt den Blick auf einen Teil der aufgehängten Mäntel frei. Nach rechts erweitert sich der Raum in eine angeschlossene Küche, in der eine Frau an der Arbeitsfläche steht. Neben ihr kann der Betrachter aus dem Fenster auf das Nachbarhaus blicken, erkennbar sind jedoch nur der Zaun und das erhellte Fenster. Mit Ausnahmen von *Natural Wonder* und *Hover* werden in allen Serien sowohl Blicke von außen in die Häuser hinein, als auch vom Inneren der Häuser hinaus umgesetzt.

Als Sonderform des Fensters wird an dieser Stelle auf das Motiv des Spiegels verwiesen, da dieser auffällig oft von Crewdson eingesetzt wird. Vor allem in *Beneath the Roses* erweitern Spiegel, oder Spiegelungen in der nächtlichen Fensterscheibe, die Raumkonstellationen um zusätzliche Sichtachsen (z. B. *BR-28*, Abb. 100). Somit kann die „sowohl spiegelnde als auch offene, blickdurchlässige Form der Bilderfahrung [...] die Räume und damit die Wirklichkeit und die Illusion durchmischen.“¹⁸⁵ Spiegel bilden zwar eine geschlossene Fläche im Raum, erweitern ihn aber in seiner optischen Ausdehnung. Der Spiegel zieht so nur eine illusionäre Grenze. In ihm kann etwas gezeigt werden, was sich außerhalb des Betrachterumfelds befindet, wie es in *TL-30* und *BR-38* umgesetzt ist (Abb. 63, 74). Zumeist umgibt dieses reflektierte Bild ein „Hauch von Unwirklichkeit“¹⁸⁶.

183 | Vgl. ebd., S. 15–18. Eine Sonderform bildet hierbei eine Glastür. In der holländischen Malerei sind die Meister des „Durchblicks“, also der Übergänge von einem Interieur ins andere, Nicolas Maes, Jan Steen, Pieter de Hooch, Emanuel de Witte, Jan Vermeer und Samuel van Hoogstrate (vgl. ebd., S. 188f.).

184 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 186f.

185 | Selbmann 2010, S. 20.

186 | Heribert Losert: Spiegel und Spiegelungen. München 1972, S. 5.

So kann ein Spiegel den Gegensatz der Realität zum Ausdruck bringen, die doppelte Existenz des Gespiegelten andeuten und die vielfachen Möglichkeiten der visuellen Wahrnehmung sichtbar machen.¹⁸⁷ Besonders deutlich wird dies, wenn im Spiegelbild ein anderes Bild in Erscheinung tritt als die Person, die vor dem Spiegel steht (vgl. BR-28).

3.2.9 Stadt und Natur

Suburbs – amerikanischen Vorstädte –, dies sind die Kulissen, in denen Crewdson seine Fotografien inszeniert. Großstädte kommen dagegen in seinen Aufnahmen nicht vor. Das Idealbild vom Leben im Vorort wurde seit dem 2. Weltkrieg in Amerika geprägt und ist in den Grundzügen heute noch existent. Es bestand die Vorstellung, dass fern des Großstadtchaos' und der Anonymität optimale Wohn- und Lebensbedingungen für die Familie existierten. Das „kulturell und sozial heterogene Umfeld der Metropolen“ steht im Gegensatz zur „soziokulturell homogene[n] Nachbarschaft“¹⁸⁸, die so mehr Sicherheit bieten kann. Das Einfamilienhaus vor der Stadt wird in der US-amerikanischen Kultur als Symbol für Freiheit, Harmonie und Frieden idealisiert.¹⁸⁹ Zudem ist dort großzügiger Platz vorhanden, man kann sich Garten und Auto leisten. Die Kinder finden im Idealfall gleichaltrige Spielkameraden, die Frauen bleiben zu Hause und kümmern sich um den Nachwuchs. Dieses vermeintliche Idealbild, mit weißen Holzhäusern, Vorgärten mit Autos und der Familie am Esstisch, bezeichnet Crewdson als „American Landscape“.¹⁹⁰ Die Vorstädte sind entropisch, was die „Konformität der amerikanischen Vorstädte und Landschaften, den Verlust regionaler Identität und den Prozess einer fortschreitenden optischen Gleichschaltung“ bezeichnet.¹⁹¹ Crewdson führt dem Betrachter diesen vermeintlichen Schutzraum vor, der allerdings leicht zum Krisenraum werden kann. In der Fotografie wurde seit den 1970er Jahren ein besonderes Augenmerk auf die „Idylle des Einfamilienhauses im suburbanen Raum“¹⁹² gelegt, was in Crewdsons und beispielsweise Larry Sultans Werken erkennbar ist. Auch im US-Film der 1980er und 1990er Jahre wurde die Vorstellung einer glücklichen, friedfertigen Wohnsituation im Vorort durch Stimmungen und seltsame Situationen gestört.¹⁹³

In Crewdsons Fotografien bildet zudem die Natur den Abschluss für die sich im Vordergrund abspielende Szene. Oft sind es die Berge und der Wald, die die Fotos begrenzen und in einen allgemeinen Kontext verorten. Die Landschaften verankern den Protagonisten und gleichzeitig den Betrachter in einem räumlichen Gefüge, ohne dass in den meisten Fällen jedoch ein genauer Ort benannt werden kann. Crewdsons Fotografien sind keine Landschaftsaufnahmen im herkömmlichen Sinn, keine Panoramafotografien oder idealisierte Ansichten.¹⁹⁴ Nur wenige Fotos stehen in der malerischen

187 | Vgl. ebd., S. 6; vgl. Springer 2008, S. 214.

188 | Spengler 2011, S. 108.

189 | Vgl. ebd., S. 219.

190 | Ebd., S. 254.

191 | Hammerbacher 2010, S. 77. Der Begriff des Entropischen wurde 1966 von Robert Smithson in einem Aufsatz der Zeitschrift *Artforum* eingeführt.

192 | Spengler 2011, S. 189.

193 | Vgl. ebd., S. 109.

194 | Die Akzeptanz der Landschaft als autonome Bildgattung gelangte mit den Impressionisten zur vollen Blüte. Dies ist auch der Beginn der Fotografie (vgl. Jeremy Gaines: *Monade oder Nomade. Mensch und Ödland im Werk Jeff Walls*. In: *Lauter* 2001a, S. 158–166, hier S. 161).

Tradition des kleinen Menschen in der großen Landschaft¹⁹⁵ (z. B. *BR-3*, Abb. 90). Seine Fotografien sind eher vergleichbar mit den von dem Ethnologen Marc Augé definierten „Nicht-Orten“. Dies sind Orte, die nicht durch „Identität, Relation und Geschichte“ gekennzeichnet sind, die keine „Identitätsbildung“ zulassen und weder als „relational noch historisch bezeichnet werden“.¹⁹⁶ Bei Crewdson sind dies heruntergekommene, verlassene und teilweise von ehemaliger Industrie besiedelte Gegenden. Sie strahlen Verödung und Tristesse aus und zeigen die Auswirkungen der modernen Zivilisation und Industrialisierung.¹⁹⁷ Besonders in der Serie *Cathedral of the Pines* werden diese Nicht-Orte vorgeführt. Städte oder größere Siedlungen sind nicht mehr umgesetzt, es gibt anscheinend nur noch Wildnis und Einsamkeit.

Kompositorisch spielt Crewdson mit einer Tiefenwirkung, die er dann wieder verweigert. In den Außenaufnahmen liegt der Fluchtpunkt oft außerhalb des Bildes oder ist durch Nebel, weitere Gebäude oder Bäume verdeckt. Der Himmel nimmt selten mehr als ein Drittel des Bildes ein. Selten komponiert er eine Szene mittig und ordnet den Umraum symmetrisch an, sondern fügt weitere Szenen und Details hinzu und lässt den Betrachterblick über das Bild wandern.

Crewdsons Natur wurde als eine „Natur, die Amok läuft“¹⁹⁸ beschrieben. Die Bemächtigung der Natur über die Zivilisation ist jedoch nicht vergleichbar mit romantischen Ruinendarstellungen oder idyllischen Landschaftsgemälden. Die Natur wird in einigen Fotos zum Hauptdarsteller und verlässt ihre Funktion als Hintergrund oder Kulisse. Die Natur besetzt den Innenraum und „stört das etablierte Verhältnis zwischen Innen und Außen, Kultur und Natur“¹⁹⁹. Sie scheint sich in den Fotos der Zivilisation zu bemächtigen, dringt vor in die Häuser, in die Sicherheit und Abgeschlossenheit der Wohnungen. Sei es in Form eines Vogels, der auf dem Schminktisch im Schlafzimmer sitzt (*BR-29*, Abb. 85), oder in Form von Blumenbergen, die die Küche füllen (*TL-36*). Lars Spengler interpretiert diese Darstellung als eine Bemächtigung der Frau durch die Natur. Er versteht die Frau als antike Flora, die „in der stets erotischen Verführungskraft der Göttin der Blumen, der Gärten und des Frühlings Betonung findet und weibliche Sexualität metaphorisch mit vegetativer Natur verknüpft.“²⁰⁰ In *TL-40* überflutet die Natur in Form des Wassers gleich das gesamte Wohnzimmer (Abb. 44). Innen und Außen scheinen in manchen Fotos vertauscht zu sein. Zudem haben die Menschen die Natur verdrängt, bebaut und vermüllt. Gebäude und Fabriken sind nicht neu und gepflegt, sie verfallen zusehends, brennen oder sind bereits zerstört (*H-4*, *BR-42*). Die Jugendlichen in *BR-41* und *BR-42* laufen in sich vertieft durch die verwahrloste Landschaft über die Eisenbahnschienen, die nicht mehr gebraucht werden (Abb. 9, 96). Genau wie ihre Umgebung und das ehemalige Firmengrundstück scheinen sie keine Perspektive, keine Aussicht auf eine glückliche Zukunft zu haben. Der Junge in *BR-44* wird eingefasst von dichten Sträuchern und Bäumen. Der Platz, an dem er steht, wirkt abgeschieden von der restlichen

195 | Vgl. Af Malmberg, Erdmann Rasmussen u. Hoffmann 2011, S. 155.

196 | Bernd Reiß: Die Konstruktion einer scheinbaren Wirklichkeit. Räume, Blicke, Paraphrasen. In: Lauter 2001a, S. 186–195, hier S. 189.

197 | Vgl. ebd., S. 189.

198 | Haff 2006, S. 44.

199 | Spengler 2011, S. 260.

200 | Ebd.

Umwelt. Die Landschaft ist nicht mehr länger ein Zufluchtsort, eine Oase außerhalb der Stadt, sondern verdeutlicht die „Zerstörung der Grundlagen des menschlichen Lebens und des Bezugs zur Natur“²⁰¹. In *Cathedral of the Pines* sind letztendlich nur wenige Objekte der Zivilisation übriggeblieben. Crewdson deutet an, dass das Unglück der Menschen auch in dieser Rücksichtslosigkeit gegenüber der Natur liegen könnte.

In einigen Fotos sieht man Personen, die Pflanzen setzen oder Rollrasen verlegen (*H-2, DH-7*). Dies kann verstanden werden als eine Art „Zurückholen“ der Natur, die man sich vorher selber durch Straßen und Bebauung genommen hat. Ob Crewdson dies als „ironische Überhöhung eines Bemühens um Naturnähe“²⁰² umsetzt, bleibt offen.

3.2.10 Interieur und Außenraum

Ein Hauptteil der grundlegenden Themen in Crewdsons Werk, wie die Entfremdung der Menschen untereinander, die Isolation in der Gesellschaft oder die Problematik der Vorortsiedlungen, wirken am ehesten in der privaten Umgebung des Häuslichen.

In den Fotografien spielen sich Konflikte zwischen Innen und Außen ab – bezogen auf die räumlichen Strukturen, aber auch bezogen auf das Seelenleben der Personen. Die Protagonisten sind in sich versunken, anscheinend unfähig zur Kommunikation. Sie können ihre Probleme nicht artikulieren und ziehen sich in ihr Inneres zurück.

Räumlich gesehen, bietet das Haus an sich den Bewohnern in erster Linie Schutz vor der Außenwelt. Die Mauern grenzen die Bewohner ab. Die Wohnung oder das Haus sollte eine Stätte der Geborgenheit, der Sicherheit sein, in der man sich heimisch fühlt. Im Haus kann man sich abschirmen gegen das „Draußen“, gegen die Gefahren der Umwelt oder auch gegen Blicke der Nachbarn oder von Fremden. Im Laufe der architektonischen und kulturellen Entwicklung bieten Jalousien, Rolläden und Vorhänge weitere optische Grenzen.²⁰³ Sind diese Vorhänge zugezogen oder die Jalousien heruntergelassen, verstärkt sich der abweisende Charakter des Objekts.²⁰⁴ Aber diese Abgrenzung zur Außenwelt kann sich auch leicht zu einem eigenen Gefängnis, zur Isolation und Ausgrenzung entwickeln. Die Personen sind nicht nur physisch, sondern auch psychisch eingeschlossen.²⁰⁵ Vor allem Crewdson deutet an, dass die Familie und das Haus nicht nur Ort des Schutzes sind, sondern auch von Spannungen, Gewalt, Missbrauch oder Depressionen geprägt sein können.²⁰⁶ Dies wird besonders deutlich in *DH-6*, in der vom Vater eine Bedrohung auszugehen scheint oder auch in *BR-32* (Abb. 105), in der sich Mutter und Sohn am gedeckten Tisch nichts zu sagen haben. Besonders im Wohn- und Esszimmer, die Orte der Familie darstellen, wird die Einsamkeit und die Zerrüttung in der Familie deutlich.

201 | Gaines 2001, S. 159.

202 | Vgl. Spengler 2011, S. 260.

203 | Vgl. Hartmut Kraft: Haus = Person. Anmerkungen zu einer Psychologie des Hauses als Bildthema. In: Kunstforum International 182 (2006), S. 74–89, hier S. 85.

204 | Vgl. Spengler 2011, S. 127.

205 | Vgl. Reiß 2001, S. 188.

206 | Vgl. Spengler 2011, S. 96. Spengler stellt dies für Interieurs allgemein fest, nicht speziell bezogen auf Crewdson.

Credwson verortet stets den Raum in die Architektur und stellt logische Zu- bzw. Ausgänge nach draußen oder in einen anderen Raum dar. Er lässt keinen Zweifel aufkommen, dass der Raum tatsächlich existiert, er verschiebt keine Perspektiven oder konstruiert architektonisch unmögliche Orte. Nur wenige Räume (z. B. *TL-39* (Abb. 59), *BR-32* und *BR-33*) werden von Credwson wie ein Guckkasten gestaltet und wirken durch die „planparallele Bildorganisation“²⁰⁷ wie Theaterbühnen, in denen der Betrachter zwar mit in die Szene einbezogen, aber auf die Position außerhalb verwiesen wird. Die meisten Interieurs schließen den Betrachter nicht aus, sondern integrieren ihn. Keine Möbelstücke, Vorhänge oder andere Barrieren verhindern den Einstieg ins Bild. Jedoch kann das Innen erst seine volle Wirkung entfalten, wenn das Außen mit ins Bild hineingenommen wird.²⁰⁸ In Credwsons Fotografien treten meist Innen- und Außenraum in einen Dialog miteinander. Diese Ambivalenz wird durch geöffnete Türen und Fenster unterstrichen. Es werden Ausblicke aus Fenstern konstruiert oder Türen geöffnet, um den Raum zu erweitern oder Durchblicke zu schaffen, die zwar letztendlich doch verstellt sind, aber eine komplexere Raumstruktur vorgaukeln. Die Neugierde des Betrachters wird nicht befriedigt, da meist hinter den Fenstern oder in den angrenzenden Räumen nichts oder nur Details erkennbar sind. Blicke von außen in die Häuser hinein sind nie umfassend möglich. Die Innenräume sind zwar erhellt, erkennbar ist hinter den Fenstern aber nichts, was zur Auflösung der Szenerie hilfreich wäre. Dieses Stilmittel setzt Credwson bereits in *Early Work* ein und es wird von ihm in allen nachfolgenden Serien integriert. Credwson lässt in seinen Interieuraufnahmen den Betrachter am Leben der Personen ein Stück weit teilhaben.

Beginnend im 14. Jh., mit der Darstellung sakraler Szenen und der späteren Erweiterung ins feudale und höfische Leben sowie ins bürgerliche und bäuerliche, trug v. a. die holländische Malerei dazu bei, das Interieur Mitte des 17. Jh. als eigene Gattung innerhalb der Genremalerei zu etablieren.²⁰⁹ In der Biedermeierzeit entwickelte sich das Interieur als eigenständige Bildgattung, da der wohlhabende Bürger sich und seinen sozialen Status darstellen wollte. Dies geschah über den privaten Wohnraum und dessen Sauberkeit und Ausstattung.²¹⁰ Während im Biedermeier der Familienalltag idealisiert dargestellt wurde, betonte man im ausgehenden 19. Jh. eher die Spannungen und Konflikte der Familien.²¹¹ Mit der Industrialisierung und der dadurch aufkommenden Verstädterung wurden die eigenen vier Wände immer wichtiger, in denen man sich von der Hektik der Großstadt zurückziehen konnte, und die Darstellung des Interieurs in der Kunst nahm zu. Besonders als Gegensatz zur anonymen Großstadt wurde der private, geschützte Innenraum wichtig. Im Zuge der romantischen Interieurdarstellung wurde die Umsetzung des Innenraums noch evidenter als die Personen darin. Oft fehlen die Bewohner

207 | Krämer 2007, S. 119.

208 | Vgl. Lauter 2001b, S. 46.

209 | Vgl. Volker Adolphs: Die Orte der Angst. In: Ders. (Hrsg.): Unheimlich. Innenräume von Edward Munch bis Max Beckmann. *The Uncanny home. Interiors from Edvard Munch to Max Beckmann.* Kat. Ausst. Bonn 2016–2017, München 2016, S. 10–31, hier S. 11.

210 | Vgl. Spengler 2011, S. 117.

211 | Vgl. ebd., S. 96.

im romantischen Interieur ganz.²¹² Vor allem der Gedanke des Vergänglichen wurde mit dem leeren Zimmer verbunden.²¹³ Ab Mitte des 19. Jhs. wurde dann auch zunehmend das Interieur mit dem Seelenleben des Künstlers und dessen Rückzug in sein Inneres, seiner Einsamkeit gleichgesetzt.²¹⁴ Die lebensnahe Wiedergabe des Raumes sollte nicht nur den gesellschaftlichen Stand der Bewohner widerspiegeln, sondern auch dessen Charakter porträtieren. In der Gestaltung des Raumes sowie der Anordnung und Auswahl der Möbel und Dekoration wollte man Rückschlüsse auf die Interessen und Wünsche der Menschen erkennen. Besonders wenn in den Bildern keine Bewohner zu sehen sind, fungieren die Einrichtungsgegenstände als Stellvertreter.²¹⁵ Das Abbild des privaten Raumes fungiert aber nicht nur als Wiedergabe des realen Lebensbereichs, sondern stellt auch eine Metapher für die Psyche, das Seelenleben der Bewohner dar.²¹⁶ Darüber hinaus kann das gesamte Haus als Metapher für den menschlichen Körper stehen.²¹⁷ Die leeren Innenräume erzeugen jedoch oft ein unheimliches Gefühl oder rufen eine eigene innere Leere beim Betrachter hervor und lassen Fragen nach dem Verbleib der Bewohner aufkommen. Fotografien von privaten Innenräumen sind seit den frühen 1980er Jahren präsent.²¹⁸

Innenraumdarstellungen sind zudem stark mit dem Voyeurismus verbunden. Der Betrachter kann teilhaben am privaten Leben der Bewohner, die zum Teil keine Ahnung des Betrachtetwerdens haben oder selber gar nicht zu Hause sind.

Crewdsons Interieurs erinnern rein thematisch an viktorianische Innenraumdarstellungen, in denen der private Raum als Hintergrund zur Umsetzung der Geschlechterkonflikte diente. Das private Haus oder die Wohnung sollte, vor dem Hintergrund der moralischen Wertvorstellungen in der Zeit von Queen Victoria zu verstehen, den wichtigsten Ort der Familie darstellen und als „Garant[...] gesellschaftlicher Stabilität“ dienen.²¹⁹

212 | Vgl. Hubert Beck: Der melancholische Blick. Die Großstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper. Frankfurt am Main u.a. 1988, S. 193.

213 | Vgl. ebd., S. 295.

214 | Vgl. Lauter 2001b, S. 46.

215 | Vgl. Krämer 2007, S. 23f.

216 | In dem Moment, in dem es Crewdson gelingt, eine authentische Szene zu kreieren, bietet sich für den Betrachter die Möglichkeit, die Problematik zu erfassen und sich mit der Gefühlslage zu identifizieren. Es spielt dabei keine Rolle, ob es sich um eine reale Situation oder eine inszenierte handelt. Dass Crewdson seine Szenen sämtlich inszeniert, spielt bei der Betrachtung des Endergebnisses keine Rolle.

217 | Vgl. Kraft 2006, S. 81.

218 | Vgl. Spengler 2011, S. 7.

219 | Krämer 2007, S. 149. In Frankreich dagegen wurde die Wohnung nicht in dieser Gewichtung als gesellschaftlicher Rückzugsort gesehen, was zur Folge hatte, dass es in Frankreich keine vergleichbare Bildtradition gab.

4 „Artists who have [...] shaped my aesthetic awareness“¹ – Crewdsons Inspirationsquellen

Als Ausgangspunkt für die nachfolgende Analyse dienen ein Essay, der in der Zeitschrift *Aperture* erschien², sowie weitere relevante Selbstäußerungen des Künstlers. Crewdson zählt diejenigen Künstler und Filme auf, die ihn inspiriert haben. Hierbei differenziert er, dass einige Künstler bzw. bestimmte Werke mehr oder weniger starken Einfluss auf ihn hatten bzw. seine ästhetische Wahrnehmung geprägt haben. Er beschreibt knapp die Werke oder die Besonderheiten des jeweiligen Künstlers, ohne jedoch konkrete Bezüge zu seinen eigenen Aufnahmen herzustellen. Der Essay verbleibt in einem allgemeinen Ton und stellt vor allem Bezüge durch die ähnliche Themenwahl her. Hierbei sind Crewdson die verschiedenen Auffassungen von Schönheit, Traurigkeit, Entfremdung und die unterschiedlichen Ausprägungen von Sehnsucht besonders wichtig. Alle von ihm genannten Beispiele drehen sich um die Verbindung zwischen Theatralität und Alltag. Die meisten wirken beunruhigend auf den Betrachter, erscheinen vordergründig ruhig und still, auch wenn sich hinter der Fassade ein psychologisches Drama abspielt. Crewdson wählt Künstler aus, die in seiner Auffassung besonders „amerikanisch“ sind und sich mit dem „American vernacular“, also einer amerikanischen Tradition beschäftigen und sowohl deren schöne als auch dunkle Seiten zeigen. Dabei übersieht er zum Beispiel aber, dass Hitchcock, der von ihm stark bewundert wird, kein Amerikaner, sondern Brite war und erst 1939 in die Vereinigten Staaten auswanderte. Auch Edward Hoppers Malerei wurzelt in der europäischen Kunst.

Konkret benennt Crewdson Edward Hopper quasi als Zentrum dieser Tradition.³ Er bezeichnet dessen Gemälde als emotional bewegend und sieht in ihnen eine Geschichte in einem Bild verdichtet. Die Werke Hoppers, des „psychological realist“, scheinen eine Frage zu formulieren, die ungelöst bleibt. Kompositorisch interessieren Crewdson besonders die Fenster, Türöffnungen und Lichtflächen, als Bestandteile der Bildentstehung. Zur Verdeutlichung hebt Crewdson Hoppers Gemälde *Western Motel* (Abb. 82) heraus, vor allem um die Ambivalenz zwischen Innen und Außen durch das übergroße Fenster zu verdeutlichen. Das Gemälde zeugt von Einsamkeit und Trennung, gepaart mit einem Gefühl von Übergang und Hoffnung.

1| Crewdson 2008, S. 78–99. Ursprünglich entstand der Essay 2005 für eine Präsentation an der New York University. Neben dem *Aperture Magazine* wurde er im gleichnamigen Ausstellungskatalog (Ausstellung Stockholm 2011, Berlin 2011, Kopenhagen 2011-2012, Oslo 2012) erneut abgedruckt.

2| Vgl. ebd.

3| Crewdson widmete Hopper zudem eine eigene Auseinandersetzung, in der er Hoppers Ästhetik sowie dessen Einfluss auf Fotografen und Regisseure beschreibt: Vgl. Gregory Crewdson: *Aesthetics of alienation*, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/aesthetics-alienation> (Stand: 21.3.2017).

Alfred Hitchcocks Film *Vertigo* und das Thema der romantischen Obsession faszinierten Crewdson ebenso wie Steven Spielbergs *Close Encounters of the third kind*. In Spielbergs Film fungiert die Besessenheit als Auslöser für die Entfremdung des Hauptdarstellers von seiner Familie und der Gesellschaft. Crewdson begeisterte vor allem die Verbildlichung der Gegensätze von Zivilisation und Natur und der Normalität und Übernatürlichkeit.

Blue Velvet von David Lynch, „a film that changed my life“⁴, nimmt offenbar eine besondere Stellung für Crewdson ein. Der Film änderte die amerikanische Ikonografie hin zu einer Erforschung der dunklen Seiten, die hinter den geschlossenen Türen anscheinend harmloser Plätze existieren. Als weiteres Beispiel aus der Gattung Film nennt Crewdson Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999)⁵, insbesondere das Ende des Films, an dem Frösche in einem ansonsten realistischem Setting vom Himmel regnen. Da der Film außer dieser Verschmelzung von Realität und Fiktion keine ästhetisch vergleichbaren Parallelen aufweist, die sich für einen bildlichen Vergleich anbieten würden, wird der Film im Folgenden keiner eingehenden Analyse unterzogen.

William Egglestons Arbeiten sieht Crewdson als nicht wegdenkbar aus der amerikanischen Ikonografie und als große Inspirationsquelle für Künstler weltweit. Egglestons abgelichtete Alltäglichkeit und die Aufladung vorgeblich banaler Objekte mit etwas Geheimnisvollem empfindet Crewdson anhand der Fotografie eines Kinderdreirads besonders deutlich in Szene gesetzt.

Im Bereich der Fotografie erwähnt Crewdson weiterhin Lee Friedlanders *Self-Portraits* als Repräsentanten des „American vernacular“ sowie Larry Sultan. Friedlander setzt seine Schatten und Selbstreflexionen im Bild um und thematisiert damit die Frage nach dem Urheber des Bildes. Mit seinen Fotografien führte er eine radikale Neuerung der Bildformen ein. In seiner Serie *Pictures from Home* fotografierte Sultan seine Eltern in ihrem Rentnerleben und setzt die Isolation mit Hilfe von Fenstern und Rahmungen in Szene. Im Gegensatz zu William Eggleston werden in der vorliegenden Arbeit Larry Sultan und Lee Friedlander nicht für einen tiefgreifenden Vergleich herangezogen, da sich die Werke ästhetisch zu stark von Crewdson unterscheiden. Die Fotografien Sultan und Friedlander stellen zwar ähnliche Themen wie Crewdson dar, Sultan fotografierte beispielsweise seine Eltern bei alltäglichen Arbeiten oder Aktionen, ihre Aufnahmen wirken aber wie Dokumente, Portraits und Schnappschüsse.⁶ Egglestons Aufnahmen, die ebenfalls alltägliche Situationen zeigen, werden in den Vergleich zu Crewdson einbezogen, da Eggleston den Objekten und Szenen durch eine besondere Perspektive, eine außergewöhnliche Farbigkeit oder durch einen extremen Anschnitt bzw. eine erkennbare Rahmung über einen Schnappschuss hinaus eine neue Identität verleiht und sie inszeniert wirken lässt.

Joel Sternfelds *Flash Flood, Rancho Mirage, California* (1979) setzt für Crewdson das Thema des Verborgenen mit einer besonderen Farbpalette und Lichtführung perfekt um. Philipp Lorca diCorcias *Mario* und seine inszenierten Fotografien im häuslichen

4 | Crewdson 2008, S. 83.

5 | In dem Film wird episodenhaft das Leben von neun Personen in L. A. wiedergegeben und deren sich auf privater oder beruflicher Ebene abspielendes Scheitern thematisiert.

6 | Bei Crewdson blicken die Protagonisten beispielsweise nie in die Kamera.

Bereich ordnet Crewdson zwischen Dokumentarfotografie und kinematografischem Effekt ein, die Theatralität mit dem Alltäglichen verbinden. Zudem nennt er Cindy Shermans *Untitled Film Stills*, die die Populärkultur in den Bereich der Kunstfotografie einbrachte. Shermans *Untitled Film Still #48* verkörpert für Crewdson die Einsamkeit und Erwartung zugleich. Am Ende seines Textes zählt Crewdson weitere Künstler auf, „who have helped, to define my own photographic vision“⁷. Zum einen ist dies Diane Arbus, deren Retrospektive Crewdson 1972 mit seinem Vater sah und über die er sagte, sie „made me want to be a photographer“⁸. Sie prägte seine Auffassung einer bildlichen Erzählstrategie und weckte seine Affinität für die andere Seite des „Amerikanischen Traums“. Zum anderen benennt er Robert Franks Projekt *The Americans* als Vorbote zu Diane Arbus' Auffassung des amerikanischen Lebens und der Landschaft. Besonders Franks Einsatz des Lichts als narratives Element faszinierte Crewdson. Nan Goldins *Sexual Dependency* (1986) und Stephen Shores *Uncommon Places* (1982) beeindruckten ihn aufgrund ihrer Offenheit bzw. leidenschaftslosen Leere.

Als Auslöser für Crewdsons Berufswahl und die generelle thematische Ausrichtung seiner Serien können Diane Arbus, Robert Frank und Nan Goldin bezeichnet werden. Bei Nan Goldin und Robert Frank beinhalten die Fotografien einen sehr persönlichen Charakter, da von ihnen Freunde und Familienmitglieder in ihrem realen Umfeld fotografiert wurden. Die Fotografien erscheinen wie Schnappschüsse oder Portraits. Robert Frank, der alltägliche, aber ungewöhnliche Momente mit einer Kleinbildkamera ohne besondere Bildqualität ablichtete, gehört zu einer Gruppe von Fotografinnen und Fotografen, die ab Ende der 1930er Jahre unter dem Namen „New York School“ bekannt wurden (u. a. auch Diane Arbus). Die Fotografinnen und Fotografen dieser Gruppe lassen sich nicht durch einen bestimmten Stil definieren, sondern brachen alle mit gängigen Konventionen auf originelle Art und Weise. Es entstanden vor allem spontan oder sogar heimlich aufgenommene Fotografien. Besonders Diane Arbus sticht mit ihren unkonventionellen Portraitfotografien von „Freaks“, Zwergen, Riesen, Transvestiten oder als anders, „abnormal“ wahrgenommenen Menschen aus der Gruppe hervor. Was Crewdson von Arbus gelernt haben könnte, ist, „Dinge abzulichten, die früheren Vertretern ihrer Zunft weder plausibel noch wünschenswert erschienen wären“⁹. Allerdings stellt Crewdson im Gegensatz zu Arbus keine „abseitigen“¹⁰ Personen dar, sondern er zeigt ganz im Gegenteil eher normale Personen, die sich höchstens „abseitig“ benehmen.

Über den Essay hinaus werden nachfolgend weitere Künstler und Werke betrachtet, die in Interviews oder in der Literatur erwähnt werden bzw. bei der Beschäftigung mit Crewdsons Fotografien auffallen.

In einem Interview bestätigt Crewdson seine Inspiration durch Marcel Duchamps *Étant donnés*, was im einleitenden Begleittext in allgemeinen Worten den Fotografien aus *Natural Wonder* zugeordnet wird. In diesem Text nennt sich Crewdson zudem einen „american realist landscape photographer“¹¹, was in Bezug auf seine Straßenansichten,

7 | Crewdson 2008, S. 85.

8 | Ebd.

9 | Astrid Böger: Die amerikanische Fotografie. In: Decker 2010a, S. 99–159, hier S. 133f.

10 | Berg 2007b, S. 10.

11 | Bradford Morrow: Interview mit Gregory Crewdson. In: Crewdson u. Steinke 2000, S. 23–25, hier S. 20.

vor allem in *Beneath the Roses*, bestätigt werden kann. Das Interview wird mit Werken von Crewdson und den Vergleichsbeispielen illustriert, jedoch wird nicht explizit auf die Gegenüberstellungen eingegangen. In einem weiteren Interview erwähnt Crewdson eine Inspiration durch den Regisseure Yasujiro Ozu sowie Orson Welles' Film *Citizen Kane*.¹² Da die Filme jedoch außer wenigen stilistischen Parallelen wie der extremen Tiefenschärfe und der symbolischen Aufladung mit einer Vielzahl an Details keine szenischen Gemeinsamkeiten aufweisen, werden sie aus der folgenden Analyse ausgeklammert.

Die Autoren der in Kapitel 1.2 genannten Texte vergleichen Crewdsons Fotografien mit verschiedenen Künstlern aus unterschiedlichen Medien und Epochen. In keinem der Aufsätze geht die Auseinandersetzung jedoch über eine Aufzählung oder kurze Nennung hinaus, eine reflektierende Gegenüberstellung findet kaum statt. Zudem werden in den wenigsten Fällen konkrete Vergleichsbeispiele angeführt, die Aussagen verbleiben sehr allgemein. Die Nennungen decken sich zum Großteil mit Crewdsons eigenen Aussagen aus seinem Essay. Auf gezielte Angaben zu einzelnen Künstlern oder Werken wird an geeigneter Stelle hingewiesen.

Abweichend von Crewdsons Essay und Interview, nennt Russell Banks im Katalog zu *Beneath the Roses* den Regisseur Wes Anderson und bezieht dies auf eine Ähnlichkeit in der Kompositionsweise sowie zu allgemeinen Gemeinsamkeiten zum Film, vor allem was den Produktionsaufwand und das Sichtbarmachen der Inszenierung betrifft.¹³ Die unheimliche Stimmung in Crewdsons Arbeiten ist laut Stephan Berg zudem mit der Fernsehserie *The Twilight Zone* (1959 und 1965) vergleichbar. Auf konkrete Gegenüberstellungen gehen die Autoren nicht ein. Der Vergleich zu *The Twilight Zone* muss jedoch mit Vorbehalten betrachtet werden, da die Fernsehserie zwar ähnliche Thematiken, aber keine bildlichen Gegenüberstellungen erlaubt. In der Zeitschrift *Lapiz: revista internacional de arte* sieht Anna Adell Creixell zudem eine Verbindung zwischen Crewdsons Fotografien und Roman Polanskis *Repulsion* sowie allgemein zu dem Film *Edward mit den Scherenhänden*.¹⁴ Diese beiden Filme werden anscheinend lediglich aufgrund ihrer Thematik – Wahrnehmungsstörungen zwischen Realität und Fiktion bzw. der Einbruch des Unbekannten, Abgründigen, in die „saubere“ Vorortsiedlung – in diese Aufzählung eingereiht. Sie weisen jedoch keine bildlichen Parallelen zu den Fotografien auf. In Erweiterung zu Hopper sieht Creixell aufgrund des gleichen Themas, der Verbindung zwischen Natur und Zivilisation, eine Parallele zwischen Andrew Weyth [sic!]¹⁵ und Crewdson. Die Thematik der Durchdringung des Lebens in der amerikanischen Mittelstandsgesellschaft mit einer neurotischen und dekadenten Seite verbindet sie mit Eric Fischl.¹⁶ Da die Gemälde der beiden Künstler jedoch keine Parallelen zu den

12 | Vgl. Erwin Babej: Interview: Gregory Crewdson, Mystery in Everyday Life. In: americanphoto 13.3.2014, <https://www.americanphotomag.com/interview-gregory-crewdson-mystery-everyday-life> (Stand: 12.8.2016).

13 | Die Ähnlichkeit zu Wes Anderson bezieht sich auf Crewdsons Serie *Sanctuary*, die in der vorliegenden Arbeit nicht näher behandelt wird. Wes Anderson hatte für seinen Film *Life Aquatic* in den Cinecittà-Studios in Rom gedreht, was Crewdson zu dem Aufnahmeort für seine Serie inspirierte (vgl. Harris 2013, S. 386).

14 | Vgl. Creixell 2008, S. 38. Einen konkreten Vergleich benennt die Autorin jedoch nicht.

15 | Anscheinend ist hier der amerikanische realistische „Volksmaler“ Andrew Wyeth gemeint.

16 | Diese angebliche Ähnlichkeit sieht ebenfalls die Times-Kritikerin Grace Glueck (vgl. Thon 2003, S. 57).

Fotografien Crewdsons aufweisen – die Bilder Eric Fischls sind stark sexuell aufgeladen und zeigen Personen in exaltierten Posen, was bei Crewdson nicht vorhanden ist – wird diesem sehr verallgemeinernden Vergleich keine weitere Beachtung geschenkt.¹⁷

Alle genannten Künstler und Werke trugen dazu bei, Crewdsons eigene Ästhetik und Bildauffassung zu definieren und zu straffen. Ob dies in seinen Werken allerdings immer ablesbar ist, oder ob sie eine allgemeinere Faszination auf den Künstlern ausübten, muss differenziert werden. An dieser Stelle können jedoch bereits diejenigen Künstler ausgeklammert werden, deren Arbeiten eine andere Ästhetik und eine andere Fragestellung an das Medium aufweisen und keine neuen Realitäten kreieren, so wie Crewdson dies umsetzt.

Konkrete Beispiele der Künstler als Vergleiche zu finden, die bereits von Crewdson genannten zu analysieren und in Bezug zu seinen Aufnahmen zu setzen, ist Gegenstand der folgenden Untersuchung. Die einzelnen Serien werden in chronologischer Reihenfolge auf direkte Vergleiche analysiert, die aus der genauen Betrachtung und Beschreibung der Fotografien entstehen. Die Auswahl der Künstler wird jeweils begründet und der Künstler jeweils kurz verortet. Den direkten Rezeptionen werden weitere Vergleiche zu Fotografie, Malerei und Film zugeordnet, die in den Fotografien umgesetzt sind oder in deren Tradition sich die Aufnahmen einordnen lassen. Die Intention dieser Analyse ist es nicht, zu jeder Fotografie ein konkretes Vorbild zu benennen oder alle Inspirationsquellen zu definieren, sondern es soll ein Verständnis geschaffen werden, wie Crewdson seine Themen findet und wie und warum er sie in einer bestimmten Weise komponiert und umsetzt.

4.1 Early Work

Crawdson fasste in seiner Masterarbeit an der Yale University 19 Aufnahmen unter dem Titel *Early Work* zusammen.¹⁸ Er fotografierte Personen in ihrem natürlichen Umfeld in der Kleinstadt Lee, Massachusetts, in deren Nähe seine Eltern ein Sommerhaus besaßen. Crewdson sprach die Bewohner an und bat darum, sie in ihren Häusern oder Gärten ablichten zu dürfen.¹⁹ Die analog fotografierten Aufnahmen entstanden zwischen 1986–88 und wurden als farbige C-Prints in der Größe 50.8 x 63.5 cm abgezogen.²⁰ Einteilen lassen sich die insgesamt 19 Fotos in fünf Gruppen:

Auftakt (*EW-1*)

Außenraum (*EW-2–EW-4*)

Interieur (*EW-5–EW-8*)

Bewohner (*EW-9–EW-15*)

Fensterblicke (*EW-16–EW-19*)

17 | Viel mehr besteht eine Verbindung zwischen Edward Hopper und Wyeth sowie Fischl.

18 | Vgl. Morrow 2000, S. 19.

19 | Vgl. Grant 2004, S. 20.

20 | Die Maße wurden von der Gagosian Gallery und dem Crewdson Studio zur Verfügung gestellt und in dieser Publikation übernommen.

Das erste Bild der Serie hebt sich durch die Distanz und den erhöhten Betrachterstandpunkt von den restlichen Aufnahmen ab. Es werden weder Menschen noch Tiere gezeigt, die Häuser und Gärten wirken verlassen. Es wird ein Überblick über die Siedlung bzw. einen Teil davon und die Häuser geboten, in denen die nachfolgenden Fotos entstanden sein könnten. *EW-1* (Abb. 27) kann als Einstieg, als Einführung in die Serie verstanden werden, die Fotografien werden räumlich verortet. In den folgenden Aufnahmen bietet Crewdson einen alltäglich scheinenden Blick auf das amerikanische Leben der Mittelklasse im Vorort. Obwohl die Aufnahmen auf den ersten Blick fast schon dokumentarisch oder wie Schnappschüsse, wie zufällig festgehaltene, alltägliche Szenen aus Wohnzimmern, Küchen und Vorgärten erscheinen, sind die Protagonisten und Objekte exakt komponiert.

Die Alltäglichkeit wird beispielsweise durch den Fernseher unterstrichen, der den Inbegriff eines täglichen Rituals, aber ebenso Langeweile und Kommunikationsersatz innerhalb der Familie versinnbildlicht. Die Aufnahmen wirken intim, melancholisch und teilweise bedrückend. Beziehungen zwischen den Protagonisten gibt es kaum, in den mehrfigurigen Motiven bleiben Berührungen aus. Die Bilder scheinen ruhig und still. Es gibt keine Aktionen, keine Handlung, Interaktion oder Narration. Selbst in *EW-3* bewegen sich die Feuerwehrmänner nicht, um das brennende Haus hinter ihnen zu löschen.

Crawdson setzt die menschlichen Beziehungen und die Vereinsamung der Personen im Alltag in Szene. Die Bewohner vermitteln den Eindruck, als seien sie gelangweilt und fehl am Platze, als wären sie ihres eigenen Lebens überdrüssig. Sie wirken verschlossen, unglücklich und einsam. In den Gesichtsausdrücken spiegelt sich das Fehlen von menschlicher Nähe und geistiger Betätigung oder Abwechslung im tristen Alltag. Die Personen scheinen in ihren Häusern gefangen zu sein, ob gewollt oder ungewollt. Die Häuser und Möbel sind zwar alt, auf den ersten Blick aber sauber und ordentlich. Bei genauer Betrachtung fallen jedoch die Abnutzungserscheinungen auf. Die Kleidung der Personen ist einfach und alltäglich und scheint sich in den meisten Fotos der Inneneinrichtung, den Möbeln und den Tapeten anzugleichen. Selbst die Streifen der auffälligen Bluse in *EW-10* (Abb. 10) werden im Heizkörper, den Jalousien und im Testbild des Fernsehers aufgenommen.

Neben den Suburb-Bewohnern spielt zudem die Natur im Siedlungsraum eine Rolle.²¹ Die Fliegengitter in *EW-19* und *EW-18* (Abb. 20) lassen an ein Gefangensein im eigenen Haus bzw. an das Aussperren der Natur und etwaiger ungewollter Besucher denken. Die Natur findet sich lediglich in floralen Mustern auf Wänden oder Möbeln (*EW-5*, *EW-8* (Abb. 25), *EW-9* (Abb. 1), und *EW-10* (Abb. 10)), als Blumen in der Vase (*EW-6*), in den Spielzeuggäulen (*EW-13*, Abb. 2) oder den Vogelbildern auf dem Teller (*EW-8*, Abb. 25) und den Kissen (*EW-12*, Abb. 12).

Auf einigen Fotos scheinen die menschenleeren Räume gerade erst von ihren Bewohnern verlassen worden zu sein, so als könnten sie jeden Moment wieder auftauchen. Der Koffer in *EW-5* deutet ebenfalls auf eine Aufbruchs- oder Umbruchsphase hin. Beson-

21 | Vgl. Holger Römers: Gregory Crewdson 1985–2005. In: Camera Austria 92 (2005), S. 78f., hier S. 78.

ders bei den Aufnahmen, auf denen nur Hunde im Haus abgelichtet sind, hinterlässt der fehlende menschliche Bewohner eine Leerstelle, da das Haustier auf sein Herrchen zu warten scheint.

Die vordergründige Alltäglichkeit der Fotografien verwandelt sich in eine beunruhigende, beklemmende Atmosphäre. In den Bildern scheint etwas zu lauern, das für die Betrachter nicht sichtbar ist. Einige Aufnahmen wirken verstörend und unheimlich, irritieren den Betrachter und wecken somit die Neugier auf die Geschichte hinter der Szene. Die Normalität wird in *EW-12* durch den Standort der Frau – auf dem Boden liegend – durchkreuzt. In *EW-13* wird die Verunsicherung durch das Puppenhaus gelöst. Einerseits verkörpert das Haus die alltägliche Wohnsituation und soll die Realität der Erwachsenenwelt der Bewohner abbilden. Die Beleuchtung und die beobachtende Haltung des Mädchens erwecken andererseits den Anschein, dass im Inneren etwas Seltsames vorgeht. Der Betrachter erhält den Eindruck, als führe das Puppenhaus ein Eigenleben. In *EW-6* sind es die dunklen Stellen im Bild, der verschattete Raum links sowie der dunkle Treppenaufgang, die eine mögliche Gefahr bergen. Jedoch ist in dieser Serie der „Einbruch des Verdrängten, Unheimlichen, Nicht-Erklärbaren“²² noch nicht das Hauptthema.

Diese Atmosphäre erreicht Crewdson durch die kurze Distanz zu den Protagonisten und durch unscharfe Hintergründe. Bei 12 der insgesamt 19 Fotografien der Serie – besonders deutlich wird dies bei den Aufnahmen, in denen menschliche Protagonisten eingesetzt werden – zoomt Crewdson nah an die Personen oder Objekte heran. Oft sind nur der Kopf und der Oberkörper zu sehen. Der Bildausschnitt wird stark begrenzt, die Personen wirken wie ins Bild eingesperrt, die Objekte werden angeschnitten. Dadurch erscheinen die Bewohner isoliert vom Rest des Raumes, der Familie oder der Gesellschaft. Die Fotos zeigen begrenzte Ausschnitte, von der Umgebung isolierte Szenen, wodurch sich eine klaustrophobische, beklemmende Stimmung einstellt. Obwohl man weiß, dass sich der Raum rechts und links weiter ausdehnt, sind die Bewohner durch den Bildausschnitt eingeeengt in ihrem Dasein und Handeln. Die menschenleeren Interieurs verstärken diesen Charakter, da man sich unwillkürlich fragt, was mit den Bewohnern passiert ist, wo sie sich gerade befinden. Der Betrachter fühlt sich durch die aufgezwungene Rolle als Voyeur, durch die extreme Nähe zu den Personen wie fehl am Platze.

Crawdson spielt in seinen Aufnahmen bereits mit dem Einsatz des Lichts und arbeitet mit dem Wechsel zwischen Innen- und Außenraum, was in seinen späteren Serien immer wichtiger werden wird. Das Licht verführt durch seine natürliche Anziehungskraft dazu, einen voyeuristischen Blick in die Interieurs zu werfen. Es gibt keine Brüche in der Beleuchtungssituation, keine harten, unnatürlichen Schatten. Einzig in *EW-18* (Abb. 20) ist es fraglich, was das grün-bläuliche Licht erzeugt, das von außen auf das Türblatt fällt.

Durch die Zusammenfassung der Fotografien zu einer Serie und der Ähnlichkeit der Elemente in den Bildern wird der Betrachter gezwungen die Aufnahmen in eine Abhängigkeit zueinander zu stellen und probiert die Auflösung der Geschichte in den nächsten Fotos zu finden, was jedoch nicht gelingt.

Cornelia Haff nennt in ihrem Artikel in *Artinvestor* Crewdsons Aufnahmen aus *Early Work* in einem Zuge mit William Eggleston, Edward Hopper und Walker Evans, ohne dies jedoch genauer zu begründen. Sie betitelt die Werke als Dokumente einer „scho-nungslos [...] unglamourösen Seite[n] Amerikas“²³, was jedoch nicht als gemeinsame Werkcharakteristik für einen Vergleich ausreichend sein kann. Während Crewdson Eggleston und Hopper selber als Inspirationsquellen nennt, muss die Beziehung zu Evans kritischer betrachtet werden. Evans war ein Pionier der amerikanischen *street photography* Mitte des 20. Jahrhunderts. Er lehrte in der Fotografieabteilung der Yale University, an der Crewdson seit 1993 als außerplanmäßiger Professor und Leiter der Graduiertenschule für Fotografie tätig ist.²⁴ Eine Vertrautheit Crewdsons mit seinen Arbeiten kann sicherlich vorausgesetzt werden. Evans kleinformatige s/w-Fotografien weisen jedoch eine gänzlich andere Ästhetik auf als Crewdsons farbige Aufnahmen.²⁵ Evans dokumentiert in eher nüchternem Stil und fotografiert in Schnappschussästhetik. Er arbeitet ungestellt, zunehmend auf der Straße, während Crewdsons Aufnahmen genauestens geplant und inszeniert sind. Evans hat beispielsweise in seiner *Subway Passengers*-Serie²⁶ (1938–1941) wenig oder gar keine Kontrolle über den Aufnahmewinkel, die kompositionelle Rahmung, die Beleuchtung oder die Objekte.²⁷ In einem anderen Werkkomplex stellt er sozialdokumentarische Fotografien her (FSA-Mitarbeit und Reportage im Hale County). Desweiteren stehen seine Architekturfotografien vor allem von viktorianischen Häusern in Neu England dem *documentary style* nahe.²⁸

Auch Haffs Behauptung, dass Crewdson dokumentiert, kann nicht in vollem Maße zugestimmt werden. Es sind zwar die wirklichen Bewohner in ihren realen Häusern, die Crewdson in dieser Serie fotografiert, aber er lichtet keine tatsächlich stattfindenden Handlungen ab, sondern Szenen, die er für die Kamera inszeniert. Im Gegensatz zu dokumentarischen Fotos stellt Crewdson den Aufnahmen keinen Text, Titel oder sonstige Erklärung zur Seite. Im Vergleich mit Evans fällt zudem auf, dass Crewdsons Personen weder portraithaft wiedergegeben werden, noch in die Kamera blicken. Während Crewdsons Fotografien zeitlos wirken, stellt Evans bewusst die Entstehungszeit der Fotografien im Bild dar. Einzelne Werke zeigen einen Ausschnitt einer Straße oder einer Siedlung, die in der Komposition oder dem Aufnahmewinkel an Crewdsons Fotografien denken lassen könnten. Die Ähnlichkeit ist jedoch phänotypischer Art bzw. ist den architektonischen und städtebaulichen Charakteristiken der Städte und Häuser geschuldet.

23 | Haff 2006, S. 46.

24 | Vgl. Dohm 2013, S. 36; vgl. Elsiddique 2016.

25 | Evans Fotografien messen meist ca. 15 x 20 cm (Vgl. Judith Keller: Walker Evans. The Getty Museum Collection, London 1995). Ab 1941 stellte Evans auch Farbaufnahmen her.

26 | Evans publizierte 89 Fotografien in seiner Monografie *Many Are Called* (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/259978> (Stand: 8.11.2017)).

27 | Vgl. Bussard 2014, S. 144.

28 | Evans war jedoch wichtig, dass er nicht als reiner Dokumentarist verstanden wird, sondern als Künstler. Aus diesem Grund verlieh er seinen Portraits eine persönliche Note (vgl. Barbara Engelbach: Kunst und Fotografie. In: Dies. (Hrsg.): *Künstler & Fotografien 1959–2007* Museum Ludwig Köln. Köln 2007, S. 11–33, hier S. 31).

4.1.1 Farbfotografien – „Ohne William Eggleston wäre ich niemals Fotograf geworden“²⁹

William Eggleston (* 1939) gilt als ein Pionier der Farbfotografie, als Kultfigur, die mehrere Generationen von Fotografen beeinflusst hat.³⁰ Crewdson nennt ihn in seinem Essay im *Aperture-Magazine* als direktes Vorbild. 1976 veranstaltete das MoMA, New York, die Ausstellung *Photographs by William Eggleston*, die einen Aufruhr in der Kunstszene auslöste. Zum ersten Mal war eine monografische Ausstellung eines Farbfotografen in einer solch renommierten Institution zu sehen. Mit dieser Ausstellung begann sich die Farbfotografie als Kunstgegenstand zu etablieren.³¹

William Eggleston inszeniert seine Fotos nicht in dem Sinne, wie Crewdson dies umsetzt, sondern fotografiert das, was er vorfindet. Er bietet einen unvermittelten „Blick auf die scheinbaren Trivialitäten des amerikanischen Alltags“³². Eggleston wählt halb-öffentliche Plätze wie Diners, Tankstellen und Märkte und kombiniert diese mit Fenstern oder reflektierenden Flächen und führt so die Grenzen zwischen Realität und Illusion mit ins Bild ein.³³ Die Gegenstände, die er ablichtet, wirken teilweise banal, aber dadurch vertraut. Jedes Objekt wird als fotografierenswert und ebenbürtig behandelt.³⁴ Eggleston setzt Alltagsgegenstände teilweise in Nahaufnahme in Szene, lichtet vorübergehende Passanten auf der Straße ab oder schleicht sich wie ein Voyeur an seine Modelle heran. Er fährt im Sinne eines Dokumentarfotografen durch Amerika und hält in einer Art „Schnappschussästhetik“ das fest, was er vorfindet.³⁵ Russel Banks sieht in dieser „Vermessung des ländlichen, kleinstädtischen Amerika jenseits der urbanen Metropolen“ eine gemeinsame „fundamentale [...] Ebene“³⁶ mit Crewdson. Durch die Herausstellung als Fotografie verleiht Eggleston den Objekten und Handlungen aber ein „symbolisches Gewicht“. In Komposition mit Licht und Farbe werden die Objekte zu etwas Besonderem.³⁷ Die Fotografien zeigen oft private Erfahrungen und

29 | Haff 2006, S. 42.

30 | Vgl. Chris Dercon: o. T. In: Elisabeth Sussman u. Thomas Weski (Hrsgg.): William Eggleston. Democratic Camera. Photographs and Video, 1961–2008. Kat. Ausst. New York u. a. 2009–2011. New Haven u. London 2008, S. xivf., hier S. xv.

31 | Vgl. Ott 2005, S. 11f. Eggleston setzte das sog. Dye-transfer-Verfahren ein, eine teure und aufwendige Methode, die vorher nur im kommerziellen Bereich gebraucht wurde, um die Farben seiner Aufnahmen individuell zu beeinflussen (vgl. Thomas Weski: I can't fly, but I can make experiments. In: Sussman u. Weski 2008, S. 1–19, hier S. 11).

32 | Fritz Emslander (Hrsg.): Tiefenschärfe. Kat. Ausst. Baden-Baden 2006. Köln 2006, S. 124. Eggleston fotografierte vor allem im Süden Amerikas, in Tennessee, Memphis, aber auch in Europa (vgl. Nicholas Cullinan: Director's Foreword. In: Phillip Prodger (Hrsg.): William Eggleston. Portraits. Kat. Ausst. London u. Melbourne 2016–2017. London 2016, S. 9).

33 | Vgl. Prodger 2016, S. 19.

34 | „I had this notion of what I called a democratic way of looking around: that nothing was more important or less important“ (Adam D. Weinberg: Preface. In: Sussman u. Weski 2008, S. xiif., hier S. xiii).

35 | Eggleston vermeidet diese Bezeichnung, da sie einen Impuls vorgibt, und suggeriert, dass er vorher nicht über das mögliche Foto nachgedacht hätte (vgl. Prodger 2016, S. 30). Jedoch grenzt er sich durch seine Aufnahmen von dem Phänomen des „bestimmten Moments“ nach Cartier-Bresson ab. Egglestons Fotos sind bewusst ausgewählt, aber scheinbar nichts-sagend (Ebd., S. 32).

36 | Berg 2007b, S. 10.

37 | Vgl. Carter Foster: Edward Hopper, ein Künstler für das 21. Jahrhundert. In: Gerald Matt (Hrsg.): Western Motel. Edward Hopper und die zeitgenössische Kunst. Nürnberg 2008, S. 82–95, hier S. 85f.

Erlebnisse, wirken aber ernst und zurückhaltend und erinnern an Beweismittel.³⁸ Egglestons Fotografien weisen sich durch einen „off screen space“ aus, d. h. die Aufnahme ist zu allen Seiten der Fotografie offen und betont so die Bereiche außerhalb des im Bild Sichtbaren. Durch Schatten oder Körperteile, die im Bild nur zum Teil erkennbar sind, durch Blicke der Protagonisten in die Kamera und extreme Anschnitte wird dies verstärkt.³⁹

Obwohl in fast allen Werken das Hauptobjekt in der Mitte platziert ist, fotografiert Eggleston selten in neutralen Blickwinkeln, sondern setzt die Objekte in schräger Perspektive, in Unter- oder Aufsicht (low angle und high angle) in Szene.⁴⁰ Besonders die „Kinderperspektive“ ist ein Charakteristikum Egglestons. Der Betrachter wird durch den ihm zugewiesenen ungewöhnlichen Standort verunsichert, das Objekt verfremdet und unheimlich. Ein weiteres Kompositionscharakteristikum Egglestons sind Farbflächen und Licht, die seine Fotos zusammenhalten.⁴¹

Im Vorgriff auf die folgende Analyse wird an dieser Stelle auf die Nähe von Egglestons Aufnahmen zum Film hingewiesen. Mit ihren deiktischen Funktionen, den Nahaufnahmen, der Arbeit mit Kontrasten und durch den zentralisierten Bildaufbau werden entscheidende Charakteristiken des Films in den Fotos eingesetzt.⁴² Im Film werden vor allem Großaufnahmen genutzt, um den Blick des Betrachters zu lenken, gewisse Dinge zu betonen und auf Details aufmerksam zu machen.⁴³ Ein besonderer Zusammenhang besteht mit den Arbeiten des Regisseurs David Lynch, der ebenfalls für Crewdson ein direktes Vorbild ist.⁴⁴ Dieser Zusammenhang wurde von David Moos erkannt. Er vergleicht vor allem die unheimliche Atmosphäre in Egglestons Fotografien mit den filmischen Bildwelten Crewdsons: „[...] elobarote scenes which often envision surreal phenomena, are staged in urban or semi-rural environments that refer to Eggleston's zones of observation“⁴⁵.

Bei genauer Betrachtung der Fotografien fallen einige Komponenten auf, die die Werke der beiden Fotografen verbinden. Dies trifft vor allem zu, wenn motivisch ähnliche Aufnahmen einander gegenübergestellt werden.

Crewdson fotografiert in *EW-10* eine ältere Frau aus kurzer Distanz, die auf dem Boden eines Innenraums kniet. Von dem sehr klein wirkenden Zimmer wird nur ein enger Ausschnitt um sie herum mit abgeleuchtet (Abb. 10).

In dieser Aufnahme arbeitet Crewdson mit einer ähnlichen Komposition wie Eggleston in seiner Aufnahme *Untitled, 1974*, in der er aus naher Distanz ein Mädchen vor einem Kiosk ablichtet (Abb. 11). Die Jugendliche steht im Profil nach links gedreht, ihre Hände, die einen zusammengefalteten Geldschein halten, ruhen auf dem hohen Tresen des Kiosks. Bis auf Nase und Mund wird das Gesicht des Mädchens durch seine

38 | Vgl. William Eggleston u. John Szarkowski (Hrsg.): *William Eggleston's Guide*. Kat. Ausst. New York 1976, 2. Aufl. Ostfildern 2002, S. 11.

39 | Vgl. Ott 2005, S. 192.

40 | Vgl. ebd., S. 185.

41 | Vgl. Prodger, S. 29.

42 | Vgl. Ott 2005, S. 178.

43 | Diese Lenkung wird in der Filmphilologie als visuelle Deixis bezeichnet (vgl. ebd., S. 177).

44 | Vgl. ebd., S. 27.

45 | David Moos: *The Eggleston Effect*. In: *Artext* 74 (2001), S. 58–63, hier S. 61.

Abb. 10: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1986–1988. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: EW-10)



Abb. 11: William Eggleston, *Untitled from the portfolio 10.D.70.V2 1971*, Dye transfer print, 31,4 x 45,1 cm, printed 1996. © 2020. Digital Image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala. © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner



langen roten Haare verdeckt. Der Bildraum ist stark begrenzt, der obere Rand schneidet den Kopf des Mädchens auf Stirnhöhe ab. Die untere Bildkante verläuft oberhalb ihrer Hüfte. Von rechts und links wird das Mädchen zwischen Tresen und Bildrand eingefasst und erscheint wie eingezwängt. Dadurch wirkt das Bild, trotz der Jugendlichkeit und der harmonischen, warmen Farben und des Sonnenscheins, beklemmend. Der Hintergrund verschwimmt leicht, man kann die Sitzplätze neben dem Kiosk nur erahnen.

Die extremen Anschnitte und der begrenzte Bildraum werden von Crewdson rezipiert. Der Betrachterstandpunkt in Höhe der Protagonistinnen ist beiden Werken gemein. Der Hintergrund in *EW-10* verschwimmt, wenn auch nicht so stark wie bei Eggleston. Crewdson verstärkt jedoch die klaustrophobische Wirkung, indem er die Szene in einem Innenraum, mit geschlossenen Jalousien, aufnimmt. Der Fernseher, der zwar eingeschaltet ist, aber nur ein Störbild sendet, verstärkt die Isoliertheit der Frau. Durch das fortgeschrittene Alter fehlt jede Assoziation einer Unbeschwertheit, die in Egglestons Fotografie noch vorstellbar ist.

Das Kompositionselement des starken Anschnitts lässt sich in weiteren Aufnahmen der Serie feststellen (*EW-8* (Abb. 25), *EW-9* (Abb. 1), *EW-11* (Abb. 18), *EW-12* (Abb. 12), *EW-13* (Abb. 2), *EW-15*, *EW-16* (Abb. 23), *EW-17*, *EW-18* (Abb. 20), *EW-19*). In *EW-12*, in der eine etwas korpulentere Frau mittleren Alters rücklings auf dem grün-braunen Teppichboden des Wohnzimmers liegt, kann ebenfalls eine Rezeption Egglestons erkannt werden (Abb. 12). *EW-12* wiederholt die Komposition der schräg im Bild auf dem Boden liegenden, stark angeschnittenen Frau aus Egglestons *Untitled*, c. 1975 (Abb. 13).

Eine Diagonale von rechts unten nach links oben im Bild beschreibend, liegt eine junge Frau mit seitlich ausgestreckten Armen auf einer grünen Wiese auf dem Rücken. Sie trägt ein vorne geknöpftes weißes Kleid mit rot-grünem Blumenmuster, das sie ju-



Abb. 12: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1986–1988. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: EW-12)



Abb. 13: William Eggleston, *Untitled*, c. 1975, Dye transfer print, 30,6 x 45,5 cm, 1975. © 2020. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner

gendlich und unschuldig wirken lässt. In ihrer linken Hand hält sie eine schwarze Box-Kamera.⁴⁶ Auf den zweiten Blick erkennt man, dass ihre Augen seltsam verdreht sind und nur das Weiße der Augäpfel sichtbar ist. Ihre dünnen rötlichen Haare liegen um ihren Kopf und Hals. Der Bildausschnitt wurde so gewählt, dass ihre rechte Hand ab dem Unterarm abgeschnitten ist sowie das Ende des Kleides und die Beine nicht mehr zu sehen sind. Durch die starken Anschnitte und das enge Einpassen der Protagonistin in den Bildrahmen wirkt die Szene bedrückend, durch die verdrehten Augen unheimlich und verstörend. Man fragt sich, ob die Frau tot ist, eventuell das Opfer einer Gewalttat wurde oder sich selber etwas angetan hat. Die Frage schließt sich an, wer ihr das angetan hat. War es der Fotograf selber? Oder ist der Täter noch in der Nähe? Warum fotografiert der Fotograf die Szene? Eggleston macht den Betrachter zum Zeugen, zum Voyeur und ungewollten Betrachter der Szenerie.

Crewdson ersetzt die jugendliche zarte Frau aus Egglestons Fotografie mit einer älteren, kräftigeren und durch die Kleidung robuster wirkenden Frau. Zudem spiegelt er die Protagonistin, bei ihm erstreckt sich die Frau von links nach rechts im Bild. Die Diagonale wird leicht zurückgenommen, aber der angeschnittene Arm und Unterkörper werden übernommen. Ihre Augen sind zwar geöffnet, aber sie blickt am Betrachter vorbei aus dem Bild hinaus. Eine Verletzung ist ebenfalls vorhanden, auch wenn diese nicht so drastisch dargestellt wird durch die verdrehten Augen bei Eggleston. Crewdsons Frau liegt nicht in der Natur, sondern in deren Abbild. Der grün-braune Teppichboden und das mit Vögeln bestickte Kissen verweisen auf den Außenraum und ersetzen die Wiese aus Egglestons Aufnahme, die von der Frau anscheinend nicht mehr erreicht werden kann.

46 | Die Brownie-Kamera war eine einfache Kamera für Rollfilme zwischen 1900 und 1970, besonders populär Mitte der 1950er Jahre.



Abb. 14: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1987. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: EW-4)



Abb. 15: William Eggleston, *Southern Environs of Memphis*, Dye transfer print, 29,9 x 45,8 cm, 1969–70. © 2020. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence. © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner



Abb. 16: William Eggleston, *Evening Mop, Golf Coast Mississippi*, C-print, 43,2 x 35,2 cm, 1966–1974. © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner

Für einen weiteren Vergleich werden zwei Fotografien Egglestons herangezogen, da es scheint, als habe Crewdson beide als Inspiration für *EW-4* zusammengefasst. Die Fotografie zeigt einen Ausschnitt einer nächtlichen Siedlung (Abb. 14). Im Fokus steht ein einfaches Holzhaus, in dem hinter den verschlossenen Fenstern Licht brennt. Ein Auto wurde im Vorgarten vor dem Haus, ein weiteres in der Einfahrt neben dem Gebäude abgestellt. In *EW-4* kann man eine Weiter- und Zusammenführung von drei Aufnahmen aus Egglestons Oeuvre erkennen (Abb. 15, 16).

Bei Tageslicht aufgenommen, erstreckt sich in *Southern Environs of Memphis* direkt vor dem Betrachter eine breite asphaltierte Straße in den Bildhintergrund. Nach links schließen sich ein schmales Gehweg und Rasenflächen an, die die Vorgärten für die dahinter gelegenen einfachen Häuser bilden. Die Bildmitte wird bestimmt von einem Auto, das am Straßenrand vor einem verzierten Standbriefkasten abgestellt wurde. Am rechten Bildrand deuten sich weitere Häuser und Rasenflächen an. Fast die gesamte obere Hälfte des Fotos wird von einem blau-grauen Himmel eingenommen. Das Bild bleibt menschenleer und wirkt durch die spärliche Bebauung und die weit in die Bildtiefe leitende Straße einsam, öde und leer. Allein das Auto verweist auf die Möglichkeit, in diese Gegend zu gelangen.

In *Evening Mop, Golf Coast, Mississippi* lichtet Eggleston aus frontaler Sicht ein weißes Holzhaus mit Satteldach bei Dämmerung ab. Die Fassade wird durchbrochen von einigen Fenstern, hinter denen teilweise schwaches Licht brennt. Die sich links anschließende, von einem großen buschigen Baum verdeckte Veranda ist erleuchtet, an

der rechten Hausecke brennt ebenfalls Licht. Der Betrachter wird von der Szene durch einen großen rostigen Zaun ausgeschlossen, der im Vordergrund bis zur horizontalen Mittelachse reicht. Über dem Zaun hängt eine Fußmatte, ein Wischmopp wurde an das Gitter gelehnt, einzelne Zweige ranken sich an der Konstruktion des Zaunes entlang. Personen sind nicht im Bild und auch nicht hinter den Fenstern im Hausinneren auszumachen, alleine der Mopp weist auf die Bewohner hin. Durch die Beleuchtung und die Farbigkeit des Zauns wirkt das Bild wenig einladend und verschlossen. Zudem fragt man sich, warum die Fußmatte und der Wischmopp an dieser Stelle abgestellt wurden.

Auf den ersten Blick ist man geneigt zu meinen, in allen drei Fotografien die Häuser aus der gleichen Siedlung vor sich zu haben. Crewdson verschiebt die Ansicht aus *Southern Environs of Memphis* nach links und lässt den asphaltierten Gehweg am rechten Bildrand verlaufen bzw. beschneidet ihn etwas unterhalb der Bildmitte. So stellt Crewdson eher die Häuser und das auf der Rasenfläche abgestellte Auto in den Fokus der Aufnahme. Crewdsons Szene ist bei Nacht fotografiert, die Häuser sind wie in *Evening Mop, Golf Coast, Mississippi* erleuchtet, ohne dass man im Innenraum die Bewohner erkennen könnte. *EW-4* wirkt abweisend, durch die geringere Distanz, die vielen erleuchteten Fenster und dadurch, dass Crewdson die Häuser nicht durch einen Zaun abgrenzt, jedoch nicht ganz so verlassen wie Egglestons Szene.

Als Erkenntnis aus dieser vergleichenden Gegenüberstellung kann festgehalten werden, dass Crewdson nicht die Aufnahmen Egglestons kopiert, sondern sich von ihnen zu seinen eigenen Fotografien inspirieren lässt. Durch die vorgestellten Vergleiche lassen sich über die ähnlichen Perspektiven, Anschnitte und Nahaufnahmen hinaus weitere Details feststellen, die den beiden Fotografen gemein sind. Die Sujets beider Fotografen stammen aus dem amerikanischen Mittelstandsmilieu. Typisch amerikanische Motive wie Autos und Straßen in Vororten werden gezeigt. Die Objekte sind oft einfach und abgenutzt, bei Eggleston mitunter verschmutzt und dreckig. Ein zentrales Thema, das von beiden Künstlern umgesetzt wird, ist das Verborgene, das in einer scheinbar intakten amerikanischen Kleinstadt hinter den Fassaden der Häuser lauert. Bei Eggleston ist es die Alltäglichkeit der fotografierten Gegenstände, gepaart mit einer ungewöhnlichen Perspektive, die beim Betrachter das Gefühl aufkommen lassen, dass dahinter noch etwas anderes, etwas Unheimliches oder Außergewöhnliches stecken muss. Crewdson inszeniert Szenen, die vermeintlich alltäglich sind, und spickt sie mit seltsam anmutenden Details, die ein vergleichbares Gefühl beim Betrachter auslösen⁴⁷.

Beide Fotografen wecken im Betrachter das Gefühl, einen voyeuristischen Blick auf die Szenen zu werfen. Während Eggleston tatsächlich teilweise heimlich Personen aus Autos heraus oder im Vorübergehen fotografiert, inszeniert Crewdson die Szenen. Die Nähe wirkt unangenehm auf den Betrachter.⁴⁸ Bei Eggleston gibt es keine Menschenmengen, er lichtet wie Crewdson oft Personen alleine, mit nachdenklicher Mimik ab.

47 | Für die genaue Analyse, was genau in Crewdsons Fotos das Gefühl des Unheimlichen hervorruft, siehe Kapitel 3.2.1.

48 | Wie zum Beispiel in Egglestons Foto einer jungen Frau, die er aus Untersicht, fast unter den Rock fotografiert hat (*Untitled*, n.d. from Los Alamos, 1965–1968 und 1972–1974).

Egglestons wie auch Crewdsons Fotos erzeugen beim Betrachter die Frage nach dem „Davor“ und „Danach“. Beide bilden einen Moment ab, einen Ausschnitt aus einer Geschichte, die nicht aufgelöst wird. Damit binden sie die Fotografie in ein zeitliches Kontinuum ein („camera frame“). Diese Neugierde und das Narrative werden durch angeschnittene Personen oder Gegenstände erreicht. Der Betrachter wird über die Situation im Unklaren gelassen, wird verunsichert und kann sich das Geschehen teilweise nicht erklären oder erschließen. Wo sind die Bewohner der Häuser? Warum brennt das Haus ab?

Die Offenheit, die beide Fotografen in ihren Werken einsetzen, das bewusste Weglassen von Titeln, ungelöste Fragen und das Vorenthalten von Informationen führen zu einer Spannung beim Betrachter und zu einer unbehaglichen, teils unheimlichen Stimmung.⁴⁹

4.1.2 Inszenierte Fotografie – Die Wegbereiter Cindy Sherman und Jeff Wall

Gregory Crewdson selbst weist in seinem Essay im *Aperture Magazine* auf Cindy Sherman (* 1954) als Inspirationsquelle hin. Abgedruckt wurde zu dieser Aussage ihre Fotografie *Untitled Film Still #48* (1979), aus ihrer gleichnamigen Serie, die in den Jahren zwischen 1977 bis 1980 entstand. Cindy Sherman war eine der ersten Fotografinnen, die die konventionellen Methoden dieser Kunst in Frage stellten und neue Zugänge zu einer modernen Form der Fotografie suchten. Sie schaffte die Verbindung zwischen Performancekunst und Fotografie und führte den „Aberglauben an deren Objektivität“ vor.⁵⁰ Ihr bisheriges Werk teilt sich in verschiedene Serien auf, die in ihrer Umsetzung zum Teil unterschiedlichen Konzepten folgen. In ihrer ersten Serie⁵¹ *Untitled Film Stills* inszenierte sich die Künstlerin in 84 Fotografien selber.⁵² Die Künstlerin verkleidete sich für jedes Bild und lichtete sich mit Hilfe eines Selbstauslösers ab, von dem teilweise das Kabel oder der Handauslöser im Bild zu sehen sind. Die Fotografien thematisieren nicht Sherman als Person, stellen keine Selbstportraits dar⁵³, sondern zeigen verschiedene gesellschaftlich geprägte stereotype Frauenrollen der Populärkultur wie Hausfrauen, Karrierefrauen, Sexobjekte oder Filmstars⁵⁴. Die kleinformatischen⁵⁵ s/w-Aufnahmen

49 | Zur genauen Analyse der Entstehung von Spannung siehe Kapitel 3.1.1.

50 | Hans Dickel: Cindy Sherman. Das Bild der Frau in den Medien. In: Cornelia Gockel u. Johannes Kirschenmann (Hrsgg.): *Orientierung in der Gegenwartskunst*. Seelze 2010, S. 108f., hier S. 109.

51 | Eigentlich existieren bereits zwei vorherige Serien, die aber erst 2000 zum ersten Mal ausgestellt wurden (*Untitled A–D*, 1975 und *Bus Riders*, 1976).

52 | Vgl. Böger 2010, S. 138. Die Fotografien sind alle mit einem # und einer Zahl nummeriert, nach welcher Reihenfolge Sherman diese Nummerierung jedoch vorgenommen hat, bleibt unklar (vgl. Pauleit 2004, S. 280, 271).

53 | Vgl. Gisela Neven DuMont u. Wilfried Dickhoff (Hrsg.): *Cindy Sherman im Gespräch mit Wilfried Dickhoff*. Köln 1995, S. 15.

54 | Vgl. Karel Schampers u. Talitha Schoon (Hrsgg.): *Cindy Sherman*. Kat. Ausst. Rotterdam u. a. 1996, Baden-Baden 1996, S. 7. Die Serie wird vorrangig unter genderspezifischen Aspekten interpretiert, auch wenn Sherman betont, dass ihre Intention nicht feministisch oder politisch sei, sondern sie vorrangig ihren Fotos etwas Mehrdeutiges verleihen möchte (vgl. Neven DuMont u. Dickhoff 1995, S. 19).

55 | Die Fotografien messen ca. 19 x 24 cm bzw. 24 x 19 cm (vgl.: <https://www.moma.org/artists/5392?locale=de&page=1&direction=>. (Stand: 3.1.2018).



Abb. 12: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1986–1988. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: EW-12)



Abb. 17: Cindy Sherman, *Untitled #96*, Chromogenic color print, 61 x 121,9 cm, 1981. Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

erinnern an Szenen aus Filmen und suggerieren dem Betrachter ein Wiedererkennen, das letztendlich enttäuscht wird. Sherman stellt Szenen dar, die nur so aussehen, als stammen sie aus Filmen, kopiert dabei aber keine existierenden Filmszenen.

Nach eingehender Betrachtung des Gesamtwerks der Fotografin kristallisiert sich jedoch heraus, dass für eine Gegenüberstellung mit Crewdsons *Early Work* eher Shermans Serie *Centerfolds* von Relevanz ist. Diese Serie besteht aus zehn großformatigen farbigen Aufnahmen, die 1981 von der Zeitschrift *Artforum* beauftragt wurden. Aus Vogelperspektive wird Sherman, die sich in jeder Fotografie anders verkleidet, in unterschiedlichen Posen am Boden liegend oder hockend abgelichtet. In den Aufnahmen thematisiert Sherman Dominanz, Angst und Unterwürfigkeit, die Arbeiten erinnern an Playboy-Poster. Die Bilder wurden allerdings nie in *Artforum* veröffentlicht.⁵⁶

Crewdsons bereits zu William Eggleston in Bezug gesetzte Fotografie *EW-12* kann an dieser Stelle erneut für einen Vergleich angeführt werden (Abb. 12). Eine Parallele wurde von Katy Siegel beobachtet, jedoch nur vage formuliert und nicht analysiert.⁵⁷

In Cindy Shermans *Centerfolds #96* blickt der Betrachter von oben auf eine am Boden liegende junge Frau, deren Körper sich von der linken unteren Bildecke diagonal nach rechts oben erstreckt (Abb. 17). Der enge Bildausschnitt beschneidet die Beine, ihren linken Arm und den Kopf der Frau. Sie trägt einen orange-braunen Pullover mit kurzen Ärmeln und einen farblich passenden karierten kurzen Rock. Ihr zu einem kurzen Bubi-kopf geschnittenes Haar passt sich farblich der Kleidung an, auch der Fußboden nimmt in kleinen rechteckigen Fliesen die Farbe wieder auf. Die Frau blickt aus dem Bild hinaus nach links oben. Ihre rechte Hand, in der sie einen zerknitterten Zettel hält, liegt locker auf ihrer Leiste. Ihren rechten Fuß hält sie seltsam nach hinten abgewinkelt, am linken

56 | Vgl. Grace Glueck: Cindy Sherman – Centerfolds, 1981. In: The New York Times 23.5.2003. <http://www.nytimes.com/2003/05/23/arts/art-in-review-cindy-sherman-centerfolds-1981.html> (Stand: 23.12.2016).

57 | Siegel 2007, S. 84.

Bildrand ist ein Teil der rechten Schuhsohle erkennbar. Sherman gibt keinerlei Hinweis darauf, warum die Frau auf dem Boden liegt, ob sie sich freiwillig dort hingelegt hat oder ob ein Unfall passiert ist. Was auf dem Zettel geschrieben steht, ist nicht erkennbar. Die Frau zeigt außer einem leicht zweifelnden Blick keine Gefühlsregungen.

Die beiden Fotografien weisen das gleiche Motiv und eine ähnliche Komposition auf. Die beiden Frauen beschreiben eine Diagonale von links unten nach rechts oben und beschneiden den Bildraum stark. Durch die Enge des Bildausschnitts und den Blick der Frau erzeugen die Aufnahmen eine beklemmende und beunruhigende Stimmung. Ähnlich vergleichbar sind auch Shermans *Centerfolds* #87 und #90.

Stephan Berg greift eine Parallele zwischen den beiden Fotografen im Katalog *Gregory Crewdson. 1985–2005* auf und benennt die Serie *Untitled Film Stills* und Shermans „späte[n] Horrorszenarien“⁵⁸ als Ähnlichkeit zu Crewdson. Durch die Gegenüberstellung der Fotografien aus *Early Work* kann man als Gemeinsamkeit konstatieren, dass Crewdson und Sherman Erinnerungsbilder kreieren, die auf einer kinematographischen Ikonologie basieren und so den Eindruck erwecken, als stammen sie aus Filmen. Beide inszenieren narrative Aufnahmen und zeigen stereotype Bilder von Frauen, Einsamkeit oder gesellschaftlichen Zuständen. Die Elemente der Settings sind vertraut, aber nicht genau zu datieren oder zu verorten.⁵⁹ Da die Aufnahmen keinen Titel erhalten, werden dem Betrachter vielfältige Interpretationsmöglichkeiten ermöglicht.

Jedoch bestehen, vor allem in Thematik, künstlerischen Strategien und Umsetzungen gravierende Unterschiede zwischen den beiden Künstlern. Während Sherman Selbstinszenierungen aufnimmt, komponiert Crewdson narrative Tableaus, die darüber hinaus nicht einen solch starken Genderbezug aufweisen wie Shermans Szenen. Shermans Frauenfiguren zeigen raumgreifendere Gesten, die stärker an Schauspielerinnen erinnern als Crewdsons ruhig und erstarrt wirkende Personen. Die Protagonistinnen in den *Untitled Film Stills* weisen unterschiedliche Gefühlsregungen, von Erstaunen über Angst, Erschrecken und Zweifel bis hin zu Melancholie und Traurigkeit auf. Bei Crewdson wird nur Melancholie und Resignation vorgeführt. Zudem wirken Shermans Aufnahmen wie Portraits der Frauen in den verschiedenen Situationen. Die Fotografin arbeitet mit extremeren Perspektiven und Nahaufnahmen. In den Szenen sind die Protagonistinnen isolierter bzw. in eine nicht so komplexe Umgebung eingebettet, wie dies bei Crewdson der Fall ist.⁶⁰ Sherman zeigt die Inszenierung offener, bzw. lässt teilweise das Kabel des Selbstauslösers im Bild verbleiben oder stellt die Kostüme deutlich als solche dar. Bei genauer Betrachtung könnte man Shermans Bilder durch ihre Unschärfen und Grobkörnigkeit als tatsächliche Filmstandbilder einordnen, wohingegen Crewdsons Fotos zum Großteil tiefscharf aufgenommen wurden. Von Shermans *Untitled Film Stills* unter-

58 | Berg 2007b, S. 10.

59 | Vgl. Karl Ove Knausgård: Der Schweinemensch. In: Lena Essling (Red.): Cindy Sherman. *Untitled Horrors*. Kat. Ausst. Oslo, Stockholm u. Zürich 2013–2014. Ostfildern 2013, S. 162–179, hier S. 176.

60 | Diese Umsetzung mit einer Vielzahl an Details, die bei Sherman nicht zu finden ist, wird in Crewdsons Aufnahmen aus *Twilight*, *Dream House* und *Beneath the Roses* noch intensiver.

scheidet Crewdson zudem, dass seine Fotos „noch direkter filmisch konzipiert“ sind, während Shermans Aufnahmen „eher an tatsächliche Szenenfotos erinnern und damit scheinbar auf eine filmische Vorlage reagieren“⁶¹.

Neben Cindy Sherman werden Crewdsons Fotografien oft in einem Atemzug mit Jeff Wall genannt⁶² und einige Aufnahmen lassen sich durchaus sowohl in kompositorischer als auch in thematischer Hinsicht in Bezug zu dessen Oeuvre setzen. Ausgenommen werden die Arbeiten Walls, die ein anderes Konzept verfolgen, wie seine Portraits oder die Werke, die dynamische Bewegungen, Aktionen oder Kommunikation thematisieren. Obwohl Crewdson in Interviews und Gesprächen eher die Distanz zu Wall betont und die Unterschiede zwischen ihren Werken unterstreicht, lohnt sich eine Gegenüberstellung der Arbeitsweisen, Themen und Bildkompositionen.

Der kanadische Fotograf Jeff Wall (* 1946) gilt als Hauptvertreter und Pionier im Bereich der Inszenierten Fotografie. Nach anfänglicher malerischer Tätigkeit (bis 1967) und Beschäftigung mit konzeptueller Kunst und dokumentarischer Fotografie wendete er sich ab 1973 einer eher bildlichen Fotografie zu.⁶³ 1978 präsentierte Wall mit *The Destroyed Room* die erste Fotografie dieser Art und revolutionierte damit den Bereich der Inszenierten Fotografie in den 1970er Jahren.⁶⁴ Indem er „die nach den Prinzipien der ‚straight photography‘ inakzeptable Strategie der Inszenierung einsetzte“⁶⁵ brach er mit der damals vorherrschenden Fotografiepraxis und dem Verständnis für museale Fotografie. Eine „gute“ Fotografie war nach damaliger Auffassung ein direkt festgehaltener Augenblick der Wirklichkeit. Im 20. Jh. betätigten sich Fotografen künstlerisch zunächst in der fotojournalistischen Reportage. Eine Innovation waren zudem Walls monumentale Abzüge – erst seit den 1990er Jahren haben sich großformatige und vor allem farbige Aufnahmen im Museum etabliert.⁶⁶ Indem er Stilmerkmale des Kinos und der Malerei in die Fotografie einbrachte, stellte er sich gegen die in den 1970er Jahren herrschende „Fotokunst“.⁶⁷

Wall nutzt Farbfilm und stellt die zumeist Cibachrom-Diapositive⁶⁸ als von hinten beleuchtete 2 x 3 m große Leuchtkästen aus, die stark an Werbereklamen erinnern und verband damit erstmalig Fotografie (Bildmedium), Malerei (kunsthistorisches Vorbild), Skulptur (raumgreifend), Film (Inszenierung), Fernsehen (Leuchten) und Reklame miteinander. Er wendete zum ersten Mal malerische Strategien, Kompositionselemente und Darstellungsweisen von Raum und Fläche so auf die Fotografie an, dass sich die

61 | Hochleitner 2007, S. 156.

62 | Vgl. z. B. Thon 2003, S. 58.

63 | Vgl. Anne-Marie Bonnet u. Rainer Metzger: Eine demokratische, eine bourgeoise Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall. In: Gregor Stemmerich (Hrsg.): Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews. Amsterdam u. Dresden 1997, S. 33–45, hier S. 33f.

64 | Vgl. Theodora Vischer: Introduction. In: Theodora Vischer u. Heidi Naef (Hrsg.): Jeff Wall. Catalogue Raisonné. 1987–2004. Kat. Ausst. Basel u. London 2005–2006. Basel u. Göttingen 2005, S. 9–11, hier S. 9.

65 | Hripsimé Visser: Jeff Wall. Fotograf. In: Yilmaz Dziewior (Hrsg.): Jeff Wall. Tableaux Pictures Photographs 1996–2013. Kat. Ausst. Amsterdam, Bregenz u. Humlebaek 2014–2015. Köln 2014, S. 8–17, hier S. 15.

66 | Vgl. ebd., S. 15–17.

67 | Vgl. Jean-François Chevrier: Ein Maler des modernen Lebens. Gespräch zwischen Jeff Wall und Jean-François Chevrier. In: Lauter 2001a, S. 168–185, hier S. 173.

68 | In Walls Oeuvre gibt es wenige Ausnahmen, diese sind Silbergelatineabzüge.

Eigenschaften der beiden Medien (sprich das technische, maschinelle Aufzeichnen und das durchdachte Kunstkonzept) legitim verbinden liessen.⁶⁹ Wall versucht jedoch nicht einfach, „Malerei zu imitieren, sondern reizt die fotografischen Qualitäten mittels maleischer Referenzen aus“.⁷⁰ Dadurch erhält die Fotografie eine Legitimation als Kunst und „lässt die technisch generierte Bildherstellung“⁷¹ als legales Mittel zu. Wall überwindet so den indexikalischen Charakter der Fotografie. So wie der Maler den Pinsel einsetzt, um eine Mischung aus Realität und Imagination auf die Leinwand zu bannen, nutzt der Fotograf die Kamera. Wall äußerte sich in dieser Hinsicht, man habe bei der Betrachtung eines Bildes nicht das Gefühl, dass das Gemalte tatsächlich einmal passiert ist und das Gemälde eine Aufzeichnung dessen sei. Dasselbe fordert er auch für die Fotografie ein.⁷² Er bezieht sich in seinen Arbeiten oft auf kunsthistorische Vorbilder (Manet, Dürer, Géricault) – er selber hat in London und Vancouver Kunstgeschichte studiert.⁷³ Zudem besitzen die meisten seiner Arbeiten einen zeitgenössischen politischen oder gesellschaftskritischen Inhalt, die er durch die Titel andeutet.

Crewdson lichtet in *EW-11* ein Paar in einem Wohnraum, eine Frau in einem braunen Ohrensessel im Vordergrund sowie einen Mann auf einer gemusterten Couch im Hintergrund, ab (Abb. 18).

Besonders zu Jeff Walls *A Women and her doctor* lassen sich Parallelen erkennen (Abb. 19). Walls Fotografie wird dominiert von einer Frau mittleren Alters und einem älteren, grauhaarigen Mann, die auf einer schwarz-weiß gestreiften Couch vor einer dunkelroten Wand sitzen. Die Frau sitzt am linken Rand der Couch und wendet ihren Körper und Blick zum linken Bildrand, aus dem Bild hinaus. Der Mann sitzt rechts neben ihr und blickt zwar in ihre Richtung bzw. auf ihren Hinterkopf, hält jedoch Abstand und belässt seinen Arm auf der rechten Sofalehne. Diese Distanz der Personen wird zum einen durch die Kleidung der beiden unterstrichen – sie trägt eine an ein Kostüm erinnernde bunt gestreifte Satinhose, die nur bis zum Knie reicht, eine rote Strumpfhose und eine weit ausgeschnittene weiße Rüschenbluse. Sie stützt ihren rechten Ellenbogen auf der Lehne ab und hält in ihrer Hand eine brennende Zigarette. Ihr Gesicht wird hell beschienen von einer Lichtquelle außerhalb des Bildes, in dessen Richtung sie leicht verträumt blickt. Der ältere Herr trägt im Gegensatz zu der legeren Kleidung der Frau einen formell wirkenden schwarzen Anzug mit weißem Hemd und dunkelroter Krawatte. Seine Hände liegen ruhig in seinem Schoss. Anscheinend erwartet er die Aufmerksamkeit der Frau, sein Blick ruht abwartend auf ihrem Hinterkopf. Sie scheint seinen Blick genau zu spüren, spielt aber mit ihm. Zum Betrachter wird die Szene abgegrenzt durch einen niedrigen Couchtisch auf dem mehrere türkisfarbene Gläser, Windlichter, ein

69 | Vgl. Lauter 2001b, S. 21. Durch die Beleuchtung sind sie mehr als Fotografien, durch die Statik jedoch weniger als Filme oder Fernseh-Bilder, können aber auch nicht der Werbung zugeordnet werden, da sie nicht etwas repräsentieren, sondern sich selbst darstellen (vgl. Hans Dickel: Bildtechnologie und Bildlichkeit. Zur Unterscheidung von Medienbildern und Kunstbildern, ausgehend von Jeff Wall. In: Lauter 2001a, S. 142–149, hier S. 144f.); vgl. Hammerbacher 2010, S. 131.

70 | Hammerbacher 2010, S. 17.

71 | Ebd.

72 | Vgl. Jeff Wall: *Cinematography. A Prologue*, 2005. In: Jeff Wall: *The Complete Edition*. London u. New York 2009, S. 259.

73 | Doktorand am Courtauld Institute London (1970–1973); Professor am Nova Scotia College of Art and Design (1974–75), Simon Fraser University, Vancouver (1976–1987).



Abb. 18: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1987. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: EW-11)



Abb. 19: Jeff Wall, *A Woman and her Doctor*, Transparency in lightbox, 100,5 x 155,5 cm, 1980–1981. Courtesy of the artist

Blumenstrauß, ein Zigarettenetui und ein Feuerzeug abgelegt sind. Vom rechten Bildrand angeschnitten, erkennt man eine weitere stehende Person mit schwarzem Anzug und weißem Hemd, von dem nur das halbe Hosenbein und der Ellbogen mit Armansatz zu erkennen sind. Laut Bildtitel ist der ältere Herr Arzt, die Frau seine Patientin. Im Gegensatz dazu steht die häusliche Atmosphäre, das gedämmte Licht und die Vertrautheit, die von der Szene ausgeht. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hier um den Psychiater der Frau handelt. Aufgrund der Präsenz der Zigarette im Bild und dem besorgten Blick des Arztes, kann man sich hier auch den Grund für den Besuch des Arztes vorstellen.⁷⁴

Crewdson setzt das gleiche Thema um wie Wall und transformiert es in seine eigene Bildsprache. Er entwickelt das Motiv weiter, indem er die Sichtachsen mit Hilfe des Sessels aufricht und den Hintergrund zwar bildparallel, aber unscharf ablichtet. Zudem trennt er die Personen räumlich voneinander, wodurch die Distanz erheblich vergrößert wird. Die Frau wirkt durch die Nicht-Beachtung des Mannes und die hohe Lehne des Sessels verloren und isoliert. Man kann sich fragen, ob der Mann ihre Anwesenheit überhaupt wahrnimmt. Es findet noch nicht mal mehr der Versuch einer Kontaktaufnahme statt. Die Zigarette unterstreicht die resignierte Stimmung zudem. Die Frau hält diese nicht exponiert nach oben, wie die Patientin in Walls Aufnahme, das Rauchen im Innenraum ist keine Provokation wie bei Wall, sondern ein alltäglicher Akt, den sie und der Mann wahrscheinlich gar nicht wahrnehmen. Crewdson vertauscht die Rollen des Paares, bei ihm ist es der Mann, der kein Interesse an einer Konversation hat. Durch den voyeuristischen Blick des Betrachters am Sessel vorbei, der eigentlich den Betrachter aussperrt, wirkt die Aufnahme noch persönlicher und intimer.

74 | In der Fotografie zitiert Wall Manets *Im Wintergarten* (1879).

Begrenzte Bildausschnitte und kurze Distanzen bestimmen bei Wall und Crewdson einige Aufnahmen. Darüber hinaus bestehen weitere thematische, inhaltliche und kompositorische Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Fotografen. Crewdson und Wall rücken Emotionen in den Fokus. Zwischenmenschliche Beziehungen, Melancholie, das Verhältnis zwischen Stadt und Natur, zwischen Personen und Orten und verschiedenen Raum-Zeit-Ebenen werden dem Betrachter vor Augen geführt.⁷⁵ Hier tritt bei Wall mehr Gewalt, sowohl physische wie in *Dead Troops* oder *Vampires Picnic*, als auch psychische auf. Bei Crewdson wird dies subtiler angedeutet, was die Fotografien wiederum unheimlicher wirken lässt. Wall lädt die meisten seiner Szenen mit Konflikten auf, die entweder zwischenmenschlicher Natur sind oder einen gesellschaftlichen, sozialen oder politischen Hintergrund haben. Der Stadt- oder Vorstadtraum bietet hierbei die Kulisse. Wall setzt die Probleme um, die „den Menschen des ausgehenden 20. Jahrhunderts und sein Lebensumfeld prägen: Entwurzelung, Vertreibung, Entfremdung, Diskriminierung, Ausgrenzung, Umweltzerstörung, Zersiedlung“⁷⁶, und benennt die Probleme wie Vereinigung, Armut, Arbeitslosigkeit im Titel oder in begleitenden Essays.

Auch bei Crewdson werden zwischenmenschliche Beziehungen thematisiert. Er lässt den Betrachter im Unklaren, warum die Personen unglücklich und verzweifelt sind. Man kann sich lediglich vorstellen, dass sie mit ihrem Leben in der Vorstadtsiedlung unzufrieden sind und dies als trostlos empfinden, eine konkrete Erklärung oder einen Anhaltspunkt bietet Crewdson nicht an. Doch auch er konfrontiert den Betrachter mit der seelischen Auseinandersetzung des Menschen, mit sich selbst, gesellschaftlichen Realitäten, sozialen Konflikten oder kulturellen Problemen. Der Gemütszustand der Personen scheint sich in den Orten der Handlung widerzuspiegeln, thematisiert werden somit die sozialen Beziehungen zur Umgebung. Die Einsamkeit einer Person wird z. B. innerhalb eines unpersönlichen Hotelzimmers noch deutlicher.

Wall und Crewdson komponieren ihre Fotografien wie Gemälde, inszenieren die Protagonisten sowie die Beleuchtung und wählen mit Bedacht ihren Standort. Zudem bedienen sich beide in ihren Inszenierungen an Vorbildern aus der Kunstgeschichte sowie der amerikanischen Fotografie und verarbeiten Bildvorstellungen, die in der Kunstgeschichte etabliert sind. Dabei zitieren sie jedoch weniger, als dass sie „in unterschiedlicher Weise bildnerische Typologien [paraphrasieren]“⁷⁷. Sie übertragen die Bildelemente in ihr eigenes Werk, setzen sie in einen neuen Zusammenhang und kombinieren sie zu neuen Bildkonstruktionen. Ikonografisch eindeutige Bildmotive werden von beiden Künstlern genutzt, um dem Betrachter zunächst eine anscheinend bekannte Situation zu zeigen, diese dann aber wieder in Zweifel zu ziehen.

75 | Stephan Berg sieht eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Fotografen vor allem durch die exakt inszenierten, real erscheinenden Tableaus und die Thematik des Verhältnisses von Natur und Zivilisation (vgl. Berg 2007b, S. 10).

76 | Inka Graeve Ingelmann: Jeff Wall in München. In: Dies. (Hrsg.): Jeff Wall in München. Werke aus drei Jahrzehnten in privaten und öffentlichen Sammlungen. Kat. Ausst. München 2013–2014. München 2013, S. 13–27, hier S. 17.

77 | Lauter 2001b, S. 19.

Martin Hochleitner sieht in der Inszenierung in Leuchtkästen einen großen Unterschied zu Crewdson.⁷⁸ Dabei verpasst er zum einen zu thematisieren, dass Wall ebenso Werke hergestellt hat, die nicht als von hinten beleuchtete Dias inszeniert, sondern als „gewöhnliche“ Aufnahmen abgezogen wurden.⁷⁹ Zum anderen könnte an dieser Stelle eine Auseinandersetzung über die Wahrnehmung von Fotografien folgen. Walls Aufnahmen werden lediglich in der Ausstellung als Leuchtkästen wahrgenommen. In den meisten Fällen werden seine Fotografien jedoch als Reproduktionen wiedergegeben, in denen das Charakteristikum des zusätzlichen Lichts keine Rolle mehr spielt. Stephan Berg sieht zudem einen Unterschied zwischen Crewdson und Wall, da Wall deutlich sozialkritische Themen und kunsthistorische Vorbilder verarbeitet.⁸⁰ Er übersieht dabei aber, dass sich Crewdson ebenso auf kunsthistorische Vorbilder bezieht und seine Fotografien, auch entgegen Crewdsons Aussage, mit einem sozialpolitischen Hintergrund verstanden werden können.⁸¹

„Es muss mir entsprechen“⁸² – so zitiert Silvia Feist Crewdson und nimmt dies als Merkmal, um Crewdson durch eine „kompromisslose Selbstbezogenheit“ von Fotografien wie Cindy Sherman und Jeff Wall abzugrenzen. Crewdson selber gibt an, dass er sehr persönliche Fotografien herstelle, die sein Seelenleben wiederspiegeln.⁸³ Warum diese Aussage jedoch Crewdson von Sherman unterscheiden sollte, ist nicht nachvollziehbar, da auch Sherman und Wall in ihren Aufnahmen persönliche Interessen und Vorstellungen einbringen.⁸⁴

4.1.3 Leere Innenräume – Edward Hoppers *Rooms by the sea und Sun in an empty room*

Crewdson gibt in verschiedenen Interviews und auch in seinem Essay im *Aperture*-Magazin Hinweise auf die Prägung und die Inspiration durch den Maler Edward Hopper.

Zu Edward Hopper sind nahezu unüberschaubar viele Artikel, Aufsätze und Abhandlungen veröffentlicht worden. Sein Werk wurde aus den verschiedensten Blickrichtungen analysiert.⁸⁵ Hopper wurde als „größter amerikanischer Realist des 20. Jahrhunderts“, „Ikone der Postmoderne“ und „Ahnherr der amerikanischen Pop Art“ bezeichnet oder auch der sozialkritischen Ashcan-School zugeordnet. Er wird als Nachfolger der Romantik und als Vorläufer der Avantgarde gesehen.⁸⁶ Dies zu beurteilen, kann nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein. Der Einfluss Hoppers auf nachfolgende Künstler ist jedoch vielfach bemerkt und beschrieben worden. Eine Ausstellung in der Kunsthalle

78 | Hochleitner 2007, S. 154.

79 | Vgl. die in dieser Arbeit in Kapitel 4.6.1 behandelten Aufnahmen *Forest* und *Housekeeping*.

80 | Vgl. Berg 2007b, S. 10.

81 | Beispielsweise stellt Crewdson die Probleme in den Vororten dar, das Scheitern der Menschen am „amerikanischen Traum“ oder im persönlichen Bereich.

82 | Feist 2006.

83 | Vgl. Kamp 2011, S. 16.

84 | Zum Beispiel bezieht sich Wall in einem seiner Werke *A view from an apartment* deutlich auf sich selbst, indem er den Blick aus dem Fenster wie einen seiner Leuchtkästen umsetzt (vgl. Michael Fried: *Why photography matters as art as never before*. New Haven u. London 2008, S. 59).

85 | Sein Werk umfasst mehr als 700 Ölgemälde, dazu kommen über 300 Aquarelle und über 20 Radierungen (vgl. Gail Levin: *Edward Hopper. A catalogue raisonné*. 4 Bde. New York 1995).

86 | Ivo Kranzfelder: *Hopper. 1882–1967. Visionen der Wirklichkeit*. Köln 2002, S. 177f.

in Wien im Jahre 2008 widmete sich den Auswirkungen Hoppers auf die Kunst des 20./21. Jahrhunderts. 1992 wurde Hoppers Einfluss speziell auf die Fotografie in einer Ausstellung in Essen im Museum Folkwang dargestellt. Crewdsons Werke wurden in dieser Ausstellung nicht beachtet.⁸⁷

Vor allem die Aufnahmen, die das Spannungsverhältnis zwischen Innen und Außen aufnehmen (*EW-16, EW-17, EW-18, EW-19*), stehen im Zusammenhang mit Hoppers *Rooms by the sea* und *Sun in an empty room* (Abb. 20–23).

In *EW-16, EW-17* und *EW-18* fotografierte Crewdson aus naher Distanz in einen Innenraum, wobei das Fenster in der Komposition jeweils eine besondere Stellung einnimmt. Die drei Fotografien sind sich in Komposition und Aufbau sehr ähnlich, jeweils diagonal vom rechten Bildrand ausgehend erstreckt sich zur Bildmitte hin ein Fenster, das mehr oder weniger den Blick auf den Garten zulässt. Der Betrachterstandpunkt befindet sich im Inneren des Hauses. Durch das ähnliche Kompositionsprinzip lassen sich einige Gemälde Hoppers mit den Fotografien vergleichen.

Rooms by the sea und *Sun in an empty room* zeichnen sich durch Farbflächen aus, die die Sonne in den Innenräumen erzeugt. Die Raumarchitekturen sind nicht eindeutig angelegt, zudem werden Ein- und Ausblicke durch Türen und Fenster angeboten. *Rooms by the sea* wird von einer grauen Wand dominiert, die eine Diagonale im Bild von links unten nach rechts oben beschreibt. Die Perspektive des Raumes ist so gedreht, dass der Raum nach links unten abzufallen scheint. Rechts öffnet sich das Zimmer in einer bodentiefen Tür, die nach innen geöffnet ist und scheinbar direkt ins Meer führt. Durch die Türöffnung, die bis zum oberen Bildrand reicht, fällt Sonnenlicht auf den Boden und die graue Wand und bildet eine helle, trapezförmige Fläche darauf aus. Nach links wird durch einen schmalen Streifen der Blick auf das dahinter liegende Zimmer gelenkt, in dem ein Anschnitt eines Sofas, eines Bildes und einer Kommode erkennbar ist. Die Raumaufteilung bleibt jedoch offen, die wahre Größe oder Architektur des gesamten Zimmers ist nicht auszumachen. Auch die Türsituation ist unklar, da das nach innen stehende Türblatt eigentlich breiter sein müsste. Zudem scheint sich die Tür direkt ins Meer zu öffnen. Nach oben wird das Bild so angeschnitten, dass weder die Decke, noch der obere Türrahmen zu sehen sind. Dadurch wirkt der Raum gedrückt und kleiner, als er vermutlich ist. Auch das Sonnenlicht schafft es nur im ersten Eindruck, dem Bild eine Leichtigkeit oder Unbeschwertheit zu verleihen. Dieses Empfinden wird bei genauerer Betrachtung in eine melancholische Stimmung verkehrt.

Noch drastischer stellt Hopper den leeren Innenraum in *Sun in an empty room* dar. Hopper bietet dem Betrachter einen Ausschnitt eines gelb-braun gestrichenen Innenraumes an, wobei die vorspringende Raumecke die Bildmitte definiert. Zum unteren Bildrand bleibt nur ein schmaler Streifen des Bodens frei. Nach rechts wird die Zimmerwand von einem Fenster durchbrochen, hinter dem sich das Grün eines Baumes ausbreitet. Nach links springt die Wand des Zimmers zurück und wird durch die vorstehende Ecke verschattet. Die Sonne, die durch das Fenster hereinfällt, bildet verschiedene

87 | Vgl. Georg-Wilhelm Költzsch u. Heinz Liesbrock (Hrsgg.): Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie. Kat. Ausst. Essen. Köln 1992.



Abb. 20: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1988. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: EW-18)



Abb. 21: Edward Hopper, *Rooms by the sea*, Öl auf Leinwand, 73,7 x 101,9 cm, 1951. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

geometrische Formen auf Wänden und Boden aus, die durch die exakte Abgrenzung unnatürlich wirken. Durch die erhellen und verschatteten Flächen wirkt die Raumanlage unklar.

Crewdson schneidet in *EW-16* den Innenraum stark an und stellt quasi nur noch das Fenster mit dem Ausblick in den umzäunten Garten und den an eine Fabrik erinnernden Flachbau in den Fokus. Dem Betrachter bleibt noch weniger Platz als bei Hoppers *Rooms by the sea*. Das Licht, das die Gardine in der Fotografie erhellt, scheint ebenfalls von außen in den Raum hinein. Während es bei Hopper die Sonne ist, fällt ein Flutlicht-ähnliches Licht, das zu der Fabrik zu gehören scheint, in den Innenraum. Crewdson spielt mit der Durchlässigkeit der Fensterscheibe, den Regentropfen auf ihr, die als einzige darauf hinweisen, dass überhaupt eine Scheibe vorhanden ist. Es dient als Ausblick nach außen und bildet wie bei Hopper eine eigenständig erscheinende zusätzliche Fläche aus.

In *EW-18* setzt Crewdson am extremsten die Türöffnung als Barriere ein, stellt die Öffnung eher als Fläche dar, als Hopper dies umsetzt. Der Betrachter steht direkt vor dem Türblatt und scheint kaum Platz im Raum zu haben. Dadurch erzeugt Crewdson eine Unsicherheit und beklemmende Wirkung, wie diese ebenfalls bei Hopper auftritt.

Crewdsons Fotografien scheinen von Hoppers Gemälden inspiriert zu sein, ohne dass Crewdson die Werke direkt nachahmen würde. Bildthemen, Inhalte und Form bilden Gemeinsamkeiten im Werk von Crewdson und Hopper. Beide Künstler setzen ähnliche Stimmungen mit den gleichen Kompositionsprinzipien um. Durch die Nachtaufnahmen, kombiniert mit dem Lichteinsatz und den geöffneten Fenstern, werden Crewdsons Fotos nicht nur melancholisch wie Hoppers Bilder, sondern auch unheimlich und beängstigend. Obwohl Hopper Sonnenlicht einsetzt und eine auf den ersten Eindruck warme und angenehme Stimmung kreiert, entwickeln die Gemälde bei eingehender Betrachtung durch die menschenleeren, eng wirkenden Räume aber eine ebenso unangenehme Atmosphäre. Beide Künstler lassen den Betrachter über den Großteil der Konzeption der Räume oder Wohnungen im Unklaren und stellen das Fenster oder die Tür jeweils in den Fokus. Formal gesehen spielen beide Künstler mit dem Kontrast zwischen Innen- und Außenräumen, erzeugen Spannung durch die Manipulation der Darstellung von Raum und Zeit, Licht und Schatten, Realem und Fiktivem, Intimität und Anonymität,



Abb. 22: Edward Hopper, *Sun in an empty room*, Öl auf Leinwand, 73,7 x 101,6cm, 1963. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 23: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1986–1988. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: EW-16)

Natur und Zivilisation.⁸⁸ Der Raum fungiert hierbei „als Schnittstelle zwischen innen und außen und dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren.“⁸⁹ Fenster sind bei Hopper ein zentrales Element. „Der Blick von außen in Hoppers Bildern komplettiert nur das Eingeschlossensein im Innern.“⁹⁰ Besonders die durch die Lichtführung und den Bildaufbau erzeugte Stimmung, die Anordnung und Inszenierung der Protagonisten und der Umgebung, die Wahl des Bildausschnitts und die Perspektive spielen eine überaus wichtige Rolle und sind direkt mit Hopper vergleichbar.

Das Zwielicht, das durch Jalousien und Licht-/Schatten-Kontraste erzeugt wird sowie die Vorstellung, dass die Innenräume die Psyche und Spuren der Bewohner widerspiegeln, verbindet Crewdsons Fotografien zudem mit dem Film Noir und mit Filmen des Regisseurs Alfred Hitchcock (vgl. Kapitel 4.6.6).

4.1.4 Die Anziehungskraft des Lichts – *Close Encounters of the third kind*, *Poltergeist* und weitere Parallelen zum Film

Im Katalog *Dream of Life* wird EW-18 einem Filmstill aus Steven Spielbergs Film *Close Encounters of the third*⁹¹ gegenübergestellt (Abb. 24, 20).

Crewdson übernimmt aus dem Hollywoodfilm *Close Encounters of the third kind*, der das Auftreten und die Auswirkungen von übernatürlichen Phänomenen thematisiert, weder Aliens noch Ufos. Was ihn in der Serie *Early Work* scheinbar fasziniert und inspiriert hat, ist der geheimnisvolle Einsatz des Lichts.⁹²

Der gegenübergestellte Vergleich basiert auf der Lichtquelle, die außerhalb des Hauses auftritt und den kleinen Jungen bzw. den Zuschauer und Betrachter in den Bann zieht. In Crewdsons Fotografie und im Film wird Neugierde durch die nicht identifizierbare Lichtquelle erzeugt. Der Junge scheint von dem Licht angezogen zu werden, er geht

88 | Vgl. Gerald Matt: Vorwort. In: Matt 2008a, S. 7–11, hier S. 8.

89 | Gerald Matt: Über die Kraft der Imagination oder Western Motel. Hopper und die zeitgenössische Kunst. In: Matt 2008a, S. 96–121, hier S. 100.

90 | Vgl. Beck 1988, S. 201.

91 | 1980 brachte Spielberg (* 1947) eine neue Version auf den Markt. Der Film wurde allerdings nicht neu gedreht, sondern durch Szenen erweitert, bzw. wurden manche Szenen herausgeschnitten (vgl. Georg Seesslen: Steven Spielberg und seine Filme. Marburg 2001, S. 169). In der vorliegenden Arbeit wurde die Originalversion von 1977 berücksichtigt.

92 | Das Motiv des zwanghaften Auftürmens wird von Crewdson ebenfalls übernommen, tritt allerdings erst in seiner späteren Serie *Twilight* zu Tage.

im nächsten Moment aus der Haustür hinaus. In beiden Beispielen verströmt das Licht eine unheimliche und bedrohliche Atmosphäre. Spielberg erzeugt eine zweite Realität, indem er das künstliche Licht in Analogie zum natürlichen Licht einsetzt. Das Licht ist „weniger das, was den Raum durchdringt, als vielmehr ein Gegenüber des Raums“⁹³.

In Steven Spielbergs Filmen tauchen einige immer wiederkehrende Elemente und Themen auf, von denen an dieser Stelle nur diejenigen Berücksichtigung finden, die auch für Crewdsons Fotografien von Bedeutung sind bzw. dort ebenfalls verarbeitet werden. Spielbergs Filme spielen in typischen amerikanischen Vorstädten, der Regisseur selber wuchs in verschiedenen Vororten von Industriestädten auf.⁹⁴ Das Alltägliche wird zunächst dargestellt, in das im Laufe des Films das Außergewöhnliche einbricht. Bei Spielberg sind es phantastische Elemente – Außerirdische, Geister oder paranormale Mächte –, in Crewdsons Fotografien bleiben die Gefahrenquellen offen, der Betrachter muss sich individuell auf das Foto einlassen und imaginieren.

Das Bild der Familie, das vorgebliche Ideal und ihre Probleme wird in Spielbergs Filmen vorgeführt. Besonders der Vater hat eine konfliktbeladene Rolle inne.⁹⁵ In *Close encounters of the third kind* wird der Vater von Außerirdischen ausgewählt, ist besessen, verliert seinen Job und auch seine Familie verlässt ihn. In Spielbergs Filmen steht stattdessen die Mutter im Vordergrund, allerdings nicht als Frau, sondern als Mutter.⁹⁶ Diese Behandlung des Themas Familie findet sich durchgehend in Crewdsons Fotografien (siehe dazu die Analyse in Kapitel 3.2.7). Auch die Einsamkeit, die innerhalb einer Gemeinschaft oder der Zweisamkeit durchbricht, wird von Spielberg inszeniert. Die Personen berühren sich nicht, oder sie tun dies nur unter großer Anstrengung – Kinder strecken Hände nach den Eltern oder Freunden aus, können sie aber nicht erreichen.

Besonders in Crewdsons *EW-15* und *EW-18*, aber auch in *EW-9* (Abb. 1) erinnern die Elemente stark an die Thematik aus Spielbergs Film *Poltergeist*⁹⁷, in dem eine gewöhnliche amerikanische Durchschnittsfamilie in einer Vorortsiedlung von Geistern heimgesucht und terrorisiert wird.

Spielberg arbeitet in *Poltergeist* mit der Wirkung des Lichts. Die Geister sind lange im Film nicht sichtbar, nur das helle Licht, das aus der Kammer unter der Tür durchscheint oder am Treppenabsatz leuchtet, fungiert als Hinweis auf den Spuk. In *EW-18*, das im Zusammenhang mit *Close Encounters of the third kind* bereits als Vergleich angeführt wurde, wiederholen sich ebenso die beschriebenen Szenen aus *Poltergeist*. Darüber hinaus zitiert Crewdson zum einen mit dem Motiv des Hundes ein Element aus Spielbergs Film. Der Hund in *EW-15*, der wie hypnotisiert nach rechts in die Richtung des Lichts blickt, von dem eine Anziehungskraft auszugehen scheint, verweist auf den Familienhund aus *Poltergeist*, der im Film eine Art Medium darstellt, da er die Geister wahrnehmen kann.

93 | Seesslen 2001, S. 164.

94 | Vgl. ebd., S. 24.

95 | Vgl. ebd., S. 23; 38f. Der Vater ist abwesend (*E. T.*), kümmert sich nicht genug (*Hook*) oder misshandelt und missbraucht (*The Color purple*).

96 | Vgl. ebd., S. 130.

97 | Eigentlicher Regisseur war Tobe Hooper, Spielberg übernahm die Postproduktion. Spielberg lieferte die Grundidee für den Film und arbeitete am Drehbuch mit.



Abb. 24: Steven Spielberg, *Close encounters of the third kind*, USA 1977, TC: 00:49:57. © 1977, renewed 2005 Columbia Pictures Industries, Inc., All Rights Reserved. Images used with permission of Columbia Pictures



Abb. 20: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1988. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: EW-18)

In *EW-15* spiegelt sich zudem die steil aufsteigende Treppe, die im Film eine exponierte Stellung zukommt, wieder. Zum anderen taucht in *EW-10* (Abb. 10) und indirekt in *EW-9* (Abb. 1) der Fernseher auf, der in *Poltergeist* als „Loch in der Wirklichkeit“⁹⁸ fungiert.

4.1.5 Die verbildlichte Alltäglichkeit – Stephen Shores *Breakfast, Trail's End Restaurant, Kanab, Utah, August 10, 1973* und Joel Sternfelds *Buckingham, Pennsylvania, August 1978*

In der von Crewdson in seinem Essay genannten Fotoserie *Uncommon Places* fotografierte Stephen Shore seine Objekte und Szenen auf Fahrten, die ihn quer durch Amerika führten. Dem Fotograf wurde 1971 die Ehre zuteil, als erster noch lebender Fotograf in einer Einzelausstellung im Metropolitan Museum of Art in New York seine frühen s/w-Fotografien zeigen zu können. Er widmete sich dann der Farbfotografie und setzte in der Serie *Greetings from Amarillo: Tall in Texas* nicht genau örtlich bestimmbare städtische Szenen auf Postkarten um, die er anschließend in Postkartenständen im ganzen Land verteilte. Die Serie diente als Vorbote zu den beiden bekanntesten Werkkomplexen Shores: *American Surfaces* (1972–1973) und *Uncommon Places* (1973–1983). *American Surfaces* fungiert als Art Tagebuch des Fotografen, als Dokumentation seiner Begegnungen mit der amerikanischen Kultur, umgesetzt in kleinformatigen Aufnahmen mit grellen Farben, sachlicher Beleuchtung und unbewegten Kompositionen. In *Uncommon Places* wiederholen sich die Themen, wobei der vorige Schnappschusstil einer detaillierten und kontrollierteren Aufnahme, einem „slow snapshot“, weicht.⁹⁹ Shore zeigt alltägliche amerikanische Stadtlandschaften, Fastfood, Autos und Kreuzungen, teilweise aus ungewöhnlichen Perspektiven.

In *EW-8* erinnert der ordentlich gedeckte Essplatz mit den umliegenden Utensilien beispielsweise an Shores *Trail's End Restaurant, Kanab, Utah, August 10, 1973* aus der Serie *Uncommon Places* (Abb. 25, 26).¹⁰⁰

98 | Seesslen 2001, S. 60.

99 | Vgl. Fried 2008, S. 21f.; Vgl. Michal Raz-Russo: Stephen Shore. In: Katherine A. Bussard und Lisa Hostetter: *Color Rush. American Color Photography from Stieglitz to Sherman*. Kat. Ausst. Milwaukee 2013. New York 2013, S. 184–189, hier S. 184.

100 | In *American Surfaces* existieren weitere (nicht betitelt) Aufnahmen, die sich in diesen Vergleich einreihen (vgl. Stephen Shore: *American Surfaces 1972*. Kat. Ausst. Köln u. Frankfurt am Main 1999. München 1999).



Abb. 25: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1986–1988. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: EW-8)



Abb. 26: Stephen Shore, *Breakfast, Trail's End Restaurant, Kanab, Utah, August 10, 1973*, C-print, 22,9 x 28,3 cm, 1973. © Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, New York

In Shores Aufnahme blickt der Betrachter von oben auf einen Ausschnitt eines gedeckten Tisches. Die Tischkante schneidet die Fotografie diagonal in der linken unteren Bildecke an, wo ein Teil eines roten Dinerstuhls sichtbar wird. Die mit Holzimitat furnierte Platte nimmt den restlichen Teil des Bildes ein. Parallel zur unteren Tischkante wurde ein Set ausgerichtet, auf dem ein Teller mit Pfannkuchen steht. Messer, Gabel und Löffel sowie eine Serviette liegen daneben. Ein zweites und ein drittes Set werden am oberen und am rechten Bildrand zu einem kleinen Teil sichtbar. Vor dem Teller steht eine halbe Honigmelone in einer Schale, nach oben in die rechte Bildecke geschoben befinden sich ein Glas Milch, ein Glas Wasser, Gewürzstreuer und ein Kännchen mit Sirup sowie ein Buch mit dem Titel „American Essays“.

Crewdson übernimmt das Motiv, dreht allerdings die Perspektive. In seiner Aufnahme blickt der Betrachter von vorne auf den Tisch, sein Standpunkt befindet sich schräg gegenüber dem Teller, nicht wie bei Shore neben dem Stuhl. Zudem reduziert Crewdson die Aufnahmehöhe und bietet dem Betrachter eine Verortung im Raum an. Er verlegt die Szene in einen persönlicheren, häuslicheren Bereich. Durch die handgeschriebenen Notizen wird zudem ein Hinweis auf den Bewohner gegeben, während Shores Tisch als anonymer Platz in einem Diner dargestellt wird. Gemein ist den beiden Aufnahmen die Leere und die Abwesenheit der Protagonisten. Beide Stühle bleiben leer, die Pfannkuchen und auch das Glas Milch sind nicht angerührt.

Joel Sternfeld, den Crewdson in seinem Essay ebenso als Inspirationsquelle benennt, fuhr zwischen 1978 und 1987 für das Projekt *American Prospects* mit seinem Van Kreuz und quer durch die USA, um sowohl die Widersprüche als auch die Vielschichtigkeit in der amerikanischen Landschaft festzuhalten. Dabei vermeidete er klischeehafte Abbil-

Abb. 27: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 50,8 x 63,5 cm (unframed), 1986–1988.
© Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: EW-1)



Abb. 28: Joel Sternfeld, *Buckingham, Pennsylvania, August 1978*, C-print, 34,5 x 43,8 cm, printed 1987.
© 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.



der, wie Tankstellen, Diner oder Motels.¹⁰¹ Sternfelds Arbeiten liegen durch diese Art der „Vermessung des Landes“ und durch das Festhalten der vorgefundenen Szene zwar in einer Tradition der „New Topographics“¹⁰² und der *street photography*, indem er jedoch farbig und nicht in Schnappschussmanier fotografierte, begründete er eine neue Art der Fotografie. Er verwendete zudem eine 8 x 10-Großformatkamera, die eine flüchtige Arbeitsweise nicht zulässt. Sternfeld legte viel Zeit und Aufmerksamkeit auf die genaue Auswahl des Ausschnitts und die Lichtverhältnisse.¹⁰³ Seine Aufnahmen betitelte er mit dem festgehaltenen Ereignis oder Motiv sowie dem Ort und der Zeit der Entstehung.

Crewdsons *EW-1* (Abb. 27) zeigt von leicht erhöhtem Standpunkt den Blick auf einen großen gepflegten Garten mit Haustierstall und Spielgeräten, der die gesamte untere Bildhälfte einnimmt. Nach hinten schließen sich einfache holzverkleidete weiße Häuser an, die von Bäumen und einer bewaldeten Hügelkette abgeschlossen werden, die ein nebliger grauer Himmel einhüllt. Das Bild ist menschenleer, ruhig und still.

In *Buckingham, Pennsylvania, August 1978* fotografierte Sternfeld einen vollkommen banal erscheinenden Ausschnitt einer Vorstadtsiedlung (Abb. 28). Während Vorder- und Mittelgrund der querformatigen Fotografie von einer grünen Wiese eingenommen werden, auf der zum vorderen Bildrand hin ein kleiner Erdhügel mit Kinderspielzeug, Bagger und Baustellenfahrzeugen aufgeschichtet ist, gruppieren sich zum Bildhintergrund verschiedene einfache Häuser. Die Holzvertäfelten Gebäude sind unterschiedlich

101 | Anne W. Tucker: American Beauty in Atypical Places. In: Joel Sternfeld (Hrsg.): Joel Sternfeld. American Prospects. 4. Aufl. Göttingen 2012, o. S.

102 | Dieser Begriff wird v. a. in den 1930er Jahren mit Walker Evans verbunden.

103 | Vgl. Kerry Brougher: Corrupting Photography. In: Sternfeld 2012, o. S.; 8 x 10 inch bezeichnet die Größe des Negativs.

in Größe und Farbe, bilden jedoch eine gewöhnliche amerikanische Vorortarchitektur ab. Die Szene wird abgeschlossen durch einen Waldstreifen, über dem sich der graue Himmel erhebt, der nahezu die Hälfte der Bildhöhe einnimmt.

In Crewdsons *EW-1* kehrt das Motiv aus Sternfelds Fotografie wieder. Die Architektur der Häuser, die bildbestimmende Rasenfläche sowie das in die Aufnahme integrierte Kinderspielzeug bzw. die Spielgeräte, die mittig im Bild platziert sind, verbinden die Werke der beiden Fotografen. Eine weitere Übereinstimmung besteht in den bewaldeten Bildabschlüssen und in der ähnlichen Beleuchtungssituation bzw. der abgelichteten Tageszeit.

Fazit

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Serie *Early Work* vor allem durch Ähnlichkeiten mit Arbeiten von Wegbereitern der Farbfotografie sowie der Kunstfotografie der 1970er Jahre bestimmt wird. Dazu kommen bereits erste, jedoch noch vorsichtige Anleihen aus dem Bereich des Films und der Malerei. Crewdson setzt in dieser Serie bereits die kulturelle Vorprägung des Betrachters voraus.

4.2 Natural Wonder

Zwischen 1992 und 1997 beschäftigte sich Crewdson mit surrealen und unwirklichen Seiten der Natur.¹⁰⁴ Mit Hilfe selbst gebauter Schaukästen entstanden die C-Prints mit den Maßen 81,28 x 101,6 cm.¹⁰⁵ Durch das Abfotografieren und das Überführen des 3-Dimensionalen ins 2-Dimensionale ist jedoch nichts mehr von den gebauten Guckkästen erkennbar.¹⁰⁶ Mit *Natural Wonder* wurde Crewdson über die Grenzen Amerikas auch in Deutschland bekannt.¹⁰⁷

Zu der Serie wurde kein eigenständiger Bildband herausgegeben, eine Auswahl von 25 Aufnahmen ist in dem Ausstellungskatalog *Dream of Life*¹⁰⁸ abgedruckt, die sich teilweise in dem Katalog *Gregory Crewdson. 1985–2005*¹⁰⁹ und dem Überblickswerk

104 | Die Angabe zur Entstehungszeit stammt aus Spector, Lethem u. Harris 2013. Jedoch finden sich im Verkauf Fotografien aus der Serie, die bereits 1990 und 1991 datiert und signiert sind (vgl. <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018)). 40 verschiedene Fotografien konnten ermittelt werden, ob darüber hinaus noch weitere Aufnahmen existieren, ist nicht bekannt.

105 | Die Angabe über die Anzahl der Fotografien findet sich in Berg 2007b, S. 12.

106 | Mit der Verwendung des Schaukästen nimmt Crewdson eine weit zurückreichende Tradition auf. Vasari nennt die Kästen bereits im Zusammenhang mit Alberti, im 17. Jh. nahm Nicolas Poussin die Idee der Modellbühne als Studienobjekt und zur Bildfindung auf (vgl. Hammerbacher 2010, S. 190–192). Hiroshi Sugimoto, ein von der concept art geprägter Fotokünstler, lichtete die Dioramen im American Museum of Natural History in New York ab und fasste die Aufnahmen in seiner Serie *Dioramas* zusammen.

107 | Vgl. Kuni 2006, S. 28.

108 | Crewdson u. Steinke 2000.

109 | Berg 2007a.

Gregory Crewdson¹¹⁰ wiederholen. Eine weitere Aufnahme ist in dem Katalog *Traum und Trauma. Dream & Trauma* abgedruckt. Weitere 14 Fotografien sind nicht publiziert, können jedoch über entsprechende Auktionsseiten recherchiert werden.

Inspiziert durch die Dioramen im New Yorker Museum of Natural History, von denen er bereits als Kind fasziniert war¹¹¹, baute Crewdson seine Szenen in Kästen auf, um sie anschließend aus niedriger Sichthöhe und naher Distanz zu fotografieren. Der Betrachter wird dadurch auf die Ebene der Tiere verwiesen. Crewdson inszeniert vor allem kuriose und mystisch wirkende Vorgänge in der Natur, „rituelle Gehalte, die ich in die eigentlich bukolische, unberührte Natur eingeflochten habe – einen Kreis aus Eiern, seltsame Formationen, in denen sich Insekten gruppieren.“¹¹² Das Motiv des Kreises begegnet in zwei Aufnahmen der Serie. In *NW-7* (Abb. 34) haben sich am Rande eines Gartens verschiedene Vögel um einen Kreis aus braun gefleckten Vogeleiern gruppiert. In *NW-5* wurden zwischen aufgehäuften Sandbergen und Bauschutt konzentrische Kreise aus Sand auf dem Boden angeordnet.

Bilder im Sinne von realistischen Darstellungen gibt es in der Serie kaum. Die wenigen Aufnahmen, wie beispielsweise *NW-1* (Abb. 32), zeigen zwar eine mögliche naturgetreue Ansicht, die durch die Beigabe des Fuchses jedoch wieder revidiert wird. In den surrealen Szenerien, die teilweise mit humorvollem Unterton umgesetzt sind, halten Tiere anscheinend okkulte Rituale ab. Käfer und pflanzenähnliche Gebilde schichten sich zu unförmigen und tropfenden Gebilden. In einigen Aufnahmen herrscht Gewalt oder Grausamkeit, verwesende Körperteile, die von der Natur und den Tieren vereinnahmt werden, oder verstörende und als ekelhaft empfundene Details werden in Szene gesetzt. In *NW-35*, *NW-37* (Abb. 29), *NW-39* und *NW-40* liegen Körperteile, ein Arm oder Beine inmitten der Natur, werden von Dornen bereits umschlungen oder durchdrungen. Die Tiere blicken wie selbstverständlich die Leichenteile an oder klettern, wie in *NW-40*, an den Seilen, die das Bein nach oben halten, und an den Zehen selber empor. Crewdson arbeitet mit geflochtenen Haaren, mit Maden, Schleim und Müll. Inmitten dieser Dinge sitzen oder fliegen Vögel und Schmetterlinge, Insekten bevölkern die Pflanzen. In anderen Aufnahmen liegen die Tiere tot auf dem Rücken, wie der Vogel in *NW-13* und *NW-14* oder der Fuchs in *NW-19*. Es sind Szenen, „in denen eine bösertige Magie das Vorstadtidyll in schieren Horror umkippen lässt.“¹¹³ Die Natur scheint aus dem Rahmen zu fallen und sich der Zivilisation zu bemächtigen. Menschen tauchen in den Bildern nicht auf, lediglich die Häuser deuten Zivilisation an. In einigen Aufnahmen ist nur noch der Müll und Unrat zurückgeblieben. Crewdson spielt eine Idylle vor, suggeriert eine Alltäglichkeit, die keine ist. Der Schrecken bricht unvermittelt hinein. Auf der einen Seite ist die Welt in Ordnung, die Blumen blühen in prächtigen Farben, der Rasen ist gemäht und gepflegt, auf der anderen Seite herrscht Chaos in Form von Müll, Schmutz und Leichenteilen. Dazwischen fungieren die Tiere zum Teil als Verursacher, Opfer oder auch als Bindeglied dieser zwei Welten.

110 | Spector, Lethem u. Harris 2013.

111 | Vgl. Thon 2003, S. 58.

112 | Kröner 2004, S. 176f.

113 | Kuni 2006, S. 28.

Einige Bilder wirken trotz allem märchenhaft. Die Dornen, die in *NW-39* aus dem Bein hervorstehen, erinnern an Dornröschen, die Kletterpflanzen an das Märchen von Hans und der Bohnenstange¹¹⁴, die Zöpfe aus *NW-25* lassen an Rapunzel denken. Die märchenhafte Atmosphäre wird verstärkt durch die extreme Buntfarbigkeit, die schon fast ins Kitschige umschlägt und gleichzeitig Elemente aus der Ästhetik des Horrorfilms aufnimmt.¹¹⁵ Michael Stoeber spricht in diesem Zusammenhang von einem „morbidem Manierismus“.¹¹⁶ Durch die in einigen Aufnahmen auftretenden Dornen kann man zudem auf einen christologischen Zusammenhang schließen, was Crewdson bestärkt, indem er die türkisen Skarabäen mit schwarzem Oval aus *NW-32* als Heiligenscheine bezeichnet.¹¹⁷

Crewdson stellt also wiederum das Thema der Vororte und Kleinstadtsiedlungen dar, das ihn bereits in *Early Work* beschäftigte, aber verschiebt zudem Realitätsebenen und lässt offen, ob es sich um Traumdarstellungen handeln könnte.

Diese Serie spiegelt laut Crewdson seinen eigenen Seelenzustand wider und fungiert als „surrealistisch-tiefenpsychologische Selbstbetrachtung“¹¹⁸. Er integriert sich selber ins Bild, das Bein in *NW-39* ist ein Wachsabdruck seines eigenen Unterschenkels.¹¹⁹

Um einen Überblick über die zum Teil sehr ähnlich aussehenden Fotografien zu bekommen, bietet es sich an, die Aufnahmen in verschiedene Gruppen einzuteilen. Hierbei können sechs Themenbereiche ausgemacht werden:

Außenansichten (*NW-1–NW-6*)

Säugetiere und Vögel (*NW-7–NW-19*)

Schmetterlinge und Insekten (*NW-20–NW-29*)

Surreale Gebilde (*NW-30–NW-36*)

Körperteile (*NW-37–NW-40*)

4.2.1 Gewalt im Bild –

Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage

Gregory Crewdson bestätigt in Interviews, dass er sich in *Natural Wonder* von Marcel Duchamps *Étant donnés* inspirieren ließ,¹²⁰ präzisiert aber nicht, ob er in einer bestimmten Fotografie Duchamps Werk rezipiert. Um das Ausmaß der Inspiration besser einschätzen zu können, soll daher Duchamps Werk kurz vorgestellt werden.

Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage entstand in den Jahren zwischen 1946 und 1966, wurde allerdings erst nach Duchamps Tod 1968 entdeckt, ausgestellt und so der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Heute befindet sich die insgesamt 242,5 cm hohe, 177,8 cm breite und 124,5 cm tiefe mixed-media Assemblage im Philadelphia Museum of Art.¹²¹ Duchamp hinterließ das Werk zusammen mit einer präzisen

114 | Vgl. Darcey Steinke: Dream of life. In: Crewdson u. Steinke 2000, S. 8–15, hier S. 11.

115 | Vgl. Haff 2006, S. 44.

116 | Stoeber 2005, S. 307.

117 | Vgl. Steinke 2000, S. 25.

118 | Feist 2006.

119 | Vgl. Stoeber 2005, S. 308.

120 | Morrow 2000, S. 23f.

121 | Vgl. <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html?mulR=1666218789|28> (Stand: 21.9.2017).

Anleitung, wie es aufgebaut werden solle.¹²² Der Betrachter steht vor einer Ziegelwand, in die eine Tür mit zwei eingeschnittenen Gucklöchern eingepasst ist, durch die das dreidimensionale Werk aus verschiedenen Materialien betrachtet werden kann. *Étant donné*s kann nur von jeweils einer Person zur gleichen Zeit und nur in einem begrenzten Sichtfeld, durch die Gucklöcher erfasst werden. Der Blick fällt zunächst auf eine weitere Ziegelmauer, in der ein Loch die Sicht auf folgende Szene freigibt: Etwas aus dem Zentrum nach links verrutscht liegt ein nackter Frauenkörper, dessen linkes Bein abgewinkelt ist und so den Blick auf das haarlose Geschlecht freigibt.¹²³ Der Torso liegt in einer Umgebung, die aus einer Fotografie einer herbstlichen Landschaft mit Bäumen und einem kleinen Wasserfall vor einem blauen, wolkigen Himmel zusammengesetzt ist. Sie wird mit echten Zweigen und Ästen ergänzt – Fundstücken aus der Umgebung von Duchamps New Yorker Studio¹²⁴ –, die auf dem Boden ausgebreitet liegen. Der Frauenkörper wird beschnitten durch die Ziegelmauer, der Kopf, der rechte Arm und die untere Hälfte der Beine sind nicht zu sehen. In der Hand ihres ausgestreckten linken Arms hält die Frau eine brennende Gaslampe.¹²⁵

In der Publikation *Dream of Life* wird *NW-39* Duchamps Werk gegenübergestellt, wobei dies, trotz des ähnlichen Themas, nicht überzeugend ist. Lediglich Einzelmotive entsprechen einander. So liegt in *NW-39* ein behaartes männliches Bein auf dem von Laub und Dornenranken bedeckten Boden. Die Pflanzen haben das Bein bereits vereinnahmt, die Dornen sprießen aus der Haut hervor.

Viel deutlicher wird die Inspiration Duchamps in Crewdsons *NW-37* (Abb. 29). Anhand der Farbe und Beschaffenheit der Haut erkennt man, dass es sich um einen toten Körper handelt. Crewdson imitiert sogar die Handhaltung von Duchamps Figur (Abb. 30). Die Gaslampe aus *Étant donné*s ersetzt er dagegen durch eine Dornenranke, die sich um Daumen und Zeigefinger der Hand geschlungen hat. Auch in der Aufteilung der Komposition in Vorder-, Mittel- und Hintergrund ähneln sich die Werke stark. Selbst das begrenzte Bildfeld aus *Étant donné*s wird in Crewdsons Fotografie durch die Blätter und den Vogel angedeutet. Durch das ungewöhnliche Motiv, die nackten Körper und die Darstellung offensichtlich verletzter oder toter Menschen, wird der Betrachter zum Voyeur. Nimmt man *Étant donné*s nicht als Abdruck im Buch, sondern als Aufbau im Museum wahr, wird dies noch unangenehmer vor Augen geführt, da dem Rezipienten aufgezwungen wird, wie durch ein Schlüsselloch durch die Löcher in der Tür zu spähen. Auch die Wechselwirkung von Schein und Sein spielt in beiden Werken eine wichtige Rolle. Durch die Gucklöcher wird bei *Étant donné*s ein dreidimensionaler Raum sichtbar, „den man sich zwar vorstellen kann, der aber nicht begrenzbar ist“¹²⁶. Duchamps Anleitung und Erklärung zum Werk füllt die Leerstellen „zwischen dem, was wir sehen,

122 | Vgl. Arturo Schwarz: *The complete works of Marcel Duchamp*. New York 2000, S. 865.

123 | Die Frau wurde aus Schweinehaut geformt, die über ein Metallgestell gespannt wurde.

124 | Vgl. Schwarz 2000, S. 865.

125 | Zahlreiche Deutungsversuche, zum Beispiel ein Zusammenspiel zwischen Erotik und Idylle mit Ausbeutung und Gewalt (vgl. Gloria Moure: *Duchamp*. Kat. Ausst. Köln 1984, S. 121) und Zusammenhänge zu Duchamps Werk *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* wurden in der Forschung angestellt, was allerdings an dieser Stelle keine Beachtung finden kann (vgl. beispielsweise Schwarz 2000, S. 237), da es für den Vergleich mit Crewdsons Fotografien nicht relevant ist.

126 | Moure 1984, S. 148.



Abb. 29: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 81,28 x 101,6 cm (unframed), 1992–1997. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: NW-37)

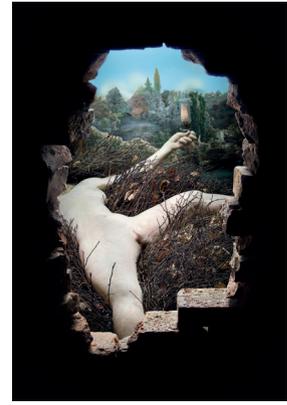


Abb. 30: Marcel Duchamp, Ausschnitt aus *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, 1946–1966. © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

und dem, was wir nicht sehen. Erst mit diesem Dokument wird die Arbeit ein Statement über Schein und Sein – eine perfekte Inszenierung einerseits und eine chaotische Bastellei andererseits.“¹²⁷

Crewdson untergräbt die scheinbare Idylle der Siedlung, die durch die gesättigten Farben und die blühende Natur verdeutlicht wird, durch den toten Körper, der nah an dieser „heilen“ Welt auf dem Boden liegt. Obwohl beide Werke ursprünglich eine 3-D-Konstruktion waren, nimmt sie der Betrachter als Fotografie wahr.¹²⁸ Auch Crewdson hatte *Étant donnés* nicht im Original betrachtet, sondern nur als 2-dimensionales Werk registriert, wie er in *Dream of Life* betont.¹²⁹ Während Duchamp aber nicht nur das Werk konstruiert, sondern auch die Betrachtungsweise, macht Crewdson nicht den Schaukasten zum Gegenstand der Fotografie, sondern das Ergebnis.

In diesen Vergleich lassen sich neben der bereits erwähnten *NW-39* zudem *NW-38* und *NW-40* einreihen. In allen Aufnahmen sind Arme oder Beine von toten Menschen zu sehen. *NW-38* bietet dem Betrachter eine ähnliche Anschauungssituation wie *Étant donnés*. Man blickt durch ein Loch, das aus einer zerbrochenen Ziegelmauer und einer Blätterranke gebildet wird, auf eine menschliche, verletzte Hand und einen Teil des Unterarms. Eine Taube sitzt auf einem Ziegelstein am oberen linken Bildrand und bäugt das Körperteil. In *NW-40* ist es ein Männerbein, das zahlreiche blutige Verletzungen aufweist. Ein Strick wurde um den Knöchel gelegt, der den Fuß ein Stück über dem Boden hält. Weiße und braune Mäuse klettern an weiteren Stricken, die kreuz und quer durch den Bildraum gespannt sind, empor.

127 | Vgl. ebd., S. 89.

128 | Zumindest dem Großteil der Betrachter; die meisten werden Duchamps Arbeit in einem Katalog als Fotografie sehen.

129 | Morrow 2000, S. 24.

4.2.2 Körperteile – „[...] a film that changed my life“¹³⁰. David Lynchs *Blue Velvet*

In den Fotografien, die verletzte oder abgetrennte Körperteile zeigen, ist auch der Einfluss David Lynchs zu erkennen. Der Regisseur stellt eine der wichtigsten Bezugsquellen für Crewdson dar. In zahlreichen Katalogen und Aufsätzen wird er als Inspiration genannt.¹³¹ Crewdson betont, dass vor allem der Film *Blue Velvet* ihm als Anregung diene.

Der Regisseur David Lynch ist am 20.1.1946 in Missoula, Montana geboren. Im Laufe seines Lebens zog er mehrmals mit seiner Familie um, unter anderem lebte er in South Carolina und Virginia¹³², *Blue Velvet* wurde in Wilmington, North Carolina, einem Bundesstaat an der Ostküste, gedreht. Gregory Crewdsons Bilder entstanden ebenfalls an der Ostküste. Somit kann allein durch den geografischen Entstehungskontext der Werke ein ähnlicher ästhetischer Bildkatalog konstatiert werden, was vor allem Stadtansichten und architektonische Anlagen der Häuser und Siedlungen betrifft. Neben *Blue Velvet* (1986) spielen bei der Betrachtung von Crewdsons Fotografien zudem die Fernsehserie *Twin Peaks* (1989–1991) und die Filme *Wild at Heart* (1990) und *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992) eine Rolle. Die anderen Filme werden ausgeklammert, da in ihnen nicht das Grundthema der alltäglichen amerikanischen Vorstadt, in der Gefahren lauern, im Vordergrund steht. Lynch bricht mit gesellschaftlichen Konventionen, seine Filme sind gewalttätig, brutal, enthüllen sexuelle Tabus und thematisieren das Böse, das sich hinter dem vorgeblich schönen Schein verbirgt. David Lynch „konstruiert das Bild einer amerikanischen Gesellschaft, das sich hauptsächlich aus Versatzstücken der Kulturgeschichte, also der Filmgeschichte, Populärkultur und auch Kunstgeschichte zusammensetzt“¹³³. Als Absolvent einer Kunstakademie setzt er zudem künstlerische Strategien um.¹³⁴ *Blue Velvet* gilt als Schlüsselfilm von David Lynch, in dem sich alles verdichtet, was die Ästhetik des Künstlers ausmacht.¹³⁵ Da dieser Film, wie bereits erwähnt, die wohl wichtigste Bezugsquelle für Crewdson darstellt, wird der Film einer genauen Betrachtung unterzogen werden.

In dem oft als modernen Film Noir oder surreal bezeichneten Film *Blue Velvet* spielt Lynch mit den Beziehungen zwischen Mann und Frau, mit dem Verbotenen, dem Voyeurismus, mit Gewalt, Psychosen und Sodomasochismus, Fetischismus und Unterdrückung. Lynch führt dem Betrachter in diesem Film die nach außen schön, sauber und idyllisch wirkende amerikanische Vorstadt vor, die sich hinter der Fassade als verdorben und unheimlich, kriminell und abgründig erweist. Es ist nicht so sehr die reale amerikanische Kleinstadtidylle, sondern deren „plakative Idee [die] uns vor Augen geführt [wird]“¹³⁶.

130 | Crewdson 2008, S. 83.

131 | Zum Beispiel: Thon 2003, S. 58.

132 | Vgl. Georg Seesslen: David Lynch und seine Filme. 3. Aufl. Marburg 1997, S. 26.

133 | Harbers 1996, S. 7.

134 | Vgl. ebd., S. 47.

135 | Vgl. Werner Spies: David Lynch – dark splendor. Raum. Bilder. Klang. Kat. Ausst. Brühl 2009–2010. Ostfildern 2009, S. 273.

136 | Martin Deppner u. Jens Thiele: Das Bild hinter dem Bild. Bildspiegelungen in David Lynchs *Blue Velvet*. In: Paech 1994, S. 50–63, hier S. 51.

In einer Szene des Films wird das abgeschnittene Ohr gezeigt, das der Protagonist Jeffrey auf dem Rückweg aus dem Krankenhaus findet. Lynch fährt mit der Kamera ins Gras hinein und zeigt in Makroaufnahme das menschliche Organ. Die Natur hat bereits begonnen, sich des Ohrs zu bemächtigen. Grüne Flecken deuten auf Schimmel hin, Erde und Dreck liegen auf ihm und Ameisen krabbeln darüber. Die Grashalme und das Stroh wirken in der Nahaufnahme wie ein dichtes Geflecht, in das das Ohr eingebettet ist. Der Betrachter steht dem Objekt frontal gegenüber und kann es auf Augenhöhe betrachten. Laut Lynch verkörpert das Ohr „eine Tür zu einer anderen, geheimnisvollen, gewalttätigen Welt“.¹³⁷

Wie im Zusammenhang mit Duchamp erläutert, zeigen vier Fotografien aus der Serie *Natural Wonder* Körperteile, die nur im Ausschnitt gezeigt werden und die Vorstellung evozieren, der restliche Körper sei nicht mehr vorhanden. Wie in dem Filmstill hat die Natur begonnen, die Körperteile zu umwuchern. Dornenranken umschlingen den Arm und das Bein bzw. haben das Bein in *NW-39* bereits durchbohrt. In *NW-38* wirkt der Arm so, als sei er ursprünglich unter Steinen in der Erde versteckt worden. Aus im Bild nicht ersichtlichen Gründen liegt er nun frei. Die Anwesenheit von Tieren ist dem Filmstill und den Fotografien gemein. Während in den Fotografien Vögel quasi als Zeugen der „Entdeckung“ der Körperteile fungieren und Mäuse sich des Beins annehmen, treten die Ameisen im Filmstill als Okkupanten des Ohrs auf. Die Tiere verstärken die Verbindung zur Natur bzw. führen die Deplatziertheit der Körperteile in ihrem Refugium vor. Zudem wird deutlich, dass die Natur die Körperteile in sich wieder aufnimmt, umschlingt, verschlingt, auffrisst oder verwesen lässt. In *NW-40* wirken die Mäuse als aktive Protagonisten, die das Bein mit Seilen umschlungen haben, um es abzutransportieren. Die Körperteile weisen Verletzungen, Abschürfungen und Flecken auf, was auf Gewalteinwirkung hindeutet. Dies wird beim Ohr durch das Abschneiden offensichtlich. Das Eingebettetsein aus dem Filmstill wiederholt sich in den Fotografien durch eine Umrahmung mit Blättern, einem „Feld“ aus Heidekraut oder den Blättern und Ranken des Waldbodens. Weiterhin vergleichbar ist der Aufnahmewinkel. Die Körperteile erscheinen in der Fotografie auf Augenhöhe mit dem Betrachter. Der Betrachterstandpunkt müsste demnach knapp über dem Boden liegen. Ebenso wie die Filmkamera zoomt der Fotograf nahe in das Dickicht und an die Körperteile heran. Damit werden beide Künstler und auch der Betrachter zu Voyeuren, die Dinge aufspüren, die eigentlich im Verborgenen liegen sollten.

Eine weitere Parallele kann in den unnatürlich wirkenden Farben erkannt werden. Besonders am Anfang des Films *Blue Velvet* wird eine schon als kitschig zu bezeichnende Szene aus dem Vorort vorgeführt (Abb. 31). Der weiße Lattenzaun und die in kräftigen Farben leuchtenden Blumen bzw. Pflanzen werden von Crewdson in *NW-1* aufgenommen (Abb. 32). Durch den ausgestopften Fuchs bringt Crewdson bereits eine surreale Komponente mit ins Bild, die bei Lynch erst im Laufe des Films eingeführt wird. Beide Künstler arbeiten mit den Klischees der Vorortsiedlung und entlarven die vermeintliche Idylle. In einigen Filmen des Regisseurs finden sich sog. „Americana“¹³⁸, zum Beispiel typische weiße Gartenzäune, Klinkerbauten, Straßen und Autoradios. Diese Elemente

137 | Schwerfel 2003, S. 25.

138 | Sammelbegriff für kulturelle Schöpfungen bzw. alltagstypische Erscheinungen der USA.



Abb. 31: David Lynch, *Blue Velvet*, USA 1986, TC: 00:00:47



Abb. 32: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 81,28 x 101,6 cm (unframed), 1991. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: NW-1)

und Objekte erinnern ikonografisch an die Pionierzeit des mittleren Amerikas, an die „gute alte Zeit oder Thanksgiving-Mahlzeiten“.¹³⁹ Die Nostalgie ist gewollt, die Rückständigkeit beabsichtigt. Des Weiteren entsteht durch thematische Verweise auf die 1950er Jahre, die bisweilen sogar zeitlos wirken, eine ähnliche Stimmung in den Fotografien und den Filmen. Beide Künstler siedeln ihre Szenen in amerikanischen Vororten an und setzen eine typische Ikonografie ein. Zudem versuchen sie, den Betrachter darüber im Unklaren zu lassen, in welcher Zeit er sich befindet. Um dies zu erreichen, werden die Protagonisten mit einer gewissen Alterslosigkeit und Kleidung aus verschiedenen Dekaden ausgestattet sowie Automodelle und Einrichtungsgegenstände aus verschiedenen Epochen verwendet. In *Blue Velvet* wird beispielsweise im Krankenzimmer von Jeffreys Vater moderne Gerätetechnik mit Möbeln im Stil der 40er Jahre kombiniert. Lynch und Crewdson vermischen die Vergangenheit mit der Gegenwart und hebeln die Zeit aus.¹⁴⁰

Lynch spielt stark mit dem Voyeurismus und versetzt den Zuschauer selber in die Position des Voyeurs. Zum einen lässt er den Zuschauer an mehreren intimen Szenen teilhaben, zum anderen zwingt er den Betrachter, durch Jeffreys Augen auf die verstörende Szene in Dorothys Apartment zu blicken, und verweist den Betrachter somit den Hauptdarsteller, der sich im Schrank versteckt hält. So wird beim Öffnen des Schranks nicht nur Jeffrey ertappt, sondern auch der Zuschauer des Films. Der Voyeurismus ist auch eines der ausgeprägtesten Stilmittel in Crewdsons Fotos, wie in Kapitel 3.2.2 eingehend beschrieben wurde.

Beide Künstler konstruieren zunächst eine realistisch anmutende Oberfläche, die dann – im Film im Verlauf der Handlung, in den Fotografien beim genauen Betrachten – ins Surreale hinübergleiten. Das Versteckte, Verborgene kommt in einigen Fotos aller Serien Crewdsons, übertragen auf die Architektur und die Natur, zum Vorschein. In *Natural Wonder* übernehmen die Tiere die Rolle der Geheimnisträger, die mit ihren seltsam anmutenden Ritualen den Betrachter verunsichern.

139 | Seesslen 1997, S. 135.

140 | Vgl. Harbers 1996, S. 57.

Crewdson betont, dass seine Psyche im Mittelpunkt der Arbeiten stehe.¹⁴¹ Ebenso verarbeitet Lynch in seinen Filmen eigene Erlebnisse, „vermischt diese mit Visionen aus seinem Unterbewusstsein und formt daraus seine Szenen und Bilder“¹⁴². In der letzten Szene von *Blue Velvet* sitzt ein Rotkehlchen auf dem Fensterbrett vor Jeffreys und Sandys Küche. Sandy hatte im Verlauf des Films bereits von einem Traum berichtet, in dem tausende Rotkehlchen die Rückkehr der Liebe in die Welt ankündigten. Damit ließe sich der Schluss des Films dahingehend interpretieren, dass das Gute über das Böse gesiegt hat. Jedoch führt Lynch dies auch wieder ad absurdum, indem er kein echtes Rotkehlchen auf dem Sims platziert, sondern ein ausgestopftes. Geht man einen Schritt weiter, könnte man den gesamten Film als nicht „real“ interpretieren. Das im Zentrum des Films stehende plötzliche Eindringen des Fremden ins Vertraute existiert bereits seit dem Klassizismus und findet bei den Surrealisten ab Mitte des 20. Jhs. einen Höhepunkt, wo Logik verweigert und stattdessen Vertrauen in Traumbilder gesetzt wird.¹⁴³

4.2.3 Vögel – Alfred Hitchcocks Film *The Birds*

In der Publikation *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales* werden zwei Aufnahmen aus *Natural Wonder* – NW-12 (Abb. 33) und NW-37 (Abb. 29) – in Verbindung zu Hitchcock abgedruckt.¹⁴⁴ Crewdsons Fotos können jedoch keiner Szene aus einem Hitchcock-Film direkt gegenübergestellt werden. Eher ist es der charakteristische „Hitchcock-Blick“ einer Obsession, das Morbide, das zwischen Verbrechen, Mord und Sexualität changiert, das die Fotografien in die Nähe von Filmen vor allem zu *Psycho* und *The Birds* versetzt.¹⁴⁵ Tatsächlich bilden die Vögel, die in fast allen Fotografien aus Crewdsons Serie mit zum Bildpersonal gehören oder das Hauptmotiv darstellen, einen Zusammenhang mit Hitchcocks Film *The Birds*. Dieser verzahnt eine Liebesgeschichte mit Horror. Spatzen, Möwen und Krähen treten als mordende Wesen auf. Die Vögel fungieren in Hitchcocks Film als surreal aufgeladene Objekte, gleichzeitig gefährlich, anmutig und aggressiv. In Crewdsons Aufnahmen agieren die Vögel zwar nicht in diesem Maße gewalttätig, sie verhalten sich aber ebenso seltsam und unnatürlich. Sie kommunizieren anscheinend bei rituellen Treffen (NW-7, Abb. 34), fungieren als Beobachter oder liegen tot auf dem Rücken (NW-13, NW-14). In NW-12 könnten sie die Zerstörer des seltsamen Objekts sein (Abb. 33).

Crewdson selber nennt Alfred Hitchcocks Film *Vertigo* als größte Inspiration, was sich in *Natural Wonder* in seiner Affinität zu Kreisen widerspiegelt. Der Kreis gehe auf sein eigenes Interesse an Ritualen zurück, in Alfred Hitchcocks *Vertigo* wird das Motiv als Metapher für die „romantische Besessenheit“¹⁴⁶ bezeichnet.

141 | Vgl. Peters 1994, S. 46.

142 | Robert Fischer: David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München 1997, S. 8.

143 | Vgl. Deppner u. Thiele 1994, S. 54.

144 | Stéphane Aquin: Hitchcock et l'art contemporain. In: Dominique Païni u. Guy Cogeval (Hrsgg.): Hitchcock et l'art. Coïncidences Fatales. Mailand 2000, S. 173–235, hier S. 176 sowie Abb. S. 357.

145 | Vgl. ebd., S. 176.

146 | Morrow 2000, S. 27: Im Sinne der romantischen Auffassung, dass es in der Natur kein Ende gäbe, da jedes Ende auch einen Anfang darstelle.



Abb. 33: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 81,28 x 101,6 cm (unframed), 1997. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: NW-12)

Alfred Hitchcock (1899–1980), der eigentlich aus England stammte, entwickelte seit 1940 seinen eigenen persönlichen Stil und beherrschte bis zu Beginn des 20. Jhs. das Genre des Thrillers.¹⁴⁷ 1939 wanderte Hitchcock in die USA aus und galt seit Mitte der 1950er Jahre dort als Starregisseur. Sein Gesamtwerk umfasst 53 Kino- und 20 Fernsehfilme. Er wird als Meister von Kriminalfilmen und Thrillern bezeichnet, die melodramatisch aufgeladen und oft mit schwarzem Humor durchsetzt sind. In seinen Filmen tauchen immer wieder ähnliche Motive auf: Der unschuldige Schuldige, die Schuldübertragung sowie verstrickte Kriminal- und Liebesgeschichten, in denen oft nichts so ist, wie es scheint.¹⁴⁸ Personen vereinen gleichzeitig Gut und Böse in sich, „Verbrecher treten als charmante Verführer auf“¹⁴⁹. Hitchcock erzeugt Spannung durch eine besondere Suspense-Dramaturgie, die sich durch einen Wissensvorsprung zwischen Protagonisten und Publikum und durch die Schaffung und Erhaltung von Emotionen auszeichnet.¹⁵⁰ Die Erzählung wird dramatisiert, was v. a. unter psycho-physiologischem Aspekt darauf abzielt, „um jeden Preis die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu erhalten, seine Emotionen, von der die Spannung abhängt, erst zu wecken [...] und sie dann zu bewahren“¹⁵¹. Je mehr sich der Zuschauer mit dem Protagonisten identifiziert, desto spannender wird für ihn die Handlung, desto mehr fiebert er mit dem Verlauf der Handlung mit, besonders, wenn er weiß, was der Protagonist nicht weiß. Hitchcock bezieht den Betrachter emotional ein und bedient so seine Ängste, aber auch geheime, perverse Sehnsüchte.¹⁵² Das Sehen im Sinne des Beobachtens und Beobachtetwerdens ist in allen Filmen Hitchcocks, besonders in *Psycho*, präsent.¹⁵³ Seine Filme besitzen ein breites Spektrum an Deutungsmöglichkeiten und bieten dem Zuschauer verschiedene Möglichkeiten, das Gezeigte zu interpretieren und angst- oder lustvoll zu besetzen.¹⁵⁴ Besonders die verschiedenen Blicke werden thematisiert. In Hitchcocks Filmen wird voyeuristisch beobachtet (*Rear Window*, *Psycho*), oder wie in *Vertigo* der Blick zum fetischisierenden Begehren erweitert. Die Blicke strukturieren die Handlung und die Räume.¹⁵⁵ Erst mit

147 | Vgl. James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. 9. Aufl. Reinbek 2007, S. 307.

148 | Vgl. Franziska Heller: Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik. Paderborn 2015, S. 13f., 19.

149 | Éric Rohmer u. Claude Chabrol: Hitchcock. Berlin u. Köln 2013, S. 171, 194.

150 | Vgl. Heller 2015, S. 29.

151 | Ebd., S. 28.

152 | Vgl. ebd., S. 31.

153 | Vgl. Selbmann 2010, S. 193–195, vgl. Springer 2008, S. 311.

154 | Vgl. Heller 2015, S. 8.

155 | Vgl. Lars-Olav Beier u. Georg Seeßlen (Hrsgg.): Alfred Hitchcock. Berlin 1999, S. 52, 54.



Abb. 34: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 81,28 x 101,6 cm (unframed), 1993. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: NW-7)



Abb. 35: Richard Long, *Circle in the Andes*, 1972, © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

seinen späteren Werken, v. a. *Psycho*, *The Birds* und *Frenzy* werden Schockeffekte in die Filme integriert, die den Zuschauer buchstäblich zum Schreien brachten (z. B. bei der Kinovorstellung von *Psycho*).¹⁵⁶ Die für Hitchcock typischen Charakteristiken finden sich in Crewdsons Fotografien wieder, vor allem die voyeuristischen Elemente sowie der Spannungsaufbau mit Hilfe der Identifikation mit den Protagonisten und Settings. In der Serie *Natural Wonder* schlüpfen die Tiere in die Rolle der Voyeure, wie der Fuchs in *NW-1* oder der Betrachter sieht Szenen, die eigentlich im Verborgenen hätten bleiben sollen (z. B. die Leichenteile in *NW-37-NW-40*).

4.2.4 Kreise – Robert Smithson und Richard Long

In der Serie *Natural Wonder* gibt es fünf Bilder, in denen Kreise in die Landschaft integriert wurden. In *NW-5* wurden aus Erde und Sand konzentrische Kreise aufgeschichtet, in *NW-7* suggeriert Crewdson, dass die Vögel die Eier zu einem Kreis gelegt haben und hier eine Art konspiratives Treffen abhalten (Abb. 34). Die Art der Platzierung der Motive erinnert an Werke der Land Art. Crewdson nennt in seinem Essay den Land-Art-Künstler Robert Smithson als ästhetisch interessant. Während Crewdson jedoch geschlossene Kreise konstruiert, fügt Smithson Spiralen und Segmentbögen in die Landschaft ein. Daher können eher Gemeinsamkeiten zu Richard Long festgestellt werden. Long arbeitet in der Natur, mit Materialien, die er an der jeweiligen Stelle vorfindet. Er schichtet Steine, legt Kreise und Linien mit ihnen, mit Treibholz oder Pflanzenteilen. Er trampelt das Gras zu Linien, Spiralen, Kreisen oder Kreuzen. „The works are traces of staying and passing“.¹⁵⁷ Dazu benutzt er einfache geometrische Formen, die in jeder

156 | Vgl. Heller 2015, S. 134.

157 | Rudi H. Fuchs: Richard Long. London u. New York 1986, S. 43.

Abb. 36: Gregory Crewdson, *Untitled*, C-print, 81,28 x 101,6 cm (unframed), 1994. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: NW-8)



Abb. 37: Cindy Sherman, *Untitled #175*, Chromogenic color print, 120,7 x 181,6 cm, 1987. Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York



Kultur bekannt sind und verstanden werden. In Longs Werk taucht vor allem der Kreis als Basisform auf. Eine direkte Gegenüberstellung von Crewdson und Long verdeutlicht die starke Ähnlichkeit (Abb. 35).

4.2.5 Ekel und Müll – Cindy Shermans *Disaster Pictures*

Ute Thon schreibt in ihrem Artikel in der Zeitschrift *art*, dass die Serie *Natural Wonder* Crewdson Vergleiche mit Robert Gober und Cindy Sherman einbrachte.¹⁵⁸ Diese pauschale Feststellung bedarf einer Differenzierung, denn Gemeinsamkeiten können lediglich zu Shermans Serie *Disaster Pictures* erkannt werden. In diesem Werkkomplex inszeniert die Künstlerin Müll und Berge von Unrat, teilweise kombiniert mit menschlichen Körperteilen (Abb. 37). Die Verwesung tritt dem Betrachter in Großaufnahme vor Augen. In Shermans Bildern kommt ein Gefühl des Ekel auf, die Aufnahmen länger zu betrachten fällt schwer. Crewdson setzt die Objekte dagegen nicht so extrem in Szene, sondern nutzt den Einsatz von Müll eher, um die andere Seite der hübschen Siedlung zu zeigen, das, was sich hinter den Häusern und gepflegten Gärten abspielt und liegen bleibt (Abb. 36). In *NW-39* und *NW-40* wird der Ekel in Form der blutigen Körperteile oder der undefinierbaren Objekte (z. B. in *NW-36*), aufgenommen, jedoch auch hier nicht in einer solch drastischen Weise umgesetzt wie bei Sherman. Sherman selbst äußert sich zu Crewdson folgendermaßen:

158 | Vgl. Thon 2003, S. 58. Der Vergleich mit dem Objektkünstler Robert Gober wird nicht vertieft, da zu den Plastiken des Künstlers rein thematische Zusammenhänge, im Bereich des Spiels mit der vorgeblichen Realität bestehen. Direkte ästhetische Vergleiche hinsichtlich Motivik oder Komposition sind nicht feststellbar.

„The staged part and creepy part of his photographs are the connection to me. [...] Blood and guts and rotting decay [...]. But Gregory's work is still different territory. It's about landscapes and a statement about photojournalism where-as I'm using myself.“¹⁵⁹

Fazit

Vor allem in der Themenwahl werden starke Einflüsse aus dem Film, insbesondere aus *Blue Velvet*, deutlich. Crewdson übernimmt das Spiel mit den Gegensätzen von Schein und Sein sowie einzelne Elemente wie die abgetrennten Körperteile und die Vögel aus Hitchcocks *The Birds*. Zudem klingen Inspirationen aus dem Bereich der Fotografie und der bildenden Kunst an, wobei in *Natural Wonder* die Parallelen zur Installationskunst und Land Art gegenüber der Fotografie überwiegen.

4.3 Hover

Bereits während der Entstehungszeit von *Natural Wonder* ersann Crewdson sein nächstes Projekt. In der Serie *Hover* (1996–1997) wendete er sich der s/w-Fotografie zu und lichtete in scheinbar dokumentarischem Stil Szenen in Vorortsiedlungen aus extremer Vogelperspektive ab. Der Titel der Serie – „to hover“ heißt „schweben“ – deutet auf den extrem hohen Betrachterstandpunkt hin. Crewdson entschied sich dabei bewusst für eine ästhetische Abkehr von der Vorserie *Natural Wonder*.¹⁶⁰

Die zehn relativ kleinformigen Aufnahmen (50,8 x 60,96 cm) wurden in der Publikation *Gregory Crewdson. Dream of Life* vollständig und in verkürzter Form im *Catalogue raisonné Gregory Crewdson* sowie in *Gregory Crewdson. 1985–2005* abgedruckt. Eine eigenständige Veröffentlichung gibt es nicht. Durch die Wahl der schwarz-weißen Aufnahmetechnik strahlen die Fotos einen dokumentarischen Charakter aus, obwohl Crewdson betont, dass er sich nie für Dokumentarfotos interessiert habe.¹⁶¹ Die Aufnahmen sind tatsächlich sämtlich inszeniert, nur die Umgebung mit ihren Bewohnern ist echt.¹⁶² Die Bilder wurden in einer Vorstadtsiedlung in Lee, Massachusetts aufgenommen. Die Berkshire Mountains bilden eine idyllische Kulisse für die gleichartigen Häuser, die einem Bauboom der frühen 1960er Jahre geschuldet sind.¹⁶³ Die wenigen Aufnahmen ähneln sich teilweise sehr, ein besserer Überblick ermöglicht folgende Gruppierung:

Straße durch die Siedlung (H-1-H-4)

Vorgarten / Garten (H-5-H-7)

Kreise (H-8-H-10)

159 | Elizabeth Hayt: Digging Up the Surreal Underside of Ordinary Life. In: The New York Times 20.2.2000, <http://www.nytimes.com/2000/02/20/arts/art-architecture-digging-up-the-surreal-under-side-of-ordinary-life.html> (Stand: 21.3.2017).

160 | Vgl. Morrow 2000, S. 27.

161 | Vgl. Moody 2002, S. 6.

162 | Vgl. Kröner 2004, S. 177.

163 | Vgl. Moody 2002, S. 9.

Crewdson gibt dem Betrachter die Möglichkeit, die Aufnahmen zu lokalisieren bzw. einer Landschaft zuzuordnen. Er stellte einen Kran zwischen den Häusern auf und fotografierte von oben in die Straßen und Gärten.¹⁶⁴ Gepaart mit einer extremen Tiefenschärfe wird dem Betrachter eine umfassende, aber zugleich detaillierte Perspektive ermöglicht. Wie als Voyeur oder allwissender Betrachter kann die Gesamtsituation überblickt werden. In allen Fotografien geht der Blick über die Erfassung einer einzelnen Situation hinaus. Vergleichbar mit einem Wimmelbild können verschiedene Vorgänge in der Siedlung gleichzeitig und nebeneinander beobachtet werden. Während der Betrachter in *Early Work* und *Natural Wonder* noch ein Teil des Bildes war, wird er in *Hover* durch die Perspektive vom Geschehen distanziert. In der Vorserie waren es die Menschen, die die „geheimen“ Rituale der Vögel beobachten, in *Hover* sind es die Vögel, die auf die Bewohner herabblicken. Man befindet sich immer noch in der gleichen Nachbarschaft, nimmt sie aber aus anderer Perspektive wahr. Durch die extreme Vogelperspektive werden die Aufnahmen mythisch erhöht, der Betrachter fühlt sich allwissend, gottgleich. Er wird durch die schwebende Perspektive seines Standpunktes beraubt und dadurch verunsichert und verliert im wahrsten Sinne des Wortes den Boden unter den Füßen. Dies wird durch die merkwürdigen Szenen, die sich unter ihm abspielen, noch verstärkt. Die Protagonisten fungieren in den Szenen als Staffagefiguren, sie besitzen keine Individualität, sondern nehmen eine Stellvertreterfunktion ein, analog zu den Vögeln in *Natural Wonder*. Die Gesichter sind durch die Perspektive nicht erkennbar und sollen dies auch nicht sein. Die Aufnahmen stehen stellvertretend für das prototypische Bild der Suburbs in Amerika. Bradford Morrow bemerkt, dass alle Personen ihre Hände in der rechten Hosentasche haben, was Crewdson selber gar nicht bemerkt haben will.¹⁶⁵ Dies entindividualisiert sie zudem und verdeutlicht, dass es sich nicht um einen bestimmten Bewohner einer bestimmten Stadt handelt, sondern ein Prototyp des Vorstadtbewohners verkörpert wird.

Das erste komplette Freiluftprojekt Crewdsons bildet durch die fehlende Farbigkeit auf den ersten Blick eine Abkehr von seinen früheren Arbeiten. Bei genauerer Betrachtung lassen sich jedoch durchaus Gemeinsamkeiten feststellen. Die Themen und einige Motive bleiben gleich, lediglich die Umsetzung wurde geändert. Genau wie in *Early Work* und *Natural Wonder* werden die Beeinträchtigung der Familien- und Vorstadtidylle, die Beziehung zwischen Natur und Zivilisation und das Unheimliche bildlich umgesetzt. Beunruhigend wirken die Fotografien zudem durch die Präsenz der Feuerwehrmänner und Polizisten, deren Aufenthalt einen Unfall oder ein Verbrechen suggeriert. Besonders deutlich wird dies in *H-5*, in der kein offensichtlicher Grund für die Anwesenheit der Polizei erkennbar ist.

Auch das Mystische in Form von Kreisen in den Gärten (*H-8* (Abb. 40), *H-9*, *H-10* (Abb. 43)), Bedrohliches in Gestalt eines Bären, der in dem Müll der Siedlung steht (*H-3*), oder des Rauchs, der aus dem oberen Stockwerk des Hauses in *H-4* qualmt, hält Einzug in die vorgeblich normale Siedlung. In vielen Aufnahmen spielt sich jeweils eine absurd wirkende Szene ab. In *H-1* (Abb. 38) pflanzt eine Frau Blumen mitten auf der

164 | Crewdson engagierte für diese Serie Daniel Karp als Kamerassistenten, der auch in seinen späteren Serien zum Produktionsteam gehörte (vgl. Harris 2013, S. 373).

165 | Vgl. Morrow 2000, S. 29.

Straße, in *H-2* legt ein Mann Rollrasen auf der Straße aus. Eine große Anzahl Luftballons ist in *H-7* in einem Garten im Gras und an der am Boden liegenden Frau befestigt. Inmitten einer scheinbar harmonisch und idyllisch liegenden Siedlung mit geraden Straßen, Holzhäusern mit Gärten und den vor und neben den Häusern abgestellten Autos spielen sich seltsame Szenen ab. Crewdson verschiebt durch den Schauplatz des Ereignisses auch die Bedeutung der Tätigkeit und lässt sie so irrational erscheinen. Die merkwürdigen Vorgänge scheinen von den Menschen in einer Art Trance-Zustand durchgeführt zu werden. Die Protagonisten wirken wie ferngesteuert, unbeteiligt und emotionslos. Auch die Nachbarn greifen nicht in das Treiben ein, sondern wirken erstarrt. Sogar die Feuerwehrleute, die Polizisten und der Wildhüter scheinen sich nicht bewegen zu können. Der Wildhüter in *H-3* hat eine Spur aus dem Müll von sich zu dem Bären gelegt, steht dem Tier aber unbeweglich und mit gesenkter Pistole gegenüber. Im Gegensatz zu *Early Work* tritt die „konkrete Gefahr“ in Form des Brandes oder des Tieres in dieser Serie deutlich zu Tage. Während aber in *Natural Wonder* noch die Tiere die Protagonisten der mystischen Vorgänge waren, übernehmen nun die Bewohner selber die Szenen und folgen scheinbar einer Obsession. Die Fotografien sind bis in die Entfernung gleichmäßig beleuchtet und es wird keine spezifische Lichtquelle oder -richtung angegeben.

4.3.1 Die Störung der Vorstadtidylle – Jeff Walls *Eviction Struggle / An Eviction*

Mehrere Aufnahmen aus der Serie *Hover* regen zu einem Vergleich mit Jeff Walls Fotografie *Eviction Struggle / An Eviction* an (*H-1, H-2, H-3, H-4*). Zum Beispiel blickt der Betrachter in *H-1* von weit oben auf eine asphaltierte Straße, die sich mittig der Aufnahme weit in die Bildtiefe erstreckt (Abb. 38). Bei genauer Betrachtung fallen jedoch die parallel zueinander, im gleichen Abstand linear aufgeschütteten Erdhaufen auf der Straße auf, in die Blumen gepflanzt wurden. Eine Frau steht links vorne auf der Straße, in der Hand hält sie weitere Blumen.

Die prototypisch wirkende Vorortsiedlung sowie die Bildkomposition lassen an Jeff Walls Fotografie *Eviction Struggle / An Eviction* denken (Abb. 39).¹⁶⁶

Von einem stark erhöhten Standpunkt breitet sich vor dem Betrachter eine Vorstadtsiedlung aus, die von einer asphaltierten Straße bestimmt wird. Sie durchzieht das Bild vom unteren Bildrand nach links in den Bildhintergrund. Rechts der Straße reihen sich einfache ein- und zweigeschossige Einfamilienhäuser aneinander, denen jeweils ein kleiner, rechteckiger Vorgarten vorgelagert ist. Zwischen Straße und Garten verläuft parallel ein kleiner schmaler Gehweg. Am Straßenrand sind links und rechts verschiedene Autos abgestellt. Hinter den Häusern und im Bildhintergrund erstreckt sich bis zum schmalen Horizontstreifen eine Stadtlandschaft mit Bäumen und Häusern. Erst auf den zweiten Blick und bei genauerem Hinsehen – der Betrachter wird auf diese „Bildstörung“ eigentlich durch das schräg, halb auf der Straße abgestellte Auto aufmerksam – fällt eine Szene auf, die sich in einem der Vorgärten abspielt. Zwei Polizisten nehmen gerade einen Mann fest, der sich gegen die Beamten zur Wehr setzt. Eine Frau stürzt in exaltierter Pose mit ausgestreckten Armen auf die Gruppe zu. Die Haltungen der Figu-

166 | Diese Ähnlichkeit wird von Heinz Peter Schwerfel genannt, jedoch nur knapp ausgeführt (vgl. Schwerfel 2003, S. 217).

Abb. 38: Gregory Crewdson, *Untitled*, Gelatin silver print, 50,8 x 60,96 cm (unframed), 1996–1997. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: H-1)



Abb. 39: Jeff Wall, *Eviction Struggle / An Eviction*, Transparency in lightbox, 229 x 414 cm, 1988/2004. Courtesy of the artist



ren wirken wie gestellte Posen, wie im Moment erstarrte Bewegungen und erinnern an die antike Statuengruppe des Laokoon sowie Poussins Gemälde *Raub der Sabinerinnen*. Der Titel des Bildes *Eviction Struggle (Räumungskampf)*¹⁶⁷ verweist auf genau diese kleine Szene – eine Vertreibung. Das Private wird auf die Straße verlegt und so öffentlich gemacht. Wall setzt ein sozialkritisches Thema, die Wohnraumproblematik, die Vertreibung der ursprünglichen Bewohner und den damit verbundenen Verlust des sozialen Schutzes und der gesellschaftlichen Stellung um, was er auch in Begleittexten diskutiert. Unterstützt wird dies im Bild zudem durch den anscheinend neu gebauten Skytrain, der mitten durch die Siedlung verläuft, sowie durch die Hochhäuser, die bereits bis zum Rand der Siedlung vorgedrungen sind. Die Aufnahme bildet einen sog. „Nicht-Ort“ ab. Wall bildet keine bestimmte Straße oder einen bestimmten Ort ab, sondern nimmt das Bild in einer stereotypen Vorortsiedlung mit einfachen Häusern und Autos auf, die beliebig oft zu finden ist. Der Betrachter kann sich leicht mit dem Ereignis identifizieren und bekommt das Gefühl, das Foto zu kennen, die Straße und die Szene bereits gesehen zu haben. Durch die Größe des Bildes und den überblickenden Standpunkt fühlt er sich allwissend und der Szene zugehörig. Die breite Straße erleichtert den Einstieg ins Bild und führt zu der Aktion im Vorgarten. Durch den Bildtitel gibt Wall einen Anhaltspunkt zur Interpretation. Durch die Handlung und die Größe des Bildes erinnert *Eviction Struggle / An Eviction* an eine Mischung aus Landschaftsbild und Historiengemälde.¹⁶⁸

167 | Die Aufnahme entstand bereits 1988 unter dem Titel *Eviction Struggle / Räumungskampf*. Wall fotografierte das Bild in analoger Technik, überarbeitete es 2004 mit Hilfe der neuen digitalen Montagemöglichkeiten und benannte es in *An Eviction* um. Er nutzte dazu Aufnahmen aus der Entstehungszeit und setzte verschiedene Negative zusammen. Ursprünglich befanden sich nicht alle Personen gemeinsam auf dem Bild.

168 | Vgl. Graeve Ingelmann 2013, S. 17.



Abb. 40: Gregory Crewdson, *Untitled*, Gelatin silver print, 50,8 x 60,96 cm (unframed), 1996. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: H-8)



Abb. 41: Richard Long: *Turf Circle, Krefeld*, 1969. © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Beide Fotografien täuschen einen dokumentarischen Charakter vor, der bei Crewdson durch den schwarz-weißen Abzug, bei Wall durch den Einsatz von Ordnungskräften in Form von Polizei und Feuerwehr und durch den Titel verstärkt wird. Beide Künstler erzeugen konstruierte Realitäten,¹⁶⁹ zeigen dabei aber keine ungewöhnlichen Orte, sondern reale, stereotype Siedlungen und Landschaften. Im Gegensatz zu Wall erhöht Crewdson den Betrachterstandpunkt weiter und verstärkt so den Eindruck des allwissenden Betrachters. Wall und Crewdson beschäftigen sich mit den Problemen im Vorort. Während Wall eher sozialkritisch motiviert ist, geht Crewdson auf private Probleme ein. Bei ihm scheinen die persönlichen Schwierigkeiten, die Isolation und Entfremdung der Menschen im Vordergrund zu stehen. Die Rasen und Vorgärten sind zwar gepflegt, die Autos ordentlich abgestellt und die Häuser ansehnlich, aber in den Menschen scheint etwas Seltsames vorzugehen. Möchte die Frau mit ihrer Aktion Aufmerksamkeit erregen oder ist sie geistig verwirrt? Niemand kümmert sich um sie oder versucht sie von ihrem Handeln abzuhalten.

Zu weiteren Fotografien Walls lassen sich Parallelen sowohl in kompositorischer als auch in motivischer Hinsicht erkennen. Die Außenaufnahmen, die einen umfassenden Blick über die Siedlung und die Umgebung anbieten, stehen den Landschaftsaufnahmen wie zum Beispiel *Steves Farm*, *Steveston* (1980), *The Bridge* (1980) oder *The Jewish Cemetery* (1980) nahe.

4.3.2 Das Dreirad als Verkörperung des Alltäglichen – William Egglestons *Memphis*

In vier Aufnahmen der Serie *Hover* ist ein Dreirad in das Bild integriert (*H-3*, *H-5*, *H-8* (Abb. 40), *H-9*). Dies erinnert stark an William Egglestons wohl bekannteste Fotografie eines Dreirads aus dem Jahre 1969/70. In dieser Aufnahme wurde aus starker Untersicht ein altes Kinderdreirad vor einfachen Einfamilienhäusern aufgenommen. Das Spielgerät steht groß und zentral im Bild und wird durch die Perspektive als etwas Besonderes gekennzeichnet. Der Betrachterstandpunkt liegt dabei so tief, dass das Dreirad fast schon bedrohlich aufragt. Der Lenker ist verrostet, an den schwarzen Reifen klebt Lehm. Es steht auf einem grau-braunen asphaltierten Boden, über ihm nimmt ein grauer Him-

169 | Dieser Begriff wurde von Jeff Wall für seine Fotografien kreiert.



Abb. 42: Richard Long, *Ireland*, 1967. © VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 43: Gregory Crewdson, *Untitled*, Gelatin silver print, 50,8 x 60,96 cm (unframed), 1996–1997. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: H-10)

mel die gesamte obere Bildhälfte ein. Die Häuser im Hintergrund wirken einfach. Das in der Einfahrt geparkte Auto bildet einen Kontrast zu dem Dreirad und bietet zudem den einzigen Hinweis auf menschliche Bewohner. Obwohl dieser alltägliche Gegenstand keinerlei Besonderheiten aufweist, beschleicht den Betrachter ein leichtes Unbehagen im Angesicht des abgenutzten, verrosteten und allein gelassenen Spielzeugs. Sofort stellt sich die Frage, wo das dazu gehörende Kind sein mag.

Crewdson könnte das Dreirad als eine Art Hommage an Eggleston verwendet und das Objekt in seine Fotografien integriert haben, um genau diese Alltäglichkeit in seinen Fotos zu unterstreichen.

4.3.3 Kreise – Landart und der Film *Signs*

In der Serie *Hover* wurden in drei Bildern (*H-8*, *H-9*, *H-10*) Kreise in die Landschaft integriert (Abb. 40, 43). Wie bereits in *Natural Wonder* diskutiert, gibt es hierfür verschiedene mögliche Inspirationsquellen (vgl. Kapitel 4.2.4). In *H-8* und *H-10* wird wiederum die Ähnlichkeit zu dem Landart-Künstler Richard Long deutlich. In *H-8* nimmt der Umriss eines mit Erde auf dem Rasen angehäuften Kreises den gesamten eingezäunten Garten hinter dem Haus ein. Die Form folgt den Gegebenheiten der Landschaft, sie passt sich dem Untergrund und der Oberfläche der Erde an, wie zum Beispiel in Richard Longs *Turf Circle*, *Krefeld* oder *Ireland* (Abb. 41, 42). In *H-10* setzt Crewdson zudem den „Künstler“ mit im Bild um, der gerade im Begriff ist, mit einem Rasenmäher die Formen in das Gras zu schneiden. Hier bringt Crewdson das Element der Zeit mit in die Aufnahme hinein. Man kann sich genau vorstellen, wie lange der Mann mit dem Rasenmäher für seine Arbeit gebraucht hat und wie die Form entstanden ist. Während Longs Arbeiten unpersönlich und unreal erscheinen, wird der Kreis bei Crewdson mit dem menschlichen Urheber in Verbindung gebracht. Durch das Verhalten der umstehenden Menschen und die Integration der Kreise in die Gärten der Häuser und in den Vorort fügt Crewdson eine mystische Komponente in die Bilder ein. Crewdson verlagert die „Land Art“ in die Vorstadt. Durch das wiederholte Auftreten dieser Form fühlt man sich zudem an die Kornkreise aus Filmen wie *Signs – Zeichen*¹⁷⁰ erinnert. Erste Schriftstücke,

170 | Regie: M. Night Shyamalan 2002. Diese Ähnlichkeit wird von Creixell in ihrem Aufsatz festgestellt, aber nicht näher thematisiert. Die Autorin erwähnt nicht, dass der Kreis bereits in *Natural Wonder* inszeniert wird und über die Assoziation mit dem Film auch von der Land Art und Hitchcock inspi-

die Kornkreise nennen, wurden Ende des 17. Jh. veröffentlicht. Ab den 1970er Jahren wurde immer häufiger in den Medien über Kornkreise v. a. in Südengland (150–300 pro Jahr) berichtet und die Phänomene wurden in Zusammenhang mit Aliens gebracht.¹⁷¹ Die mediale Präsenz des Kornkreismotivs könnte Crewdson zum Aufgreifen dieses Themas veranlasst haben.

Fazit

Die Serie *Hover* ist durch einen Dokumentcharakter geprägt, den Crewdson mit Elementen und Charakteristiken der inszenierten Fotografie mischt. Hierbei lehnt er sich vor allem an Jeff Walls Stil des „near documentary“¹⁷² und der von William Eggleston etablierten fotografierten Alltäglichkeit an. Es wird deutlich, wie sich Crewdson von Eggleston zur Übernahme einzelner Motive inspirieren ließ und diese in einen größeren Kontext integriert. Zitate aus der Malerei bzw. dem Film werden dagegen lediglich am Rande verarbeitet.

4.4 Twilight

Die Serie *Twilight* ist von 1998–2002 in Lee, einer Kleinstadt im Westen von Massachusetts entstanden.¹⁷³ 40 Aufnahmen wurden im gleichnamigen Katalog veröffentlicht,¹⁷⁴ zudem führt die Publikation *Gregory Crewdson. Dream of life*¹⁷⁵ drei weitere Fotografien auf. Die Arbeiten wurden mattglänzend auf Aluminium kaschiert abgezogen und messen 135,25 x 166 cm.¹⁷⁶ Die Komplexität der Serie deutet sich bereits in der genauen Dokumentation der technischen Details an, die in den vorherigen Serien keine gesonderte Erwähnung fand.¹⁷⁷ Der Titel *Twilight* weist zum einen auf die Beleuchtungssituation in den Aufnahmen hin (vgl. hierzu Kapitel 3.1.2), zum anderen nimmt Crewdson damit Bezug zu der in den 1950er/60er Jahren in den USA populären Fernsehserie *The Twilight Zone* bzw. dem 1983 ausgestrahlten Kinofilm *Twilight Zone: The Movie* sowie dem Film *Twilight* (1998)¹⁷⁸.

riert ist (vgl. Creixell 2008, S. 40).

171 | Vgl. Michaela Schwegler: Kleines Lexikon der Vorzeichen und Wunder. München 2004, S. 72–76.

172 | Karen Rosenberg: Jeff Wall. In: The New York Times 12.1.2012, <http://www.nytimes.com/2012/01/13/arts/design/jeff-wall.html> (Stand: 24.6.2016).

173 | Vgl. Thon 2003, S. 45.

174 | Vgl. Aaronson 2002.

175 | Vgl. Crewdson u. Steinke 2000.

176 | In Aaronson 2002, S. 96 finden sich folgende weitere Angaben: Digitaler Chromogendruck auf Fujicolor Crystal Archive Papier; Drucke befestigt auf 1,58 mm Aluminium und laminiert mit einer ultraviolett glänzenden Oberfläche.

177 | Crewdson fotografiert, bzw. lässt mit einer großformatigen Sinar F1 8 x 10 Kamera mit 300+ 210 mm -Linse fotografieren, die 8 x 10 inch-Negative herstellt, um eine größere Detailgenauigkeit zu erreichen (vgl. ebd.).

178 | Die Serie *The Twilight Zone* setzt Mystery- und Science-Fiction-Elemente in halbstündigen Kurzgeschichten um. Crewdsons Fotografien lehnen sich allerdings ästhetisch nicht an der Serie oder dem Film an.

Im Gegensatz zu seinen früheren Werken steigerte Crewdson in dieser Serie den Produktionsaufwand der komplett inszenierten Aufnahmen und näherte sich mit diesem Entstehungsprozess Hollywoodfilmen an. Zum ersten Mal arbeitete er mit einer aus 60 Spezialisten bestehenden Crew, sein Kameramann war bspw. Rick Sands, der bei mehreren Hollywood-Filmen wie *Independence Day*, *True Lies* und *A. I. – Künstliche Intelligenz* die Lichtregie übernahm.¹⁷⁹ Protagonisten wurden gecastet und auf Details wurde besonderer Wert gelegt. Wie in den vorherigen Serien thematisiert Crewdson erneut die Probleme des Lebens in der Vorstadt und die Verbindung zwischen der Natur und dem Häuslichen. Er setzt zwischenmenschliche Beziehungen in Szene, spielt mit der Wechselwirkung zwischen Innen und Außen und verschiebt Zeit- und Wahrnehmungsebenen. In *TL-17* hält der Schulbus nachts vor einem Wohnhaus, der Fahrer fordert das Mädchen im Schlafanzug zum Einsteigen auf. In *TL-16* liegt ein Junge nachts im Garten vor seinem Spielzeug, während eine schwangere Frau neben ihm im Kinderplanschbecken steht. In *TL-30* (Abb. 63) kreiert Crewdson eine Schwelle zwischen Innen und Außen, es wird nicht sofort ersichtlich, ob der Mann mit der Taschenlampe im Zimmer oder außen vor dem Fenster steht. Mit unheimlicherer Wirkung als zuvor setzt Crewdson die Bedrohung um, die direkt oder indirekt in die Häuser einzudringen scheint. Die vermeintliche Harmonie des Lebens in der Vorstadt wird durch reale, surreale und paranormale Mächte oder durch eine Gefahr bedroht, die in den Personen selbst schlummert. In den Fotografien brennen Häuser (*TL-5*), Autos (*TL-3*, Abb. 61) oder mobile Toilettenhäuschen (*TL-6*), ein Schulbus ist auf der Straße verunglückt (*TL-8*, Abb. 46) oder ein Haus wurde mitten auf der Straße gebaut (*TL-9*).

Auch die Natur dringt in die Häuser ein. In *TL-41* (Abb. 8) ragt ein entwurzelter Baum durch ein Loch im Dach in das Schlafzimmer des Bewohners, in *TL-36* erscheint eine Frau in der Küche kniend inmitten von Blumen und Erde wie eine Erdgottheit.¹⁸⁰ Wölfe lauern in *TL-20* neben dem aus seinem Auto gefallenen Mann oder beobachten vor der offenen Tür die Kinder bei einem seltsamen Ritual wie in *TL-42*. Melancholie, Einsamkeit, Entfremdung und Gewalt sind in der Serie präsent. Gerade in den mehrfigurigen Szenen werden die Isolation trotz Gemeinschaft und die Gefühlskälte untereinander besonders deutlich.¹⁸¹ Kommunikation gibt es kaum, die Aufnahmen wirken still und unbewegt. Das Surreale, Mystische, Fantastische und Märchenhafte tritt wieder hervor, was in *Hover* bereits dezent anklang. Im Gegensatz dazu beginnt Crewdson, sich „mehr und mehr für das Psychologische zu interessieren, für das Auftreten des Unerklärlichen, Unbeschreiblichen, des Un-Sagbaren“¹⁸². Besonders in *TL-13* (Abb. 49) und *TL-14*, in denen Lichtstrahlen scheinbar aus dem Nichts kommen, oder in *TL-19*, in der eine Frau im Garten über einem Haufen Müll schwebt, werden Assoziationen zu Aliens und übersinnlichen Erscheinungen geweckt. Crewdson lässt bei diesen fantastisch anmutenden Elementen jedoch die Möglichkeit zu, dass es sich auch um ein reales Ereignis handeln könnte. Die Lichtstrahlen wären beispielsweise auch als Scheinwerfer eines Suchhubschraubers

179 | Vgl. Grant 2004, S. 20; Thon 2003, S. 57. Genaue Angaben zur Crew finden sich in: Aaronson 2002, S. 97.

180 | Vgl. Stoeber 2005, S. 308.

181 | Vgl. Kamp 2011b, S. 17.

182 | Kröner 2004, S. 177.

denkbar. In den meisten Aufnahmen gehen Protagonisten merkwürdigen Tätigkeiten nach, wirken wie ferngesteuert oder schichten verschiedene Materialien zu Bergen auf. Für dieses Motiv liefert Crewdson folgende Erklärung: „[mich] interessierte [...] eher der skulpturale Charakter – ich suchte nach Formen, die aus den Formen, die wir kennen, massiv herausstechen und sich nicht einordnen lassen.“¹⁸³ Dass dieses Motiv der Anhäufung auch ein zentrales Element in Spielbergs Film *Close Encounters of the third kind* ist, ist sicherlich kein Zufall. In der wie zwanghaft wirkenden Aufschichtung ist zudem etwas Rituelles erkennbar, wobei es Crewdson nicht nur um das Vorführen eines Rituals oder des Paranormalen geht, sondern um die Konstruktion archetypischer Charaktere, die „diese Handlungen vollführen und das psychologische Drama erschaffen“¹⁸⁴. Crewdson selber sagt über seine Serie, dass die *Twilight*-Bilder eine Reaktion auf die Krankheit seines Vaters waren, der an Krebs starb.¹⁸⁵

Eine Metaebene führt Crewdson in *TL-37*, *TL-38* und *TL-39* (Abb. 59) ein, indem er den Bereich „unter den Kulissen“ mitinszeniert. In *TL-37* hat der Protagonist runde Löcher aus dem Holzboden seines Wohnzimmers ausgesägt, aus denen helle Lichtsäulen nach oben dringen. In *TL-39* fasst der Junge durch den herausgebrochenen Siphon der Dusche in die Unterkonstruktion des Badezimmers, die dem Betrachter als zweite Ebene im Bild vorgeführt wird. Auch in *TL-38* scheint unter dem Rasen, der aus nicht erklärba- ren Gründen im Wohnzimmer aufgetürmt und auf dem Boden ausgelegt ist, ein heller Lichtschein hervor.

Crawdson erreicht eine unheimliche, bedrohliche und beklemmende Atmosphäre vor allem durch die Beleuchtungssituation. Indem er das Umgebungslicht mit künstlichen Lichtquellen kombiniert, erzeugt er eine unnatürliche Atmosphäre. Wie der Serientitel andeutet, spielen sich die Szenen in einer Zwischenzone, im *twilight* ab, die Tageszeit, in der das künstliche Licht der Häuser und Straßenlaternen das natürliche Licht ablöst. Mit den Themen der Aufnahmen in Bezug gesetzt, deutet der Titel zudem auf ein Zwischenreich zwischen Traum und Realität, Natur und Künstlichkeit oder auch auf verborgene Kräfte und mystische Vorgänge hin. Selbst die Aufnahmen, die eigentlich einen ganz normalen und alltäglichen Zustand wiedergeben, wirken durch die einbrechende Nacht beunruhigend. Durch die Dämmerung wird zudem die melancholische Wirkung unterstrichen.

Die Serie *Twilight* bildet – mit Ausnahme von *Fireflies* und *Sanctuary* – motivische und ikonografische Verbindungen zu den vorangegangenen Serien. Besonders auffällig ist dies bei *TL-1*, *TL-3* (Abb. 61), *TL-4* (Abb. 51), *TL-5*, *TL-6*, *TL-8* (Abb. 46), *TL-9* und *TL-37*, die wie farbige Fassungen der Bilder aus *Hover* wirken. Diese Ähnlichkeit ist tatsächlich vorhanden, da Crewdson beide Serien in der gleichen Vorstadt-Siedlung aufgenommen hat. So erkennt man beispielsweise in *TL-15* (Abb. 4) denselben Holzschuppen wieder, der in *H-6* aus der Serie *Hover* mit Rauch verhüllt war. *TL-27* dagegen könnte eine vergessene Fotografie aus *Natural Wonder* sein, während *TL-33* aus *Early Work* zu stammen scheint. Das Motiv des Kreises, das bereits in *Natural Wonder* und *Hover* zu sehen war, wird in *TL-42* in Form eines fleischartigen Wulstes auf dem Bauch des

183 | Ebd., S. 176.

184 | Cotton 2011, S. 68.

185 | Vgl. Thon 2003, S. 58.

Mädchens erneut inszeniert. Die aus verschiedensten Materialien aufgetürmten Berge, die ein zentrales Thema in *Twilight* bilden, wurden bereits in *Natural Wonder* (in *NW-4*, *NW-5* und *NW-6*) aus Sand errichtet oder mit Schmetterlingen gebildet. Wie in *Hover* gehen die Protagonisten in *Twilight* in der Siedlung ungewöhnlichen Dingen nach, wirken ferngesteuert oder verhalten sich seltsam. Der Rollrasen wird wieder aufgenommen, wie auch das Motiv der Blumen, die an ungewöhnlicher Stelle gepflanzt werden. Beschränkten sich in *Hover* diese Aktionen auf die Straße, verlagert Crewdson dies nun ins Innere der Häuser. In *TL-38* liegt Rollrasen im Wohnzimmer, in *TL-36* kniet die Frau inmitten eines Blumenbeets in der Küche. Auch die Wildtiere aus *Natural Wonder* und *Hover* werden in der Serie eingesetzt. Bei dem Hauptteil der Aufnahmen wählt Crewdson wieder einen näheren Betrachterstandpunkt als in *Hover*. Die extreme Vogelperspektive wird zugunsten eines intimeren Blicks auf und in die Häuser aufgegeben. Allerdings begrenzt Crewdson die Szenen nicht so stark wie in *Early Work*, sondern platziert die Protagonisten in komplexere Raumstrukturen und füllt die Interieurs mit Details.

Da sich die Themen und Kompositionen der Aufnahmen und auch die Motive, die Anlage der Straßen, Häuser und Gärten, sehr ähneln, wird leicht der Eindruck erweckt, immer wieder die gleiche Straße und die gleichen Häuser in veränderter Ansicht und sich wiederholende Szenen vor Augen zu haben.

Um die Aufnahmen besser erfassen zu können und die Serie zu strukturieren, ist es wiederum sinnvoll, eine Einteilung vorzunehmen. Differenziert nach Motiven, ergeben sich folgende Gruppen:

Auftakt (*TL-1*)

Außenraum aus Vogelperspektive (*TL-2-TL-9*)

Vorgarten / Garten (*TL-10-TL-12*)

Außenszene mit Metaebene oder Gewalt (*TL-13-TL-21*)

Auftürmungen (*TL-22-TL-27*)

Schnittstelle Innen / Außen (*TL-28-TL-31*)

Innenraum (*TL-32-TL-35*)

Innenraum mit Metaebene (*TL-36-TL-43*)

4.4.1 „Die schöne Tote“ – John Everett Millais' *Ophelia*, Hitchcocks *Vertigo* und David Lynchs *Twin Peaks*

Die am meisten beachtete Fotografie aus der Serie *Twilight* ist *TL-40*, die Inszenierung einer mit Nachthemd bekleideten Frau, die in ihrem überfluteten Wohnzimmer liegt (Abb. 44). Bei der Betrachtung von *TL-40* ist die Verbindung zum Motiv der *Ophelia* nicht zu übersehen¹⁸⁶ und auch Crewdson nennt das *Ophelia*-Gemälde des britischen Malers Millais (1829–1896) in einem Interview als Inspiration.¹⁸⁷

Das Bildmotiv der *Ophelia* geht auf Shakespeares Theaterstück *Hamlet* zurück, das sich wiederum auf ältere nordische Erzählungen bezieht. In der verstrickten Handlung der Tragödie um den dänischen Königshof und die Situation des Königssohnes Hamlet

186 | In der Literatur wird diese Aufnahme auch oft als *Ophelia* betitelt. Vgl. z. B. Schmitz 2002, S. 431.

187 | Gregory Crewdson. *Brief Encounters*. Ben Shapiro. USA: Ben Shapiro Productions 2012. DVD 77'.

tritt Ophelia in einem Nebenerzählstrang auf. Zunächst als Geliebte von Hamlet, dann durch Intrigen von ihm getrennt, verfällt sie dem Wahnsinn und ertrinkt in einem Fluss (4. Akt, Szene 5). Ob durch einen Selbstmord oder durch einen Unfall, bleibt offen.

In John Everett Millais¹⁸⁸ 1852 fertig gestelltem Gemälde liegt Ophelia, bekleidet mit einem langen schweren Kleid, in einem Fluss, der bildparallel durch eine grün bewachsene Umgebung fließt (Abb. 45). Das nach oben rundbogig abgeschlossene Bildfeld vereint die Darstellung der üppigen Natur mit der Szene des sterbenden oder bereits toten Mädchens. Ihr Körper und der Stoff ihres Kleides füllen nahezu die gesamte Breite des Flussbettes aus. Das dunkle Wasser hat einen Teil der Figur vereinnahmt, die Füße und ihre Taille sind im Wasser versunken. Ihre Arme winkelt Ophelia, einem Segensgestus gleich, an den Ellbogen ab. Die Hände halten, noch knapp über der Wasseroberfläche verbleibend, verschiedenartige Blumen. Weitere Blüten verteilen sich über ihren gesamten Körper. Ophelias Blick ist starr nach oben gerichtet, ihr Mund ist leicht geöffnet. Zum vorderen Bildrand hin erweitert sich der Fluss in eine Art sumpfiges Ufer, in dem Algen, Schilf und weitere Wasserpflanzen wachsen. Über Ophelia neigt sich ein bedrohlich wirkender dicker Stamm eines Baumes tief über den Fluss. Die Äste treiben wild und grün aus, ein Rotkehlchen hat sich in den Zweigen niedergelassen. Der Rest des gegenüberliegenden Ufers ist dicht mit grünen Sträuchern und bunten Blumenbüschen bewuchert. Die Idylle der Natur steht in starkem Gegensatz zu der im Fluss treibenden Figur. Die Blüten auf ihrem Körper erwecken den Eindruck eines Grabes, in das bei der Beerdigung Blumen gestreut worden sind. Das Mädchen scheint verloren und ihrem Schicksal ausgeliefert. Obwohl das Wasser des Baches nicht tief zu sein scheint, kann sich Ophelia nicht aus der Situation befreien, bzw. hat sich mit der Situation abgefunden. Die Blumen und das Rotkehlchen verleihen dem Gemälde eine Fülle an ikonografischen Details. Die rote Mohnblüte versinnbildlicht Schlaf und Tod, das Veilchen Treue, Reinheit sowie das frühe Sterben. Das Gänseblümchen verkörpert Schönheit und jungfräuliche Unschuld. Mit Rose und Lilie bringt Millais Mariensymbole ins Bild ein, die zusammen mit dem segmentbogigen oberen Bildabschluss das Gemälde mit christlicher Bedeutung aufladen.¹⁸⁹

Crewdson übernimmt die Komposition der horizontal im Wasser liegenden Frau. Der Unterschied besteht in der Anlage der Umgebung und der Verschiebung in einen Innenraum. Dieser unnatürliche Schauplatz und der Eindruck des Schwebens der Protagonistin verleihen der Szene einen überirdischen Rahmen.¹⁹⁰ In beiden Werken sind die Blicke und die Resignation der Frauen vergleichbar, keine der beiden versucht sich aus der Situation zu befreien. Sie haben scheinbar keine psychischen oder physischen Schmerzen, was vor allem als Symptom der Geisteskrankheit, des Wahnsinns gedeutet wird.¹⁹¹ Seit dem 18. Jh. besteht in der Literatur die Formulierung „ins Wasser gehen“, was meint, dass eine Frau, die sich einen moralischen Fehltritt geleistet hat, den Freitod

188 | John Everett Millais (1829–1896) gilt als „Vater des Präraffaelitentums“, welches das Mittelalter idealisierte und sich an der italienischen, niederländischen und deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts orientierte (vgl. Frauke Bayer: Mythos Ophelia. Zur Literatur- und Bild-Geschichte einer Weiblichkeitsimagination zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg 2009, S. 155).

189 | Vgl. Bayer 2009, S. 166–168.

190 | Tatsächlich lag die Protagonistin bei der Aufnahme auf einer Tischplatte (vgl. Hancock 2001).

191 | Vgl. Bayer 2009, S. 128.

Abb. 44: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: TL-40)



Abb. 45: Sir John Everett Millais, *Ophelia*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 111,8 cm, 1851–1852. © Tate, London 2019



im Wasser wühlt, um sich so von ihrer Schuld reinzuwaschen. Mitte des 19. Jhs. „gelingt es, diesen [den Wassertod] als genuin weibliche Form der Kompensation eines gravierenden Fehltritts zu instrumentalisieren.“¹⁹² Den rituellen Akt der Reinigung im Wasser beschreibt Foucault zudem in seiner Abhandlung zu Wahnsinn und Gesellschaft.¹⁹³

Von Millais übernimmt Crewdson die Farbe des weißen Kleides, auch wenn er eine modernere Variante wählt. Der Gegensatz von Idylle und Bedrohung ist in beiden Werken offensichtlich. Millais erzeugt die Idylle durch die blühende Natur und die Farbigkeit, Crewdson schafft mit der Einrichtung und besonders den Fotos, die an der Wand hängen, eine heimelige Atmosphäre.¹⁹⁴ Das lebenswichtige und gleichzeitig lebensbedrohliche Wasser fungiert als Gefahrenquelle. Indem Millais Ophelia als bereits versinkend darstellt, erweckt er den Eindruck, als dauere es nicht mehr lange, bis Ophelia komplett im Fluss verschwunden ist. In Crewdsons Fotografie bleibt das Wasser dagegen vollständig ruhig und unbewegt, die Frau wirkt so, als könne sie gar nicht untergehen. Sie liegt eigentlich zu weit oben auf der Wasseroberfläche in einer eher unnatürlichen Haltung. Beide Darstellungen lassen an eine Aufbahrung denken, was durch den leicht erhöhten Betrachterstandpunkt unterstrichen wird. Mit dem Wasser tritt zudem eine christliche Komponente in das Bild ein, da der Wassertod als ritueller Akt, als zweite Taufe verstanden werden kann.¹⁹⁵ Gemälde und Fotografie sind detailreich und bis in den Hintergrund scharf wiedergegeben.

192 | Ebd. S. 33.

193 | Vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft: eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1985, S. 316.

194 | Crewdson hatte Bilder eines Hochzeitsfotografen erhalten, der die Portraits in den 1970er Jahren aufgenommen hatte. Vgl. Hancock 2001.

195 | Vgl. Bayer 2009, S. 64.

Das Thema der Ophelia ist nicht nur von Millais umgesetzt worden, sondern stellt ein sehr beliebtes Bildthema im 19. Jh. dar. Neben Millais haben Eugène Delacroix, der Ophelia (1834/38) zum ersten Mal horizontal ausrichtete,¹⁹⁶ Alexandre Cabanel (1883) und zahlreiche weitere, auch zeitgenössische Künstler das Motiv aufgegriffen. Besonders die Präraffaeliten wählten das Thema für die Darstellung der schönen Toten, der „zwischen Leben und Tod, Genialität und Wahnsinn, Irdischen und Transzendentalen treibenden Frau.“¹⁹⁷ Millais selbst bezog sich auf Delacroixs Komposition und trug damit „zur Entstehung des Mythos der schönen unversehrten Wasserleiche [...] bei.“¹⁹⁸ Um 1900 entwickelte die Figur der Ophelia eine enorme Eigendynamik und wurde zum beliebten Motiv in Literatur und Kunst. Auch in kulturellen, historischen, soziologischen, poetologischen bis hin zu medizinhistorischen und politischen Kontexten bildet Ophelia bis heute eine breite Inspirationsquelle.¹⁹⁹

Crewdson setzt die Ikonografie der idealisierten Weiblichkeit in Form der „schönen Leiche“ um. Dieses Motiv ist in der europäischen Kultur des 18. und 19. Jhs. stark verbreitet. Die Darstellungen rufen beim Betrachter von jeher ein Gefühl zwischen Faszination und Schrecken hervor, wirken ästhetisch anziehend und zugleich abstoßend. Die Faszination besteht darin, dass man den Tod vor Augen hat, der aber nicht der eigene ist.²⁰⁰ Die Schönheit erhöhe sich nach Auffassung der Romantiker durch die „Züge des Grausigen“²⁰¹. Crewdson erweitert das Motiv der schönen Toten durch melancholische Gestik und Mimik. Charles Baudelaire hatte Melancholie bereits als wesentliches Merkmal des Schönen ausgemacht und Edgar Allan Poe verstand den höchsten Grad der Verbindung von Schönheit und Melancholie in der Darstellung des Todes einer schönen Frau.²⁰²

Mit dem Motiv der „schönen weiblichen Toten“ rezipiert Crewdson darüber hinaus eine Szene aus Alfred Hitchcocks Film *Vertigo* sowie aus David Lynchs *Twin Peaks*. In einer Schlüsselszene in *Vertigo* springt die Hauptdarstellerin in den Fluss, um sich vorgibtlich zu ertränken. Das Motiv, die waagrecht im Wasser liegende, bekleidete Frau und das Thema des Sterbens im Wasser, werden von Crewdson zitiert.

Die gesamte Fernsehserie *Twin Peaks* dreht sich um die Ermordung der High-School-Schönheit Laura Palmer. Im Pilotfilm der Serie wird ihre in eine Plastikplane verpackte Leiche gefunden, die am Ufer des Flusses angespült worden ist. Die Leiche wird vom Sheriff des Ortes ausgewickelt und das Gesicht der jungen Frau, eingerahmt von der Plane, wird dem Zuschauer für mehrere Sekunden als Standbild vorgeführt. Trotz der Gewaltanwendung und dem Verbleib im kalten Wasser erscheint die Leiche schön und anmutig. Die Assoziation mit diesem Bild ist bei der Analyse von *TL-40* offensichtlich.

196 | Vgl. ebd., S. 126f.

197 | Frauke Bayer: Identität und Utopie. Der Ophelia-Mythos in Kunst und Literatur um 1900 mit einer Digression zur Entwicklung der Figur in der zweiten Hälfte des 20. Jhs. Phil. Mag. Erlangen 2000, S. 6.

198 | Bayer 2009, S. 155, 39.

199 | Vgl. ebd., S. 17.

200 | Vgl. Bronfen 2004, S. 9.

201 | Bayer 2009, S. 54.

202 | Ebd., S. 57.

4.4.2 Das Spiel mit den Realitätsebenen – Filme von David Lynch als Inspirationsquelle

Über das Motiv der Wasserleiche hinaus können weitere Parallelen zu David Lynchs Filmen, vor allem zu *Twin Peaks* und *Blue Velvet* gezogen werden. Besonders in der voyeuristischen Sicht und der Vorführung der amerikanischen Vorstadt und deren verborgenen Seite bestehen thematische Gemeinsamkeiten. Das Motiv der nackten Frau aus *Blue Velvet*, die aus dem Haus auf die Straße rennt und sich damit in eine ungewöhnliche Situation begibt, klingt in Crewdsons *TL-35* an.

Lynch thematisiert in seinen Filmen verschiedene mysteriöse Ebenen, die versteckt unter der scheinbar heilen Welt lauern. Crewdson nimmt diese Idee auf und führt in *TL-37*, *TL-38* und *TL-39* (Abb. 59) eine zweite Realitätsebene ein. Bei Lynch ist die „normale“ Welt als eine von einem tieferen Sinn überlagerte und durchdrungene begriffen, in der „Metaphysik“, Irrationalität und der Glaube an bzw. die Akzeptanz von höherrangigen und das „Weltbild“ Lynchs bestimmenden Mächten konstitutiv werden.²⁰³

Wie im Traum erwecken die Protagonisten in Lynchs Filmen oft den Eindruck, als seien sie zurück in eine „selbst verschuldete Unmündigkeit“²⁰⁴ versunken. Sie hinterfragen kaum ihre Situation oder ihre Umgebung, mag sie für den Zuschauer auch noch so mysteriös sein. „Der Verstand zieht sich zurück, wenn der Horror des Lebens und der Horror der eigenen Taten unerträglich werden.“²⁰⁵ Auch in *Twilight* gibt es einige Fotografien, die dem Betrachter wie eine Szene aus einem Traum vorkommen. Die Personen in den Beispielen verhalten sich nicht nach normalen gesellschaftlichen Normen, die Szenen stehen der Traumwelt näher als der Realität. Die Filmfiguren und Protagonisten der Fotografien befinden sich zumeist in mehreren Bedeutungswelten zugleich und scheinen zwischen Traum und Realität zu wechseln. Alle Filme Lynchs stehen aufgrund des Mangels an erzählerischer Logik dem Traum nahe.²⁰⁶ Gewöhnlich funktioniert eine Filmerzählung über ein fiktives Geschehen, das sich zu einer Geschichte entwickelt. In Lynchs Filmen gibt es oft nur das Geschehen, aber der konkrete Ausgang, die Geschichte, fehlt. Zwischenzeiten werden einfach ausgelassen. Manche Szenen der Filme scheint sich der Betrachter nur als Traum erklären zu können, da alle Gesetze der Rationalität aufgehoben sind und die Personen zwischen Beobachter und Beteiligtem wechseln.²⁰⁷ Um im Film die Stimmung eines Traumes zu visualisieren, nutzt Lynch die sog. „Verschiebung“ und das „splitting“, d. h. das Verschleiern, Aufspalten und Verteilen auf verschiedene Gegenstände oder Ereignisse. Diese Stilmittel sind analog in Crewdsons Fotos zu beobachten. Besonders die schwangeren Frauen, die wiederholt auftauchenden Kreise und die aus verschiedenen Materialien aufgeschichteten Berge haben über ihr eigentliches Erscheinungsbild hinaus eine weitere, höhere Bedeutung. Dies verstärkt zudem die diffuse oder auch als Schlaglicht eingesetzte Beleuchtung. Das „splitting“, also

203 | Vgl. Seesslen 1997, S. 65.

204 | Ebd., S. 132.

205 | David Lynch zitiert in: Fischer 1997, S. 282.

206 | Vgl. Seesslen 1997, S. 94. Bei einigen Filmen ist dieses Merkmal stärker (*Twin Peaks*, *Wild at Heart*, *Eraserhead*), bei manchen schwächer (*Blue Velvet*) ausgeprägt.

207 | Vgl. Maurice Lahde: „We live inside a dream.“ David Lynchs Filme als Traumerfahrungen. In: Pabst 2005, S. 95–110, hier S. 103, 99.



Abb. 46: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: TL-8)

das Verschleiern setzt in den Fotografien bereits durch den weggelassenen Titel ein und entwickelt sich in den Aufnahmen durch das Hinzufügen von Gegenständen oder Personen, die nicht in den Zusammenhang passen, fort.

Twin Peaks und *Blue Velvet* besitzen keine stringente Narration und erzählen keine Geschichte nach traditionellem Muster.²⁰⁸ Eben dies ist in Crewdsons Fotos zu beobachten. Die Fotografien erzählen ebenso wenig, sondern setzen auf Stimmungen, Kontraste und Bilder aus Träumen aus dem Unterbewusstsein und Visionen. Sie geben mit ihrem komplizierten und detailgenauen Aufbau eine vermeintliche Geschichte vor, lösen diese aber nicht auf. Darüber hinaus erwecken sie den Eindruck, als ob sie innerhalb einer Serie eine zusammenhängende Geschichte erzählen würden. Bei jedem Umblättern im Katalog erwartet man, dass sie weitergeführt oder aufgelöst wird. Dies ist jedoch nie der Fall. Auch in Lynchs Filmen werden einige Konstellationen und Szenen nicht aufgeklärt.

Wie Lynch misst auch Crewdson dem Augenblick eine wichtige Bedeutung bei und füllt diesen Moment mit einer Vielzahl an Informationen, die der Betrachter im Film kaum alle aufnehmen kann. Alles trägt eine Bedeutung, nichts ist einfach nur da.²⁰⁹ Aber die Details werden nicht ausreichend in den Zusammenhang eingeordnet, Objekte und Personen stehen bei beiden Künstlern gleichwertig nebeneinander. Das Gewöhnliche, Alltägliche verschiebt sich zu etwas Bedeutsamem. Damit geht das Ganze verloren und erweckt beim Betrachter eher ein verstörendes Gefühl. In *Twilight* geschieht dies offensichtlich durch die Verschiebung an sich normaler, alltäglicher Objekte in einen ungewöhnlichen Zusammenhang (Blumen wurden im Innenraum auf den Boden gepflanzt, Frau liegt im Wasser im Innenraum, eine nackte Frau erscheint beim Essen usw.). In Crewdsons Fotografien gelingt dem Betrachter eine genaueste Aufnahme der Szene nur aus dem Grund, dass die Fotografie Zeit lässt, das Bild eingehend zu studieren. Um diese Gleichwertigkeit aller Objekte zu erlangen, arbeiten beide Künstler mit Tiefenschärfe und bilden mit einem Weitwinkelobjektiv Dinge, die sich in räumlicher Distanz zueinander befinden, gleichscharf ab.

In den ersten vier Minuten von David Lynchs Films *Twin Peaks – Fire walk with Me* wird der Zuschauer Zeuge einer Szene, in der zwei Prostituierte vor einem Schulbus mit schreienden Kindern von den FBI-Agenten verhaftet werden. Die Geschichte spielt im weiteren Verlauf keine Rolle, es wird aber auch nicht aufgeklärt, was es mit diesem Ereignis auf sich hat und in welchem Zusammenhang die Prostituierten mit dem Schulbus stehen. In *TL-7* und *TL-8* kann man einen ähnlichen Einsatz des typisch amerikani-

208 | Vgl. Fischer 1997, S. 9.

209 | Vgl. Seesslen 1997, S. 158, 179.

Abb. 47: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1999. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: TL-23)



Abb. 48: Steven Spielberg, *Close encounters of the third kind*, USA 1977, TC: 01:14:14. © 1977, renewed 2005 Columbia Pictures Industries, Inc., All Rights Reserved. Images used with permission of Columbia Pictures



schen Objekts des gelben Busses beobachten. In *TL-8* liegt ein Schulbus umgestürzt auf der Seite (Abb. 46). Kinder und Jugendliche stehen auf der Straße, die durch die Vorort-siedlung führt, um den Bus herum. Einer von ihnen steht auf dem qualmenden Fahrzeug. Crewdson benutzt den Wiedererkennungseffekt des Schulbusses und versetzt ihn in eine ebenso rätselhafte Szenerie, wie Lynch dies im Film praktiziert.

4.4.3 Aliens und Geister – Steven Spielbergs *Close Encounters of the third kind*, *E.T.* und *Poltergeist*

Besonders eindeutig kann man in *Twilight* die Rezeption von Steven Spielbergs *Close Encounters of the third kind* ablesen. Neben der Thematik des Lebens in der Vorstadt, in der sich die Nachbarn gegenseitig durch Jalousien oder hinter Vorhängen beobachten, weisen die Aufnahmen aus *Twilight* verschiedene Motive auf, die anscheinend direkt aus dem Film übernommen wurden. In *TL-22*, *TL-23*, *TL-24*, *TL-25*, *TL-26* und *TL-38* haben Männer und Frauen Berge aus verschiedenen Materialien aufgetürmt (Abb. 47). Im Film haben die Bewohner, der Besessenheit des Hauptdarstellers Roy folgend, Blumen, Rollrasen oder Sperrmüll zusammengetragen. In *TL-27* hat diese Obsession scheinbar die Rebhühner, Enten und Fasane ergriffen und sie Toastbrot-scheiben zu wackligen Türmen aufstapeln lassen. In *TL-23* nimmt Crewdson die Bildidee aus der Szene auf, in der Roy Neary seinen Vorgarten zerlegt und Bäume, Erde und Ziegel durch das Küchenfenster nach innen wirft, um anschließend einen Berg daraus zu errichten (Abb. 48). Neben diesen Bergen gibt es weitere Motive, die Crewdson inspiriert haben dürften: Die Schlaglichter, die aus dem dunklen Himmel kommend, Flächen am Boden beleuchten, werden in *TL-13* und *TL-14* aufgenommen. In *TL-13* wird der Mann, der ein Six-Pack Bier in der Hand hält, von dem Lichtkegel in den Bann gezogen, der fragende Blick in den Himmel suggeriert, dass dort oben etwas Besonderes zu sehen ist (Abb. 49). In *TL-14* erhellt der Scheinwerfer einen Bereich am Straßenrand. Die Schlaglichter kön-



Abb. 49: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: TL-13)



Abb. 50: Steven Spielberg, *Close encounters of the third kind*, USA 1977, TC: 00:22:52. © 1977, renewed 2005 Columbia Pictures Industries, Inc., All Rights Reserved. Images used with permission of Columbia Pictures

nen in Verbindung mit Spielbergs Film als Lichter von Raumschiffen verstanden werden (Abb. 50). Diese Andeutung einer Invasion von Aliens, könnte zudem als Verkörperung der Angst der Amerikaner zur Zeit des Kalten Kriegs gedeutet werden.²¹⁰

In *TL-28* weist die Fensterscheibe einen Kreis auf, der sich leicht von dem Glas abhebt (Abb. 53). In Verbindung mit dem von außen hereinfallenden Licht kann man dieser Szene ein Motiv aus Spielbergs Film zuordnen, da die fliegenden Ufos einen Lichtkreis ausbilden, der quasi als Erkennungszeichen für den Zuschauer dient. Gegen Ende von *Close Encounters of the third kind* fährt der Hauptdarsteller durch das Gebiet, in dem die Ufolandung von der Regierung vorbereitet wird. Um die Bevölkerung fernzuhalten, ist die Umgebung weiträumig abgesperrt worden und es wird vor Atemgift gewarnt. Zur Abschreckung und um die angebliche Bedrohung zu verdeutlichen, liegen tote Pferde, Kühe und Schafe neben der Straße (Abb. 52). In Crewdsons *TL-4* bildet die tote Kuh, die mitten auf der Wiese in der Siedlung liegt, eine Parallele zu Spielbergs Film. Besonders, da der Ermittler im Anzug, der vor dem toten Tier steht, nach oben in den Himmel blickt, als wäre die Kuh von dort auf die Wiese gelangt, oder als ob oben eine Erklärung zu finden sei (Abb. 51).

Auch in technischer Hinsicht nähert sich Crewdson an Spielberg an. Spielberg erreicht die spezifische Ästhetik seiner Filme durch den Einsatz eines Louma-Kamera-krans. Das heißt, dass das Bild nicht von horizontalen oder vertikalen Bewegungen definiert wird, sondern durch eine objekt-bezogene Bewegung, die den Zuschauer überall hinblicken lässt, einen für das menschliche Auge „unmöglichen“ Blick anbietet.²¹¹ Crewdson führt dem Betrachter in einigen Aufnahmen eine vergleichbare Sicht vor, indem er eine Vielzahl an Details in einem Tableau gleich scharf ablichtet. Crewdson verdichtet wie Spielberg die Welt in einem Bild, die Bildeinstellung schneidet ein Stück der

210 | Faulstich 2013, S. 166.

211 | Vgl. Seesslen 2001, S. 194f. Die Handkamera wird dagegen eingesetzt, wenn ein Wechsel zwischen Traum und Realität vollzogen wird bzw. vom Subjekt zur Welt (vgl. ebd., S. 201).

Abb. 51: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: TL-4)



Abb. 52: Steven Spielberg, *Close encounters of the third kind*, USA 1977, TC: 01:23:05. © 1977, renewed 2005 Columbia Pictures Industries, Inc., All Rights Reserved. Images used with permission of Columbia Pictures



Welt als eigenständiges System aus und zeigt ein, um einen Begriff aus der Filmtheorie zu benutzen, „gesättigtes System“, d. h. dass Einstellungen mit Elementen und Details aufgeladen sind, die (scheinbar) in Bezug zueinander stehen.²¹²

Bereits in Kapitel 4.1.4 in der Analyse zu *Early Work* konnten Parallelen zu Spielbergs *E. T.* und *Poltergeist* festgestellt werden. In *Twilight* fallen ebenso einige Zusammenhänge zu den Filmen auf. Mit der Kenntnis über *E. T.* ist eine Parallele zu *TL-15* (Abb. 4) auszumachen. In dieser Aufnahme wird ein Mädchen von dem hellen Licht angezogen, das aus dem Schuppen in den dunklen Garten scheint. Diese Szene findet sich in Spielbergs 1982 gedrehtem Film *E. T. Elliot*, der jüngste Sohn der Familie, begibt sich spät am Abend in den Garten, da der von innen hell erleuchtete Gartenschuppen seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dort entdeckt er den Außerirdischen und lockt ihn im weiteren Verlauf der Handlung in sein Zimmer. In *TL-15* nimmt Crewdson alle Elemente aus der Filmszene auf. Bei ihm ist es ein Mädchen, das mit einem kurzen Kleid bekleidet im dunklen Garten steht und auf das Gartenhäuschen zuläuft. Von innen fällt helles Licht auf den Rasen und weckt ihre Neugierde. Dort wartet kein Wesen aus einer anderen Welt, sondern bunte Schmetterlinge, die in der Tür und um den Schuppen herum schwirren. Die bunten Falter passen nicht zur Tageszeit und verbreiten so eine unheimliche Atmosphäre.

In *TL-41* hängt ein entwurzelter Baum durch ein Loch im Dach in das Schlafzimmer eines Hauses (Abb. 8). Dort steht ein Mann in einem im Boden ausgehobenen Loch und blickt hinunter auf die Konstruktion seines Heims. Für den Betrachter bietet sich keine rationale Erklärung, warum der Baum, mitsamt der Wurzel, durch das Dach des Hauses in das Wohnzimmer gedrungen sein könnte, ob der Mann das Loch extra für den Zweck ausgehoben haben könnte, oder ob der Baum vorher Teil des Zimmers war und nun von ihm entfernt wurde. In *Poltergeist* erwacht ein alter Baum, der vor dem Haus der Familie Freeling steht, während eines nächtlichen Gewitters zum Leben, durchbricht die Fensterscheibe zum Kinderschlafzimmer und versucht den Sohn Robbie zu entführen.

212 | Vgl. ebd. 2001, S. 199.



Abb. 53: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: TL-28)



Abb. 54: Edward Hopper, *Morning in a city*, Öl auf Leinwand, 112,5 x 152 cm, 1944. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Mit diesem Ereignis beginnt der Alptraum der Familie. Das Eindringen des Baumes in das eigentlich schützende Heim wird von Crewdson umgesetzt und um eine zusätzliche Ebene, das Loch im Boden, erweitert.²¹³

Am Ende von *Poltergeist* spielt sich die Handlung auf der Straße ab, was der Zuschauer aus erhöhter Perspektive beobachten kann. Särge dringen aus dem Boden empor, das Haus der Familie Freeling implodiert, Schaulustige und Nachbarn laufen auf die Straße oder versuchen mit dem Auto zu entkommen. Diese Ansammlung von Motiven und Szenen auf der Straße erinnert an Crewdsons *TL-3* (Abb. 61), *TL-7*, *TL-8* (Abb. 46) und *TL-9*, in denen eine ähnliche Nebeneinanderreihung von Details erkennbar ist.

In *TL-1* bietet Crewdson wie schon in *Early Work* einen gesonderten Blick auf die Siedlung. Diese Einführung in das Setting ist mit dem Medium Film generell, aber auch mit *Poltergeist*, *Close Encounters of the third kind* oder *E. T.* vergleichbar. In allen Filmen bietet Spielberg dem Zuschauer die Möglichkeit, sich ein Bild von der Umgebung zu machen, zeigt das Haus der Familie von außen und vor allem auch bei Dunkelheit mit von innen beleuchteten Fenstern.

4.4.4 Melancholische Frauen und Paare – Edward Hoppers *Morning in a city* und *Summer in the city*

Die Parallele zwischen Edward Hoppers *Morning in a city* (Abb. 54) und drei von Crewdsons Fotografien wurde in der Ausstellung *Drawing on Hopper: Gregory Crewdson / Edward Hopper* im Williams College Museum of Art in Williamstown, MA. thematisiert. In der Gegenüberstellung wurde zu zwei Aufnahmen aus der späteren Serie *Beneath the Roses* (*BR-29* (Abb. 85) und *BR-39* (Abb. 78)) und zu einer Aufnahme aus *Twilight* (*TL-28*, Abb. 53) Bezug genommen.²¹⁴ In *TL-28* bildet die Figur der Frau im Innenraum, die in Gedanken versunken aus dem Fenster blickt, die Ähnlichkeit zum Motiv der melancholisch und einsam wirkenden Frau aus, das sich in großer Zahl in Edward Hoppers Oeuvre finden lässt.

213 | Stephan Berg sieht Parallelen zu den Bildfindungen aus dem Film *Donnie Darko*, konkret in einer Szene, in der eine Flugzeugturbine durch das Dach eines Hauses einbricht. Mit diesem Vergleich kann Berg eigentlich nur auf *TL-41* (Abb. 8) anspielen (vgl. Berg 2007b, S. 16).

214 | Die Ausstellung wurde nicht schriftlich dokumentiert. Informationen finden sich unter: http://www.berkshirefinearts.com/11-05-2006_edward-hopper-shown-in-the-berkshires.htm (Stand: 10.9.2017).



Abb. 55: Edward Hopper, *Summer in the city*, Öl auf Leinwand, 50,8 x 76,2 cm, 1949. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 56: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: TL-32)

Crewdson rezipiert in *TL-28* Hoppers *Morning in a city*. Im Gemälde steht eine nackte Frau vor einem einfachen Bett in einem karg eingerichteten Zimmer, das aufgrund von fehlenden persönlichen Einrichtungsgegenständen als Hotelzimmer identifiziert werden kann. Sie steht nach links gewandt, mit dem Rücken zum Betrachter und sieht aus dem hohen Fenster auf die Straße. In ihren Händen hält sie ein Handtuch, ihr Blick wirkt gelangweilt, resigniert und enttäuscht. Indem das gegenüberliegende Haus erkennbar wird, erweitert Hopper den Raum nach außen. Crewdsons Fotografie wirkt wie ein Spiegelbild von Hoppers Gemälde, mit dem Unterschied, dass die Frau in dem Ölbild nackt ist, Crewdsons Protagonistin aber ein Nachthemd trägt. Crewdson ersetzt das Bett aus Hoppers Gemälde durch ein Sofa aber hinterfängt die Protagonistin in der gleichen Weise. In Crewdsons Fotografie kehren die Komposition der Bildanlage, die Blickrichtung und die Anordnung der Person und der Gegenstände im Raum wieder. Er wählt eine vergleichbare Perspektive und den gleichen Fluchtpunkt in der Zimmerecke in der rechten Bildhälfte. Das Sonnenlicht des Morgens wird bei Crewdson mit dem Licht der Stehlampe wieder aufgenommen. Crewdson zeigt ebenso wie Hopper einen Übergang in der Tageszeit. Während Hopper den Morgen darstellt, den Übergang von der Nacht zum Tag, dreht Crewdson dies um, wobei in dieser Aufnahme die Nacht bereits leicht überwiegt. Crewdson und Hopper erzeugen beide eine melancholische Atmosphäre. Trotz des schönen Wetters und der Wärme der Sonne sind die Frauen allein und wirken verloren.

Diesem Vergleich kann auch *TL-31* zugeordnet werden, wengleich Crewdson hier die Blickrichtung umkehrt und der Betrachter von außen in das Zimmer auf die nackte Frau blickt.

Hoppers Einfluss auf Crewdson ist nicht nur an dem Motiv der einsamen Frau erkennbar, sondern ist ebenso an einer Gegenüberstellung von *TL-32* und *Summer in the city* ablesbar (Abb. 55, 56). Beide Gemälde thematisieren die Beziehung zwischen einem Paar. In *Summer in the city* liegt ein Mann bäuchlings auf einem Bett. Vor ihm sitzt eine Frau im rosafarbenen Kleid an der Bettkante und blickt mit verschränkten Armen vor sich auf den Boden. Das Bett steht in einer Zimmerecke in dem ansonsten leeren Raum etwas aus der Parallele gekippt, waagrecht dem Betrachter gegenüber. Am rechten Bildrand öffnet sich das Zimmer in einen Durchgang zu einem weiteren Raum, in dem allerdings nur ein kleiner Ausschnitt eines Fensters zu sehen ist. Zum linken Bildrand wird

die Wand von zwei großen geöffneten Fenstern durchbrochen. Durch den Ausblick auf die Dächer der weiter entfernt stehenden Häuser kann der Innenraum in ein oberes Stockwerk eines hohen Gebäudes verortet werden. Hopper setzt in seinem Gemälde das Sonnenlicht ein, um das Bild zu strukturieren. Die hellen Flächen hinter dem Bett und auf dem Fußboden fassen die Figur der sitzenden Frau ein und isolieren das Möbelstück und die beiden Personen zusätzlich. Die Frau scheint vollkommen in sich versunken zu sein und keine Notiz von dem Mann und ihrer Umgebung zu nehmen.

Crewdson setzt wie Hopper ein Paar um, das sich zusammen im Bett befindet, wobei der wache Partner keine Notiz vom Schlafenden zu nehmen scheint. Die jeweilige Person ist durch einen Gedanken oder eine eventuelle Erscheinung abgelenkt, sie wirkt in sich versunken, wie in einer anderen Sphäre. Die Haltung der beiden Männer ist in den Werken vergleichbar. Von beiden sind die nackten Füße und der unbedeckte Oberkörper zu sehen, die Körpermitte wird durch die Frau bzw. das blaue Laken verdeckt. In beiden Fällen ist es die Frau, die wach, vom Licht beschienen, nachdenklich in den Raum blickt. Crewdson nimmt zudem die Farbe des Kleides aus Hoppers Gemälde in der rosafarbenen Bettdecke wieder auf. Das Blau aus Hoppers Himmel spiegelt sich in dem oberen Bettbezug. In der Komposition sind beide Räume so angelegt, dass zum rechten Bildrand ein weiterer Raum angeschnitten wird, von dem jeweils jedoch nur ein sehr schmaler Streifen für den Betrachter identifizierbar ist.

Über die direkte Rezeption hinaus lassen sich thematische Gemeinsamkeiten zwischen Hopper und Crewdson feststellen. Beide dehnen einen Moment aus und stellen eher Situationen als Geschichten dar.²¹⁵ Es bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen, was davor und danach geschehen ist oder noch geschehen wird. Wie in Hoppers Gemälden ist der Betrachter von Crewdsons Fotografien ein Teil des Werks. Ohne seine Interpretation ist der Bildgegenstand nicht fassbar. Zudem ist der Voyeurismus bei beiden Künstlern ein zentrales Thema. Die Personen sind in sich versunken und mit sich selbst beschäftigt, blicken den Betrachter nicht an und nehmen anscheinend keine Notiz von ihm. Edward Hoppers Werke sind auf Themen wie die Anonymität der Stadt²¹⁶, die Entfremdung der Menschen²¹⁷ und deren Darstellung in ihren häuslichen Interieurs²¹⁸ untersucht worden. Diese Themen finden sich alle in Crewdsons Bildern wieder.²¹⁹

215 | Vgl. David Anfam: Rothkos Hopper. Eine fremdartige Geschlossenheit. In: Wagstaff 2004a, S. 34–49, hier S. 45. Im Gegensatz zum Beispiel zu Degas, der die Zuspitzung der Sekunde zeigt, oder auch bei Jeff Wall (vgl. Bernd Growe: Fotografische Aufmerksamkeit. Edward Hopper, die Momentfotografie und Edgar Degas. In: Koltzsch u. Liesbrock 1992, S. 72–82, hier S. 80).

216 | Vgl. Brian O'Doherty: Hoppers Blick. In: Wagstaff 2004a, S. 82–97, hier S. 87.

217 | Vgl. Stefan Grisseman: Lichtraumfabrik. Wie Edward Hopper das Kino benutzt und geprägt hat. In: Matt 2008a, S. 260–262, hier: S. 260.

218 | Vgl. Foster 2008, S. 83.

219 | Banks konstatiert durch die Atmosphäre, das Licht, die Komposition und die bildliche Darstellung eine Gemeinsamkeit mit Hopper. Aber er hinterfragt auch den Vergleich zwischen Hoppers Ausdruck und dem Crewdsons in Bezug auf die „ideas of beauty, sadness, alienation, and desire“. Er sieht einen Gegensatz, da Crewdson nicht sentimentalisiert. Niemand bezeichne Crewdson als selbstmitleidig oder selbstherrlich, was er Hopper unterstellt. Crewdson sei in diesem Bezug ironisch, selbst-verspottend. Diese Aussage ist jedoch sehr subjektiv und kann m. E. nicht für Crewdsons Aufnahmen bestätigt werden (vgl. Russell Banks: Gregory Crewdson. Beneath the Roses. In: Aaronson 2008, S. 6–10, hier S. 8).

Hopper selber wurde stark inspiriert vom Film Noir (v. a. bei der Darstellung von Interieurs und der Erzeugung von Atmosphäre), was auch bei Crewdson eine wichtige Rolle spielt,²²⁰ wie in Kapitel 4.6.10 eingehend behandelt wird.²²¹

4.4.5 Die Frau am Fenster – Crewdsons Aufnahmen in der Bildtradition von Jan Vermeer und Edvard Munch

In Ergänzung zu Hopper und dem Thema der melancholischen Frau soll an dieser Stelle ein Blick auf einige ausgewählte Werke von Künstlern geworfen werden, die die Tradition dieses Motivs begründeten. In Crewdsons Werk können ab der Serie *Twilight* Parallelen zu Vermeers Bildern gefunden werden. Besonders in *TL-28* (Abb. 53), *TL-30* (Abb. 63) und *TL-31* lassen sich kompositorische und inhaltliche Gemeinsamkeiten zu den Gemälden feststellen. Aussagen des Fotografen zu diesem möglichen Vorbild gibt es nicht. Was jedoch vergleichbar ist, ist die Bildtradition der vermeintlichen Genreszenen, besonders das Motiv der am Fenster stehenden Frau in einem Innenraum.

In der holländischen Malerei nimmt Vermeer eine besondere Stellung ein, da er die „moralische Seriosität der Historienmalerei auf seine Darstellungen des häuslichen Lebens“²²² übertrug. Er thematisierte in seinen Gemälden „grundlegende moralische und geistige Wahrheiten menschlichen Tuns und Lassens“²²³. Aus dem Oeuvre des Delfter Malers Jan Vermeer (1632–1675)²²⁴ zeigen sechs Gemälde eine Frau im Innenraum (brieflesend, briefhaltend oder -erhaltend). Vermeer zeigt eine alltägliche Handlung, die jedoch regungslos wirkt, und setzt Gemütszustände durch Licht, Perspektive und Anordnung der Personen und Gegenstände um. Es wird kein flüchtiger Augenblick festgehalten oder eine Situation, die sich in der nächsten Sekunde bereits gänzlich anders darstellen könnte. Die Bilder erzählen keine Geschichte und besitzen keine narrative Abfolge. Vermeer konstruierte und retuschierte seine Gemälde und platzierte alle Objekte sorgfältig im Bild.²²⁵

Crawdson und Vermeer verwenden in ihren Innenräumen wiederholt die gleichen oder ähnlichen Einrichtungsgegenstände. Der Betrachter erkennt die Szenen scheinbar wieder, identifiziert sich mit der Szene und prägt sie sich ins Gedächtnis ein. Crewdson und Vermeer thematisieren das „Nicht-Sichtbare“, das Abwesende oder Verstellte in ihren

220 | Vgl. O'Doherty 2004, S. 90.

221 | Zum Beispiel: *Conference at night* (1949), *Office at night* (1940), *Nighthawks* (1942). Besonders durch die Beleuchtung erinnern einige von Hoppers Gemälden an dieses Filmgenre. Dies wird unterstützt durch die erhöhte Perspektive, die beide Künstler häufig verwenden. Einige Gemälde und Fotografien erscheinen, als ob sie von einem Kran aus entstanden sind (vgl. Heinz Liesbrock: Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie. In: Költzsch u. Liesbrock 1992, S. 15–33, hier S. 25). Der Betrachter wird verunsichert, da er scheinbar seinen Standpunkt verliert (vgl. ebd., S. 25).

222 | Arthur K. Wheelock Jr.: Johannes Vermeer (1632–1675) – sein Leben, seine Kunst. In: Ders. (Hrsg.): Vermeer das Gesamtwerk. Kat. Ausst. Washington u. Den Haag 1995–1996. Stuttgart u. Zürich 1995, S. 15–29, hier S. 27. Vgl. auch: Karl Schütz: Das Interieur in der Malerei. München 2009.

223 | Wheelock 1995a, S. 140.

224 | Vgl. Susanne Heiland: Jan Vermeer van Delft. Dresden 1974, S. 3f. Es existieren keine Zeichnungen von Vermeer und bei einigen seiner Gemälde kommt es zu Zuschreibungsschwierigkeiten, da die Werke für Arbeiten von Jan Vermeer von Utrecht gehalten wurden. Es sind 40 Gemälde erhalten, die Jan Vermeer gesichert zugeschrieben werden können.

225 | Vgl. Wheelock 1995a, S. 146.



Abb. 53: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: TL-28)



Abb. 57: Jan Vermeer, *Briefleserin am offenen Fenster*, Öl auf Leinwand, 83 x 64,5 cm, um 1657. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank



Abb. 58: Edvard Munch, *Das Mädchen am Fenster*, Öl auf Leinwand, 35 x 26,5 cm, 1896–1897

Bildern. Der Betrachter füllt automatisch die Leerstellen, wie es seit Aristoteles mit dem Bild der „leeren Tafel“ verdeutlicht wurde, und versucht, die Geschichte hinter der Szene zu vervollständigen und zu enträtseln. Die nach innen gerichteten Blicke der Protagonisten und ihre abgeschlossenen Körperhaltungen unterstreichen dies zudem. Bei Vermeer fehlen eindeutige ikonografische Hinweise auf eine Bildaussage²²⁶; in Crewdsons Fotografien wird eine Vielzahl an Details angeboten, mit denen der Betrachter versuchen kann, eine Erklärung zu rekonstruieren.

TL-28 nimmt die Komposition aus Vermeers *Briefleserin am offenen Fenster* auf (Abb. 57). Crewdson spiegelt die Szene und versetzt seine Protagonistin in eine zeitgemäße und geografisch angepasste Umgebung. Zudem lässt er den Grund für das Stehen der Frau am Fenster offen. Sie hat im Gegensatz zu Vermeers Mädchen keinen Brief oder anderen Gegenstand in der Hand. Jedoch winkelt sie ihren linken Arm am Ellbogen ab, als halte sie in Gedanken dennoch etwas fest. Bei Vermeers Briefleserin ist Vergleichbares zu beobachten. Die Frau ist ebenfalls aus einem narrativen Zusammenhang gelöst.

226 | Vgl. Christiane Rambach: Vermeer und die Schärfung der Sinne. Weimer 2007, zugl. Phil. Diss. Regensburg 2006, S. 97–99, 207.

Der Inhalt, der Absender und sogar der Adressat des Briefes bleiben für den Betrachter verborgen. In beiden Werken ist der Einsatz des Lichts vergleichbar. Der Innenraum bzw. die Protagonistin werden durch von außen hereinfallendem Licht erhellt.

Ebenso zeigen Vermeers *Das Mädchen in Blau* (um 1662–1663) und *Junge Dame mit Perlenhalsband* (1664), auch wenn das Fenster selbst nicht mehr im Bild zu sehen ist, eine ähnliche Komposition. Zudem können aus Crewdsons Serie *Twilight TL-30* (Abb. 63) und *TL-31* in einen ähnlichen Zusammenhang gestellt werden. In beiden Aufnahmen dreht Crewdson die Perspektive um, so dass der Betrachterstandpunkt nach außen vor das Fenster verlegt wird. Die Anordnung der Frau am Fenster wird in beiden Fotografien aufgenommen.

Ein Detail, das Crewdson nicht nur mit Vermeer, sondern generell mit der holländischen Genremalerei gemein hat, ist das Spiel mit den Durchblicken, in menschenleere Räume und hintereinander liegende Innenräume, wie in Kapitel 3.2.8 bereits erläutert wurde. Zudem wird in *TL-34* eine Schminkkommode an zentraler Stelle in der Fotografie eingesetzt. Das Thema der Morgentoilette war besonders in den 50er und 60er Jahren des 17. Jhs. ein weit verbreitetes und beliebtes Motiv, das einem bestimmtem ikonografischen Schema folgte: Eine Frau steht oder sitzt vor ihrem Toilettentisch, auf dem entsprechende Accessoires liegen, und betrachtet sich im Spiegel.²²⁷

Auch Edvard Munch (1863–1944) setzte neben zahlreichen anderen Künstlern, wie beispielsweise Caspar David Friedrich (1774–1840), das Thema der Frau am Fenster bildlich um. Er nimmt für die vorliegende Betrachtung eine besondere Stellung ein, da seine Kunst bereits zu Lebzeiten des Malers zur Volkskunst gehörte und die „Ikonisierung seiner Sujets“²²⁸ zunahm, so dass einige seiner Motive in die Alltagswelt und den Film integriert, reproduziert und von anderen Künstlern wieder aufgenommen wurden.²²⁹ Munch setzte dagegen selber in seinen Gemälden kompositorische Elemente aus der Fotografie und dem Film ein.²³⁰ Sein künstlerisches Schaffen war geprägt von Krankheit und Tod,²³¹ was seine bevorzugte Themen aus diesen Bereichen sowie Liebesdramen, Alkoholprobleme und Depressionen erklärt, was viele Forscher zu einer psychoanalytischen Sicht auf seine Werke verleitet.²³²

227 | Vgl. ebd., S. 123.

228 | Sivert Thue: Munchs Postkarten. In: Angela Lampe u. Clément Chéroux (Hrsgg.): Edvard Munch. Der moderne Blick. Kat. Ausst. Paris, Frankfurt u. London. 2011–2012. Ostfildern 2012, S. 195–201, hier S. 200.

229 | Vgl. Thue 2012, S. 201; z. B.: Andy Warhol: *Madonna* und *Selbstporträt mit Skelettarm* (nach Munch), 1983, *Der Schrei* als Vorbild für die Maske im Hollywood-Thriller *Scream*; Alfred Hitchcock nutzte für seinen Film *Die Vögel* Vorskizzen von Robert Boyle.

230 | Vgl. Angela Lampe u. Clément Chéroux: Edvard Munch. Der moderne Blick. In: Lampe u. Chéroux 2012a, S. 14–17, hier S. 17. Zum Beispiel stammt das in vielen Gemälden beobachtbare nach vorne, in den Bildvordergrund Streben der Figuren aus dem Bereich der Fotografie, die Umsetzung der Bewegung, quasi auf die Kamera zu, aus dem Film (vgl. Clément Chéroux: *Malerei – von innen nach außen*. In: Lampe u. Chéroux 2012a, S. 73–88, hier S. 73, 80).

231 | Vgl. Krämer 2007, S. 68. 1926 starb Munchs Schwester nach einem langen Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik, 1931 seine Tante, die ihn nach dem Tod seiner Mutter großgezogen hatte (vgl. Clément Chéroux: *Schreib dein Leben! Fotografie und Autobiografie*. In: Lampe u. Chéroux 2012a, S. 45–71, hier S. 53).

232 | Vgl. Lampe u. Chéroux 2012b, S. 15.

Als Beispiel kann an dieser Stelle Munchs *Das Mädchen am Fenster* dienen, das in Korrespondenz zu Crewdsons *TL-28* steht (Abb. 58). Eine junge Frau blickt in einem nächtlichen Interieur aus dem Fenster. Sie trägt ein weißes langes Nachthemd, das sich vom Raum hell abhebt. Das fast bodentiefe Sprossenfenster wird von zwei langen weißen Vorhängen gerahmt, die nach unten zur Seite weggebunden sind. Das Mädchen zieht mit ihrer rechten Hand den linken Vorhang leicht zur Seite und blickt durch das Glas hinaus in die Nacht. Das helle Licht, das von außen in den unbeleuchteten Raum fällt und geometrische Flächen auf dem Boden beschreibt, steht im starken Gegensatz zur eigentlichen Tageszeit. In *TL-28* dreht Crewdson leicht die Perspektive. Das Motiv der Frau am nächtlichen Fenster sowie die nicht eindeutig zu erklärende helle Beleuchtung der Protagonistin von außen sowie der nicht ausreichend erkennbare Außenraum ist beiden Werken gemein.

4.4.6 Zwei Ebenen im Bild: „[...] the classic, perfect, still surface with a disturbing psychological underside“²³³ – Werke von Joel Sternfeld

Crewdson weist in seinem Essay konkret auf Joel Sternfelds *After a Flash Flood, Rancho Mirage, California, July 1979*, als Inspiration hin (Abb. 60). Nach Sternfelds Angaben wurden in *American Prospects* weder die Szenen arrangiert, noch wurden die Personen gebeten, für die Kamera zu posieren. Auch wenn die Aufnahmen oft unreal erscheinende Ereignisse zeigen, ist der Betrachter darauf angewiesen, dem Künstler zu glauben.²³⁴ Demnach entstand die hier angeführte Fotografie 1979 nach einer Überschwemmung in der Stadt Rancho Mirage in Kalifornien. In der großformatigen, farbigen Aufnahme, bildet die scharf abgebrochene Kante einer Straße eine zweite Horizontlinie aus, die das Bild im oberen Drittel teilt. In der oberen Hälfte ist die Siedlung mit den ockerfarbenen Häusern und umgrenzenden Mauern noch weitgehend intakt, das Auto steht in der Einfahrt geparkt. Bei genauem Hinsehen sind kleinere Beschädigungen, vor allem an der Garage am rechten Bildrand erkennbar. Die Architektur wird von Palmen und Bäumen unterbrochen und von hohen grauen Bergen hinterfangen. In der unteren, größeren Bildhälfte sind die Straße und der Hang senkrecht durch eine, im Bildtitel benannte Überschwemmung abgerutscht. In dem lehmigen Erdreich liegt ein Auto, halb von der Erde bedeckt, auf dem Dach, mehrere Rohrstücke ragen aus dem Geröll hervor. Am linken Bildrand ist die Anhöhe noch einigermaßen vorhanden. Zwischen der grünen und gelb verdorrten Bewachsung sind allerdings ebenfalls schlammige, durch die Wassermassen entstandene Furchen zu erkennen. Crewdson beschreibt das Foto als bestes Beispiel für die Gegenüberstellung zwischen einer intakten Oberfläche und einer verstörenden Unterseite.

Crewdson zitiert in *TL-39* eben dieses Motiv, indem er einen jungen Mann in einem perfekt geordneten und fast schon steril sauberen Badezimmer zeigt, der durch den ausgebauten Abfluss der Dusche hinab in den Unterbau des Hauses greift (Abb. 59). Er teilt die Bildfläche ebenso wie Sternfeld horizontal auf und bietet dem Betrachter die Szene wie in einem Querschnitt an. Die Bildaufteilung erscheint wie eine Spiegelung von

233 | Crewdson 2008, S. 82.

234 | Vgl. Tucker 2012, o. S.

Abb. 59: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: TL-39)



Abb. 60: Joel Sternfeld, *After a Flash Flood, Rancho Mirage, California, July 1979*, C-print, 34,4 x 43,3 cm, 1987. © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence



Sternfelds Aufnahmen, bei Crewdson nimmt das Badezimmer in der oberen Bildhälfte zwei Drittel, die Unterseite des Hauses ein Drittel ein. Aber beide Fotografen setzen den Fokus auf den unteren Teil des Bildes. Während in Sternfelds Aufnahme jedoch das Auto und die Rohre ausgemacht werden können, lässt sich in Crewdsons Aufnahme nichts erkennen, was der junge Mann suchen oder finden könnte. Indem Crewdson die Fotografie nicht betitelt, kann der Betrachter nur rätseln, was in dieser Szene vor sich geht. Sternfeld bietet dagegen eine genaue und nachvollziehbare Erklärung.

Zwei weitere Fotografien aus der Serie *Twilight*, *TL-3* und *TL-4*, scheinen auf Joel Sternfeld zurückzugehen. In *TL-3* (Abb. 61) steht ein aus der Motorhaube qualmendes Auto auf der Straße in einer Vorortssiedlung. Feuerwehr und Polizei sind vor Ort und begutachten den PKW. Am rechten Bildrand parkt ein weißer Polizeiwagen mit offener Fahrertür. *TL-4* (Abb. 51) scheint in derselben Umgebung aufgenommen worden zu sein, die Architektur der Häuser ähnelt sich stark. Eine tote Kuh liegt am unteren Bildrand auf der Wiese, Polizisten, Feuerwehrmänner und vermeintliche Kriminalbeamte in Anzügen verteilen sich in der Umgebung.

In Sternfelds *Exhausted Renegade Elephant, Woodland, Washington, June 1979* führt eine asphaltierte Straße vom unteren rechten Bildrand kommend mittig in die Aufnahme hinein (Abb. 62). Dort liegt ein offenbar erschöpfter, laut dem Titel ausgebrochener Elefant auf der Straße und wird von mehreren Helfern mit Wasser bespritzt. Schaulustige haben sich zu beiden Seiten der Straße eingefunden. Die sonnige Szene suggeriert, dass das Tier kurz vor dem Verdursten zusammengebrochen ist. Ein Führerhaus eines Lkws sperrt die Straße nach hinten hin ab, neben dem Tier parkt ein weißer Pick-up. Am unteren rechten Bildrand hält die weiße Limousine des Sheriffs. Aufgrund der weit offen stehenden Fahrertür erkennt man das Bein des Beamten auf dem Fahrersitz.



Abb. 61: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: TL-3)



Abb. 62: Joel Sternfeld, *Exhausted Renegade Elephant*, *Woodland, Washington, June 1979*, C-print, 40,5 x 51 cm, 1987. © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

Rechts der Straße erheben sich trockene grüne Bäume, die das Bildfeld ebenfalls nach hinten abschließen. Links wird die Straße gesäumt von einer trockenen Wiese und verdorrten niedrigen Pflanzen.

Als auffällige Parallele dient der weiße Polizeiwagen mit offener Fahrertür am rechten Bildrand, der sich in allen drei Aufnahmen finden lässt. Zudem wird eine Szene aus erhöhter Perspektive relativ klein in eine weite Umgebung eingebettet, von der die Handlung ausgeht. Die Szenen können erst bei genauer Betrachtung der gesamten Fotografie identifiziert werden. In diesem Beispiel kommt in Sternfelds Aufnahme trotz des erklärenden Titels die Frage auf, warum das Tier auf der Straße liegt und von wo es ausgebrochen ist. Wie in Crewdsons Fotografien, in denen der Betrachter die Szenerie des Brandes und der toten Kuh nicht versteht, kann die Anwesenheit des Elefanten nicht tatsächlich nachvollzogen werden. Trotz des Bildtitels bleibt in dieser Fotografie dem Betrachter genug Freiraum für seine eigene Fantasie. Crewdson und Sternfeld halten eine ungewöhnliche Szene in einem scheinbar banalen Umfeld fest.

Als weiteres Zitat zu Sternfeld kann das Auftreten der Feuerwehrmänner in *TL-4* gewertet werden. Sternfeld lichtet in *McLean, Virginia, December 1978* einen Feuerwehrmann in typischer gelber Jacke und Helm ab, der an einem provisorischen Gemüsestand einen Kürbis kauft, während im Hintergrund ein Haus abbrennt. Der Feuerwehrmann scheint sich für den Brand nicht zu interessieren, er steht ruhig, einen Kürbis unter den Arm geklemmt, in der Bildmitte vor einem Stapel der orangefarbenen Kürbisse. Weitere Früchte liegen auf der trockenen Wiese bis zum unteren Bildrand verstreut. Im Bildhintergrund brennt das Dach des zweistöckigen Wohnhauses, dichter dunkler Rauch steigt in den Himmel auf. Von rechts ragt ein Kran eines daneben parkenden Krankenwagens zu den Flammen empor.

Wie in *TL-4* wirkt die Szene surreal, da die eigentlichen Helfer nichts unternehmen. In Crewdsons Fotografie stehen sie verteilt auf der gesamten Wiese, führen aber keine Handlung aus. In Sternfelds Aufnahme ist es für den Betrachter nicht nachvollziehbar, warum der Feuerwehrmann nichts unternimmt, um das Feuer zu löschen, und darüber hinaus anscheinend in vollkommener Ruhe einkaufen gehen kann. In Wirklichkeit zeigt das Bild eine Übung der Feuerwehr, der Brand war kalkuliert und der Feuerwehrmann machte gerade eine Pause.²³⁵ Doch genau in diesem Umstand entwickelt sich die Intensität der Fotografie. Würde Sternfeld der Fotografie diese Information begeben, erhielte die Aufnahme einen gänzlich anderen Stellenwert. Jegliche surreale, verstörende Stimmung würde dem Wissen über die Situation weichen. Eben dies charakterisiert auch die Aufnahmen Crewdsons.

4.4.7 Das Zwielflicht – Parallelen zu Philip-Lorca diCorcia

Im Jahre 2006 fand in London die Ausstellung *Twilight. Photography in the magic hour* statt. Drei Aufnahmen aus Crewdsons Serie *Twilight* wurden neben Werken von sieben weiteren Fotografen gezeigt, die diese besondere Beleuchtungssituation zum Gegenstand ihrer Werke machten. Unter anderem waren auch sieben Aufnahmen aus Philip-Lorca diCorcias Serie *Hustlers* vertreten.²³⁶

Crewdsons und diCorcias Fotografien weisen thematische und ästhetische Gemeinsamkeiten auf.²³⁷ In seiner Serie *Hustlers* setzte diCorcia männliche Prostituierte und Drogenabhängige in Szene. Er betitelte die einzelnen Aufnahmen mit dem Namen des Protagonisten, dessen Alter, Geburtsort und der Summe, die er für Sex erhalten hätte. Die Männer wurden mit Hilfe einer indirekten Beleuchtung emotional in Szene gesetzt. Als Schauplätze dienten billige Hotels, Straßenecken oder Parkplätze. Die Aufnahmen thematisieren die trostlose Seite Hollywoods und die unerfüllten Träume. Die Fotografien wirken trotz ihrer Theatralität authentisch und dokumentarisch.

In *TL-30* spielt Crewdson mit der trennenden und reflektierenden Fensterscheibe (Abb. 63). Ein Mädchen steht in einem schwach beleuchteten Wohnzimmer und blickt durch die Scheibe hinaus in die Dunkelheit. Links neben ihr werden die Umrisse eines Mannes sichtbar, der eine Taschenlampe in der Hand hält und das Mädchen anblickt.

DiCorcia setzte in seiner Aufnahme *William Charles Everlove; 26 years old; Stockholm, Sweden via Arizona; \$40* aus der Serie *Hustlers* das Element der Fensterscheibe ein, um den Protagonisten vom Betrachter zu distanzieren (Abb. 64). Die Aufnahme wird bestimmt von der weiß-roten Konstruktion des Fensters und der Hauswand. Im Innenraum steht ein junger Mann vor der Scheibe, hebt seine linke Hand, in der er ein kleines Radio hält, zu seiner Wange und blickt hinaus, sieht den Betrachter aber nicht an. Die

235 | Vgl. Eric Kim: 6 Lessons Joel Sternfeld Has Taught Me About Street Photography. <http://erickimphotography.com/blog/2014/02/14/6-lessons-joel-sternfeld-has-taught-me-about-street-photography/> (Stand: 3.1.2018).

236 | Vgl. Martin Barnes u. Kate Best (Hrsgg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*. Kat. Ausst. London 2006. London u. New York 2006.

237 | Ausgeklammert werden seine Portraitserien *Streetwork* (1993–1999) (im Stil der *street photography* mit einer Handkamera spontan aufgenommen bzw. wurde der Auslöser automatisch betätigt), *Heads* (1999–2001, Passanten wurden in der Menschenmenge einer Großstadt ohne ihr Wissen aufgenommen) sowie die Serie *Lucky Thirteen* (2004, Fotografien von Poledance-Künstlerinnen in Aktion).

weißen Vorhänge zu beiden Seiten des Fensters sowie der Rahmen der Scheibe selbst und die Balken des Hauses fassen den Mann ein. Hinzu kommen die Schatten, die von oben und den Seiten den Mann einengen.

Crewdson nimmt das Motiv der Spiegelungen auf. Er ersetzt zwar den Mann mit einer Frau und einem weiteren Protagonisten, das Kompositionsprinzip ähnelt jedoch stark diCorcias. Auch die doppelten Rahmungen und verschatteten Felder setzt Crewdson in *TL-30* um. Mit Hilfe des Lichts und der Farben unterstreichen Crewdson und diCorcia die Wirkung, in diCorcias Aufnahmen kommt zudem ein Wechsel zwischen Schärfe und Unschärfe zum Tragen.

Crewdson nennt zudem diCorcias Aufnahme *Mario* (1978) aus dessen Werkgruppe *A Storybook Life* als ästhetische Inspiration.²³⁸ Diese Sammlung beinhaltet Fotografien von Personen und Gegenständen aus DiCorcias Leben. Die Aufnahmen wirken zunächst wie zufällig entstandene Alltagsszenen, was sich auf den zweiten Blick jedoch als Irrtum erweist. DiCorcia inszeniert sehr persönliche, aber banal wirkende, narrative Tableaus, in denen die Menschen ihrer Umwelt entrückt erscheinen. Es entstehen Portraits, Stillleben, Landschaften und Straßen- sowie Stadtansichten. DiCorcia setzt sich mit der Erscheinung und Umsetzung von Wirklichkeiten auseinander, wie diese wahrgenommen werden können.²³⁹ Wie einige von Crewdsons Aufnahmen aus *Twilight* wirken diCorcias Bilder durch die Mischung aus natürlichem und künstlichem Licht und kinematografischen Stilmitteln irrational.²⁴⁰ Im Gegensatz zu Crewdson hebt diCorcia jedoch Personen aus der Umgebung hervor und isoliert sie. In *Mario* lichtet diCorcia seinen Bruder ab, der vor dem geöffneten Kühlschrank nachts in der Küche steht. Er blickt vollkommen versunken auf die hell beschienenen Lebensmittel, bewegt sich jedoch nicht oder nimmt etwas aus dem Kühlschrank hinaus. Sein Gesicht und sein Oberkörper werden von dem sehr hell aus dem Inneren des Kühlschranks fallenden Licht beschienen. Als Pendant leuchtet ein grünliches Licht von der Arbeitsfläche auf der anderen Seite der Küche. Die Lichtquellen wirken unnatürlich und ungemütlich. In dieser Aufnahme nimmt die Beleuchtung im Innenraum das ambivalente Verhältnis des sonst im Außenraum auftretenden Zwielfichts auf. In Crewdsons Serie *Twilight* ist keine Fotografie direkt mit diCorcias *Mario* vergleichbar, es ist eher der generelle Einsatz des Lichts, durch das sich die Werke annähern. Die übrigen Aufnahmen aus *A storybook life* besitzen dagegen einen portraithaften Charakter; die Personen blicken in die Kamera, oder die Fotografien wirken wie spontan festgehaltene Szenen.

238 | 2003 fasste diCorcia in *A storybook life* 75 Farbfotografien zusammen, die von 1977–1999 entstanden waren. Als Titel dienen lediglich die Orte und Daten. Die Fotografien wurden nicht chronologisch geordnet (vgl. Philip-Lorca diCorcia: *a Storybook Life*. Santa Fe 2003). Philip-Lorca diCorcia (* 1951) ist durch seine Biografie mit Crewdson verbunden. Beide leben in New York und schlossen ihre Ausbildung an der Yale Universität in New Haven ab. DiCorcia absolvierte seinen Master of Fine Arts 1979, Crewdson 1988. Crewdson lehrt seit 1993, diCorcia seit 1996 in Yale (vgl. Elsidique 2016; Christian Flynn: *Philip Lorca diCorcia*. New Haven 2016, <http://art.yale.edu/PhilipLorcadiCorcia> (Stand: 16.8.2017)).

239 | Vgl. Dohm 2013, S. 33.

240 | Vgl. Bussard 2014, S. 156.

Abb. 63: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: TL-30)



Abb. 64: Philip-Lorca diCorcia, *William Charles Everlove; 26 years old; Stockholm, Sweden via Arizona; \$40*, C-print, 60,4 x 88,5 cm, 1990–1992. © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence



4.4.8 Die Milchpfütze – Eine Hommage an Jeff Walls *Milk*?

Heinz Peter Schwerfel sieht in Crewdsons *TL-43* in dem Motiv der Milch eine Verbindung zu Jeff Walls *Milk* und interpretiert die Aufnahme als eine Hommage an den „Meister“ Wall.²⁴¹ Zwar bildet die Milchpfütze in *TL-43* eine zentrale Stelle mittig im Bild, jedoch unterscheiden sich die Aufnahmen grundlegend in Thema, Komposition und Umsetzung. Crewdsons neben der verschütteten Milch liegende Verpackung ist zum einen von anderem Format und die Marke ist unverdeckt ablesbar, im Gegensatz zu der braunen Papiertüte, die Walls Protagonist in der Hand hält. Zum anderen fehlt bei Crewdson jegliche Bewegung, die in Walls *Milk* das Bild bestimmt. Darüber hinaus platziert Crewdson weiteren Müll, Unrat, Laub und Äste mitten in einem Wohnzimmer und stellt einen Braunbären in den Innenraum. Im Gegensatz zu Wall wird die Milchpackung nicht isoliert und somit nicht zum Hauptmotiv des Bildes.

Fazit

In *Twilight* steht der Einfluss aus dem Medium Film im Vordergrund, vor allem Steven Spielbergs *Close Encounters of the third kind* diente als Vorbild für mehrere Fotografien. Hierbei sind es insbesondere bestimmte Einzelmotive und Beleuchtungssituationen, die Crewdson aufnimmt und in seinen eigenen Sets verarbeitet. Neben Spielberg ist eine Inspiration durch David Lynch erkennbar, der nicht nur Motive, sondern vor allem Thematiken und Kompositionsprinzipien für Crewdson liefert. Die Bildwelten Hoppers stehen der Inspiration aus dem Film ähnlich stark zur Seite. Von dem Maler übernimmt Crewdson zum einen Motive, zum anderen Stimmungen und generelle Anregungen zur

241 | Vgl. Schwerfel 2003, S. 215.

Bildfindung, Umsetzung und Thematiken. Darüber hinaus wirkten Fotografen wie Joel Sternfeld und Philip Lorca diCorcia auf die Komposition und Themen einzelner Fotografien.

4.5 Dream House

Auf Anfrage der New York Times inszenierte Crewdson im Jahre 2002 zwölf Fotografien für einen Teil ihres Magazins.²⁴² Aus dem ursprünglichen Auftrag entwickelte sich jedoch die Gestaltung einer eigenständigen Serie *Dream House*, die 2008 veröffentlicht wurde. Die Aufnahmen sind 73,66 x 111,76 cm groß, digital nachbearbeitet und auf Aluminium-Bögen abgezogen. Seit der Veröffentlichung dieser Aufnahmen sind die Preise für Crewdsons Fotos in die Höhe geschneilt.²⁴³ Obwohl es sich nur um wenige Aufnahmen handelt, ähneln sich die Motive stark, so dass es sinnvoll erscheint, die Bilder zu strukturieren:

Auftakt (*DH-1*)

Innenraum (*DH-2–DH-6*)

Schnittstelle Innen / Außen (*DH-7–DH-9*)

Außenraum (*DH-10–DH-12*)

Wie bereits in *Early Work* und *Twilight* wirkt *DH-1* wie eine Einführung in die Serie, wie ein Auftakt, um die folgenden Aufnahmen vorzustellen und gleichzeitig räumlich zu verorten. Crewdson gibt dem Betrachter einen Eindruck des Hauses, mit dem man die nachfolgenden Szenen verbinden kann.

Als Schauplatz kaufte Crewdson ein Haus in Rutland, Vermont, inklusive der Inneneinrichtung der kurz zuvor verstorbenen Bewohnerin. In dem Haus wurde nichts verändert, alles wurde so übernommen, wie die alte Frau es hinterlassen hatte.²⁴⁴ Als Protagonisten engagierte Crewdson bekannte Schauspieler und Schauspielerinnen wie Tilda Swinton, Gwyneth Paltrow, Julianne Moore, Philip Seymour Hoffmann und Dylan Baker. Crewdson entschied sich für professionelle Schauspieler, da die Szenen ein langes Stillhalten und eine immer gleichbleibende Mimik und Gestik voraussetzten.²⁴⁵ Zudem wird durch die bekannten Gesichter der Eindruck verstärkt, die Szene aus einem Film zu kennen und eine zusätzliche Realitätsebene ins Bild eingebracht.

Die Fotografien sind eng verwandt mit den Aufnahmen aus der vorherigen Serie *Twilight*, während zu *Early Work*, *Natural Wonder* und *Hover* nur wenige ästhetische Gemeinsamkeiten erkannt werden. Im Gegensatz zu *Twilight* wiederum sind die Elemente stark reduziert. Während in *Twilight* noch die Pflanzen zu Bergen zusammengerafft wurden, quellen sie nun „nur“ noch aus dem Kofferraum oder wuchern wie in einem wilden Garten vor der Terrassentür. Im Gegensatz zu den bisherigen Serien Crewdsons gibt es in *Dream House* nicht eine so starke Bindung der einzelnen Fotografien unterei-

242 | Vgl. O. A.: Dream House, <http://www.nytimes.com/2002/11/10/magazine/portfolio-dream-house.html>. 10.11.2002 (Stand: 20.1.2017).

243 | Vgl. Feist 2006.

244 | Vgl. Kröner 2004, S. 177.

245 | Vgl. ebd., S. 179.

ander, sondern eher eine Wiederaufnahme der Motive von *Twilight*. Die Aufnahmen der Serie *Dream House* sind jedoch psychologischer als die Vorgängerserie. Die beiden ersten Aufnahmen der jeweiligen Serie weisen ein vergleichbares Motiv auf. Crewdson lichtet in *TL-1 (Twilight)* und *DH-1 (Dream House)* das gesamte Haus mit erleuchteten Fenstern von außen in der Dämmerung ab. *DH-10* zeigt Tilda Swinton, die neben ihrem Auto, in dem noch die Beifahrerin sitzt, auf der Straße steht und wie entsetzt auf etwas außerhalb des Bildfeldes starrt. Diese Fotografie führt das Motiv aus *TL-2* und *TL-10* aus *Twilight* weiter. Das Motiv des mitten auf der Straße parkenden Autos, dessen Tür/en offen stehen, wird ebenso aus *TL-18* übernommen. In der Serie *Twilight* wird die Bildkomposition dieses Motivs – der Betrachter befindet sich außen und blickt durch eine Fensterscheibe auf eine Szene in einen Innenraum, wobei die Person drinnen wiederum nach außen schaut – in *TL-30* (Abb. 63) und *TL-31* umgesetzt.

Die Szenen spielen sich im Inneren des Hauses oder im Außenbereich, der Straße und dem Vorgarten ab. Crewdson thematisiert die Verbindung der Bewohner mit ihrem Heim, der Siedlung und der Natur. Insbesondere die Entfremdung des Menschen im Haus, in der vertrauten Umgebung, tritt in den Fotografien zutage. Vor allem das Familienleben wird in den Fokus der Aufnahmen gerückt. Personen sitzen auf der Bettkante und starren ins Leere oder in den Spiegel, als seien sie sich, ihrer Familie und ihrer Umwelt fremd.²⁴⁶ Die Protagonisten wirken wie versteinert und unfähig, sich aus der Situation zu befreien. Die Bedrohung in Form von physischer und psychischer Gewalt schwingt als Unterton in den Aufnahmen stets mit. Das Thema „suburb“ ist vor allem durch Film und Fernsehen bereits so konnotiert, dass man automatisch nach dem Bruch sucht.²⁴⁷ In *DH-6* könnte man einen Fall von Pädophilie unterstellen, in *DH-3* ein schwerwiegendes Problem innerhalb der Familie. In *DH-3*, *DH-7* und *DH-11* wird zudem eine surreale Atmosphäre, einerseits durch das von oben einfallende Licht, andererseits durch die Blumen im Kofferraum und den Rollrasen in der Garage, erzeugt. Die Aufnahmen wirken durch die Verwendung typisch amerikanischer Requisiten zeitlos. In Crewdsons Aufnahmen wird der Blick des Betrachters zumeist direkt in das Innere des Raumes und im übertragenen Sinne in das Innere der Menschen gelenkt.²⁴⁸ Zudem komponiert er Aufnahmen und lässt Räume entstehen, die immer den Anschein des Realen, wirklich Existierenden behalten. Die Perspektiven werden nicht verschoben oder unmögliche Räume konstruiert.

4.5.1 Stars oder prototypische Charaktere? –

Bezüge zu den Filmen *Fargo*, *Magnolia*, *Happiness* und *Safe*

Crawdson erwähnt, dass die Schauspieler und Schauspielerinnen in den Fotografien nicht in ihren Rollen als Stars fungieren, sondern allgemeingültige Charaktere verkörpern. Die Hollywoodschauspieler funktionieren wie Requisiten und sollen eher entgegen ihres jeweiligen Filmklischees in den Szenen agieren.²⁴⁹ Jedoch muss festgestellt werden, dass die jeweiligen Filme durchaus mit ähnlichen Thematiken spielen wie

246 | Vgl. Kuni 2006, S. 30.

247 | Vgl. Römers 2005, S. 79.

248 | Lauter 2001b, S. 17.

249 | Vgl. Bob Nickas: *Theft is vision. Collected Writings and Interviews*. Dijon u. Zürich 2008, S. 219.



Abb. 65: Todd Haynes, *Safe*, USA 1995, TC: 00:25:20

Crewdson dies in seinen Fotografien umsetzt.²⁵⁰ So verkörpert William H. Macy in *Fargo* einen Autoverkäufer, der sowohl privat als auch beruflich scheitert. Die Stimmung, die in Crewdsons Aufnahmen von ihm ausgeht, z. B. die an Verzweiflung erinnernde Gestik und Mimik des Mannes, der auf der Bettkante sitzt (*DH-5*) (Abb. 68), zeigt thematische Übereinstimmungen mit seiner Filmrolle in *Fargo*. In *DH-3* erinnert Dylan Baker an seine Filmrolle als pädophiler Familienvater in Todd Solondz Film *Happiness*. Analog kann dies für Julianne Moore und Philip Seymour Hoffmann festgehalten werden, die in *Magnolia* ambivalente, von Selbstzweifeln geplagte Protagonisten wiedergeben.

In Todd Haynes Film *Safe* verkörpert Julianne Moore eine unauffällige, durchschnittliche Vorort-Hausfrau in San Fernando Valley, die psychotische Ängste auf ihre Umwelt, eine sog. Multiple Chemische Sensitivität entwickelt und sich in ihrem Leben nicht mehr zurechtfindet. In einer Szene sitzt sie auf der Bettkante in ihrem Schlafzimmer und starrt vor sich hin (Abb. 65). Diese Einstellung ist besonders prägnant mit *DH-4* vergleichbar (Abb. 66). Julianne Moore, William H. Macy und Philip Seymour Hoffmann standen bereits in einigen Filmen verschiedener Regisseure gemeinsam vor der Kamera.²⁵¹

4.5.2 Das Paar im Schlafzimmer – Vergleiche zu Jeff Wall und Edward Hopper

Das Thema der partnerschaftlichen Beziehung und der Kommunikationslosigkeit bzw. der Sprachlosigkeit und des Streits zwischen den Partnern findet sich bei Crewdson in vier Aufnahmen der Serie wieder. In *DH-4* und *DH-5* wird eine Szene mit einem Paar in einem Schlafzimmer im Bett visualisiert.

Beide Fotografien zeigen ein Schlafzimmer, das aus leichter Untersicht aufgenommen wurden. Das große Doppelbett nimmt den größten Teil des Raumes ein. *DH-4* erinnert stark an Jeff Walls *The Quarrel* (Abb. 67).

Wall setzt eine privat und intim wirkende Szene mit einem Paar im Schlafzimmer um. Aus naher Distanz fotografiert er Mann und Frau in einem schmalen Bett. Das Licht ist gedämpft und der Ausschnitt bleibt auf die Breite des Bettes und einen Teil des rechts daneben stehenden Nachtkästchens beschränkt. Auf der linken Seite liegt der Mann unter einem dünnen Laken eingewickelt, zur Bettkante hingewendet. Auf der rechten Seite des Bettes sitzt eine mit einem dünnen weißen Nachthemd bekleidete Frau, die das gleiche Laken sorgfältig, mit einem Faltenwurf, mit einem mittelalterliche Schnitzfigur

250 | Diese Gemeinsamkeit wurde bereits erkannt von Nickas 2008, S. 216–221. Wes Anderson wird neben Todd Haynes ebenfalls von Katy Siegel (Siegel 2007) als Inspiration genannt.

251 | Alle spielten in Paul Thomas Andersons Film *Boogie Nights* (1997) sowie *Magnolia* mit. Dylan Baker und Philipp Seymour Hoffmann in Tod Solondzs *Happiness* (1998), Philip Seymour Hoffman und William H. Macy in David Mamets *State and Main* (2000).

Abb. 66: Gregory Crewdson, *Untitled*, Archival pigment print, 73,66 x 111,76 cm (unframed), 2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: DH-4)



Abb. 67: Jeff Wall, *The Quarrel*, Transparency in lightbox, 119 x 175,6 cm, 1988. Courtesy of the artist



erinnert, über ihre linke Schulter und über ihre Beine drapiert hat. Sie wendet ihren Blick nach rechts aus dem Bild hinaus. Die Fotografie bleibt in großen Teilen verschattet, die einzige Lichtquelle bildet das gedämpfte Licht der Nachttischlampe. Obwohl das Bett sehr schmal ist, schafft das Paar die größtmögliche Distanz zueinander. Die einzige Verbindung zwischen den beiden bildet das gemeinsame Laken, das so groß ist, dass es beide nutzen können, sich aber dennoch nicht berühren müssen. Die emotionale Aufladung, die Traurigkeit der Frau, wird unterstrichen durch Taschentücher auf dem Nachtkästchen. Ein Ansatz von Dynamik und Spannung setzt Wall mit der Hand der Frau ein, die diese mit gespreizten Fingern leicht anhebt, was darauf hindeuten könnte, dass sie sich gleich bewegt, sich umdreht oder geht.

Im Gegensatz zu Wall räumt Crewdson dem Paar mehr Platz ein, unterstreicht aber somit deutlicher die Distanz zueinander. In Walls „Streit“ war das Paar noch durch das Laken verbunden, bei Crewdson bildet nur die Tagesdecke eine gemeinsame Grundlage. Crewdson lässt die beiden im Raum, in dem Bett und im übertragenen Sinne auch in ihrer Beziehung verloren erscheinen. In Walls und Crewdsons Fotografien ist die Anordnung der Paare identisch: der Mann liegt, die Frau sitzt auf der Bettkante. Das Paar wendet sich voneinander ab. Die Frauen blicken beide resigniert in den Raum. Ebenfalls vergleichbar ist die Beleuchtung der Szenen. Die Schlafzimmer bleiben verschattet, als Lichtquelle dient die jeweilige Nachttischlampe. Durch das Thema des Streits oder der Kommunikationslosigkeit zwischen einem Paar und dessen Umsetzung in einem altmodisch wirkenden Schlafzimmer am Abend bzw. in der Nacht rücken die Werke stark aneinander. Was Crewdson jedoch von Wall unterscheidet, ist die Nähe des Betrachters zum Bild, die Fokussierung auf das Paar, auf den Ausschnitt. Crewdson setzt seine Szenen in einem weiteren Umfeld um, er zeigt einen größeren Teil des Schlafzimmers. Zu-



Abb. 68: Gregory Crewdson, *Untitled*, Archival pigment print, 73,66 x 111,76 cm (unframed), 2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: DH-5)



Abb. 69: Edward Hopper, *Excursion into philosophy*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 101,6 cm, 1959. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

dem verortet Crewdson die Aufnahme in eine Umgebung, die der Betrachter durch die großen Fenster sehen kann, und bietet eine zeitliche Einordnung an. Bei Wall kann man sich aufgrund der Szene im Schlafzimmer und durch das künstliche Licht nur erahnen, dass es Abend ist. Zudem dreht Crewdson die Komposition aus der Bildparallele, was die Fotografie dynamischer werden lässt. Durch die Ruhe und Stille der Protagonisten hebt er diese Dynamik jedoch wieder auf.

Für *DH-5* (Abb. 68) lassen sich ähnliche Beobachtungen anstellen, nur dass die Rollen hier getauscht sind. Der Mann ist diesmal derjenige, der am Bettrand sitzt und nachdenkt. Die Frau liegt nackt, quer über dem Bett und starrt an die Decke, wodurch sie präsenter wirkt als die Männer in den anderen beiden Fotografien.

In dem Motiv des entfremdeten Paares im Schlafzimmer ist darüber hinaus die Inspiration durch Hopper ablesbar. Hoppers *Excursion into philosophy* und *Summer in the city* nehmen das Thema auf (Abb. 69, 56). In *Excursion into philosophy* liegt eine Frau mit entblößtem Unterkörper mit Blick zur Wand auf dem Bett, das sich von links in das Bild schiebt. Auf der Bettkante sitzt ein bekleideter Mann mit hängenden Schultern und gesenktem Kopf. Er blickt ins Leere und scheint komplett in seine Gedanken versunken zu sein. Neben ihm liegt ein aufgeschlagenes Buch. Rechts neben ihm ist ein Fenster geöffnet und lässt das warm wirkende Sonnenlicht in den Raum fallen. Auf dem Fußboden vor dem Mann entsteht so ein rechteckiges Lichtfeld, das an der Wand hinter dem Bett wiederholt wird. Im Außenraum werden grüne Hügel und ein blauer Sommerhimmel sichtbar. Durch das Buch und den Bildtitel gibt Hopper einen Anhaltspunkt, worüber der

Abb. 66: Gregory Crewdson, *Untitled*, Archival pigment print, 73,66 x 111,76 cm (unframed), 2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: DH-4)



Abb. 56: Edward Hopper, *Summer in the city*, Öl auf Leinwand, 50,8 x 76,2 cm, 1949. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Mann nachdenken könnte. Jedoch werden die seelische Isoliertheit und das Versunkensein in seinen eigenen Gedanken offensichtlich. Er scheint keine Notiz von der Frau hinter ihm zu nehmen.

In *DH-5* wiederholt sich die Sitzhaltung des Mannes auf der Bettkante, auch wenn Crewdson die Anordnung leicht ändert. Anstatt an der Längsseite des Bettes zu sitzen, platziert er den Mann in der Fotografie am Fußende. Auch die Position der Frau ist gedreht, anstatt auf der Seite, vom Betrachter abgewendet, wird sie auf dem Rücken liegend wiedergegeben. Die Position des Fensters und die Stellung des Bettes im Raum sind Hoppers Gemälde ebenso ähnlich. Die Stimmung in der Fotografie und im Gemälde ist vergleichbar. Die Melancholie und Resigniertheit dominieren die Bilder und werden in den Blicken der Protagonisten greifbar. Sie starren ins Leere und scheinen nichts um sich herum wahrzunehmen. Sie wirken sowohl physisch als auch psychisch wie erstarrt und gefangen in ihrer Situation und ihren Gedanken. Obwohl Hopper seine Szenen am Tag, mit Sonnenschein und hellem Licht, umsetzt, lösen die Werke adäquate Assoziationen beim Betrachter aus.

Ähnlich verhält es sich im Vergleich von *DH-4* mit *Summer in the city* (Abb. 66, 56). Die Gesamtkomposition der beiden Bilder bleibt gleich, Crewdson wandelt lediglich Details ab. Dies betrifft die Position des Fensters und die Drehung des Bettes sowie die Aufnahmeperspektive, die bei Hopper eher von oben, bei Crewdson eher aus Untersicht komponiert ist. Die Haltung der Frau am Bettrand ist fast identisch, die Protagonistin bei Hopper beugt sich lediglich mit verschränkten Armen etwas weiter vor. Von dem fast unbedeckten, liegenden Mann ist in beiden Werken nur ein Teil zu sehen.

Crewdson scheint in den beiden Bildern bewusst die Gemälde Hoppers zu rezipieren und leicht zu modifizieren. So bewirkt er einen Wiedererkennungseffekt der Szenen. Er ruft beim Betrachter das Gefühl hervor, das Bild zu kennen, und lässt ihn durch die Variation gleichzeitig zweifeln.

4.5.3 Eine vorgebliche Idylle –

Jeff Walls *A ventriloquist at a birthday party in October 1947*

Durch die Beschäftigung mit Jeff Walls Fotografien fällt die Parallele zwischen Crewdsons *DH-9* und Jeff Walls *A ventriloquist at a birthday party in October 1947* auf (Abb. 70, 71).

Walls querrrechteckiges Foto lässt den Betrachter teilhaben an einer Kindergeburtstagsfeier. Man blickt von einer leicht erhöhten Position in ein abgedunkeltes Wohnzimmer, in dem zentral eine Frau auf einem Stuhl sitzt und eine Bauchrednerpuppe auf ihrem Schoß hält. Um sie herum gruppieren sich in einem Halbkreis sitzend und stehend zwölf Kinder. Alle richten ihre Aufmerksamkeit auf die Puppe, die anscheinend gerade eine Geschichte „erzählt“. Bunte Luftballons schweben im Raum und sind teilweise bis unter die Zimmerdecke gestiegen. Die gesamte Einrichtung des Raumes ist altmodisch, in beige-braun gehalten. Dadurch, dass lediglich zwei Stehlampen eingeschaltet sind, wird das Zimmer nur schwach erhellt. Durch den Betrachterstandpunkt wirkt die Decke des Zimmers niedriger, als sie eigentlich ist, und verleiht dem Bild eine klaustrophobische, bedrückende Stimmung. Der Bauchrednerpuppe haftet an sich schon etwas Unheimliches an, da sie scheinbar ein Eigenleben führt. Die bunten Ballons verstärken dieses Gefühl, da sie mehr fehl am Platz wirken, als dass sie den Eindruck einer lustigen Feier verkörpern würden. Die Luft scheint zu stehen in dem kleinen Raum, die Fenster sind geschlossen und die Vorhänge zugezogen. Wall mischt in seiner Aufnahme Kafkas *Die Sorge des Hausvaters*, Elemente des Film Noir und die Familiarität des Alltäglichen.²⁵²

Stimmung und Elemente aus der Fotografie kehren in Crewdsons *DH-9* wieder. Als erstes stechen die bunten Luftballons ins Auge, die in beiden Werken an der Decke schweben. Die Stimmung changiert zwischen heimlich und unheimlich, aber auch sentimental. Bei Crewdson verstärkt die Frau an der Glastür diesen Eindruck, bei Wall hat das Thema des Bauchredners an sich einen unheimlichen Unterton. Crewdsons Werk wirkt wie eine Fortsetzung des Fotos von Wall, eine Szene nach der Party, als alle Gäste bereits nach Hause gegangen sind. Die Frau bleibt mit den Überresten allein und wird in den nächsten Minuten mit dem Aufräumen beginnen. Das Thema ändert sich etwas, es ist keine sozialpolitische Kritik mehr abzulesen. Der Betrachterstandpunkt ist in beiden Fotografien ähnlich nach unten versetzt, die Decke wirkt niedrig und erdrückend. Crewdson dreht im Gegensatz zu Wall das Bild in die Diagonale und strukturiert den Raum mit weiteren architektonischen Elementen. Er erweitert das Zimmer und bringt mit der Treppe und dem Flur eine zusätzliche Komponente, einen Ausweg mit ins Bild ein. Bei Wall scheint hingegen nur dieses Zimmer zu existieren, aus dem es keinen Weg hinaus gibt.

252 | Wall thematisiert zudem in seiner Aufnahme die langsame Verdrängung der Entertainer, Magier, Bauchredner und Schausteller durch das Fernsehen in den 1940er und 1950er Jahren. Das Fernsehen begann sich in Amerika immer mehr in den Privathaushalten durchzusetzen und ersetzte andere Unterhaltungsformen (vgl. Vischer u. Naef, S. 328).

Abb. 70: Gregory Crewdson, *Untitled*, Archival pigment print, 73,66 x 111,76 cm (unframed), 2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian. (Katalog: DH-9)



Abb. 71: Jeff Wall, *A ventriloquist at a birthday party in October 1947*, Transparency in lightbox, 229 x 352,4 cm, 1990. Courtesy of the artist



4.5.4 Autounfall – David Lynchs *Wild at heart*

In David Lynchs Roadmovie *Wild at Heart* halten die Hauptdarsteller Sailor und Lula nachts neben einem verunglückten Auto. Das Fahrzeug mit den toten Insassen, die teils aus dem Auto herausgeschleudert wurden, liegt auf dem Dach, Gepäck und Kleidungsstücke sind um das Auto auf der Straße verteilt. Eines der Unfallopfer, eine junge Frau, läuft verwirrt in der Umgebung umher, ist auf der Suche nach ihrer Tasche und ihren Habseligkeiten, stirbt aber letztendlich neben Sailor und Lula. Crewdsons Fotografie *DH-12* erinnert stark an diese Szene. Ein Auto liegt auf dem Dach auf der Straße, der Kofferraum ist aufgesprungen, die Beladung, die Koffer und die sich ursprünglich darin befundenen Kleidungsstücke liegen auf dem Asphalt verstreut. Eine junge Frau kniet am rechten Bildrand vor einem Koffer. Ob sie gerade im Begriff ist, ihn zu öffnen, oder gerade Kleidung eingesammelt hat und zurück in den Koffer gelegt hat, bleibt offen. Crewdson macht das verunglückte Fahrzeug zum Hauptmotiv in seiner Fotografie und lässt so die Vermutung zu, dass dies eine bewusste Übernahme aus Lynchs Film darstellt. Hinzu kommt die Jugendliche, die vor dem Koffer hockt und ebenso auf der Suche nach etwas zu sein scheint wie die Verletzte in Lynchs Film.

Fazit

Dream House entfaltet seine Wirkung besonders durch die eingesetzten Schauspieler und die Anregung des kollektiven Gedächtnisses des Betrachters. Allein durch die Imagination bestimmter Filme, in denen die Stars mitgewirkt haben, stehen die Aufnahmen diesem Medium besonders nahe. Jedoch können in dieser Serie auch deutliche Parallelen zu fotografischen Vorbildern, insbesondere zu Jeff Wall erkannt werden. Themenwahl und Motive spiegeln zudem eine Inspiration durch Edward Hopper wieder.

4.6 Beneath the Roses

Beneath the Roses stellt Crewdsons aufwendigsten Werkkomplex dar. Die Serie besteht aus 51 Fotografien, die im Zeitraum von 2003–2007 in Massachusetts, in den Städten Adams, North Adams und Pittsfield sowie in Rutland, Vermont aufgenommen wurden und in fünf Produktionsgängen entstanden sind.²⁵³ Für die Innenaufnahmen konstruierte Crewdson im Massachusetts Museum of Contemporary Art (Mass MoCA) sechs Kulissen.²⁵⁴ Die Personen auf den exakt inszenierten Fotos sind teils Schauspieler, teils die tatsächlichen Bewohner der Kleinstadt, die eine besondere Dramaturgie umsetzen und so reale Elemente mit den fiktiven Inszenierungen mischen.²⁵⁵ Crewdson verpflichtete eine große Crew aus verschiedenen Spezialisten. Mit dem Lichttechniker und Kameramann Rick Sands, der vor allem für Steven Spielberg und Francis Ford Coppola tätig war, arbeitete er bereits seit der Serie *Twilight* zusammen. Der Artdirector Carl Sprague und der Requisiten-Manager Paul Richards stammen ebenfalls aus der Filmbranche. Kostümdesigner versahen die Kleidungsstücke mit Abnutzungserscheinungen und der Bühnenbildner erstand Gegenstände, Tapeten und Möbel, um den sogenannten „Crewdson Look“ in den Sets umsetzen zu können.²⁵⁶ Crewdson erhob den Anspruch, dass sich die Fotos keiner bestimmten Zeit zuordnen lassen sollten, aber als „amerikanisch“ erkennbar wären.²⁵⁷ Ein Special-Effect-Techniker arbeitete in der Postproduktion, zusammen mit einer Vielzahl anderer Mitarbeiter, um Korrekturen, vor allem atmosphärischer Details, vorzunehmen. In der digitalen Nachbearbeitung wurden Schatten oder kleine Unstimmigkeiten retuschiert. Die Kamera bediente Daniel Karp, Saskia Rifkin wurde als sog. Produktionsleiterin eingesetzt und überwachte jedes Detail der Inszenierung.²⁵⁸ Für die Außenaufnahmen wurden Bäume gefällt, unzählige Meter an Kabeln verlegt, Insekten vertrieben oder der gesamte Autoverkehr für mehrere Tage umgeleitet.²⁵⁹ Straßen wurden gesperrt, künstlicher Schnee aufgetragen und Häuser gekauft und kontrolliert niedergebrannt.²⁶⁰ Riesige Scheinwerfer und eine Plattform für die Kamera wurden aufgebaut und ein großer reflektierender Baldachin über dem Schauplatz aufgespannt.²⁶¹ Jedes Detail wurde inszeniert. Crewdson fungierte wie ein Regisseur und ließ im Vorfeld Skizzen und Modelle nach seinen Ideen anfertigen.²⁶²

Abgezogen wurden die digitalen Farbdrucke in einer Größe von 148,6 x 227,3 cm. Die einzelnen Aufnahmen wurden nicht benannt. Lediglich der episch klingende Titel *Beneath the Roses* deutet eine vage Interpretation der Serie als Gesamtes an. Der Name

253 | Vgl. Aaronson 2008, S. 139, 113.

254 | Vgl. Grant 2004, S. 20.

255 | Vgl. Banks 2008, S. 6.

256 | Zum Beispiel wurden Schuhe mit Sandpapier und einer Käseibe bearbeitet. Für die ästhetisch korrekte Umsetzung verpflichtete Crewdson Buzz Gray, einen Landschaftsarchitekten und Wildhüter (vgl. Grant 2004, S. 20).

257 | Vgl. Kamp 2011, S. 13.

258 | Vgl. Aaronson 2008, S. 140.

259 | Vgl. Thon 2003, S. 55; vgl. Banks 2008, S. 6.

260 | Vgl. Haff 2006, S. 42.

261 | Vgl. Thon 2003, S. 55.

262 | Vgl. Langer 2011. Eine detaillierte Beschreibung des Produktionsprozesses findet sich in Harris 2013, S. 375–385.

entlehnt sich dem lateinischen Ausdruck „sub rosa“, was soviel wie „unter dem Siegel der Verschwiegenheit“²⁶³ bedeutet. Die Rose gilt als ein uraltes Symbol der Geheimhaltung. Der Mythologie nach sandte Cupido Rosen an Harpokrates, den Gott der Verschwiegenheit, als Ausdruck seiner Bitte, die Liebesaffäre seiner Mutter Venus im Verborgenen zu halten. Im alten Rom wurden Rosen bei geheimen Besprechungen an die Decke gehängt, um die Anwesenden zur Diskretion zu ermahnen. Somit deutet der Titel auf etwas Verborgenes hin, was in der Umsetzung der Szenen deutlich zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig wird mit der Rose sinnbildlich die Schönheit und Leidenschaft angedeutet. Aber so wie die schöne Rose Dornen trägt, verbergen sich hinter den Fassaden Geheimnisse und Gefahren. Die Bewohner wirken wie gefangen in ihrer Umgebung und der Vorstadt. Requisiten, wie die Arzneifläschchen, die auf den Nachtkästchen und Schminktischen stehen, verleihen den Aufnahmen einen unbehaglichen und mehrdeutigen Unterton. Durch die suggerierte Zeitlosigkeit wird der Betrachter zusätzlich verunsichert, man fragt sich, wo und in welcher Zeit man sich gerade befindet. Die Aufnahmen aus der Serie *Beneath the Roses* können grob in fünf Gruppen, eingeteilt werden:

Städtische Szene (BR-1–BR-9)

Siedlung (BR-10–BR-21)

Garten (BR-22–BR-24)

Privater Innenraum (BR-25–BR-35)

Hotel (BR-36–BR-40)

Am Rande der Gesellschaft (BR-41–BR-51)

Darüber hinaus können Zusammenhänge zwischen einzelnen Fotografien der verschiedenen Gruppen erkannt werden. Der Mann aus BR-3 (Abb. 90) könnte in BR-51 (Abb. 7) sein Ziel gefunden und dort seine Koffer vergraben haben. BR-21 scheint eine Nahaufnahme von BR-14 zu sein. In BR-12 könnte es das Paar aus BR-49 sein, bzw. der Mann aus BR-43 (Abb. 72), die unter der Brücke durchgehen. Aber so sehr man sich auch anstrengt, findet man kein übereinstimmendes Detail. In den Aufnahmen aus der Gruppe „Vorort“ wird das Gefühl vermittelt, die Häuser von außen zu sehen, die in der Gruppe „Hotel“ und „Privatraum“ von innen abgelichtet sind.

Auch diese Serie erweckt erneut den Eindruck, eine zusammenhängende Handlung wiederzugeben, was jedoch auch hier nicht der Fall ist. Unvollständigkeit, Leere, Unbehagen und Verstörung erreicht Crewdson ebenso durch das Weglassen einschlägiger Titel, die dem Betrachter zumindest einen ersten Anhaltspunkt für die Interpretation bieten könnten. Die Themen der Serie knüpfen insgesamt an die Serien *Twilight* und *Dream House* an, wobei der Darstellung der Melancholie ein großes Gewicht zukommt. Während *Twilight* besonders auf den Einbruch des Mysteriösen Bezug genommen hat und die Fotos aus *Dream House* durch die bekannten Hollywoodschauspieler eine gewisse Eigendynamik entwickelten, tritt in *Beneath the Roses* vor allem die Entfremdung des Menschen von sich selbst und seinem häuslichen Umfeld, die Einsamkeit und Resignation zutage. Das Mystische und Surreale aus *Twilight* weicht eher einem psychologischen Unterton. Der Fotograf ließ vor allem nun auch seine eigenen Ängste und Wünsche mit einfließen: „Ich suche nach dem Unaussprechlichen, das zwischen Menschen geschieht,

263 | Vgl. Art. „sub rosa“. In: https://www.duden.de/rechtschreibung/sub_rosa (Stand: 20.5.2015).

nach Spannung, die in einem unterdrückten Gefühl steckt“.²⁶⁴ In *Beneath the Roses* sind die Bildausschnitte nicht so begrenzt wie noch in *Dream House* und die Räume sind um einiges verwinkelter. Verschachtelte oder gestaffelte Räume sind in *Dream House* noch nicht vorhanden, es gibt keinen so zahlreichen Einsatz der Spiegel oder ein Spiel mit geöffneten Türen wie bei *Beneath the Roses*. Wie schon in *Twilight* und *Dream House* scheinen auch in *Beneath the Roses* die Personen etwas zu suchen, reißen ihre Dielen aus dem Boden (BR-34) und graben Löcher im Wald (BR-51, Abb. 7) oder durchsuchen ihre Wohnung (BR-33). Ob sie jedoch überhaupt etwas finden können, bleibt fraglich. In den Fotografien wird dieses Verborgene in den verwinkelten Wohnungen, den nur halb geöffneten Türen und den dunklen Ecken zusätzlich deutlich. Zudem erweitert Crewdson die Schauplätze vom privaten häuslichen Bereich (Innenräume, Vorgärten, Gärten) zum öffentlichen Leben. Er zeigt Straßenzüge in Kleinstädten, mit Cafés, Leuchtreklamen und Supermärkten. Gleich bleibt der „gefährliche Unterton“ in den Szenen, die Spannung und Neugierde mit der Erwartung, dass im nächsten Moment etwas passiert. Wie in den Kapiteln zuvor bereits analysiert, findet man auch in den Fotografien aus dieser Gruppe die Figur des einsamen, melancholischen Menschen, der trotz der Gemeinschaft der Wohnsiedlung einsam ist. In den mehrfigurigen Szenen werden die Isolation der Menschen und die Gefühlskälte besonders deutlich. In jeder Aufnahme ist mindestens eine Person alleine in der Dämmerung unterwegs. Es ist neblig und schwer vorstellbar, dass an diesen Orten jemals die Sonne scheint. Die Männer und Frauen stehen vor den Häusern, als zögerten sie es hinaus, hineinzugehen (BR-19 und BR-21). In BR-21 meint man den Grund für die Nachdenklichkeit und das Zögern der Frau zu erkennen. Durch das erhellte Fenster am linken Bildrand blickt man auf eine ältere weißhaarige Frau in einem Sessel, die man sich leicht als die Mutter der Frau vorstellen kann. Die Tochter sträubt sich anscheinend vor einer eventuell anstrengenden Situation. In anderen Fotografien blicken die Protagonisten aus der Haustür hinaus (BR-36), laufen durch die Straßen mit unbestimmtem Ziel (BR-18) und wirken desorientiert. In BR-16 (Abb. 111) und BR-19 sitzen Personen im Auto, die allerdings keine Anstalten machen auszusteigen. Wenn auf den Fotos weitere Personen zu sehen sind, sind sie eher unauffällig und versteckt.

Auch die Thematik des Einbruchs der Natur in die Zivilisation wird wieder aufgenommen, wie zum Beispiel im Motiv des Feuers, das in BR-42 (Abb. 9) das Haus vereinnahmt hat und so die Machtlosigkeit der Menschen gegenüber der Natur demonstriert.²⁶⁵ Wie z. B. in BR-3 (Abb. 90) zu erkennen, setzt Crewdson in einigen Aufnahmen einen tiefen Horizont mit kleinen Figuren ein und vermeidet so den Eindruck eines „theatralischen, ästhetisierten Tableau[s]“²⁶⁶.

264 | Kröner 2004, S. 175.

265 | Vgl. Creixell 2008, S. 40.

266 | Siegel 2007, S. 90.

4.6.1 Zurückgezogenheit – Jeff Walls *Forest* und *Hotel Room*

Crewdson zeigt in *BR-43* einen jungen Mann, der sich in einem lichten Waldstück nahe einer Siedlung einen Verschlag gebaut hat, in dem er wohnt oder einen Rückzugsort gefunden hat (Abb. 72). Durch das Thema, das Leben und die Zurückgezogenheit im Wald, können zwischen *BR-43* und Jeff Walls *Forest*²⁶⁷ Parallelen abgelesen werden (Abb. 73).

Wall hat in seiner Fotografie eine Waldszene in schwarz-weiß eingefangen. Dünne kahle Bäume umstehen eine kleine Lichtung am rechten Bildrand, auf der sich jemand eine provisorische Kochstelle aus Steinen und einem Rost eingerichtet hat, auf dem ein kleiner Topf steht, aus dem weißer Dampf aufsteigt. Links und rechts liegen Müll und Utensilien zum Entfachen des Feuers verstreut. Nach links entfernt sich eine Frau mit langen Haaren gerade von der Feuerstelle. Am linken Bildrand kann man schemenhaft einen Mann zwischen den Bäumen ausmachen. Er wird von den Stämmen fast vollständig verdeckt und ist nur bei genauer Betrachtung der Fotografie erkennbar. Die dünnen Stämme der kahlen Bäume durchziehen die Aufnahme in der gesamten Länge und verdecken den dahinter erkennbaren Himmel.

Neben dem Thema ist die Komposition der beiden Werke vergleichbar. In beiden Aufnahmen wird der Blick des Betrachters auf eine „freie“ Stelle am rechten Bildrand gelenkt, um daraufhin in die Bildmitte und anschließend nach links weitergeführt zu werden. Bei Wall bildet der Topf das erste Wahrnehmungsobjekt, bei Crewdson ist dies der nackte Rücken des Jungen. Wall und Crewdson deuten an, dass die Protagonisten aus der Gesellschaft ausgeschlossen sind und sich in den Wald zurückgezogen haben. Ob der Wald ein Schutz oder eine Bedrohung darstellt, lassen beide Künstler offen. Während Crewdson jedoch die Nähe der Siedlung und somit die Nähe zu dem alten Leben des Mannes andeutet, ist die Frau in Walls Bild völlig von Wald umgeben. In beiden Fotografien ist der Betrachter dazu angehalten, genau hinzusehen, um Details zu erkennen. Allerdings entdeckt man in Walls Fotografie tatsächlich die Frau und anschließend einen Mann zwischen den Bäumen, während man in Crewdsons Szene nur Müll zwischen den Grünpflanzen am Boden findet. Im Unterschied zu Wall isoliert Crewdson den jungen Mann, stellt ihn exponiert zwischen den Bäumen heraus, während Wall die Frau und stärker noch den Mann in der Natur verschwinden lässt. Durch die gebogenen Bäume bringt Crewdson ein dynamisches Moment in die Komposition ein, das er allerdings in der Starrheit des Jungen abrupt enden lässt. In der Fotografie herrscht stärker als bei Wall eine Stille und Ruhe. Die Bäume scheinen so schief gewachsen zu sein, sie bewegen sich nicht, ebenso hat das Wasser sich der Starrheit des Protagonisten angepasst. Während bei Wall der Moment eher wie ein Schnappschuss wirkt, die Frau mitten in der Bewegung eingefangen wird und auch der Dampf aus dem Topf aufsteigt, ist Crewdsons Szene wie eingefroren. Während Crewdson das Bild mit Hilfe der Beleuchtung dramatisch auflädt und eine transitorische Wirkung einbringt, scheint Walls Aufnahme in einer natürlichen Situation entstanden zu sein. Es wirkt, als nehme Crewdson Walls Fotografie als Ausgangspunkt, als Basis und erarbeite daran sein eigenes Motiv.

267 | Die Fotografie wurde nicht als Leuchtkasten produziert, sondern ist ein „einfacher“ Silbergelatineabzug (vgl. Vischer u. Naef 2005, S. 409).



Abb. 72: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-43)



Abb. 73: Jeff Wall, *Forest*, Silver gelatin print, 238,8 x 302,9 cm, 2001. Courtesy of the artist

Unter den Darstellungen von Crewdsons Hotelzimmern findet sich ein weiteres markantes Beispiel, das eine Verbindung zu Wall betont. In Crewdsons Fotografie *BR-38* steht ein spärlich ausgestattetes Hotelzimmer im Fokus (Abb. 74). Ein breites Bett mit ordentlich gerichteter Tagesdecke bildet den Mittelpunkt des Bildes. Zwei Nachttischlampen rahmen das Bett ein, die Lichter bilden Kegel auf der Tapete aus. Über dem Bett hängt ein Spiegel, in dem sich der gegenüberliegende Teil des Raumes und das Badezimmer spiegeln, in dem eine nackte Frau steht.

Walls schwarz-weiß-Fotografie *Housekeeping* zeigt ebenfalls ein Hotelzimmer mit breitem Bett und rahmenden Nachttischlampen (Abb. 75). Das Zimmermädchen ist gerade dabei, den Raum durch die dem Betrachter gegenüber angeordnete Tür zu verlassen. Das einfach möblierte Hotelzimmer wird von einem breiten Doppelbett an der rechten Wand bestimmt. Über dem Bett hängt ein gemustertes Bild. Links neben der Tür steht in einer Art Nische ein einfacher Holzschreibtisch mit Stuhl unter einem Spiegel. Durch die Rückenfigur des Zimmermädchens wird der Betrachter zum einen mit in das Bild bzw. das Zimmer hineingenommen, zum anderen verlässt er es zusammen mit der Frau wieder. Der Aufenthalt im Raum ist genauso kurz wie das der Reinigungskraft.

Beide Werke setzen ähnliche Möbelstücke und Elemente um. In beiden Fotografien steht eine Protagonistin im Fokus, die allerdings nicht wirklich Teil des Bildes ist. Das Zimmermädchen verlässt bei Wall gerade den Raum, in Crewdsons Aufnahme ist die Bewohnerin des Zimmers nur als zweifaches Spiegelbild zu sehen. Das Badezimmer, in dem sie sich befindet, liegt außerhalb der Fotografie. Die Frauen werden jeweils eng eingerahmt, bei Wall vom Türrahmen und der Tür, bei Crewdson durch den Spiegel und darin wiederum durch den Spiegelschrank. Die Sterilität und Unpersönlichkeit der

Abb. 74: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-38)



Abb. 75: Jeff Wall, *Housekeeping*, Silver gelatin print, 192 x 258 cm, 1996. Courtesy of the artist



Hotelzimmer sind in beiden Werken deutlich umgesetzt. Es finden sich keine persönlichen Gegenstände in den Räumen. Während Walls Bild jedoch an einen Schnappschuss erinnert und durch das Zimmermädchen Bewegung in die Fotografie integriert wird, bleibt Crewdsons Bild extrem ruhig. Die Frau steht still, wie erstarrt vor dem Spiegel. Wall bietet dem Betrachter die Möglichkeit, im übertragenen Sinne den Raum zusammen mit der Putzfrau zu verlassen. Bei Crewdson ist dies nicht möglich. Die Zimmertür ist verschlossen, die Tür rechts führt nur zu einem Schrank und das, was hinter dem Betrachter, also in seinem Rücken liegt, bleibt ungewiss. Dies erzeugt in Crewdsons Bild einen unsicheren Betrachterstandpunkt und hinterlässt ein ungewisses, beunruhigendes Gefühl. Eigentlich steht der Betrachter innerhalb des Raumes und müsste die gesamte Struktur der Architektur überblicken können. Dies verweigert Crewdson aber durch den Einsatz des Spiegels, der keinen vollständigen Aufschluss über die Architektur bietet. Walls Foto wurde mit einem Geisterhaus verglichen, in dem das Hotelzimmer die Rolle des Hauses übernimmt, das Phantom oder der Geist ist die Putzfrau.²⁶⁸ Durch die Spiegelung der Frau lässt sich diese Assoziation ebenso auf Crewdsons Fotografie übertragen.

Wie im Vergleich von *BR-43* und *Forest* drängt sich die Annahme auf, dass Crewdson Walls Thema, Komposition und Umsetzung aufnimmt, reflektiert und in seine Bildsprache übersetzt.

268 | Vgl. Chevrier 2001, S. 182.

Die Thematik der Einsamkeit eines Paares, die beispielsweise in *BR-29* (Abb. 85), *BR-30* und *BR-49* umgesetzt ist, ist darüber hinaus vergleichbar mit Jeff Walls *The Quarrel*, das bereits in Kapitel 4.5.2 in Bezug zur Serie *Dream House* als Vergleich analysiert wurde.

4.6.2 Gelbe Ampeln – Parallelen zu David Lynchs *Twin Peaks* und *Blue Velvet*

Wie bereits festgestellt, stehen die Fotografien allein durch den technischen Aufwand dem Medium Film sehr nahe. David Lynch zählt zu Crewdsons favorisierten Regisseuren und neben *Blue Velvet* können auch die Serie *Twin Peaks* bzw. der Film *Twin Peaks – Fire Walk with Me* als Inspiration gedeutet werden. Zum einen sind es allgemeine Thematiken, die sich in Crewdsons Fotografien wiederholen, zum anderen können einige bestimmte Motive auf diese Quelle zurückgeführt werden. Die gelben Ampeln aus *BR-1*, *BR-2* (Abb. 5) und *BR-3* (Abb. 90) können als Anspielung auf Special Agents Coopers Aussage, *Twin Peaks* sei ein Ort, „[...] where a yellow light still means slow down, not speed up“²⁶⁹, gewertet werden. In Crewdsons Fotografien fällt jeweils die gelbe Ampel auf, die prominent im Bild angeordnet und vor der ein Auto zum Stehen gekommen ist. In Amerika schaltet die Ampel im Gegensatz zu Deutschland nur beim Wechsel von Grün zu Rot auf Gelb. Auch das seltsame Verhalten in *BR-2*, die nicht erklärbare Ladung bzw. der nicht erkennbare Kofferrauminhalt in *BR-3* oder die Frau nachts auf der Straße in *BR-1* passen ebenso zu den mysteriösen Bewohnern und Verhaltensweisen in der Serie.

Bei der Analyse des Prequels zur Serie fällt ein weiteres Motiv ins Auge, das in Crewdsons Serie oft umgesetzt wurde. In *BR-45* (Abb. 76) und *BR-46* steht ein Wohnwagen im Mittelpunkt der Szene. In der ersten Hälfte des Films *Twin Peaks – Fire Walk with Me* ermitteln die Detectives vor allem in dem Wohnwagencamp *Fat Trout Trailer Park* in dem Ort Deer Meadow, in dem das erste Opfer des Serienmörders, Teresa Banks, aber auch der Polizist des Ortes gewohnt haben.

Neben *Twin Peaks* wird in *Beneath the Roses* besonders die bereits festgestellte Inspiration durch *Blue Velvet* am ausgeprägtesten erkennbar. In phänotypischer Hinsicht bestehen ästhetische Gemeinsamkeiten zwischen einigen der Fotografien und Szenen aus *Blue Velvet*. *BR-1*, *BR-3* und *BR-8* verorten die Szene in eine typische amerikanische Kleinstadt. Dem Betrachter wird ein umfassender Blick von einem erhöhten Standpunkt aus gewährt und durch die Automodelle dem Betrachter zusätzlich eine zeitliche Einordnung angeboten. Durch die gerade vor dem Betrachter in den Bildhintergrund verlaufende asphaltierte Straße, die an beiden Seiten von hohen Häusern flankiert wird, entsteht ein Sog in den Bildhintergrund.

Während im Film ein sonniger Tag wiedergegeben wird, um die heile Welt, die am Anfang des Films noch herrscht, zu verdeutlichen, ist Crewdson bereits einen Schritt weiter. Der Tag geht bereits zur Neige, die Nacht bricht herein und Details deuten an, dass etwas Seltsames vor sich geht. In *BR-1* steht eine schwangere Frau in dünnem Kleid auf der Straße, in *BR-2* hat das Auto mitten auf der Straße geparkt, die Seitentür steht offen, der Fahrer fehlt, und in *BR-3* hält das Auto mit geöffneter Heckklappe an einer

269 | TC: 01:13:40.

gelben Ampel. Crewdson geht damit einen Schritt über das Filmstill hinaus und zeigt dem Betrachter, was als nächstes folgen könnte. Crewdsons Fotografien aus dieser Serie sind bis auf wenige Aufnahmen bei Nacht, bzw. in der einsetzenden Dämmerung aufgenommen. Sie zeigen vergleichbare holzvertäfelte Häuser mit Veranden und dunkle Bäume, die die Straßen säumen. Die Straßenzüge liegen bis auf die Leuchtreklamen und die erhellten Schaufenster weitgehend verlassen und verschattet. Im Verlauf des Films wird die allgemeine Stimmung dann auch düsterer, die Handlung spielt sich zunehmend in der Dunkelheit ab und unterstreicht so den kriminellen Unterton und die unheimliche Atmosphäre. Die Protagonisten Jeffrey und Sandy handeln rechtswidrig, indem sie in die Wohnung von Dorothy einbrechen, sie agieren heimlich und versteckt, was die Handlung bei Dunkelheit legitimiert. Das Paar trifft sich zunehmend am Abend und unterhält sich bei einem Spaziergang durch die menschenleere dunkle Wohnsiedlung. Die unheimliche Atmosphäre, die im Film und in den Fotografien herrscht, wird durch die Dunkelheit und die spärliche Beleuchtung hervorgerufen bzw. noch verstärkt. Wenn Personen beleuchtet werden, werden sie aus der dunklen Umgebung exponiert herausgehoben und durch das Licht bloßgestellt. Als bedrohlich werden beispielsweise die aufleuchtenden Scheinwerfer der Autos oder die beleuchteten Innenräume der Pkws wahrgenommen. Somit wird das Auto „angreifbar“, beobachtbar und das gesamte „Außen“ wird bedrohlich. In den dunklen Straßen stammt die Beleuchtung von Straßenlaternen oder von den beleuchteten Innenräumen der Wohnhäuser. In den Fotografien wird das Licht ebenso bewusst zur Erzeugung bestimmter Wahrnehmungen und Gefühle eingesetzt. Zum Beispiel sind *BR-12* und *BR-19* mit Lynchs Lichteinsatz vergleichbar. (Zur genauen Analyse des Lichteinsatzes bei Crewdson siehe Kapitel 3.1.2).

Über diese phänotypischen Gemeinsamkeiten hinaus gibt es in *Beneath the Roses* Motive, die aus *Blue Velvet* zu stammen scheinen.

In *BR-23*, *BR-28* und *BR-45* wird eine nackte Frau abgebildet, die nicht in die Situation zu passen scheint (Abb. 76). Zwar kommen diese Frauen nicht so präsent aus dem Haus auf die Straße gerannt wie Dorothy Vallens (Abb. 77). Dies bleibt der Szene und ihrer Handlung geschuldet. Trotz allem rezipiert Crewdson dieses Detail, indem er eine nackte Frau in einen ungewöhnlichen Kontext stellt bzw. sie so inszeniert, als sei sie an einem anderen Ort. Der voyeuristische Blick auf eine nackte Frau (*BR-23* und *BR-45*) ist zudem vergleichbar mit Lynchs Szene, in der sich Jeffrey im Schrank versteckt und Dorothy beim Entkleiden beobachtet.

In *BR-29* nimmt Crewdson mit dem kleinen Vogel ein Detail aus dem Film *Blue Velvet* auf. Dort spielt ein Rotkehlchen eine bedeutende Rolle. Sandy erzählt von einem Traum, in dem Rotkehlchen die Liebe in die dunkel gewordene Welt zurückbringen. Die Vögel stehen als Sinnbild für das Gute, das das Böse vertreibt. Am Ende des Films, nachdem die Ordnung wieder hergestellt ist, sitzt ein ausgestopftes Rotkehlchen auf dem Fensterbrett vor Jeffreys Küchenfenster. Das ausgestopfte Rotkehlchen verbindet Künstlichkeit mit Natürlichkeit, Niedlichkeit mit Heroismus.²⁷⁰ In Crewdsons Fotografie sitzt ein klei-

270 | Vgl. Seesslen 1997, S. 7.



Abb. 76: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-45)



Abb. 77: David Lynch, *Blue Velvet*, USA 1986, TC: 01:37:10

ner Vogel auf dem Schminktisch im Schlafzimmer eines Paares, das sich offensichtlich entzweit oder gestritten hat. Es nimmt im Gegensatz zu Sandy und Jeffrey den Vogel nicht wahr, was auf die Ausweglosigkeit der Situation hindeuten könnte.

In Crewdsons Fotografien wurde auffällig oft eine Toilette oder ein Teil von ihr fotografiert (z. B. BR-29 (Abb. 85), BR-30, BR-37 (Abb.81), BR-39 (Abb. 78)). Ebenso stellt das Badezimmer bzw. die Toilette in *Blue Velvet* ein besonderes Motiv dar. In einer Schlüsselszene steht Jeffrey im Badezimmer und hört aufgrund der Toilettenspülung nicht die vereinbarte Warnung, Sandy betätigt auf der Straße die Hupe im Auto, über das Wiederkehren Dorothys. Jeffrey muss sich daraufhin im Wandschrank verstecken, was für die weitere Handlung des Films ausschlaggebend ist. Neben dem Motiv an sich rezipiert Crewdson auch die Raumaufteilung. Den größten Teil des Bildfeldes nimmt ein offener Raum ein, der sich zum Bildrand zu einem Badezimmer öffnet, das entweder angeschnitten wird oder nur durch eine spaltbreit geöffnete Tür zu einem kleinen Teil einsehbar ist und den Blick auf die Toilettenschüssel freigibt. In *Blue Velvet* gibt es mehrere Einstellungen, in denen diese Raumaufteilung umgesetzt ist. In einer Szene kann der Betrachter Dorothy, die ins Badezimmer geht, aus der Entfernung aus dem Wohnzimmer bzw. aus dem Schrank beobachten (Abb. 79). Crewdson steigert diese Komposition, indem er die Räume weiter verschachtelt. Er setzt Spiegel ein, um die Raumstrukturen aufzubrechen und die Sichtachsen immer wieder zu durchkreuzen²⁷¹. Crewdson weckt damit die Neugier des Betrachters, der versucht, den Raum zu vervollständigen, oder wissen möchte, was sich in dem anderen Zimmer befindet (z. B. BR-28 (Abb. 100), BR-30, und BR-33). Zudem muss sich der Betrachter ständig seines eigenen Standpunkts versichern.

271 | Diese Bildkomposition setzt er nicht nur explizit für Toiletten oder Badezimmer ein.

Abb. 78: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2005. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian. (Katalog: BR-39)



Abb. 79: David Lynch, *Blue Velvet*, USA 1986, TC: 00:35:51

Die Personen innerhalb der Räume wirken einsam. In den Hotelzimmern, aber auch in den Privaträumen erscheinen die Bewohner wie von der Außenwelt isoliert (BR-25, BR-40 (Abb. 102)). Dieses Phänomen kann man in *Blue Velvet* deutlich anhand von Dorothy in ihrer Wohnung ablesen. Nichts wirkt dort wohnlich und sie selber scheint sich nicht zu Hause zu fühlen; anstatt dass ihre Wohnung ihr Schutz bieten würde, wird sie zur Bedrohung.²⁷² Die Einrichtung der Innenräume ist in beiden Medien vergleichbar. Die Möbelstücke erscheinen zeitlos, sie sind unpersönlich, abgewohnt und unauffällig. Die Tapeten, Teppiche und Möbel scheinen sich einander anzupassen und zu einer eintönigen Kulisse zu verschmelzen. Oft setzen Lynch und Crewdson im Hintergrund eine Tür oder einen Treppenaufgang ein (z. B. BR-31 (Abb. 107), BR-33, BR-35 (Abb. 3)), als Ankündigung des Bösen, als Ausdruck der Neugier und zur Erzeugung von Spannung. Einige Fotografien (z. B. BR-29 (Abb. 29), BR-32 (Abb. 105), BR-33) sind, ähnlich einer Theaterbühne in Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgeteilt. Diese Raumin szenierung spielt im Film bei der *mis-en-scène* eine große Rolle und ist bei Lynch und Crewdson vergleichbar.

Bei der Betrachtung der Fotografien in Hinblick auf die Darstellung der Familie (siehe Kapitel 3.2.7) fiel bereits auf, dass in Crewdsons Aufnahmen gestörte Familienkonstellationen vorgeführt werden. In *Blue Velvet* und nahezu allen Filmen Lynchs ist dies analog zu beobachten. Der Vater ist abwesend oder böse.²⁷³ In *Blue Velvet* ist Jeffreys Vater nicht präsent, der Vater von Little Donny wurde entführt und umgebracht. In *Twin Peaks* wird der Vater zum Mörder. Den Männern in den Fotografien haftet ebenso etwas Unheimliches oder Verstörendes an. Besonders in BR-32, BR-35 und BR-37 (Abb. 81) fällt die Abwesenheit der Väter deutlich als negativ auf, in BR-35 und BR-37 wirken die Mütter mit ihren Kindern wie Geflohene. Auch die schwangeren Frauen (BR-1 und BR-23), die vor allem durch die Nacktheit und in der Dunkelheit besonders schutzlos wirken,

272 | Sie drückt sich beim Telefonat an die Wand und zuckt bei jedem Klopfen ängstlich zusammen.

273 | Vgl. Seesslen 1997, S. 142.

werden nicht von ihrem Partner begleitet. Berührung durch und zwischen den Familienmitgliedern ist in den Filmen kaum, in den Fotografien nie vorhanden. Besonders erschreckend wird dies in *BR-37* umgesetzt. Die Mutter berührt und wärmt ihr nacktes Baby nicht, obwohl draußen Schnee liegt und die Zimmertür offensteht. In den Filmen Lynchs herrscht stets eine Distanz zwischen den Protagonisten, Berührung wird zu meist durch Gewalt umgesetzt.

4.6.3 „A sense of loneliness and disconnection“²⁷⁴ – Einsamkeit und Entfremdung bei Edward Hopper

Wie in Kapitel 4.4.4 bereits erwähnt, wurden in der Ausstellung *Drawing on Hopper: Gregory Crewdson/Edward Hopper BR-29* (Abb. 85) und *BR-39* (Abb. 78) Hoppers *Morning in a city* (Abb. 54) gegenübergestellt. Die Parallelen sind erkennbar, jedoch gibt es weitere Gemälde Hoppers, die noch deutlicher den Zusammenhang zu Crewdson darlegen. In Artikeln zu Crewdson wird zudem wiederholt Hopper als Vergleich angeführt, aber nicht genauer analysiert.²⁷⁵ Um den starken Einfluss Hoppers in dieser Serie zu verdeutlichen, werden markante Beispiele aus allen Gruppen der Serie gewählt und Hoppers Gemälden gegenübergestellt.

Zwischen *A women in the sun* und *BR-39* bestehen offensichtliche Parallelen (Abb. 78, 80). Hoppers querrechteckiges Ölgemälde wird bestimmt durch ein karg möbliertes Hotelzimmer, in dem eine nackte Frau vor einem Bett steht. Parallel zum unteren Bildrand und vom linken Rand beschnitten, schiebt sich ein einfaches schmales Holzbett in den Raum. Die helle Decke mit dunklem Überwurf ist nach hinten geschlagen, das Laken ist zerknittert. Auf dem Boden liegen zwei schwarze hochhackige Schuhe, die so wirken, als wären sie in Eile ausgezogen und unachtsam dort liegen gelassen worden. Vor dem Bett steht im Profil nach rechts eine nackte, blasse Frau mit langen dunklen Haaren, die offen auf ihre Schultern fallen. In ihrer rechten, angewinkelten Hand hält sie eine Zigarette, ihren Blick richtet sie starr nach vorne. Nach rechts bildet der Raum eine Fensternische aus. Die klare Scheibe mit dem zurückgezogenen Vorhang gibt den Blick auf eine niedrige grüne Hügelkette frei. Gegenüber der Frau, vom rechten Bildrand abgeschnitten, muss sich ein weiteres Fenster befinden. Von hier weht zum einen ein heller, gelblicher Vorhang ein Stückchen ins Bild, zum anderen wird die Nackte von hellen, warmen Sonnenstrahlen beschienen, die von links kommen, ein schmales Rechteck auf dem Teppichboden bilden und die Frau damit einrahmen. Persönliche Gegenstände oder die übrigen Kleidungsstücke der Frau sind nicht auszumachen.

Crewdson rezipiert Hoppers Gemälde in seiner Aufnahme *BR-39* und steigert durch die Beleuchtung das Melancholische der Umsetzung ins Unheimliche. Die Platzierung der nackten Frau an einem Ort, in dem eigentlich Intimität und Privatsphäre herrschen sollten, wird von Crewdson übernommen, auch das Bett ist in der Fotografie vorhanden. Die Statur der Frau, muskulös, aber doch schlaff aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters, ist in beiden Bildern vergleichbar. In beiden Werken liegen die Schuhe unachtsam auf dem Teppichboden, ein Zeichen der Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Protagonistinnen. Eine weitere Analogie besteht in dem resignierten Gesichtsausdruck der Frauen.

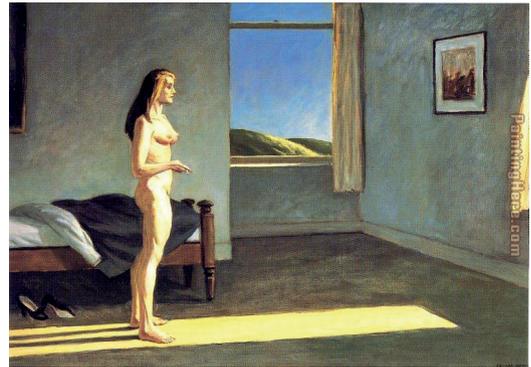
274 | Crewdson 2008, S. 81.

275 | Zum Beispiel in Berg 2007b.

Abb. 78: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2005. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-39)



Abb. 80: Edward Hopper, *A Woman in the sun*, Öl auf Leinwand, 101,9 x 155,6 cm, 1961. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Crewdsons Protagonistin starrt vor sich hin nach unten, ohne Notiz von sich oder ihrer Umwelt zu nehmen, Hoppers blickt ebenso teilnahmslos geradeaus aus dem Fenster. Beide Künstler spielen mit der offensichtlichen Sexualität. Was Hopper mit der Zigarette erreicht, die Anspielung an die *Femme fatale*, oder auch als Phallussymbol interpretierbar, setzt Crewdson mit dem Blut und mit den grauen Jacketts im Wandschrank um. Die Frauen treten beide aus ihren „normalen“ Rollen, die hochhackigen Schuhe liegen achtlos im Raum verteilt, beide befinden sich in einem Hotelzimmer und nicht in ihrem Zuhause. Crewdson verschärft die Gegebenheiten einerseits durch das abgedunkelte Zimmer und die kühlen Farben, andererseits durch das Blut an Kopf und Scham der Frau. Während Hopper die Sonne bewusst im Bild einfängt, die im Gegensatz zu der Nackten und ihrer Mimik steht, zieht Crewdson die Vorhänge zu. Allerdings verweist Crewdson mit der Uhrzeit auf dem Wecker auf die gleiche Tageszeit wie Hopper. In beiden Bildern herrscht eine Stille durch das starre Stehen der Frauen. Durch die harten Anschnitte der Zimmer und die vagen Einblicke in den Rest des Raumes erzeugen beide Künstler Spannung und regen die Neugier und die Fantasie des Betrachters an. Beide Künstler rahmen ihre Protagonistinnen mit Hilfe von Licht bzw. Sonnenlicht ein und isolieren sie damit vom Rest des Raumes.

Diesem Vergleich kann Crewdsons *BR-38* (Abb. 74) zugeordnet werden. Dadurch, dass die Frau nur im Spiegel sichtbar wird, wird der voyeuristische Eindruck gesteigert. Weitere Gemälde Hoppers zeigen eine nackte Frau in einem Innenraum, die ebenfalls als Inspirationsquellen angenommen werden können (z. B. *Morning in a city*).



Abb. 81: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-37)



Abb. 82: Edward Hopper, *Western Motel*, Öl auf Leinwand, 76,8 x 127,5 cm, 1957. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

In *BR-37* scheint Crewdson Hoppers Gemälde *Western Motel* in seine Bildsprache zu übersetzen (Abb. 81, 82). Der Fotograf widmete diesem Gemälde in seinem Essay eine kurze Analyse und beschreibt an diesem Beispiel die typischen Charakteristiken in Hoppers Gemälden, wie die Rahmung, die Ambivalenz zwischen innen und außen oder den Gebrauch des Lichts als Träger der Wahrnehmung.²⁷⁶

Crewdson rezipiert in *BR-37* die Komposition und das Thema des Gemäldes. Die Frau in Hoppers Gemälde sitzt auf der Kante eines breiten, roten Bettes, das sich vom linken Bildrand in den Raum hinein erstreckt. Vor ihr öffnet sich die Wand in ein übergroßes, horizontal ausgerichtetes Fenster, das das Bildfeld bestimmt. Die durchgehende Fensterscheibe gibt den Ausblick auf die sommerliche, hügelige Umgebung frei. Von links ragt in die Rahmung des Fensters die Kühlerhaube eines grünen Autos. Neben dem Bett steht, von der unteren linken Bildecke beschnitten, ein gepackter hellbrauner Koffer.

Hoppers Gemälde und Crewdsons Fotografie zeigen Frauen im Hotelzimmer, die von einem Fenster gerahmt werden. Die Körperhaltung ist jeweils vergleichbar, auch wenn die Protagonistin in der Fotografie den Betrachter nicht ansieht, sondern ihren Blick auf ihr Baby richtet, das vor ihr auf dem Bett liegt. Crewdson übernimmt zudem die stark angeschnittene Darstellung des Autos. Im Gegensatz zu *Western Motel* dreht Crewdson die Perspektive in seiner Fotografie um, der Betrachterstandpunkt liegt bei ihm außerhalb des Raumes. Auch verlegt Crewdson die Szene in die Nacht, während Hopper zusätzlich mit dem Sonnenlicht spielt. Beide Künstler schaffen jedoch eine Atmosphäre

276 | Vgl. Crewdson 2008, S. 80f.



Abb. 83: Edward Hopper, *Hotel Room*, Öl auf Leinwand, 152,4 x 165,7 cm, 1931. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 84: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-26)

der Einsamkeit und Flucht, gepaart mit einem Gefühl der Hoffnung und des Aufbruchs, was Koffer und Auto in direkter Nähe symbolisieren. Mit dem Baby bringt Crewdson eine zusätzliche Ebene mit ins Bild ein und wirft weitere Fragen für die Betrachter auf.

Die auf dem Bett im Kinder- bzw. Jugendzimmer sitzende Frau aus *BR-26* scheint eine direkte Rezeption von Hoppers *Hotel Room* zu sein (Abb. 83, 84). Hopper platziert eine mit rotem Body bekleidete Frau auf einem Bett in einem Hotelzimmer. Sie liest einen Brief, der auf ihren nackten Knien liegt und den sie mit beiden Händen festhält. Das Bett bildet eine Diagonale von links unten nach rechts über die Bildmitte hinaus. Die Wand dahinter bleibt weiß, und hebt die Protagonistin zusätzlich im Bild hervor. Am Fußende des Bettes und in der rechten Bildhälfte sind weitere Möbelstücke, Koffer und Kleidungsstücke erkennbar.

Crewdson versetzt die leicht bekleidete Frau aus dem Hotelzimmer in ein privates Schlafzimmer und ersetzt den Brief aus Hoppers Werk durch das Blut am Finger. Die Haltung der Frauen, das Motiv des Bettes, der Betrachterstandpunkt und die Wirkung, die von den Frauen ausgeht, bleiben nahezu gleich. Crewdson übernimmt die Nachdenklichkeit und Melancholie, die In-Sich-Gekehrtheit und Ratlosigkeit. Beide Frauen haben sich auf der Bettkante niedergelassen, nachdem sie, im Falle Hoppers, mit Koffern ins Hotel gekommen sind, in Crewdsons Werk den Blutfleck auf dem Bett der Tochter entdeckt haben. Die verstreuten Kleidungsstücke werden von Crewdson ebenfalls übernommen, auch wenn er die Szene in einen detailreicheren Kontext verlegt, als es bei Hopper der Fall ist.

In *BR-29* setzt Crewdson zwei Gemälde Hoppers, sowohl *Excursion into philosophy* als auch *Room in New York* neu in Szene (Abb. 85, 69, 86). In beiden Werken besteht die zentrale Szene aus einem Bett, auf dem ein Mann an der Bettkante sitzt und teilnahmslos ins Leere blickt. *Excursion into philosophy* evoziert zwar durch den Titel und das aufgeschlagene Buch an der Bettkante, dass der Mann über das zuvor Gelesene sinniert, jedoch ist das vorrangige Motiv in beiden Gemälden die Entfremdung zwischen den beiden Paaren. Mann und Frau haben sich nichts zu sagen und wenden sich voneinander ab. Intimität und Nähe stellt sich nicht ein. Crewdson versetzt die Personen in einen größeren Rahmen, aber trotz, oder gerade wegen der Geräumigkeit des Zimmers, können die beiden jeder in ihrer „eigenen“ Welt leben, ohne miteinander reden bzw. sich berühren zu müssen. In beiden Werken werden verschiedene Lichtquellen eingesetzt,



Abb. 85: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-29)



Abb. 69: Edward Hopper, *Excursion into philosophy*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 101,6 cm, 1959. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 86: Edward Hopper, *Room in New York*, Öl auf Leinwand, 73,7 x 91,4 cm, 1932. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

die, im Falle Crewdsons, verschiedene Bereiche im Raum markieren, im Falle Hoppers geometrische Flächen ausbilden. In *BR-29* wird darüber hinaus die Inspiration durch Hoppers Gemälde *Room in New York* deutlich.

In Hoppers Gemälde fällt der Blick durch ein geöffnetes Fenster in ein hell erleuchtetes Wohnzimmer, in dem sich ein Mann und eine Frau aufhalten. Der Mann, noch in Anzug und Krawatte, sitzt in der linken Bildhälfte Zeitung lesend in einem hellroten Polstersessel. Rechts im Bild wendet sich eine Frau in rotem langem Kleid nach rechts einem Klavier zu. Sie sitzt seitlich zu dem Instrument, dreht ihren Oberkörper zurück und spielt wie geistesabwesend mit einem Finger auf den Tasten. Zwischen dem Paar steht ein runder Tisch, der die beiden in der jeweiligen Bildhälfte isoliert und einsperrt. Besonders der Frau bleibt kaum Bewegungsfreiheit. Die große zimmerhohe Tür an der rückseitigen Wand trennt die beiden zudem optisch voneinander. Dem Mann ist der Sessel, der „Thron“ der Familie, inne, er liest Zeitung, was seine intellektuelle Seite betont. Die Säule der Häuserfassade, links vor dem Fenster, kann ebenfalls dem männlichen Teil des Bildes zugeordnet werden. Die Frau wird zwischen der runden Tischplatte und dem filigranen Musikinstrument eingespannt. Ihr wird somit der häusliche, weibliche Aspekt zugeschrieben. Die Figuren bleiben maskenhaft und die Personen werden zu „Repräsentanten ihrer Geschlechterrollen“²⁷⁷. In beiden Werken wird die Stadt bzw. die Siedlung als Sinnbild der gescheiterten menschlichen Beziehung thematisiert.

277 | Beck 1988, S. 181.

Crowdson übernimmt die Langeweile, die Distanziertheit und Absonderung des Paares, die Entfremdung von Mann und Frau in ihrem eigenen Zuhause und innerhalb ihrer Familie. Er trennt die Personen durch Leerflächen, das Bett und der Hocker teilen den Raum in zwei Hälften. Der Mann wendet sich seinem Raum, dem rechten Bildteil zu, die Frau dem linken. Hopper bietet die Vorlage, die Crowdson modifiziert, indem er die Szene an einen noch intimeren Ort, in das Schlafzimmer, verlegt. Ein Zitat aus Sheena Wagstaffs Katalog zur Hopperausstellung in London und Köln im Jahre 2004 bzw. 2005 trifft auch den Kern von *BR-29*: „[die] Figuren von architektonischen Elementen eingerahmt oder in Leerflächen gefangen, [...], durch die Leere zu winzigen Figürchen gemacht [...]“²⁷⁸.

Excursion into philosophy scheint nicht nur für *BR-29* eine Inspiration dargestellt zu haben. Auch *BR-30*, *BR-35* (Abb. 3) und *BR-49* können dem Vergleich zugeordnet werden. Crowdson wandelt Hoppers Gemälde zwar jeweils ab, versetzt das Paar in die Natur, ändert das Bildpersonal oder die Perspektiven, die Grundkomposition ist jedoch jeweils mit Hoppers Gemälde vergleichbar. Crowdson verstärkt die Isolation und Einsamkeit und steigert das Gefühl ins Unangenehme, indem er die Szene in *BR-49* in ein dreckiges Umfeld verlegt und die Nacktheit der Frau noch offensichtlicher zur Schau stellt. Imaginiert man in Crowdsons Fotografie den Betrachterstandpunkt genau auf der anderen Seite, ergibt sich nahezu die gleiche Anordnung der Figuren wie in Hoppers Gemälde.

Zum Abschluss des Vergleichs mit Hopper werden zwei Fotografien Crowdsons (*BR-15* (Abb. 78) und *BR-3* (Abb. 90)) untersucht, die Versatzstücke aus verschiedenen Gemälden Hoppers zu beinhalten scheinen.

In *BR-15* wirken zwei Gemälde Hoppers, *Summer evening* und *House with big pine* nach (Abb. 87–89). In der Szene auf der Veranda in der rechten Bildhälfte der Fotografie kann Edward Hoppers Gemälde *Summer evening* wiedererkannt werden.

Hoppers querrechteckiges Ölgemälde zeigt einen Ausschnitt einer hölzernen weißen Veranda bei Nacht, die sich bildparallel in die Bildfläche einfügt. Nach links ist sie angeschnitten und suggeriert eine Weiterführung, nach rechts endet die Veranda mit einer offenen Pergola, an deren Geländer ein Pärchen lehnt. Nach vorne hin ist die Veranda mit einer Brüstung abgeschlossen, darüber erhebt sich ein vertikaler Balken, der das Dach trägt. Die Veranda ist beleuchtet, der Hintergrund bleibt undurchdringlich schwarz. Die Front des Hauses ist mit weißen, horizontal angebrachten Holzpaneelen verkleidet, die durch eine leicht nach links aus der Mittelachse verschobene, hellbraune Tür unterbrochen werden. Weder die Tür noch das sich links anschließende Fenster geben einen Blick ins Innere des Hauses frei. Das Pärchen an der rechten Brüstung verdeutlicht durch ihre Kleidung den Bildtitel. Die junge Frau lehnt mit ihrem Gesäß an der Brüstung, ihre Arme stützt sie nach hinten auf den Vorsprung auf. Sie ist mit einem Ensemble aus einem leichten, rosafarbenen Bandeau-Oberteil und kurzem Rock bekleidet, das den Großteil ihrer nackten Haut freilässt. Neben ihr sitzt ein junger Mann halb auf der Brüstung. Er hat seinen linken Fuß auf dem Boden abgestellt und dreht sich mit dem Oberkörper zu dem Mädchen hin, wendet somit dem Betrachter seinen Rücken zu. Er ist mit einer hellbraunen Hose, einem blauem T-Shirt und weißen Slippers sommer-

278 | Anfam 2004, S. 36.



Abb. 87: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-15)



Abb. 88: Edward Hopper, *Summer evening*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 106,7 cm, 1947. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

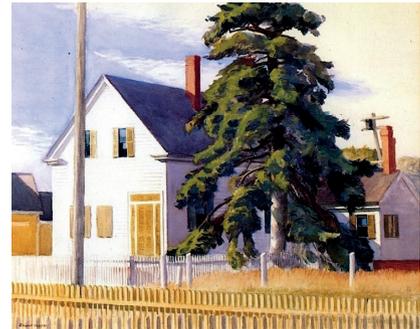


Abb. 89: Edward Hopper, *House with a big pine*, Aquarell, 50,8 x 63,5 cm, 1935. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

lich leicht gekleidet. Seinen rechten Arm hat er auf dem Mauerchen abgestützt, seine linke Hand hält er angewinkelt vor seiner Brust. Sein Blick und seine Körperhaltung sind auf seine Begleiterin gerichtet. Allerdings erweckt Hopper den Eindruck, als höre die Frau nicht zu, bzw. möchte nicht hören, was der Mann ihr zu sagen hat.

In *BR-15* wiederholt sich die Szene aus Hoppers *Summer evening*. Crewdson lichtet ein vergleichbar gestaltetes Haus mit weißen Hozpaneelen, Veranda und Brüstung mit einem Pärchen ab. Crewdson dreht die Szene Hoppers um 90 Grad und ordnet die beiden Personen nicht auf der Brüstung, sondern auf einer Bank auf der Veranda an. Die Resignation der beiden bleibt bestehen. Crewdson trennt das Paar und lässt die beiden kein Gespräch führen. Die Beleuchtungssituation auf der Veranda, bei dunkler Umgebung, wird ebenso übernommen. Zusätzlich setzt Crewdson ein Kompositionselement ein, das in einigen Gemälden Hoppers, u. a. in *House with a big pine* vorkommt. In den Gemälden und der Fotografie wird ein Strommast umgesetzt, der das Haus vertikal teilt und das Bild in zwei Hälften strukturiert.

An einer zweiten Gegenüberstellung kann man eine ähnliche Vorgehensweise Crewdsons ablesen. Schauplatz von *BR-3* ist eine verschneite Straße in einer amerikanischen Kleinstadt in der Abenddämmerung, auf der mittig vor einer gelb anzeigenden Ampel ein Auto zum Stehen gekommen ist (Abb. 90).

Direkt von Hopper scheint die Szene rechts im Restaurant inspiriert zu sein. Sie kann als Zitat des Gemäldes *Automat* gelten (Abb. 91). In Hoppers Ölgemälde sitzt in einem hell erleuchteten Café an einem runden Tisch eine einzelne Dame in Hut und Mantel,

die frontal zu sehen ist und den Großteil der Szene bestimmt. Die dunkle Scheibe hinter ihr, die mehr als zwei Drittel der Höhe des Bildes einnimmt, und der angeschnittene Ausblick aus dem Fenster links sind dunkel gehalten und verorten die Szene in die Nacht. Die beiden Reihen der runden Deckenlichter des Raumes spiegeln sich in der dunklen Fläche und suggerieren eine weite Ausdehnung des Restaurants nach hinten. Links ist der Eckeingang des Cafés zu erkennen, der Rest des Etablissements bleibt dem Betrachter verborgen. Der runde Tisch befindet sich leicht aus dem Zentrum des Gemäldes gerückt, ein zweiter Stuhl, dessen Stuhllehne auf den Betrachter zeigt, ist dicht an den Tisch herangeschoben. Ein leerer kleiner, weißer Teller befindet sich auf dem sonst vollkommen leeren Tisch. Ihren Blick hält die Dame gesenkt, ihr rot geschminkter Mund zeigt keinerlei Regung. Die Frau wirkt einsam, etwas verloren und nachdenklich. Der Stuhl vor dem Tisch wirkt nicht so, als ob dort bis vor kurzem noch eine zweite Person gesessen haben könnte. Ebenso fehlt ein zweites Gedeck, eine Tasse oder jeglicher Hinweis auf Gesellschaft. Sie trägt noch ihren Mantel, einen Handschuh und ihren Hut und wirkt, als wolle sie jederzeit aufbrechen.

In *BR-3* setzt Crewdson eine vergleichbare Szene auf der rechten Seite im Diner im Erdgeschoss des Eckhauses um. Crewdson dreht die Perspektive bzw. den Betrachterstandpunkt, so dass man nun, im Gegensatz zu Hoppers Gemälde, von außen durch die über Eck gestellte verglaste Eingangstür auf die Frau im Profil blicken kann. Crewdson schafft somit eine größere Distanz zu der Protagonistin und verstärkt den voyeuristischen Eindruck. Er zitiert die Kopfhaltung und den nach unten gerichteten Blick, wodurch die gleichen Gefühle beim Betrachter erzeugt werden wie im Gemälde *Automat*. Crewdson gibt, im Unterschied zu Hopper, eine genauere Einbindung der Szene in ihr Umfeld. Während bei Hopper der Bildausschnitt auf die Frau am Tisch reduziert ist, bietet Crewdson das Umfeld mit zur Interpretation an und ermöglicht eine Verortung in den Gesamtzusammenhang.

Das Prinzip des erleuchteten Geschäfts oder Hauses in der sonst dunklen Straße, wie es Crewdson in dem Diner und auch in dem Tattooladen links einsetzt, findet sich in Hoppers *Nighthawks* wieder (Abb. 92). *Nighthawks* öffnet dem Betrachter den nächtlichen, uneingeschränkten Blick in eine beleuchtete Bar. Sie ist rundum mit großen, fast durchgängigen Scheiben verglast und befindet sich an einer menschenleeren Straßenecke, die zum linken Bildrand von einer Häuserfassade mit unterem Laden bzw. Lokal begrenzt wird. Eine Frau und drei Männer stehen bzw. sitzen innerhalb der beleuchteten Bar. Eine der Krümmung des Raumes folgende, braune Holztheke nimmt den Großteil des Innenraums ein.

Die Darstellung eines hell erleuchteten Lokals in einer nächtlichen Kleinstadt verortet Crewdsons Fotografie in das Umfeld von Hoppers Gemälde. Ein Pendant zu der einzelnen Dame im Diner bildet in Crewdsons Foto die männliche Rückenfigur, die dem Betrachter gegenüber an der Bar sitzt und in ihr Glas starrt. Zudem ähneln sich die beiden Bilder bzw. explizit die Szene im Diner in der Lichtführung. Die Lichtquelle liegt bei beiden innerhalb des Lokals, die Bar bzw. das Restaurant bildet einen hell erleuchteten, abgegrenzten Raum vom Dunkel bzw. Grau der Umgebung. Das große Fenster und der dahinter hell erleuchtete Innenraum isolieren die Szene. Dem Betrachter wird ein

Blick ins Innere gewährt, ohne dass er vollständig Anteil nehmen könnte. Beide Künstler spielen mit der Ambivalenz zwischen Innen- und Außenraum und dem voyeuristischen Blick bzw. der Neugierde des Betrachters.

Für die Szene des Mannes im Mantel auf dem verschneiten Gehweg findet man bei Hopper ebenfalls ein Vergleichsobjekt. Die schwarz-weiße Radierung *Night Shadows* zeigt aus Vogelperspektive eine Straßenecke bei Nacht (Abb. 93). Auf der, von rechts diagonal ins Bild führenden Straße bewegt sich ein mit Mantel und Hut bekleideter Mann vom Betrachter weg. Sein langer Schatten fällt hinter ihm auf die Straße, was auf eine Lichtquelle, wahrscheinlich von einer Laterne, links von ihm schließen lässt. Dies unterstreicht Hopper durch die Schattierungen und die helle Fläche links im Bild. Der Schatten des Pfahls, wahrscheinlich von einer Laterne, fällt diagonal von links nach rechts durchs Bild und teilt so die Radierung in zwei fast gleich große Teile. Die Bildfläche ist in der oberen Hälfte sehr dunkel gehalten, betont wird die helle rechte Straßenecke durch den dunklen einfallenden Schatten und den darauf zugehenden Mann. Crewdsons Szene erscheint wie eine Fortführung des Motivs. Crewdson nimmt die mögliche Quelle des Laternenschattens aus Hoppers Gemälde in Form der Ampel in seiner Fotografie auf. Auch die Häuserfront in Crewdsons Fotografie ähnelt stark Hoppers Radierung.

Wie in *BR-3* in den Fassaden der linken Häuserzeile, bietet Hopper im Gemälde *Early Sunday Morning* einen Ausschnitt aus einer gleichförmigen Architektur, einer Kombination aus erdgeschossigen Läden und darüber liegenden Wohnungen (Abb. 94). Hoppers zweistöckiges Gebäude, das sich scheinbar beliebig über das gesamte querformatige Gemälde erstreckt, scheint sich in Crewdsons Fotografie eingliedern zu lassen. Details wie die Markisen der erdgeschossigen Läden mit den hohen Schaufenstern, die schmalen hochrechteckigen Fenster im ersten Stock und das bekrönende Gesims sowie der niedrige Hydrant an der Kante des Gehwegs finden sich in Crewdsons Straßenszene wieder.

Hoppers Werk ist in dem Sinne interpretiert worden, dass die Großstadt eher ein Hindernis in der Beziehung zwischen Mann und Frau darstellt. Bei Hopper und auch bei Crewdson ist dies nachvollziehbar. Dargestellte Figuren, falls es sich überhaupt um mehrere Personen handelt, stehen meist ohne Verbindung zueinander. Sie kommunizieren nicht, sie agieren nicht, sie stellen oft keinen Blickkontakt her. Hopper geht so weit, dass er Gesichter nur masken- oder skizzenhaft darstellt. Die Vermittlung von Ausdruck und Stimmung funktioniert in Hoppers Gemälden durch Ambiente und Körperhaltungen, nicht über Physiognomie. In nur wenigen Gemälden kommunizieren die Personen oder wird Bewegung sichtbar. Crewdson reduziert dies ebenfalls in seinen Aufnahmen auf ein Minimum bzw. eliminiert es komplett.

Wie Kranzfelder in seiner Monographie zu Hopper beobachtet, sind dessen Bilder gerade dadurch für verschiedene Deutungen offen, da er nur scheinbar die Realität abbildet. Hoppers Gemälde sind gleichzeitig „Schein und Teil der Wirklichkeit“²⁷⁹. Er inszeniert Ereignisse, um eine Illusion von Realität zu erzeugen,²⁸⁰ nutzt reale „Versatzstücke seiner amerikanischen Umwelt“²⁸¹ und gaukelt so eine Wirklichkeit vor, die auf den Betrachter real wirkt. Dies gelingt Crewdson in seinen Fotos ebenso und er integriert

279 | Kranzfelder 2002, S. 37, 80.

280 | Vgl. Sheena Wagstaff: Begeisterung für das Sonnenlicht. In: Wagstaff 2004a, S. 12–31, hier S. 21.

281 | Kranzfelder 2002, S. 75.



Abb. 90: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-3)



Abb. 91: Edward Hopper, *Automat*, Öl auf Leinwand, 71,4 x 91,4 cm, 1927. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 92: Edward Hopper, *Nighthawks*, Öl auf Leinwand, 84,1 x 152,4 cm, 1942



Abb. 93: Edward Hopper, *Night Shadows*, Radierung, 17,8 x 21,3 cm, 1921. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 94: Edward Hopper, *Early Sunday Morning*, Öl auf Leinwand, 89,4 x 153 cm, 1930. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

zudem „Stolperfallen“. Bei genauerer Betrachtung werden Details, wie eine geöffnete Autotür, ein Pärchen, das bei eingeschalteter Innenbeleuchtung im Auto sitzt, sich aber dennoch nichts zu sagen hat oder eine leere Pillendose auf dem Nachtkästchen, erkennbar, die Verwirrung stiften und dadurch ein beklemmendes Gefühl beim Betrachter hervorrufen. Beide Künstler spielen mit dem Sichtbaren und Unsichtbaren. Türen sind nur einen Spaltbreit geöffnet, Motive werden angedeutet, man kann sich die Dramen, die

sich abgespielt haben oder sich noch abspielen werden, vorstellen. Dadurch wird ein „Gefühl von drohendem Unheil [erzeugt] und für die [...] Empfindung, dass das Geschehen auf eine Lösung zudrängt.“²⁸²

4.6.4 Bahngleise – Edward Hopper, David Lynch und Joel Sternfeld

In *BR-41* und *BR-42* kann die Inspiration durch verschiedene Künstler aus unterschiedlichen Medien erkannt werden. Die beiden Fotografien werden von den Strängen der horizontal bzw. vertikal verlaufenden Bahngleise strukturiert (Abb. 96, 9).

Zum einen scheinen in den beiden Fotografien Werke Edward Hoppers, zum Beispiel *House by the railroad*, *American Landscape* und *New York, New Haven and Hartford* von Crewdson rezipiert zu werden (Abb. 95, 97, 98).

House by the railroad ist das wohl bekannteste Bild Hoppers, das dieses Motiv der Bahngleise aufnimmt. Das nahezu quadratische Ölgemälde zeigt ein zweistöckiges, viktorianisch aussehendes Haus, das nah an einem Schienenstrang gebaut wurde. Der Betrachterstandpunkt liegt etwas unterhalb des Bahndamms, der „[...] als vorgezogene Horizontlinie [fungiert]“²⁸³. Das weiß getünchte Haus besteht aus einem vierstöckigen Turm, an dem sich links ein zweistöckiges Hauptgebäude anschließt. Beide Teile besitzen dunkle geschwungene, weit vorkragende Dächer mit eigenen Fenstern, das niedrige Dach ist bekrönt von einem roten Kamin. Im Erdgeschoss ist eine von Säulen getragene Veranda angebaut. Der Sockel des Hauses ist durch den niedrigen Betrachterstandpunkt nicht zu erkennen. Die Horizontalen des Gebäudes nehmen die Linie der Schienen auf und strukturieren das Bild. Hinter den mit gelben Jalousien teilweise verdeckten Fenstern ist kein Leben erkennbar. Der Hintergrund des Gemäldes wird von einem zwischen weiß und blaugrau changierenden Himmel eingenommen. Diese „Inkunabel der gegenständlichen amerikanischen Malerei“ war Crewdson zudem aus Alfred Hitchcocks Film *Psycho* vertraut, da der Regisseur das Gebäude als Vorlage des Hauses von Norman Bates nutzte.²⁸⁴

In *BR-41* wird die Anlage der horizontal verlaufenden Bahngleise imitiert, die den Betrachter vom Bildgeschehen distanzieren. Die Kühltürme, die ebenfalls nach links niedriger werden, ersetzen die Architektur des Hauses. In Crewdsons Fotografie werden zwar Personen in die Landschaft integriert, jedoch sind sie durch ihre Größe der Natur untergeordnet. Das Verhältnis von Himmel zu Landschaft und Schienen ist in beiden Werken vergleichbar. In *BR-41* führt Crewdson Hoppers Komposition weiter, indem er den technischen Fortschritt nicht nur in Form der Schienen, sondern in Gestalt einer Fabrik ausdrückt, die sich sehr nahe an dem Privatleben der Einwohner in der Siedlung rechts befindet. Somit versetzt Crewdson Hoppers Gemälde ins 21. Jh.

Diesem Vergleich lässt sich Crewdsons Fotografie *BR-42* anfügen, in der ebenfalls die Kompositionselemente aus Hoppers Werk aufgenommen werden, auch wenn Crewdson die Perspektive um 90 Grad in die Vertikale dreht. Zudem lässt er das Haus abbrennen, es wird von der Natur vereinnahmt, von ihr zerstört. Die Jugendlichen nehmen nur teilweise Notiz von dem Ereignis. Bei Hopper wird die Technik in Form der Bahngleise vor

282 | O'Doherty 2004, S. 90.

283 | Kranzfelder 2002, S. 76.

284 | Vgl. ebd., S. 86.



Abb. 95: Edward Hopper, *House by the railroad*, Öl auf Leinwand, 61 x 73,7 cm, 1925. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 96: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-41)

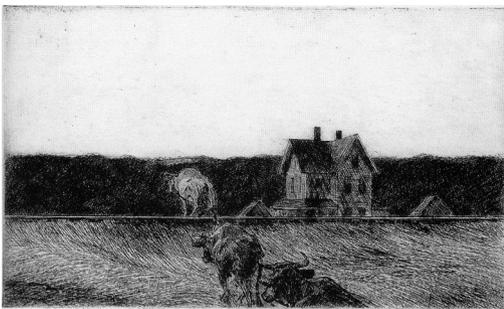


Abb. 97: Edward Hopper, *American Landscape*, Radierung, 19,7 x 32,9 cm, 1920. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 98: Edward Hopper, *New York, New Haven*, Öl auf Leinwand, 81,3 x 127 cm, 1931. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

das Idyll der Familie, vor das Eigenheim gestellt, hält Einzug in die Natur und in das Leben der Menschen. Bei Crewdson ist dies schon Vergangenheit, die Personen laufen auf eben dieser Technik herum, nehmen keine Notiz davon und stören sich nicht an dem Fortschritt, der hier schon lange keiner mehr ist. Gerade in der Person des Mädchens, das auf den Schienen balanciert, zeigt sich diese Wandlung deutlich. Für sie ist es eher ein Spiel, eine Ablenkung an dem tristen Abend.

Hoppers Radierung *American Landscape* aus dem Jahre 1920 zeigt eine ähnliche Szene wie *House by the railroad*. Der Betrachterstandpunkt und Blick liegt wie in *House by the railroad* weit unten. Das Gebäude ist in der Radierung kein prunkvolles, sondern ein einfaches geradliniges Haus mit Satteldach, dessen Fundament ebenfalls von den Bahngleisen überschritten wird, zu denen eine kleine Anhöhe führt. Drei Kühe sind gerade dabei, den Bahndamm hinaufzulaufen und die Gleise zu überqueren. Das Haus wird hinterfangen von einer die gesamte Bildbreite einnehmenden dunklen, dichten Hecke. Der Rest des Blattes, fast die gesamte obere Bildhälfte, bleibt als heller Himmel undurchbrochen. In dieser Radierung zeigt sich der gleiche Bildaufbau wie in *BR-41*. Auch die Hecke wird mit der im Hintergrund verlaufenden Hügelkette wiederholt. Crewdson ersetzt die Kühe durch Jugendliche und dreht in *BR-42* die Perspektive.

In *BR-41* wird zu den horizontal verlaufenden Schienensträngen der Lichteinfall aus *New York, New Haven and Hartford* rezipiert. In diesem Gemälde werden erneut das horizontale Bahngleis am unteren Bildrand und ein sich dahinter erhebendes Gebäude umgesetzt. Hopper fügt diesem Gemälde zusätzlich Bäume und einen Hügel bei und setzt eine harmonische, stimmungsvolle Beleuchtung von rechts ein. Warmes Sonnenlicht bescheint die rechte Giebelseite des Hauses sowie der Fabrik in der Fotografie.

In die möglichen Inspirationsquellen für das Motiv der Schienen reihen sich mehrere Fotografien aus Joel Sternfelds *American Prospects* ein, was anhand der Aufnahme *Palmerton, Pennsylvania, November 1982* verdeutlicht werden soll. Die großformatige Aufnahme lichtet eine herbstliche, trostlos wirkende, hügelige Landschaft ab, in der mittig einige Häuser zu einer kleinen Siedlung gruppiert sind. Die zweistöckigen Holzhäuser ähneln sich in Architektur und Aussehen. Unterhalb des Hügels verläuft eine Bahnlinie, die das Bild in einer Diagonale vom rechten zum unteren linken Rand durchzieht. Kahle Bäume und Sträucher wachsen parallel zu den Schienen, an dem kleinen Hang, der zu den Häusern überleitet, liegen Holz- und Betonteile verstreut zwischen den braunen Pflanzen. Zum oberen Bildrand hin sticht ein einzeln auf dem Hügel stehendes Haus vor dem gleichmäßig grauen Himmel heraus. Weder in den Häusern noch in der Umgebung sind Menschen oder Tiere zu sehen.

BR-41 und *BR-42* stehen durch die Anlage der Schienen, die nah an der Siedlung verlaufen sowie der trostlos und verlassen wirkenden Landschaft den Fotografien Sternfelds nahe. In *BR-42* wird ebenso das Haus aufgenommen, das, abgesehen von dem Brand, mit einem der Gebäude am unteren Rand der Siedlung vergleichbar ist. Sternfelds Fotografien *Coeburn, Virginia, April 1981* und *Grafton, West Virginia, February 1983* lassen sich ebenso in diesen Vergleich einreihen.

Eine dritte mögliche Parallele kann in einer Szene aus David Lynchs *Twin Peaks* erkannt werden. Ein Opfer, Ronette Pulaski, läuft nach ihrer Flucht orientierungs- und ziellos auf den Bahngleisen entlang.

4.6.5 Das Spiel mit Raumkonstellationen und Licht – William Eggleston, David Lynch und Joel Meyerowitz

Crewdson zeigt auffällig oft in seinen Fotografien eine Toilette oder einen Teil davon (Abb. 85). Die Badezimmertüren sind verschieden weit geöffnet, die Räume sind erhellt, während das Licht in der restlichen Umgebung gedämpft ist. So stellt Crewdson die Toiletten oder Badezimmer als besondere Motive in seinen Bildern heraus und misst ihnen eine Bedeutung zu.

In einer seiner Fotografien zeigt William Eggleston aus leichter Untersicht einen nach hinten fluchtenden, dunklen Gang, an dessen Ende sich eine Tür nach innen in ein Badezimmer öffnet (Abb. 99). Dort steht dem Betrachter eine Toilette mit hochgeklapptem Deckel direkt gegenüber. Dunkles rotes Licht taucht das Badezimmer mit der gemusterten Wand in rote Farbe und scheint aus dem Raum hinaus. Die Lichtquelle ist nicht zu identifizieren. Durch die Beleuchtung entsteht ein Sog zur Toilette hin.

In *BR-29* fällt der Lichtschein ebenso diagonal wie bei Eggleston aus dem Badezimmer hinaus auf den Boden davor. In beiden Fotografien ist jeweils nur die Toilettenschüssel sichtbar, der Rest der Badausstattung bleibt dem Blick des Betrachters verborgen.

Abb. 85: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-29)



Abb. 99: William Eggleston, *Untitled from the portfolio 10.D.70.V2, c. 1970*, Dye transfer print, 31,6 x 45,7 cm, printed 1996. © 2020. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala. © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner



In *BR-28* spielt sich die Hauptszene eigentlich vor dem Spiegel in der Bildmitte ab (Abb. 100). Rechts davon wird jedoch, nach dem Blick durch einen begehbaren Kleiderschrank, ein Teil eines Badezimmers sichtbar, die Toilettenschüssel wiederum in der Spiegeltür. Vor allem die Raumkonstellation dieser Aufnahme ist mit Eggleston vergleichbar (Abb. 101). Der Betrachterstandpunkt liegt inmitten eines Zimmers, das sich über eine geöffnete Tür in einen dahinter liegenden Raum erweitert, in dem wiederum ein Durchgang den Blick in einen weiteren Raum anbietet. Im letzten Zimmer endet der Blick an einem Fenster, durch das helles Licht einfällt. Crewdson nimmt dies in *BR-28* in der rechten Bildhälfte auf. Das abschließende Fenster wird durch einen Spiegel und eine nicht sichtbare Lichtquelle ersetzt.

Bei der Beschäftigung mit Fotografen, die in den 1970er Jahren in Amerika zur Etablierung der Farbfotografie als Kunst beitrugen, stößt man unweigerlich auf Joel Meyerowitz (*1938), eine der Hauptfiguren der Farbfotografie dieser Generation, und seine Fotoserie *Cape Light*. Zunächst als Schnappschussfotograf arbeitend, beschäftigte sich Meyerowitz von 1976–77 mit dem Projekt, die Landschaften um Cape Cod, Massachusetts zu fotografieren. Die Aufnahmen entfalten ihre Wirkung hauptsächlich durch das Einfangen von Licht- und Farbeffekten. Das Erzeugen von Emotionen stand stärker im Vordergrund als die Dokumentation von landestypischen Phänomenen.²⁸⁵

In *Hartwig House* aus der Serie *Cape Light* fotografiert Meyerowitz aus dem Innenraum eines Hauses nach außen. Der Betrachterstandpunkt liegt in dem schlicht gehaltenen, ganz in weiß gestalteten Gang, von dem rechts und links jeweils ein Raum abgeht. Rechts ist ein sehr schmaler Ausschnitt eines Schlafzimmers einsehbar, die Tür des Rau-

285 | Vgl. Alissa Schapiro: Joel Meyerowitz. In: Bussard u. Hostetler 2013, S. 204–209, hier S. 204.

mes ist weit in den Flur hinein geöffnet. Nach links deutet sich lediglich ein Wandvorsprung an. Der Blick des Betrachters fällt den schmalen Gang hinab zu einer nach innen halb geöffneten Tür, durch die helles weißes Licht in den Innenraum hineinfällt. Außen zeichnen sich lediglich die Umrisse eines grünen Baumes ab.

Durch die verschiedenen suggerierten Blickrichtungen, die durch die geöffneten Türen angedeutet, aber nicht ermöglicht werden, steht die Fotografie Crewdsons Raumkonstellationen nahe.

In einigen Aufnahmen der Serie *Beneath the Roses* bildet Crewdson Autos ab, deren Türen bei eingeschalteter Innenraumbelichtung offen stehen. Die Personen sitzen entweder unbewegt im Auto, sind bereits ausgestiegen oder sind im Bild nicht mehr zu sehen (z. B. *BR-15* (Abb.87), *BR-19*, *BR-47*). Auch in den vorigen Serien *Hover* und *Twilight* inszeniert Crewdson Fahrzeuge mit offenen Türen, allerdings nicht so vielfältig wie in *Beneath the Roses*. Joel Meyerowitz setzt in seiner Fotografie *Red Interior, Provincetown* ein Auto mit offen stehenden Türen um. Der Innenraum ist rot erhellt, Fahrer oder Beifahrer sind nicht erkennbar. Das Fahrzeug parkt am Anfang einer Reihe von gleichförmigen weißen Holzhäusern, die eine Diagonale von rechts nach links in den Hintergrund im Bild beschreiben. Weitere Autos sind vor den Häusern geparkt, bei denen jedoch alle Türen geschlossen sind. Meyerowitz lichtete die Szene bei Nacht ab, wodurch das Licht der Straßenlaterne mit dem Mond korrespondiert und die Innenraumbelichtung zur Geltung kommen kann. Da die Fotografie als Bestandteil der Serie *Cape Light* zu der „one of the most important publications of color photography“²⁸⁶ zählt, kann man annehmen, dass Crewdson mit dieser Fotografie vertraut war.

Nicht nur in den Fotografien von Eggleston oder Meyerowitz sind Inspirationen ablesbar, sondern auch im Film *Twin Peaks – Fire Walk with Me* von David Lynch. In einer Szene bekommt Laura ein Bild geschenkt, mit der Anweisung, es in ihrem Zimmer aufzuhängen. Das Gemälde zeigt einen leeren Innenraum, an dessen hinteren Wand eine Tür einen Spalt breit geöffnet ist. Dahinter schließt sich ein zweiter Raum an, der allerdings nicht einsehbar ist. Das Bild fungiert im Film als Schlüsselement, als Zugang zur „Schwarzen Hütte“ bzw. dem „Roten Zimmer“, einem Raum außerhalb der realen Welt.

4.6.6 Spiegelungen und Blicke – Alfred Hitchcock

Wie bereits in Kapitel 4.2.3 erwähnt, nennt Crewdson Hitchcocks Film *Vertigo* als größte Inspirationsquelle. Zudem wurde festgestellt, dass es eher die Themen und die Atmosphäre sind, die zwischen Crewdsons Fotografien und den Filmen Hitchcocks verglichen werden können. Dennoch gibt es auch einige Motive in *Beneath the Roses*, die auf Hitchcock zurückweisen. Wie die jeweils ersten Aufnahmen von *Early Work*, *Twilight* und *Dream House* beginnt zum Beispiel Hitchcocks Film *Psycho* mit einem Schwenk über die anonyme Großstadt, um eine Alltäglichkeit aufzuzeigen und den Film zu verorten. Daneben wird das Thema Familie bei Crewdson und Hitchcock in auffälliger Weise eingesetzt. Die Familie fungiert bei Hitchcock „als Wurzel allen Übels“²⁸⁷, Eheleute trachten sich gegenseitig nach dem Leben, was auch eine Grundkonstante des psychologischen

286 | Ebd.

287 | Lars Penning: Schuld und Sühne – Anmerkungen zu Hitchcocks Melodramen. In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 93–106, hier S. 103.

Abb. 100: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-28)



Abb. 101: William Eggleston, *Tallahatchie County Mississippi, January 1970*, Dye transfer print, 22,6 x 34,3 cm, 1970. © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner



Thrillers ist.²⁸⁸ In mehreren Aufnahmen Crewdsons werden gestörte Familienverhältnisse vorgeführt, wie bereits in Kapitel 3.2.7 analysiert wurde. Zwischen den Ehepartnern (*BR-29* (Abb. 85), *BR-30*), aber auch zwischen Mutter und Kind (*BR-16* (Abb. 111), *BR-22*, *BR-45* (Abb. 76)) scheint ein Bruch in der Beziehung vorzuliegen.

In *BR-28* (Abb. 100), *BR-30* und *BR-38* (Abb. 74) arbeitet Crewdson mit Spiegeln, um die Komposition zu strukturieren und eine Metaebene in das Bild einzubeziehen. Vor allem die nackte Frau in *BR-28*, die nur im Spiegel zu sehen ist, lässt den Betrachter zweifeln, ob sich die Frau tatsächlich dort befindet oder ob es sich um ein fiktives Bild der Protagonistin handelt. Durch die Nacktheit wird die Szene surreal aufgeladen und unwirklich. Hitchcock zeigt gegen Ende des Films *Vertigo* das Gesicht der vermeintlichen Judy im Spiegel, die, wie der Zuschauer an diesem Punkt der Handlung bereits weiß, eigentlich die von Scottie tot geglaubte Madeleine ist. Die Konversation mit Scottie, der hinter ihr im Zimmer steht, verläuft nur über das Spiegelbild. So schafft Hitchcock nicht nur visuelle Irritationen, sondern bringt eine zusätzliche Wahrnehmungsebene ins Bild bzw. verdeutlicht die Zwiespaltenheit der Protagonisten, thematisiert das Doppelgängertum, Duplizität und Selbsterkenntnis.²⁸⁹ Zudem ist in *Vertigo* die Besessenheit und Melancholie, in die Scottie nach dem Tod der vermeintlichen Madeleine verfällt, vergleichbar mit Crewdsons Protagonisten.

288 | Vgl. Georg Seeßlen: Mr. Hitchcock Would Have Done It Better – Oder: Warum es keine wirkliche Nachfolge von Alfred Hitchcock gibt. In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 185–222, hier S. 210.

289 | Vgl. Gerhard Midding: Aus angemessen bequemer Distanz – Dekors und Schauplätze bei Hitchcock. In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 125–144, hier S. 127f.

Ein weiterer Film Hitchcocks, *Rear Window*, beinhaltet einige Motive, die mit einer besonderen Bedeutung aufgeladen sind. Zum einen sind dies Jalousien, die die Blicke in die gegenüberliegenden Wohnungen verdecken. Der gesamte Film spielt, ebenso wie Crewdsons Fotografien, mit den verborgenen, versteckten und heimlichen Blicken und Ausblicken in andere Wohnungen und in den Innenhof. Zum anderen ist es der Koffer, den der Nachbar und vermeintliche Mörder benutzt, um die Leiche und Habseligkeiten seiner Frau zu beseitigen. Der Koffer wird exponiert dargestellt, der Mörder trägt ihn mehrmals in die Wohnung hinein und hinaus, er reinigt ihn und präsentiert in ihm die Ware während seiner Tätigkeit als Vertreter. In Crewdsons *BR-51* (Abb. 7) gräbt der Protagonist in der Nacht mehrere verschiedene Koffer im Wald aus. Er steht in einer Grube, um ihn herum liegen die Gepäckstücke verstreut auf dem Boden. Durch die Koffer wird etwas Geheimnisvolles suggeriert, ein Versteck wird geöffnet, etwas Verborgenes kommt zutage. In *BR-8*, *BR-27* und *BR-39* (Abb. 78) weisen die Gepäckstücke zudem auf einen Aufbruch, eine Flucht hin.

4.6.7 Licht und Dunkelheit –

E. T., Close Encounters of the third kind und Poltergeist

In Kapitel 4.4.3 wurde bereits die Rezeption der Filme Spielbergs in Zusammenhang mit *Twilight* analysiert. Auch in *Beneath the Roses* lässt sich diese Inspiration an einigen Beispielen ablesen.

BR-51 ist mit einigen Szenen aus *E. T.* vergleichbar. In der Fotografie parkt mitten im Wald ein Auto mit eingeschalteten Scheinwerfern und beleuchtet den Mann vor sich, der ein Loch im Erdboden gegraben hat. In *E. T.* fahren die Wissenschaftler auf der Suche nach den Außerirdischen mit vergleichbaren Modellen durch den Wald. Die eingeschalteten Scheinwerfer, die die Dunkelheit durchschneiden, wirken bedrohlich und unheimlicher als die Außerirdischen selbst. Auch bei Crewdson bildet das für diese Umgebung nicht funktionale Auto inmitten des Waldes einen seltsamen Moment ab.

In *Close encounters of the third kind* wird in den Szenen, in denen die Mutter von Barry mit einer Taschenlampe durch den Wald irrt und ihren Sohn sucht, eine vergleichbare Atmosphäre wie in *BR-50* (Abb. 6) geschaffen. Durch die Nacht und den Wald wirken die Aufnahmen und Filmszenen unheimlich und bedrückend.

In den Beleuchtungssituationen lassen sich weitere Parallelen zu Spielbergs Film erkennen. In *BR-35* (Abb. 3) werden das dunkle Zimmer und die darin sitzende Frau und das Mädchen nur indirekt von einer Lichtquelle außerhalb des Zimmers erhellt. Besonders das auf dem Bett sitzende Kind wird so hervorgehoben und scheint von etwas wie hypnotisiert zu sein. In *Close Encounters of the third kind* setzt Spielberg diese Möglichkeit des Lichteinfalls mehrfach ein, um die Anwesenheit bzw. die nahende Ankunft der Aliens anzudeuten.

Darüber hinaus bildet in *Close Encounters of the third kind* der Moment, in dem der Hauptdarsteller Roy voll bekleidet in der Badewanne sitzt und das Wasser auf ihn herabprasselt, eine Schlüsselszene und einen Wendepunkt in der Handlung (Abb. 103). Durch den folgenden Streit mit seiner Frau ist er fest entschlossen, seine fanatische Verfolgung der Alienlandung aufzugeben, was dann allerdings in der nächsten Szene genau ins Gegenteil umschlägt und seine Frau ihn verlässt. *BR-40* zeigt ein großzügiges

Abb.102: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-40)



Abb. 103: Steven Spielberg, *Close encounters of the third kind*, USA 1982, TC: 01:03:40. © 1977, renewed 2005 Columbia Pictures Industries, Inc., All Rights Reserved. Images used with permission of Columbia Pictures



Abb. 104: Steven Spielberg, *Poltergeist*, USA 1982, TC: 01:40:21

Badezimmer mit einer nackten Frau in einer Badewanne mit Dusche (Abb. 102). Sie sitzt teilnahmslos und starrt ins Leere. Die Atmosphäre des Bildes ist durch den dunklen Raum und den zu hellen Körper der Nackten bedrückend. Ebenso wie in Spielbergs Film wirkt die Szene surreal und beklemmend. Darüber hinaus steht die Fotografie in einer filmischen und malerischen Tradition des Bildthemas einer Person in einer Badewanne, wobei dies nicht bedeuten soll, dass sich Crewdson direkt auf einen der von James Monaco im Zuge des von ihm so genannten „Badewannen-Dusch-Code Film“²⁹⁰ oder auf Jacques Louis Davids *Tod des Marat* bezieht. Durch Crewdsons Bewunderung von Alfred Hitchcock wird man zudem an den Schauplatz der Szene aus *Psycho*, die Badewanne mit Dusche und Duschvorhang, erinnert.

In *Beneath the Roses* fließt zudem eine Inspiration aus dem Film *Poltergeist* ein. In *Poltergeist* ist es vor allem das geheimnisvolle und bedrohliche Licht, das von den Geistern und den kontaminierten Zimmern ausgeht, das in Crewdsons Fotografien wiederkehrt (Abb. 104). Das hinter geschlossenen Türen durchscheinende Licht deutet auf Vorgänge, weitere Personen oder übernatürliche Geschehnisse dahinter hin. Der Zuschauer bzw. die Protagonisten im Film werden von diesem Licht angezogen und bewegen sich auf die Türen zu. In Crewdsons Fotografien suggerieren die Lichtscheine die Anwesenheit weiterer Personen. In *BR-40* wird ein Motiv umgesetzt, das in seinen vorigen Serien bereits anklang, in *Beneath the Roses* aber besonders deutlich wird. Das Türblatt der

290 | Vgl. Monaco 2007, S. 182f.: James Monaco nennt als Beginn dieser Reihe Henri-Georges Clouzots *Les Diaboliques* (1955), der mit einer Mordszene in der Badewanne einsetzt. Das Thema erreichte mit Hitchcocks Mord in der Dusche von *Psycho* (1959) seinen berühmten Höhepunkt und setzte sich in Herbert Ross' *The Last of Sheila* (1973), Godards *Pierrot le fou* (1965), Jean-Charles Tacchellas *Cousin, Cousine* (1975) und Francesco Rosis *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) fort.

geschlossenen Tür wird von einem hellen Licht gerahmt, das aus dem dahinter liegenden Raum durch die Türspalte in das dunklere Bildfeld scheint. Durch die Dunkelheit wird ein Sog zur Tür hin erzeugt und die Neugierde des Betrachters geweckt.

4.6.8 Die Familie am Esstisch – *American Beauty*

Bei der Beschäftigung mit der Thematik der vorgeblichen Idylle in der amerikanischen Vorstadt drängt sich der Film *American Beauty* quasi zu einer Analyse auf. Sam Mendes Hollywoodfilm *American Beauty* setzt die vermeintliche Idylle des Vororts in Szene. Abgesehen von Thema und Motiven der Vorortsiedlung, gibt es eine Filmeinstellung, die von Crewdson direkt übernommen wurde. Die Familie sitzt zum Abendessen am Tisch und versucht krampfhaft, die Fassade der Familienidylle aufrechtzuhalten (Abb. 106). Die Filmszene wird wie eine Theaterbühne inszeniert, der Zuschauer blickt in ein Esszimmer, das sich bildparallel vor ihm ausbreitet. Der Tisch, der links und rechts von den Wänden des davor liegenden Zimmers eingefasst wird, bildet eine Horizontale im Raum. Die Rahmung wird lange beibehalten und die Kamera verbleibt außerhalb des Raumes. Nur langsam fährt sie hinein und der Zuschauer rückt näher an den Esstisch heran. In *BR-32* wird eine Familie, Mutter und Sohn, beim Abendessen am gedeckten Tisch umgesetzt, die jedoch von den Speisen nichts anrühren (Abb. 105). Zwei weitere Gedecke deuten auf die Anwesenheit weiterer Familienmitglieder hin. Nicht nur das Motiv der Familie am Esstisch, sondern auch die Art der Rahmung und die Inszenierung ist direkt mit der Filmszene vergleichbar. Wie im Film werden die einzelnen Personen durch die Gliederung der Wand und des weiteren Raumes eingefasst. Crewdson nimmt den Schatten unter dem Tisch mit einem runden Teppich wieder auf.

Die Autorin Anna Adell Creixell sieht *American Beauty* zudem als Inspiration zum Titel der Serie *Beneath the Roses*.²⁹¹ „American Beauty“ ist unter anderem der Name einer Rosensorte. Ob diese Verbindung tatsächlich besteht, ist fraglich, da Aussagen des Künstlers dazu nicht vorhanden sind.

4.6.9 Amerikanische stereotype Figuren – Duane Hanson

2010 fand im Museum Frieda Burda in Baden-Baden eine Ausstellung mit dem Titel *Gregory Crewdson. Duane Hanson. Unheimliche Wirklichkeiten. Uncanny Realities* statt. Zu diesem Anlass wurden zum ersten Mal die Werke Crewdsons mit den Skulpturen von Duane Hanson in Zusammenhang gebracht. Crewdson wurde in einem Interview mit dieser Gegenüberstellung konfrontiert. Er sieht vor allem Unterschiede in Art und Weise, wie Hanson und er an ihre Themen herangehen, doch er bestätigt ebenso, dass die zwei Werkkomplexe eine Verbindung miteinander aufnehmen.²⁹² In diesem Interview führt Crewdson die Gemeinsamkeiten weiter aus. Im Verlauf des Gesprächs wird zudem erwähnt, dass Crewdson vorher bereits über die Gemeinsamkeiten zu Hanson nachgedacht hat. Tatsächlich gibt es eine Reihe von Parallelen zwischen den Werken, wie teilweise im Begleitkatalog zur Ausstellung dargestellt wird.

291 | Vgl. Creixell 2008, S. 40.

292 | Vgl. Kamp 2011, S. 11.

Abb. 105: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-32)



Abb. 106: Sam Mendes, *American Beauty*, USA 1999, TC: 00:07:17



Der amerikanische Bildhauer Hanson (1925–1996) schuf ab den 1960er Jahren stereotype Figuren aus der amerikanischen Gesellschaft, Figuren aus Fiberglas, Polyesterharz und Bronze, die so realitätsnah scheinen, dass Museumsbesucher des Öfteren die vermeintlichen Personen ansprachen und z. B. um Rat fragten. Hanson spielt mit der Realität und der Fiktion, verwirrt die Betrachter und baut so eine Verbindung zwischen der Plastik und dem Betrachter auf.²⁹³ Jedoch geht es ihm nicht vorrangig darum, dass der Betrachter die Plastiken für real hält, sondern er soll dazu gebracht werden, Anteil zu nehmen und sich emotional in die Figuren hineinzusetzen.²⁹⁴ Seine Personen sind meist gezeichnet vom Leben, sind übergewichtig oder wirken müde, sind alt und vernachlässigen ihr Äußeres. Die Erscheinungsbilder sind geprägt von Resignation, Leere, Einsamkeit, Langeweile und Trostlosigkeit. Die Mimik zeigt ihre Enttäuschung über ihr Leben. Ebenso wie Hansons Plastiken scheinen Crewdsons Fotografien hyperreal. Beide Werkgruppen wirken unheimlich, da sie in einer leblosen Starre zu verharren scheinen.²⁹⁵ Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass die Lebendigkeit nur Illusion ist. Die Figuren Hansons korrespondieren mit den Personen in Crewdsons Fotos durch die Alltäglichkeit, die beide Werke vorgeben. Die Plastiken und Figuren in den Fotos verkörpern Stereotype, ganz normale Bürgerinnen und Bürger aus der Unter- und Mittelschicht. Es sind Personen, an denen man wahrscheinlich vorbeigehen würde, ohne von ihnen Notiz zu nehmen, wenn sie einem auf der Straße begegnen würden. Hansons Figuren könnten ohne weiteres in einem Foto Crewdsons auftauchen, wie andersherum ein Protagonist aus Crewdsons Foto eine Skulptur von Hanson sein könnte (Abb. 107, 108). In *BR-31* scheint man eine Wachsfigur von Hanson vor sich zu haben. Der Mann

293 | Vgl. Thomas Buchsteiner: Kunst ist Leben und Leben ist realistisch. In: Thomas Buchsteiner u. Otto Letze (Hrsgg.): Duane Hanson. More than reality. Ostfildern 2001, S. 68–79, hier S. 77.

294 | Vgl. Keith Hartley: Die Darstellung des Menschen in der Kunst Duane Hansons. In: Buchsteiner u. Letze 2001, S. 80–85, hier S. 83.

295 | Vgl. Fronz 2011, S. 337.



Abb. 107: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-31)



Abb. 108: Duane Hanson, *Man in chair with beer*, Polyester und Fiberglas, 1973. © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

wirkt v. a. durch Farbe und Licht wie eine leblose Hülle. Auch in *BR-9* erinnert die Frau mittleren Alters, die mit einem Einkaufswagen in der Abenddämmerung auf einem großen betonierten Parkplatz vor einem Supermarkt steht, an Hansons Figuren.

Eine weitere große Gemeinsamkeit bilden die Haltungen, die ein Großteil der Figuren und Protagonisten einnehmen. Die Skulpturen von Hanson erscheinen, als machen sie gerade Pause.²⁹⁶ Sie scheinen in ihren Gedanken versunken, wie erstarrt mit niedergeschlagenen Blicken und ausdruckslosen Gesichtern und erzeugen so eine melancholische Stimmung. Durch die vertraute Körpersprache kann sich der Betrachter mit den Personen identifizieren. Die Figuren wirken wie in Tagträumen gefangen, statisch und unbeweglich. In Crewdsons Fotografien kann man sich kaum vorstellen, dass die Personen eine andere Haltung einnehmen könnten, weder Crewdsons Protagonisten noch die Figuren Hansons nehmen raumgreifenden Gesten ein, sondern bilden eine kompakte Erscheinung.

4.6.10 Antihelden – Parallelen zur Ästhetik des Film Noir

Einige Aufnahmen Crewdsons können mit dem Genre des Film Noirs in Verbindung gebracht werden. An dieser Stelle soll keine Diskussion über den Stilbegriff, die Namensentwicklung oder Verbreitung dieses Filmgenres angeführt werden, dazu sei auf einschlägige Literatur verwiesen.²⁹⁷ Stattdessen wird in folgendem Kapitel eine kurze Definition vorgenommen, um die stilistischen Merkmale in Bezug zu Crewdsons Fotografien setzen zu können.

Während in den 1920er und 1930er Jahren Western, Musical, Komödie, Gangster- und Horrorfilm die vorherrschenden Genres in Hollywood waren, etablierte sich ab den 1940er Jahren der Film Noir als neues Genre des US-Kriminal- und Detektivfilms mit

296 | Vgl. ebd., S. 336.

297 | Die Herkunft des Begriffs „Film Noir“ ist nicht eindeutig geklärt, wurde aber anscheinend zuerst 1946 von dem französischen Kritiker Nino Frank in Anlehnung an einige Kriminalromane verwendet (vgl. Sebastian Luhn: Elemente des Film Noir in den Filmen „Blue Velvet“ und „Lost Highway“ von David Lynch. Phil. Mag. Erlangen 2005, S. 10). In der amerikanischen Filmgeschichtsschreibung gibt es die Diskussion, ob es sich beim Film Noir um ein Genre oder eine Bewegung handelt. Dazu siehe ausführlich: Paul Werner: Film Noir und Neo-Noir. München 2000, S. 22–25.

einem zynischen und pessimistischen Grundton.²⁹⁸ Generell wurden im Film Noir Themen wie Desillusionierung, Pessimismus und das gestörte Verhältnis der Protagonisten zu sich selber und ihrer Umwelt, die Isolation und Vereinsamung, das lauernde Böse und die Nähe zu Gewalt und Verbrechen umgesetzt. Die Gründe für diese Themen liegen in der innen- und außenpolitischen Krise, der Wirtschaftskrise und den Kriegen der Zeit, begründet.²⁹⁹ Der Film Noir fungiert quasi als Antithese zum „American Dream“ und zur Familie als sozialem und „heimeligem“ Ort.³⁰⁰

Der Plot des Film Noir dreht sich um eine kriminelle Handlung, egal ob diese tatsächlich begangen oder nur geplant wird. Das Grundmuster ist immer gleich: Ein Detektiv bekommt einen scheinbar langweiligen Routinefall, der sich zunehmend zum verwirrenden Labyrinth entwickelt, in dem sich der Detektiv zu verlieren scheint. Die Protagonisten im Film Noir befinden sich meist in einer existenziellen Krise. Die typischen stilisierten Figuren sind Einzelgänger, Männer, die ihr Leben umkrepeln und sich auf ein Verbrechen oder eine Affäre einlassen.³⁰¹ Die Frauen verlassen, töten oder bestehlen ihre Ehemänner, verkörpern die Rolle der *Femme fatale*, symbolisieren Unabhängigkeit und Emanzipation und stellen eine Gefahr für den männlichen Protagonisten dar.³⁰² Am Ende des Films wird sie meist eliminiert und somit „bestraft“. Die Handlung thematisiert jedoch keinen einfachen Konflikt zwischen Gut und Böse, sondern es wird die Gefahr angesprochen, die in jedem Menschen lauert. Die Doppelbödigkeit der Figuren wird oft im Spiegel sichtbar, um diese zwei Seiten des Charakters zu verdeutlichen.³⁰³

Der Film Noir weist sich durch eine besondere Ästhetik, durch den Einsatz von visuellen und narrativen Stilelementen aus, durch die eine düstere Atmosphäre erzeugt wird.³⁰⁴ Themen, Geschichten und Gemütszustände der Figuren werden mit Hilfe der Lichtführung umgesetzt.³⁰⁵ Es werden begrenzte schräge Lichtflächen, frei schwingende Glühbirnen, flackernde Lichtreklamen oder Licht, das durch die Schlitze der Jalousien ins Zimmer fällt, verwendet. Starke Hell-Dunkel-Kontraste und eine schwache Beleuchtung sowie extreme Unter- und Aufsichten werden für die Verteilung der Machtverhältnisse eingesetzt.³⁰⁶ Die Szenen werden tiefscharf gefilmt, womit der Zuschauer in das

298 | Vgl. Luhn 2005, S. 5. Der Nachfolger des Film Noir wurde als Neo Noir bezeichnet. Dazu zählen z. B. Quentin Tarantino oder die Coen-Brüder (vgl. Werner 2000, S. 162). Im Gegensatz zum Film Noir wurde nun auch in Farbe gedreht.

299 | Vgl. Luhn 2005, S. 47.

300 | Vgl. Werner 2000, S. 15; Luhn 2005, S. 46.

301 | Vgl. Luhn 2005, S. 41.

302 | Als Gegensatz zur *Femme fatale* fungiert die „nurturing woman“. Sie unterstützt den Protagonisten, ohne ihn jedoch von sich faszinieren zu können. Sie wirkt unschuldig, verletzlich und langweilig. Dazu kommt das „good-bad girl“, das zwischen *Femme fatale* und *nurturing woman* steht. Sie tritt zunächst als erstere auf, offenbart sich aber im Laufe des Films (vgl. ebd., S. 45).

303 | Vgl. Werner 2000, S. 113.

304 | Vgl. Luhn 2005, S. 34.

305 | Der Antiheld wird im Halbschatten wiedergegeben, um seine zwei Seiten zu betonen. Die „*Femme fatale*“ erscheint im Spotlight grob und hart, die „*nurturing woman*“ im high-key weich und natürlich (vgl. ebd., S. 53).

306 | Im Film Noir herrscht ein „low-key lightning“, die Fülllichter werden dominant und leuchten die Schauspieler und Settings nur ungleichmäßig aus. So wird ein Chiaroscuro-Effekt erzielt, „der durch tiefschwarze Schatten plastische Körperlichkeiten erzeugt“ (ebd., S. 52). Damit bricht der Film Noir mit den Hollywoodkonventionen der 1940er Jahre. Diese zeichneten sich durch ein „high-key lightning“ aus, auf Dunkelheit wurde weitgehend verzichtet (vgl. ebd.).

Bild hineingezogen wird. Durch erhöhte Kamerastandpunkte erscheinen die Personen verloren in ihrer Umwelt. Der Bildaufbau im Film Noir wirkt oft gerahmt, Möbel und Architektur teilen das Bild, den Raum und die Personen ein. Damit werden die Charaktere isoliert und entfremdet.

BR-8 zeigt einen Mann, der im Anzug auf einer Straße im nächtlichen Regen steht. Er ist bereits nass und streckt seine Hand leicht nach vorne aus. Rechts neben ihm parkt sein Auto, mit offener Fahrertür. Ein Aktenkoffer steht auf der Straße davor. Im Film Noir fungiert die Stadt als ein zentrales Motiv, allerdings in unterschiedlichen Ausprägungen, je nach Entstehungszeit. Wie in den frühen Film Noirs gibt Crewdson die nächtliche Straße menschenleer und regennass, teilweise von Nebel untermalt, wieder.³⁰⁷ Die Stadt wird als Ort der Anonymität, des Fremden, der Gewalt und des Verbrechens eingesetzt. Sie stellt ein Labyrinth aus engen, verschachtelten Straßen dar, in der sich der Antiheld, wie in sich selber, verirrt. In späteren Films Noirs werden auch die Kleinstädte oder noch weniger bewohnte Landschaften mit einbezogen.³⁰⁸

4.6.11 Ungewöhnliche Straßen? – Edward Hoppers *Sun on Prospect Street* und Stephen Shores *Uncommon Places*

Bereits in Kapitel 4.1.5 wurde eine Nähe zwischen Crewdson und Stephen Shores Werkkomplex *American Surfaces* sowie *Uncommon Places* festgestellt. *Uncommon Places* zeichnet sich, im Gegensatz zum Titel, vor allem durch gewöhnliche Aufnahmen von Straßenfluchten und Kreuzungen aus, die von typischen amerikanischen Motiven gesäumt sind. Dies setzt Crewdson in *Beneath the Roses* in einigen Aufnahmen um. *BR-4* wird von einer mittig verlaufenden Straßenflucht bestimmt, die rechts und links von hohen Gebäuden gesäumt wird (Abb. 109). Diese markante Komposition begegnet ebenfalls in Shores *Holden Street, North Adams, Massachusetts, July 1974* (Abb. 110). Shore versetzt den Betrachter direkt in die Straßenflucht, während Crewdson ihn mit etwas größerer Distanz platziert. Am Ende der Straße wird der Blick jeweils auf ein weiteres Gebäude gelenkt, in Crewdsons Fall ist die Bebauung bereits weiter fortgeschritten, in Shores Straße bleibt der Natur noch ein größerer Raum.

Ähnliche Parallelen können zwischen *BR-2* (Abb. 5) und *Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 1974* konstatiert werden. Beide Aufnahmen zeigen Straßenkreuzungen, die mit verschiedenen Gebäuden und Geschäften gesäumt sind. Während die sonnige Aufnahme von Shore die Straße in dokumentarischem Stil wiedergibt, fügt Crewdson seiner Fotografie durch den Nebel, die Dämmerung und das geparkte Auto eine zusätzliche Ebene ein.

Crawdsons ästhetische Wahrnehmung wurde ebenso durch Straßenansichten geprägt, die Hopper in seinen Gemälden vorführt.³⁰⁹ In *BR-15* können zum Beispiel Gemeinsamkeiten zu Hoppers *Sun on Prospect Street* festgestellt werden (Abb. 111, 112). Die Ansichten sind durch die stereotype Bauweise der amerikanischen Suburbs

307 | Im Film Noir wurden die Szenen im Studio komplett nachgebaut, was in späteren Filmen an Originalschauplätzen gedreht wurde und dadurch realistischer wirkt.

308 | Vgl. ebd., S. 58.

309 | Crewdson bestätigt selber, dass er Schauplätze teilweise bewusst nach einer Ähnlichkeit zu Hoppers Gemälden aussucht (vgl. Crewdson 2017).

Abb. 109: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-4)



Abb. 110: Stephen Shore, *Holden Street, North Adams, Massachusetts, July 1974*, C-print, 30,5 x 38,4 cm, 1974. © Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, New York



vergleichbar. Sie spiegeln typische Straßen in amerikanischen Kleinstädten wieder, mit der Holzhausarchitektur, den Vorgärten und Vortreppen sowie den Telefonmasten und zugehörigen Leitungen, die die Straßenzüge begleiten. Die Bauweise der Dächer und Giebel sowie die bildbestimmende Straße, die diagonal nach hinten ins Bild führt, und das haltende Auto finden sich in beiden Werken. „Das typisch Amerikanische an Hoppers Bildern besteht darin, die amerikanische Umwelt, wie sie sich ihm darbietet, ausschnitthaft und gleichzeitig exemplarisch ins Bild zu setzen.“³¹⁰ Indem Crewdson die Plätze und Hintergründe für die Fotos gezielt ausgesucht hat, kann man unterstellen, dass die Ähnlichkeit zu Hopper beabsichtigt wurde. Nicht zuletzt überschneidet sich der Wirkungskreis der beiden Künstler. Hopper malte in den Vororten und der Umgebung von Maine und Massachusetts, wo er ein Atelierhaus in South Truro besaß.³¹¹ Crewdson fand die Ideen für seine Fotos in Massachusetts und Pittsfield. Typisch amerikanische Elemente werden von beiden Künstlern eingesetzt. Crewdson bildet, wie Hopper, bewusst amerikanische Archetypen ab. Beide Künstler inszenieren ihre Werke, auch Hopper gibt in seinen Gemälden keine realen Szenen wieder, sondern komponiert aus dem Gedächtnis die Ansichten und Szenen. Symbole, die für die Großstadt stehen, wie Wolkenkratzer, oder Wahrzeichen einer bestimmten Stadt sind weder bei Hopper noch bei Crewdson präsent.

310 | Kranzfelder 2002, S. 75.

311 | Vgl. ebd., S. 181



Abb. 111: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-16)



Abb. 112: Edward Hopper, *Sun on Prospect Street*, Öl auf Leinwand, 71,1 x 91,4 cm, 1934. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Fazit

Die Komplexität der Motivvielfalt und des Produktionsaufwands spiegelt sich in den breit gefächerten Inspirationsquellen wieder. Crewdson verarbeitet Kompositionskonzepte, Themen und Motive sowohl aus dem Film, der Fotografie und der Malerei. Hierbei hält sich die Intensität des Einsatzes der verschiedenen Medien nahezu die Waage. Einerseits stehen vor allem wieder die Filme von David Lynch und Steven Spielberg im Vordergrund, andererseits spielen in *Beneath the Roses* auch Elemente aus dem Film *Noir* eine Rolle. Mit den Zitaten aus den Filmen vermischen sich Übernahmen vor allem aus Gemälden von Edward Hopper in denen die Einsamkeit und Melancholie thematisiert wird. Mit nahezu gleicher Deutlichkeit sind Anleihen aus der Frühzeit der Farb- und Kunstfotografie festzustellen, vor allem in der Bildfindung, -umsetzung und im Einsatz des Lichts.

4.7 Cathedral of the Pines – Ausblick

Die bislang letzte Serie *Cathedral of the Pines* entstand zwischen 2013 und 2014 und wurde 2016 in einem gleichnamigen Bildband veröffentlicht.³¹² Crewdson fotografierte in den Wäldern um den Ort Becket, Massachusetts. Diese Schauplätze, bzw. ein Wanderweg, verliehen der Serie den poetisch klingenden Titel. Die 31 farbigen, 95,25 x 127 cm großen Aufnahmen³¹³ wurden als narrative Tableaus inszeniert, die

312 | Martin 2016.

313. | Die Maßangabe stammt aus: Martin 2016.

scheinbar eine Geschichte erzählen. Entgegen aller vorigen Serien wurden die einzelnen Fotografien mit einem Titel versehen, der allerdings vorrangig das Motiv benennt, aber nicht zur Aufklärung des Inhalts beiträgt. Die Szenen spielen ausnahmslos in der Wildnis des Waldes und dessen Umgebung. Aufnahmen von Häusern und Innenräumen fügen sich in die Serie ein, sie befinden sich jedoch nicht mehr in Vororten, sondern ebenso im Wald. Somit wird der schöne Schein des perfekten Lebens im Vorort nicht mehr aufrechterhalten, sondern es bleibt nur noch Einsamkeit und Isolation übrig. Frauen und Männer stehen, sitzen oder liegen in sich versunken und ins Leere starrend in der Umgebung oder in ihren Wohnräumen. Crewdson steigert das deprimierende Gefühl der Zurückgezogenheit und Melancholie, indem er in einigen Fotografien zwei Personen zusammen ablichtet, die jedoch nicht miteinander sprechen oder sich berühren. Diese Kommunikationslosigkeit, die Umgebung, die Aufnahmen bei Schnee oder das gedämpfte Licht des Waldes lassen die Szenen noch bedrückender wirken. Es scheint keine Sonne, der Himmel bleibt in den Aufnahmen grau oder ist zwischen den hohen Baumwipfeln kaum zu sehen. Die Umgebung wirkt regnerisch, neblig und ungemütlich. In den durch die Beleuchtung kalt wirkenden Fotografien erscheinen die Personen, die Crewdson nahezu komplett nackt wiedergibt, verlassen und seltsam fehl am Platz. Besonders in den Winteraufnahmen bilden die nackten Körper in den Innenräumen einen starken Kontrast zum verschneiten Außenraum. Es ist schwer vorstellbar, dass es in den Wohnungen warm ist, besonders schwer fällt diese Annahme, wenn Türen oder Fenster trotz des Wetters geöffnet sind. Teilweise ist es nicht nachvollziehbar, wie die Autos durch die eng stehenden Baumstämme in die Wildnis gelangen konnten (z. B. CP-1 und CP-2). Crewdson wählt in den meisten Fotografien „natürliche“ Betrachterstandpunkte auf Augenhöhe der Protagonisten, nur wenige Szenen wurden von einem leicht erhöhten Standort festgehalten. Die Aufnahmen können zu folgenden Gruppen zusammengefasst werden:

Wald (CP-1–CP-6)

Fluss (CP-7–CP-10)

Winter (CP-11–CP-14)

Innenräume mit winterlichem Außenbereich (CP-15–CP-22)

Innenräume mit Wald im Außenbereich (CP-23–CP-31)

Crawdson gibt an, dass er sich 2010 aufgrund persönlicher Unsicherheit, Unausgeglichenheit und aus Selbstzweifeln aus New York in die Berkshires zurückzog und drei Jahre lang kein einziges Foto aufnahm.³¹⁴ Er suchte Trost in den Wäldern in Becket und fand in einem, durch hohe Bäume verdunkelten Skiwanderweg, der *Cathedral of the Pines* genannt wird, eine Art Offenbarung, ein neues Selbstbewusstsein und eine neue Kraft, zu fotografieren.³¹⁵ Crewdson produzierte die Aufnahmen erneut mit einer Vielzahl an Mitarbeitern und einem hohen technischen Aufwand. Richard Sands und Daniel Karp fungierten erneut als Kameramänner.

Bereits der Titel der Serie bildet einen Rückgriff auf Crewdsons Serie *Beneath the Roses*, die einen ähnlich lyrischen Titel trägt. Bei der Betrachtung der einzelnen Aufnahmen ist in der Folge erkennbar, dass die Serie bezüglich der Themen und Motive

314 | 2010 scheiterte seine zweite Ehe (vgl. Harris 2013, S. 370).

315 | Gregory Crewdson: Acknowledgments. In: Martin 2016, S. VI.

ebenso an *Dream House* und *Beneath the Roses* anknüpft, Elemente und Inhalte wieder aufnimmt und weiterführt. Crewdson setzt Einsamkeit, Melancholie und Isolation um, die abseits der typischen Vororte ebenso vorhanden ist oder sogar noch deutlicher wird. Das Motivrepertoire wird von Crewdson nicht geändert, die zeitlos wirkenden Automodelle mit offen stehenden Türen, die Medikamente auf den Nachttischen, aufgerissene Fußböden und ausgerissene Pflanzen kehren in seinen Fotografien wieder. Auch in kompositorischer Hinsicht verändert Crewdson nicht viel. Er fotografiert Innenräume, in denen halb geöffnete Türen und Jalousien die Ein- und Ausblicke versperren, Treppenaufgänge teilweise sichtbar werden und die Blicke mit Hilfe von Spiegeln und Licht gelenkt und irritiert werden. Während das Licht in den vorigen Serien teilweise noch warm und gemütlich wirkt, bleibt es in *Cathedral of the Pines* kalt und nicht einladend. Crewdson radikalisiert seine Aufnahmen, indem er, im Gegensatz zu den Vorserien, fast alle Personen, inklusive Männer, nackt ablichtet. Crewdson suggeriert, dass die Szenen eine Art Ende markieren, die Personen haben sich zurückgezogen – der amerikanische Traum ist endgültig ausgeträumt.

In dem Motiv der melancholischen Frauenfiguren, vor allem in denen, die am Fenster stehen und hinaus starren, sowie den entfremdeten Paaren im Schlafzimmer kann einerseits eine Inspiration durch Edward Hopper und die in den vorhergehenden Kapiteln erläuterte Bildtradition abgelesen werden. Andererseits weisen die deutlichen Bezüge zu den Vorserien darauf hin, dass sich Crewdson selber rezipiert, bestimmte Motive und Kompositionen herausgreift und weiter modifiziert. Einige Aufnahmen kann man als eine Art Reinszenierung der Fotografien aus den Vorserien bezeichnen. Beispielsweise wird in *CP-16* die Fotografie *TL-28* (Abb. 53) aus *Twilight* aufgenommen, in *CP-22* spiegelt sich *DH-6* aus *Dream House* wider, in *CP-12* reinszeniert Crewdson ein Detail aus *BR-15* (Abb. 87) der Serie *Beneath the Roses* und in *CP-31* kehrt *BR-25* aus *Beneath the Roses* wieder.

Übernatürliche Themen wie in *Natural Wonder* oder *Twilight* und vor allem die aus dem Film angelehnten Motive und der extreme Lichteinsatz werden in dieser Serie nicht wieder aufgenommen.

Auffällig erscheint zudem, dass Crewdson einige Sets mehrmals fotografiert und auch Ausstattungstücke wiederverwendet. Während sich in den vorigen Serien die Objekte zwar alle sehr ähnlich sahen, tatsächlich aber nicht zweimal eingesetzt wurden, kehren die Elemente nun tatsächlich wieder. Beispielsweise wird der Tisch in *CP-16* und *CP-17* integriert und das Wohnzimmer in *CP-16* ist das selbe wie in *CP-20*.

4.8 Entwicklung von Crewdsons Werk im Spiegel der Inspirationsquellen

Insgesamt kann festgehalten werden, dass Crewdson seine Inspirationen aus unterschiedlichen Medien, Film, Fotografie und der bildenden Kunst, vor allem aus der Malerei, bezieht. Dabei übernimmt er jedoch keine gesamten Bildkompositionen oder ahmt ein Kunstwerk nach, sondern greift Motive, Posen oder Kompositionselemente heraus,

paraphrasiert diese und transformiert das Vorbild in einen neuen Zusammenhang. Er übernimmt Stimmungen, Ideen oder Bildvorstellungen und widmet diese gemäß seinem eigenen künstlerischen Anspruch um. Durch das Paraphrasieren wird die Präsenz des Fotografen als Künstler deutlicher, da er das Vorbild in seine eigene, moderne Bildsprache übersetzt.³¹⁶ Crewdson zitiert, reflektiert und adaptiert, aber kopiert nicht einfach ein Werk, sondern übernimmt Charakteristiken, Bildideen, Kompositionsschemata oder Motive. Er vermischt so Fotografietraditionen mit seinem eigenen Stil und ordnet sich in eine Bildtradition ein.

Crewdsons Übernahmen aus dem Medium Film lassen sich vor allem im Lichteinsatz, den Raumkonstellationen und der Thematik an sich erkennen. Während in *Early Work* eher vorsichtige Annäherungen an den Film zu beobachten sind, wird in *Natural Wonder* der Einfluss aus Filmen deutlicher, aber erst in den darauffolgenden Serien *Twilight*, *Dream House*, *Beneath the Roses* und *Cathedral of the Pines* entstehen durch aufwendig konstruierte Kulissen, die Zusammenarbeit mit Assistenten und dem Einsatz digitaler Technologien³¹⁷ kinematographische Fotografien. Auch der Einsatz des Lichts und die damit erzeugten dramatischen Effekte lassen die Fotografien in die Nähe des Films rücken. Eine sehr große Inspiration durch das Kino und den Film zeigt sich in der Vermischung zwischen Realität und Fiktion.³¹⁸ Konkret werden die Übernahmen aus Filmen in *Twilight* am stärksten, sind aber in *Dream House* und *Beneath the Roses* ebenso vorhanden. Erst in *Cathedral of the Pines* nimmt dies wieder ab. Während in *Twilight* am stärksten die Filme, die mit übernatürlichen Themen arbeiten, vertreten sind, spielen die psychologisch wirkenden Filme wie *Blue Velvet* zwar in den Serien *Early Work*, *Twilight* und *Dream House* bereits eine Rolle, treten jedoch in der Serie *Beneath the Roses* am deutlichsten hervor. Filme von Alfred Hitchcock ziehen sich als Inspirationsquelle durch alle Serien. Auch wenn wenige direkte Übernahmen vorhanden sind, klingen thematische Parallelen durchgehend in den Werkgruppen an. Crewdson spielt mit dem kollektiven Gedächtnis des Betrachters, indem er Situationen kreiert, die aus einem Film zu stammen scheinen, dabei aber keine Szenen aus existierenden Filmen nachstellen. Er überträgt seine Erinnerungen an Filme in eine eigene Bildsprache.

Im Bereich der Fotografie ist festzuhalten, dass sich vor allem der Einfluss der Pioniere der Farbfotografie, insbesondere William Egglestons, in den Fotografien widerspiegelt. Besonders in den ersten Serien *Early Work* und *Hover* ist deren Inspiration vorhanden, wird aber in *Beneath the Roses* wieder aufgenommen. Ebenso bezieht sich Crewdson immer wieder auf Joel Sternfeld, Stephen Shore oder Joel Meyerowitz, zum einen durch deren Prägung einer amerikanischen Typologie, zum anderen durch die Lichtführung und den Anspruch der Alltäglichkeit. Aus dem Feld der Fotografie sind es zudem die Wegbereiter der Inszenierten Fotografie, insbesondere Jeff Wall und Cindy Sherman, deren Werke von Crewdson zitiert und transformiert werden. Auch dies ist in allen Serien stringent verfolgbar.

316 | Vgl. Reiß 2001, S. 192.

317 | Vgl. Karin van Gilst, Yilmaz Dziewior u. Paul Erik Tøjner: Vorwort. In: Dziewior 2014, S. 6f., hier S. 6.

318 | Vgl. Wagstaff 2004b, S. 23.

Zudem weisen fast alle Serien Crewdsons Bezüge zur Malerei auf. In seinen Serien werden unterschiedlich stark ausgeprägte Anleihen aus der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei deutlich. Diese Inspirationen können zum einem bestimmten Künstlern oder einem bestimmten Werk zugeordnet werden. Zum anderen bestehen Ähnlichkeiten und generelle Gemeinsamkeiten mit der Malerei, vor allem hinsichtlich Komposition und Themenwahl. In dieser Gattung ist es vor allem Edward Hopper, der sich als Impulsgeber in allen Serien widerspiegelt. Am ausgeprägtesten wird dies in *Beneath the Roses* umgesetzt. Andere einzelne Werke verschiedener Künstler werden lediglich punktuell in *Natural Wonder* und *Twilight* wichtig. Seit Edward Hopper besteht in Amerika eine Beziehung bzw. ein Dialog zwischen Malerei und Kino. Gegenständliche Maler übernehmen visuelle Elemente aus Kino und Werbung wie maßstabsprengendes Aufblasen des Motivs, eine angeschnittene Cadrage bei Portraits oder die Benutzung von Weitwinkelleffekten.³¹⁹

Durch die Übernahme von Vorbildern aus der Kunst- und Fotografiegeschichte folgt Crewdson einem weit zurückreichenden Phänomen. Kunst entsteht aus Kunst und nach dem Theoretiker Douglas Crimp liegt „unter jedem Bild [...] immer schon ein anderes Bild“³²⁰. Indem sich die Fotografien auf Gemälde beziehen, können sie leichter selbst als Kunstwerke verstanden werden.³²¹ „Ernstzunehmende Kunst kann nur produziert werden auf Grund von umfassenden Informationen über das, was Künstler in der Vergangenheit geschaffen haben. [...] Neues kann nur auf der Grundlage des Alten entstehen.“³²²

An den analysierten Beispielen wird deutlich, dass Crewdson nicht nur von einem einzelnen Werk inspiriert wurde und dieses imitiert, sondern verschiedene Einflüsse auf sich wirken lässt und verarbeitet. Er kopiert nicht die Fotografien, Werke oder Gemälde anderer Künstler, sondern lässt sich von unterschiedlichen Quellen leiten und setzt seine eigenen Vorstellungen um. Crewdson verknüpft in den Aufnahmen zumeist Inspirationen aus den verschiedenen Medien und Gattungen. Er mischt die Einflüsse, behält sie bei oder gewichtet sie in den Serien unterschiedlich, was meist dem Thema der Serien geschuldet ist.

Crewdsons bislang letzte Werkserie *Cathedral of the Pines* markiert zum einen durch die Wahl der Motive und des Schauplatzes in der Abgeschiedenheit der Wälder, andererseits durch die wenigen Adaptionen anderer Künstler einen Wendepunkt. Crewdson nimmt vor allem seine eigenen Aufnahmen aus den vorigen Serien als Bezug und inszeniert sie leicht abgewandelt erneut. In *Cathedral of the Pines* treten die Ähnlichkeiten zu seinen eigenen Bildern besonders stark hervor. Crewdson scheint sich eher selbst zu

319 | Vgl. Schwerfel 2003, S. 118.

320 | Hammerbacher 2010, S. 49.

321 | Vgl. ebd. Eine Übernahme von Vorbildern ist in der bildenden Kunst ein weit zurückreichendes Phänomen. Aus der Kunstgeschichte sind zahlreiche Beispiele bekannt. Zum Beispiel übernimmt Manet für sein *Frühstück im Grünen* Elemente aus Giorgiones *Ländliches Konzert* und aus einem Kupferstich von Raimondi, der eine heute verschollene Arbeit Raffaels wiedergibt. In seinem Gemälde *Olympia* bezieht er sich auf Tizians *Venus von Urbino* bzw. transformiert sie in das Kurtisanen-Milieu (vgl. ebd., S. 47f.).

322 | Vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Fotografie*. Berlin 1979, S. 161.

rezipieren, als dass er sich auf die gleichen Quellen wie in den vorigen Serien bezieht. Besonders die melancholischen Frauen könnten zwar ebenso als Rezeption Hoppers interpretiert werden, verweisen aber noch stärker auf Crewdsons eigene vorangegangene Serien. Während in *Twilight*, *Dream House* und *Beneath the Roses* der Bezug zu Hopper deutlich ausgeprägt war, übernimmt Crewdson in den Bildern in *Cathedral of the Pines* eher seine eigenen Bildschöpfungen. In den früheren Serien variierten die Motive, Gesten und Mimik und bezogen sich auf verschiedenen Werke Hoppers, die Crewdson modifizierte und in seinen eigenen Kanon übersetzte. In *Cathedral of the Pines* wirkt es, als habe Crewdson aus allen Inspirationsquellen seinen eigenen Fotografiestil herausgearbeitet und umgesetzt.

Um erneut die Aussagen des Fotografen aus seinem eigenen Essay aufzunehmen, kann bestätigt werden, dass sich alle genannten Vorbilder in seinem Oeuvre wiederfinden, außer einige derjenigen, die für seine Entscheidung, Fotograf zu werden, verantwortlich waren. Diese wurden bereits am Anfang dieses Kapitels beschrieben. Die verschiedenen Filme waren vor allem für die Themenfindung, die Umsetzung einer bestimmten Stimmung und den Einsatz des Lichts wichtig, während sich die Vorbilder aus der Malerei und der Fotografie in der bildlichen Umsetzung, der Komposition und den Motiven widerspiegeln. Edward Hopper und David Lynch stellen diejenigen Inspirationsquellen dar, die Crewdson am stringentesten und intensivsten in seinen Fotografien sichtbar macht.

5 „Wenn der Fotografie des Alltags ein Moment der Ästhetik zugeordnet wird, wird die Fotografie mit dem Kosmos der Kunst verknüpft.“¹ – Crewdsons Stellung in der heutigen Kulturindustrie

5.1 Einordnung Crewdsons in die Geschichte der Inszenierten Fotografie

Während Crewdsons Studienzeit herrschten in den USA zwei Zweige der Fotografie vor. Zum einen war dies eine dokumentarische Fotografie mit Vertretern wie Walker Evans, Garry Winogrand oder Diane Arbus. Zum anderen setzte in den 1970er Jahren mit Jeff Wall und Cindy Sherman ein postmoderner Trend ein, der sich von den Vorgängern drastisch unterschied und in dem die Vorstellungswelt die Reportage überlagerte.²

Um das Umfeld der Fotografie in den USA nachvollziehen zu können, sollen diejenigen Entwicklungen skizziert werden, die eine Einordnung Crewdsons in die Fotografiegeschichte erleichtern, für den Kontext dieser Arbeit wichtig erscheinen und verdeutlichen, wie es zur Entstehung der Inszenierten Fotografie kam.³

Obwohl die Erfindung der Fotografie ihre Wurzeln in Europa hat, wird das Medium oft als typisch amerikanisch angesehen. Tatsächlich nahmen die USA dieses neue technische Mittel vorbehaltloser an und konnten es dadurch in ihre visuelle Kultur einbinden, für das „moderne kulturelle Gedächtnis“⁴ greifbar machen und konnten sich bereits im 19. Jh. gegen die europäische Konkurrenz behaupten. Entscheidende technische Fortschritte in der Entwicklung der Fotografie wurden in Folge in den USA getätigt.⁵

Der Inszenierten Fotografie und auch dem Medium an sich wird in theoretischen Diskursen oft eine Täuschung, Manipulation oder eine Lüge unterstellt. Im Hinblick auf die Nachbearbeitung von Fotografien sei darauf verwiesen, dass bereits seit Beginn der Fotografie Möglichkeiten zur Retusche bestanden, wenn auch in gänzlich anderer

1 | Bianchi 2008, S. 121.

2 | Vgl. Ein Maler es modernen Lebens. Gespräch zwischen Jeff Wall und Jean-François Chevrier. In: Lauter 2001a, S. 168–185, hier S. 173f.

3 | An dieser Stelle sollen weder die Geschichte oder die Technik der Fotografie, noch die unterschiedlichen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Medium referiert werden. Um jedoch die rasante Verbreitung und Entwicklung der Fotografie zu verstehen, sei auf folgende Eckdaten verwiesen: Ab den 1850er Jahren wurde das Kalotypie-Verfahren verbessert, 1873 die Farbfotografie entwickelt. 1888 kam die erste Boxkamera von Kodak auf den Markt, was bedeutete, dass jeder fotografieren konnte. Um 1900 hatte fast jeder Bürger einen Fotoapparat. Die Technik war so weit verbessert, dass Ereignisse des täglichen Lebens in Bildern festgehalten werden konnten und eine vollkommen neue Bilderwelt entstand (vgl. Therese Mulligan u. David Wooters: Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute. Köln 2012, S. 158, 302, 345, 121, 434).

4 | Christof Decker: Einleitung. In: Decker 2010a, S. 9–14, hier S. 13.

5 | Nach 1918 nahmen die USA eine der wichtigsten Rollen in der westlichen Welt ein, da Deutschland durch den Ersten Weltkrieg und die Revolution zunächst von der wirtschaftlichen und technischen Entwicklung auf dem Weltmarkt abgeschnitten war (vgl. Molderings 2008, S. 72f.).

Dimension als heute.⁶ Zudem konnte mit Fotografien die Wahrnehmung der Betrachter „getäuscht“ werden, indem der Aufnahme ein „falscher“ Titel gegeben wurde und so der Inhalt mit einem anderen Kontext verbunden wurde. Als prominentes Beispiel sei auf Hippolyte Bayard verwiesen, der sich selber als Wasserleiche inszenierte, um so Rache an den Ablehnern seiner Technologie zu nehmen.⁷ Von einer manipulierten Fotografie muss man dagegen sprechen, wenn der Abzug oder das Negativ bzw. die digitale Aufnahme nachträglich bearbeitet wurde.⁸ In diesem Sinne sind Crewdsons Aufnahmen zwar manipuliert, stellen aber keine Täuschungen dar. Ein Foto kann also eigentlich nicht lügen, solange es ohne Unterschrift bleibt und damit für Interpretationen offen ist.⁹

Im Gegensatz zur Malerei hatte sich die Fotografie seit ihrer Erfindung im 19. Jahrhundert Diskussionen um Wahrheit, Objektivität, Dokumentation und Kunst zu stellen.¹⁰ Der Fotografie wurde vorgeworfen, dass sie Geist und Hand trenne, sie einen „Mangel an künstlerischer, subjektiver Einflussnahme“¹¹ aufweise und der Ausdruck der Fantasie und des Genies verlorenginge. Die Fotografie wurde als rein technisches Medium angesehen, das die Wirklichkeit objektiv ablichtet und die Motive präzise wiedergibt. Daher wurden ihr im 19. Jahrhundert der Kunstwert und die subjektive Gestaltung abgesprochen. Seit 1839, besonders durch Henry Fox Talbots *Pencil of Nature* hatten sich Vorstellungen für und über die Fotografie und ihren indexikalischen Charakter gebildet, die bis in die 1970er Jahre nicht überschritten wurden.¹² Als sich die digitale Fotografie ab 1991 entwickelte, immer mehr handelsübliche Digitalkameras verkauft wurden und die analoge Fotografie sukzessive vom Markt verdrängt wurde,¹³ entstanden neue Diskussionen über den Wahrheitsgehalt der Fotografie. Die bislang herrschenden Theorien über Wahrheit und Realität mussten überdacht werden, da die digitale Technik neue, vorher nicht mögliche Manipulationen bot.¹⁴ Während sich jedoch gerade in der europäischen Fotografietheorie und -forschung lange die Frage hielt, ob die Fotografie die Wirklichkeit abbilde oder nicht, setzten sich die Theoretiker und Fotografen in den

6 | Ab den 1860er Jahren wurden zum Beispiel Negative retuschiert, indem sie lichtundurchlässig abgedeckt wurden, da zum Beispiel der Himmel durch lange Belichtungszeiten einschwärzte. Durch das Abdecken erschien er dann auf dem Abzug hell und wolkenlos. Die Wolken versuchten die Fotografen nachträglich einzufügen. Diese Technik war darüber hinaus für Museen und die isolierte Aufnahme (Schwärzen des Hintergrundes) von Objekten von besonderer Bedeutung (vgl. Dorothea Peters: *Das Musée Imaginaire: Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jh.* In: Ulrich Pohlmann u. Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsgg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert.* Kat. Ausst. München 2004, S. 289–300, hier S. 292, 172, 293).

7 | Vgl. Abend 2005, S. 79. Damit inszenierte er nicht nur die Szene, sondern spielte eine falsche Wirklichkeit vor, womit die Frage nach dem Wahrheitsgehalt einer Fotografie diskutiert werden könnte.

8 | Vgl. Walter 2002, S. 26.

9 | Vgl. Sarah Kent: *Fotografie: Sozial und sinnlich.* In: Neusüss 1979, S. 186–203, hier S. 200.

10 | Die Diskussion über die Wahrheit des Visuellen reicht zurück bis in die Antike, zu Platon und Aristoteles (vgl. Abend 2005, S. 51).

11 | Hammerbacher 2010, S. 31.

12 | Vgl. ebd., S. 81.

13 | Vgl. Böger 2010, S. 147.

14 | Die meisten theoretischen Schriften kalkulieren eine Analyse der Inszenierten Fotografie zudem nicht ein, da es diesen Bereich der Fotografie und die digitale Technik zu der jeweiligen Entstehungszeit noch nicht gab.

USA bereits mit der Identitätssuche auseinander.¹⁵ In der Zeit der Weltwirtschaftskrise in den 1930er Jahren war es vor allem die Werbefotografie, die den „American Way of Life“ transportierte.¹⁶ Zudem waren die USA Anfang des 20. Jhs. von progressiven sozialen Reformen geprägt, in deren Zuge hunderte öffentliche und private Einrichtungen entstanden, um sozialen Problemen in Folge der Industrialisierung zu begegnen.¹⁷ Beispielsweise gab die „Farm Security Administration“ (FSA) als staatliche Behörde eine großangelegte fotografische Dokumentation über das ländliche Leben in Amerika in Auftrag. Walker Evans war einer der Ersten, der für das Projekt fotografierte und „neusachliche Fotografien“ im „dokumentarischen Stil“ herstellte.¹⁸ Mit seiner Schnappschussästhetik und einer nüchternen Motivwahl erzeugte er eine reportagehafte Wirkung.

Aber selbst die Dokumentarfotografie, der lange Zeit unterstellt wurde, objektiv zu sein, bildet zwar eine reale Gegebenheit, eine tatsächliche Szene ab, der Fotograf nimmt die Situation aber aus einer bestimmten Perspektive nach kompositorischen und ästhetischen Gesichtspunkten auf, da nur so die Aufmerksamkeit des Betrachters erregt wird und dieser die Aufnahmen als real akzeptiert. Es wird nicht, wie oft angenommen, ein beliebiger Augenblick aufgenommen, sondern eine narrative Szene, die eine Botschaft an den Betrachter vermitteln und Spannung erzeugen kann.¹⁹ Die Dokumentarfotografie suggeriert vor allem durch die s/w-Abzüge eine Objektivität und einen Wahrheitsgehalt, den sie nicht unbedingt einhalten muss.

Aus dieser Situation bzw. aus der Mischung der ruhigen Beschreibungen zum Beispiel von Walker Evans und dem von Henri Cartier-Bresson geforderten „entscheidenden Moment“ entwickelte sich die *street photography*, mit Vertretern wie Garry Winogrand (1928–1984), Robert Frank (* 1924) und Lee Friedlander (* 1934).²⁰ Die *street photography* oder „Schnappschussfotografie“²¹, die besonders in den 1940er bis 1960er Jahren populär war, meint das spontane Fotografieren, bei dem Objekte interpretierend ab-

15 | Vgl. Walter 2002, S. 10.

16 | Vgl. Mulligan u. Wooters 2012, S. 556.

17 | Mit der Weltwirtschaftskrise um 1930 und dem Aufkommen neu gegründeter Illustrierter Mitte der 1920er Jahre entstand der Fotojournalismus (vgl. Engelbach 2007, S. 13). Diese Pressefotografie verlangte vom Fotografen vor allem Mut und gute Reflexe, um das Motiv ablichten zu können. Der Inhalt war wichtiger als die Komposition des Bildes. Aufnahme und Text wurden zu einer neuen Mitteilungsform zusammengefasst (vgl. Mulligan u. Wooters, S. 452, 456).

18 | Vgl. Böger 2010, S. 123. Evans wollte sich so von dem sich schnell ausbreitenden Dokumentarismus abgrenzen. Im Dokumentarismus werden Tatsachen mit künstlerischen Mitteln dargestellt (vgl. Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie. Darmstadt 1982, S. 244).

19 | Vgl. Abend 2005, S. 24f.

20 | Vgl. David Company: Survey. In: Ders. (Hrsg.): Art + photography. London u. New York 2003, S. 12–45, hier S. 27. Die Fotografie in klassische Genres einzuteilen, ist quasi nicht möglich (vgl. Heinz-Norbert Jocks: Der Gebrauch der Fotografie. Ein Versuch über die Fotologie von Heinz-Norbert Jocks. In: Kunstforum International 171 (2004), S. 37–79, hier S. 58) und es soll im Folgenden nicht der Eindruck entstehen, dass es sich um eine chronologische Abfolge von Phänomenen handelt, die sich gegenseitig ablösen. Vielmehr ist es ein gleichzeitiges Bestehen verschiedener Stile, die sich teilweise gegenseitig bedingen, aber auch inspirieren und daraus neue Entwicklungen entstehen lassen. Die Fotografie ist immer abhängig von ihren technischen Möglichkeiten und auch die Geschichte und die Theorie der Fotografie ist vom technischen Fortschritt bestimmt.

21 | Vgl. Walter 2002, S. 17f.

gelichtet werden, der Fotograf jedoch nicht ins Geschehen eingreift.²² Die Vertreter der *street photography* schossen normalerweise mehrere Fotos von einer Szene, um nach dem Entwickeln dasjenige herauszusuchen, das den „entscheidenden Augenblick“, also visuelle Kontraste, ironische Gegenüberstellungen oder lebhaftes Blickwinkel am Besten zeigte.²³ Diese Art der Fotografie wurde erst in den 20er Jahren des 20. Jhs. mit der Erfindung der Kleinbildkamera möglich. Vorher wäre eine spontane Aufnahme aufgrund der großen Apparaturen und langen Belichtungszeiten nicht möglich gewesen.

Mit der Aktionskunst der 50er Jahre des 20. Jhs. wurde für die Fotografie ein neues Feld geöffnet. Ohne diese Aufzeichnungsmöglichkeit, wären die künstlerischen Aktionen ohne Bild geblieben. Auch in der Pop-Art und der Konzeptkunst wurden Fotografien in den Schaffensprozess einbezogen und bildeten ein wichtiges Mittel zur Dokumentation bzw. als integraler Bestandteil der Kunst.²⁴

Joel Meyerowitz (* 1938), William Eggleston (* 1939) und Stephen Shore (* 1947) etablierten schließlich die Farbfotografie Mitte der 1960er Jahre und ebneten den Weg zur Akzeptanz der Fotografie als Kunstgattung in den Museen.²⁵ Zudem förderte besonders John Szarkowski, der Edward Steichen 1962 als Leiter der Fotografie-Abteilung des MoMA nachfolgte, den Ankauf von Farbfotografien.²⁶ Jedoch erst in den 1990er Jahren wurde Farbe wirklich zum Haupttrend in der Fotografie.²⁷

Ab den 1970er Jahren entstand in den USA ein „Wirklichkeitsillusionismus“²⁸ in der Fotografie. Während vorher von der Fotografie erwartet wurde, dass das Medium dokumentiert oder abstrahiert, mussten sich die Kritiker und Künstler anderen Fragen widmen.

Die Inszenierte Fotografie entwickelte sich aus der *street photography*²⁹ und der Dokumentarfotografie des 20. Jhs. in den USA³⁰ und verbreitete sich in den Folgejahren in Europa.³¹ Die Fotografen wollten nicht länger auf Spontaneität und auf das Warten

22 | Jedoch impliziert dieser Begriff, dass es sich nur um eine ungestellte Fotografie handelt, also auch im Innenraum aufgenommen werden kann. Motive der *street photography* waren Alltagsszenen, die mit großer Tiefenschärfe und starken Kontrasten spielen und zumeist das Hauptmotiv in s/w in der Bildmitte ablichten. Oft werden Menschen beim Einkaufen, bei der Arbeit oder im Gespräch mit anderen abgelichtet (vgl. ebd., S. 18). Die Fotografien zeichnen sich zumeist durch Bewegung, Unschärfe und ungleichgewichtige Kompositionen aus (vgl. Sternfeld. 2012, o. S.).

23 | Vgl. Bussard 2014, S. 1f.

24 | Zum Beispiel Robert Rauschenberg, Dan Graham, Robert Smithson oder John Baldessari (vgl. Graeve Ingelmann 2013, S. 26). Wobei in der Pop-Art Fotografien als Zitat, wie bereits in den 1920er Jahren in der Kunst des Dada, in Fotomontagen und Collagen verwendet wurden (vgl. Krauss 1979, S. 108, 110). Konzeptkünstler zogen die Fotoserie dem tableauhaften Einzelbild vor (vgl. Engelbach 2007, S. 20).

25 | Vgl. Walter 2002, S. 47. Wegweisend war die Ausstellung William Egglestons 1976 (vgl. Böger 2010, S. 136).

26 | Vgl. Böger 2010, S. 134.

27 | Vgl. Cotton 2011, S. 11f.

28 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 224.

29 | Vgl. Walter 2002, S. 17.

30 | Vor allem in Kalifornien, was zu einem gewissen Teil der Nähe zu Hollywood und der Filmindustrie geschuldet ist. Hollywood benötigte zur Vermarktung der Filme eine große Anzahl an Fotografen, die auf Filmstills spezialisiert waren (vgl. ebd., S. 42).

31 | Die Inszenierte Fotografie des 19. Jhs. war abhängig von der Malerei, da die Piktoralisten (mitunter findet man in der Literatur auch die Bezeichnung „Kunstfotografen“) nicht eine eigene fotografische Bildästhetik reflektierten, sondern mit Mitteln der Inszenierung Malerei imitierten. Die Insze-

auf den „entscheidenden Augenblick“ angewiesen sein, so dass die *street photography* „einer gestellten Lebendigkeit“ weichen musste, die sich nur mit Mitteln der Inszenierung erreichen ließ³². Die Inszenierte Fotografie lebt von den Ideen, der Fantasie und den Umsetzungsmöglichkeiten des Künstlers und zeigt durch die Vorstellung vom Bild eine große Parallele zur konzeptualistisch ausgeprägten Kunst.³³ Als Vorläufer können auch die Aufnahmen von Drehorten gelten, die dafür angefertigt wurden, um Anfang der 1930er Jahre die genaue Position von Requisiten, Beleuchtung usw. am Filmset festzuhalten. Sie waren vollkommen künstlich und nur für die Kamera erschaffen.³⁴

Künstler wie Jeff Wall, Cindy Sherman, Eileen Cowin oder Eleanor Antin gehörten in den 1970er/80er Jahren zu den Wegbereitern der Inszenierten Fotografie und loteten mit ihren Mechanismen die Technik der Fotografie aus. Sie bedienten sich alle der Kunstgeschichte und begriffen die Fotografie nicht als indexikalisches Zeichen, sondern als künstlerische Fiktion.³⁵ Die Fotografie sollte nicht nur als Dokument empfunden, sondern als Fiktion gelesen werden. Es wurde eine Scheinwelt kreiert, im Gegensatz zur Fotografie vor den 1970er Jahren, die vor allem die Wirklichkeit festhalten sollte oder wollte.³⁶ Fotografien der Imagination schaffen so eine Verdopplung der Wirklichkeit, in der das Foto stets als ein Zeichen vom Zeichen firmiert.³⁷ Die Künstler setzen ihre Fiktionen möglichst authentisch und glaubwürdig um und spielen mit dem Glauben des Betrachters an die „Abbildhaftigkeit der Fotografie“. Dabei vertuschen sie jedoch nicht die Inszenierung der Aufnahme oder versuchen den Betrachter zu täuschen.³⁸ Diese Künstlichkeit wird durch glänzende Oberflächen zudem betont.³⁹ Darüber hinaus ist der Diskurs, in dem sich eine Fotografie bewegt, beispielsweise ob sich das Werk im Museum befindet, in einem Magazin abgedruckt ist oder als Werbung auftritt, maßgeblich für ihre Interpretation und ihren Wahrheitsgehalt.⁴⁰ Im Gegensatz jedoch zur „Abject Art“⁴¹ mit VertreterInnen wie Cindy Sherman, bedient Crewdson diese Klischees nicht. Mit Ausnahme seiner frühen Serie *Natural Wonder*, tauchen in seinen Serien keine ekelhaften oder widerlichen Elemente auf.

Um die Arbeiten Crewdsons bestmöglich innerhalb der Inszenierten Fotografie einordnen zu können, lohnt sich eine Auseinandersetzung mit der Analyse Christine Walters zur Definition dieser Richtung der Fotografie. Walter untersucht in ihrer Publikation *Bilder erzählen!* den Weg der Inszenierten Fotografie, der in den USA seinen Anfang

nerte Fotografie der 1970er und 1980er Jahre bildete einen Gegensatz zu dieser Vorgehensweise (vgl. ebd., S. 13).

32 | Ebd., S. 11, 17.

33 | Vgl. Abend 2005, S. 37.

34 | Vgl. Cotton 2011, S. 208f.

35 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 49f.

36 | Vgl. Walter 2002, S. 97f.

37 | Vgl. Bianchi 2007, S. 19.

38 | Vgl. Hans Dickel: Jeff Wall. Beobachter der Beobachtung. In: Gockel u. Kirschenmann 2010, S. 162f., hier S. 162.

39 | Vgl. Alexandra Stosch: Stanley Kubricks Bildwelten. Untersuchungen zu ausgewählten Photographien 1945–1950. Phil. Diss. München 2004, S. 232.

40 | Vgl. Valerie Meller: Konstruierte Wirklichkeit – Wir machen uns ein Bild. In: Markus Ender u. Marián Wilhelm (Hrsgg.): Bildtheorie und Fotografie. Innsbruck 2013, S. 45–75, hier S. 60.

41 | Zur „Abject art“ siehe ausführlich: Jack Ben-Levi u. a.: *Abject Art: repulsion and desire in American Art: selections from the permanent collection*. Kat. Ausst. New York 1993.

nahm. Sie studiert hierzu zum einen die einschlägigen Ausstellungen, die sich dieser Art der Fotografie widmeten, zum anderen spürt sie dem Begriff in der Literatur bzw. den fototheoretischen Abhandlungen nach.⁴² Walter arbeitet schrittweise einige Merkmale heraus, die eine Inszenierte Fotografie aufzuweisen hat. Dies ist zum einen die Narration, d. h. die Darstellung mindestens einer Handlung, wobei diese aktiv oder passiv, also auch auf das Innere der Personen bezogen sein kann oder auch ohne Personen auskommen kann. Die Szene gilt dann als narrativ, wenn sich das Geschehen gut nachvollziehen lässt. Dazu kommen die szenische Ausstattung, eine Idee als Grundlage für das Werk sowie die Ausrichtung und Einbeziehung des Betrachters,⁴³ d. h. die einfache Lesbarkeit der Bilder, im Gegensatz z. B. zur Concept Art, sowie eine Rezeptionsvorgabe, wie der durch das Objektiv gelenkte Blick, die Repoussoirfigur, ein Tiefenzug und der Versuch, sich mit den Figuren und der Szene zu identifizieren.⁴⁴ Die Künstler behalten eine möglichst große Kontrolle über das Bild, stellen die Künstlichkeit der Abbildung bewusst heraus und zeigen keine Wirklichkeit, sondern den Schein der Realität.⁴⁵

Vor diesem Hintergrund und den in Kapitel 1.3 genannten Begriffen, können Crewdsons Fotografien klar als „inszeniert“, „staged“ oder „fictional narrative“ definiert werden. Sie suggerieren eine Geschichte, die in einem Einzelbild gebündelt wird. Crewdsons Fotografien beinhalten genaue Vorplanungen, die Anlage einer Skizze, den Bau von Modellen, die Anfertigung von Studien zur Beleuchtung, die Ausarbeitung der Komposition und die Dokumentation des Werkprozesses, was ihn wiederum in die Nähe der Begriffe „konstruiert“ und „arrangiert“ verortet. In einem Arrangement werden das Licht, der Ort, die Stellung der Personen, deren Mimik und Gestik zu einer genau geplanten Bildkomposition zusammengefügt.⁴⁶ Indem der Künstler arrangiert, kommt neben dem indexikalischen Charakter auch ein ikonischer in das Bild hinein.⁴⁷

Unabhängig von der Stilrichtung der Fotografie sind Interpretationen immer subjektiv und vom kulturellen Vorwissen, von Erfahrungen und gesellschaftlichen Konventionen sowie vom sozialen und kollektiven Gedächtnis geprägt. Dies ist besonders in Crewdsons Fotografien ablesbar. Crewdson gibt eine scheinbare Wirklichkeit vor und dies in einem so authentischen Maß, dass der Betrachter die Szene als eine objektive Wahrheit annehmen würde, trotz der seltsamen Details, die normalerweise Zweifel daran aufkommen lassen würden. Ein Foto ist immer an Erinnerungen geknüpft, die bei Crewdson in erfundener Form das kulturelle Gedächtnis anregen und abgerufen werden können. Indem Crewdson seine Szenen inszeniert und als „echt“ erscheinen lässt, untergräbt er die immer noch vorherrschende Meinung an die Fotografie, dass diese authentisch und dokumentarisch sei.

Bilder, die nicht kontextualisiert sind, keine Bildlegende oder andere erklärende Zutat besitzen, werden trotzdem versuchsweise mit Bedeutung versehen. Der Betrachter ist geneigt, das in den Werken zu sehen, was er aus vergleichbaren Bildern, aus sei-

42 | Zur Literatur und zur Ausstellungsgeschichte vgl. Walter 2002, S. 22–43.

43 | Vgl. ebd., S. 57–59, 61.

44 | Vgl. ebd., S. 136, 148.

45 | Vgl. ebd., S. 31–33.

46 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 62.

47 | Vgl. ebd., S. 70f.

nem kulturellen Gedächtnis kennt.⁴⁸ Die semiotische Bildtheorie von Charles Sanders Peirce beschreibt die verschiedenen Möglichkeiten, eine Fotografie zu lesen. Wird eine Fotografie als Ikon interpretiert, wird nach Ähnlichkeiten zwischen dem Dargestellten und der Realität gesucht. „Das sieht so ähnlich aus wie ...“. Wird die Fotografie als Index wahrgenommen, setzt der Betrachter sie als einen Beweis mit der Realität gleich, im Sinn von „Der Fotograf war vor Ort und hat den Auslöser gedrückt; er hat es mit eigenen Augen gesehen“. Zudem kann bzw. muss eine Fotografie ebenso als Symbol verstanden werden, d. h. als Zeichen, dessen Bedeutung durch Konventionen zustande kommt.⁴⁹ Fotografien müssen in der Regel als eine Mischung aus allen drei Ansätzen analysiert werden.⁵⁰ Crewdsons Fotografien wirken auf den ersten Blick als Index. Obwohl die Aufnahmen komplett inszeniert sind, stimmt diese Annahme in gewisser Weise. Jedoch ist das „So ist es gewesen“ nur vorgetäuscht. Daher müssen Crewdsons Fotografien zudem als Ikon gelesen werden, die zusätzlich mit Symbolen aufgeladen sind. Durch die Möglichkeiten der nachträglichen Manipulation kommt eine weitere Ebene ins Spiel, die den indexikalischen Charakter der Fotografie untergraben kann. Zwischen Abgelichtetem und Foto besteht zwar eine physische Abhängigkeit, ohne die Existenz des Objekts wäre es nicht auf der Aufnahme zu sehen.⁵¹ Jedoch kann die Zusammenstellung dieser Einzellelemente zu einem fotografischen Ganzen ohne die tatsächliche Existenz des gesamten Settings entstehen. Die meisten Betrachter glauben den Bildern, die ein Geschehen dokumentieren, und können sich selten der Evidenz-Suggestion entziehen.⁵² Trotz des Bewusstseins der möglichen Manipulationen von Fotografien, selbst wenn offengelegt wird, dass das Bild inszeniert ist, werden die Aufnahmen selten hinterfragt. Crewdson übernimmt den Glauben an die Dokumentation der Fotografie, diese vermeintliche Objektivität besonders in seiner Serie *Hover*. In seinen Arbeiten ist deutlich zu erkennen, dass eine Fotografie erst dann dokumentarisch wirkt, wenn sie besonders ästhetisch ist.

Mittlerweile wird die Fotografie eher als Medium „zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung“ diskutiert⁵³. Die Frage ist meist, ob die Fotografie etwas zeigt, was wirklich so war, im Sinne von „So ist es gewesen“ oder was inszeniert wurde, im Sinne von „So könnte es gewesen sein“.⁵⁴

48 | Vgl. Martin Sexl: Bildtheorie und Fotografie. In: Ender u. Wilhelm 2013, S. 9–23, hier S. 15.

49 | Zum Beispiel eine Frauendarstellung als Symbol der Freiheit, was durch Ikonizität und Indexikalität nicht erklärbar ist (vgl. Sexl 2013, S. 16).

50 | Vgl. ebd., S. 17.

51 | Vgl. Meller 2013, S. 53.

52 | Vgl. Christoph Wulf u. Jörg Zirfas: Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge. In: Dies. (Hrsgg.): Ikonologie des Performativen. München 2005, S. 7–32, hier S. 21.

53 | Michael Wetzel: Inframediale Spurensicherung. Fotografien zwischen Beweis und Zeugnis und das Dilemma des Dokumentarischen. In: Nida-Rümelin u. Steinbrenner 2012, S. 81–104, hier S. 95.

54 | Vgl. ebd.; Marcel Duchamp (1887–1968) war der erste Künstler, der das Changieren „zwischen dem Kunstwerk als Medium zwischen gegensätzlichen Referenzen“ entdeckte (ebd., S. 96).

5.2 Fotografie als Kunst oder rein ästhetische Erfahrung

Crewdsons großformatige, bunte und extrem tiefenscharfe Fotografien lassen die Frage aufkommen, ob die Aufnahmen lediglich die ästhetische Wahrnehmung des Betrachters ansprechen und zudem im Sinne eines Medienbildes Aufmerksamkeit erregen wollen oder ob die Aufnahmen einen künstlerischen Anspruch besitzen.⁵⁵ Damit sei kurz auf den seit dem Beginn der Fotografiegeschichte anhaltenden Diskurs über die Stellung der Fotografie als Kunst bzw. in der Kunst verwiesen.

1862 fand eine entscheidende Gerichtsverhandlung statt, in der die Frage geklärt werden sollte, ob Fotografie Kunst sei oder ein Industrieprodukt. In erster Instanz wurde der Fotografie der Status eines Handwerks zugesprochen, der „nichts mit dem Werke eines Künstlers gemein hätte, der mit seiner Einbildungskraft und seinen Gefühlen das Kunststück nach der Natur schaffe“. Die zweite Instanz entschied allerdings genau gegensätzlich.⁵⁶ Dieser Prozess verbildlicht die seit Entstehen der Fotografie und insbesondere der Ablösung der Maler als Portraitisten auftretenden und bis heute währenden theoretischen Auseinandersetzungen mit diesem Thema.⁵⁷ Die Malerei wies der Fotografie die Rolle der Dokumentation zu und sah in ihr lediglich einen mechanischen Aufzeichnungsprozess. Dies hatte nicht nur einen idealistischen Hintergrund, sondern auch einen praktischen. Die Maler verloren durch die Portraitfotografie ihre Auftraggeber und damit ihr wichtigstes Betätigungsfeld. Daher war die logische Konsequenz, dass die Malerei die Fotografie ablehnte. Für die Malerei wurde der Kunstcharakter durch die „geniale Hand“ des Künstlers deklariert. Kunst und das Bestreben, eine Szene so wahrheitsgetreu wie möglich wiederzugeben, schlossen sich herrschender Vorstellung nach aus.⁵⁸ Dabei korrespondierten Kunst und Fotografie in vielfältiger Weise. Schon in der Frühzeit des Medium wurden Fotografien für Studienzwecke an den Akademien eingesetzt, durch die Kunstreproduktionen waren erstmals vergleichende Studien möglich.⁵⁹ Maler nutzten Fotografien als Vorlage zu ihren Kompositionen (auch wenn viele

55 | Diese Frage ist in allen Diskursen mit Bildern Bestandteil der wissenschaftlichen Diskussionen der Visual Cultures. Zur Visual Culture soll an dieser Stelle keine Auseinandersetzung erfolgen, sondern lediglich darauf verwiesen werden, dass W. J. T. Mitchell den Begriff „pictorial turn“ 1982 prägte und in seinem Artikel „Was ist ein Bild?“ 1986 fünf Kategorien von Bildern unterschied: grafische (Gemälde, Zeichnungen), optische (Spiegel, Projektionen), perzeptuelle (Sinnesdaten, Formen, Erscheinungen), geistige (Träume, Ideen) und sprachliche (Metaphern, Beschreibungen) (vgl. Katharina Lobinger: Visuelle Kommunikationsforschung. Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden 2012, S. 48f.).

56 | Vgl. Volker Kahnen: Fotografie als Kunst. Tübingen 1973, S. 13.

57 | Zum Beispiel differenziert Susan Sontag, dass die Fotografie zwar Werke hervorbringen kann, die als Kunst bezeichnet werden, aber selber ist sie keine Kunstform. Die Fotografie ist vielmehr „[...] ein Medium, durch das [...] Kunstwerke vermittelt werden.“ (Sontag 2016, S. 144). Rolf H. Krauss stellt heraus, dass auch Malerei nicht von vornherein Kunst ist, sondern ebenso ein Medium, mit dem Kunst hergestellt werden kann (vgl. Krauss 1979, S. 168f.).

58 | Vgl. Klaus Honnef: Wo liegt die Kunst des Dokumentaristen? Gedanken zum Verhältnis zwischen Auslöser und ausgelöstem Bild. In: Neusüss 1979, S. 152–172, hier S. 152.

59 | Nach Einführung von Farbfiltern und Negativretuschen um 1865 und weiteren technischen Entwicklungen in den Folgejahren (Naturfarbenlichtdruck ab 1895, Autotypie 1881) wurden die ersten Originalgemälde fotografisch reproduziert und auch gedruckt, wodurch der Kupferstich, die Lithografie und der Holzstich als Reproduktionsverfahren ihren Stellenwert verloren. Mit Erfindung des

dies nicht gerne oder gar nicht zugaben).⁶⁰ J. A. Schmolgen. Eisenwerth stellt fest, dass seit 1839 „kein Maler [...] am Phänomen der Photographie achtlos vorübergegangen ist“.⁶¹ Im 19. Jahrhundert waren die Hauptbetätigungsfelder der Fotografie die Kunstproduktion und das Portrait.⁶² Ebenso orientierten sich die Fotografen an der Malerei und imitierten diese. Sie folgten den ästhetischen Vorgaben der Malerei, übernahmen die Regeln des Bildaufbaus aus der akademischen Praxis und wurden von der gängigen Ikonografie und den Bildkonventionen, wie zum Beispiel der Perspektive, beeinflusst.⁶³ Der Piktorialismus, der versuchte, die Malerei mit ähnlichen Seh- und Darstellungsweisen, wie Unschärfe und Weichtonbilder, nachzuahmen, entwickelte sich um 1900 als internationale Kunstfotografie mit dem Hauptziel, die Fotografie als eigenständige Kunstform zu etablieren.⁶⁴ Den Anlass für eine Entwicklung der Kunstfotografie lieferte das kritisch beobachtete massenhafte Auftreten der Carte-de-visite-Fotografie und die Verbreitung der Amateurfotografie.⁶⁵ Der Piktorialismus sowie kubistische, surrealistische und dadaistische Fotografie waren bis ca. Mitte des 20. Jahrhunderts die üblichen Fotografiestile, die sich an die Malerei anlehnten.⁶⁶

Um 1920 kann man einen Rückgang der fotografischen Bildkultur ausmachen, bedingt durch die massenhafte Verbreitung von journalistischer Fotografie in Zeitungen und Zeitschriften. Dies löste den zweiten kunstfotografischen Ansatz in der Geschichte der Fotografie aus.⁶⁷ Als bewusste Gegenposition zu den „malerischen“ Aufnahmen des Piktorialismus entwickelte sich die *straight photography*⁶⁸ und in Folge die *street photo-*

nassen Kollodiumverfahrens und seiner Möglichkeit, besonders scharf und detailgenau abzubilden, war der Weg für eine massenhafte Kunstproduktion geebnet (vgl. Peters 2004, S. 297f., 292).

60 | Seit Mitte der 1850er Jahre gab es das Phänomen der sog. „Photopainting“, bei der erst ein Foto aufgenommen und anschließend abgemalt wurde, um eine größtmögliche naturalistische Portraitähnlichkeit zu erlangen (vgl. Ulrich Pohlmann: Lebende Bilder – Physiognomische Portraits. In: Pohlmann u. von Hohenzollern 2004, S. 29–33, hier S. 30). Künstler nutzten die Fotografie als Archiv oder Vorlage: Corot, Manet, Degas, Cézanne, Gauguin, Rosseau, Picasso, Warhol, Rauschenberg, Bacon (vgl. Kahmen 1973, S. 18). Darüber hinaus entstanden Fotografien, die bekannten Gemälden ähnelten.

61 | Krauss 1979, S. 45.

62 | Vgl. Pohlmann 2004, S. 30.

63 | Vgl. Neusüss u. Heyne 1979, S. 20. Dies ist nicht weiter verwunderlich, da die ersten Fotografen vornehmlich Maler waren.

64 | Zu unterscheiden ist hier eine frühe Form des Piktorialismus, die ab ca. 1850 mit Oscar G. Reijlander, Henry Peach Robinson oder Julia M. Cameron einsetzte. Diese frühen Piktorialisten fügten verschiedene Negative zu einer Fotomontage zusammen. Die Piktorialisten ab ca. 1890 versuchten dagegen eine Bildwirkung durch Licht und einen atmosphärischen Eindruck zu erzielen. Stark am Impressionismus orientiert, setzten sie Unschärfen und weiche Konturen ein und retuschierten stark nach (vgl. Walter 2002, S. 64–67). Zur ersten Phase des Piktorialismus und als wichtigster Vertreter in den USA gilt Alfred Stieglitz (vgl. Jeff Wall: Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als Konzeptkunst. In: Stemmrich 1997, S. 375–434, hier S. 379).

65 | Vgl. Neusüss u. Heyne 1979, S. 18.

66 | Vgl. Walter 2002, S. 19.

67 | Vgl. Neusüss u. Heyne 1979, S. 17–19. Das Bauhaus und insbesondere Moholy-Nagy waren bestrebt, dass die Fotografie „zum adäquaten Instrument der Kunstproduktion des industriellen Zeitalters avancierte“ (ebd., S. 19). Das Programm dieser Gestaltungsweise basiert auf dem Bauhausbuch *Malerei, Fotografie, Film* aus dem Jahre 1925 (vgl. Molderings 2008, S. 15).

68 | Die Bezeichnung stammt aus den USA. Zu den Vertretern der *straight photography* zählt Paul Strand. Die Fotografen hielten sich streng an die fotografischen Mittel und lehnten Malereiimitationen wie Pinselstriche usw. ab (vgl. Böger 2010, S. 119). Die Fotos sollten gründlich komponiert

graphy. Die Fotografen begannen, ein eigenständiges Potential des Mediums zu verwirklichen, indem sie möglichst objektiv, authentisch und spontan die Wirklichkeit abbildeten und verdeutlichen wollten, dass dies nur mit der Fotografie, nicht mit der Malerei möglich sei.⁶⁹ Die Fotografen suchten nach einer Unmittelbarkeit, Spontaneität und dem flüchtigen Moment der Entstehung eines Bildes. Diese Tendenzen wurden als „moderne Fotografie“ bezeichnet, das Vorgehen wurde als antimalerische „rein fotografische“ Fotografie angesehen, als eine Vorgehensweise, die die Gestaltungsmittel nur aus den Gegebenheiten der fotografischen Technik herleitet. Die Fotografen orientierten sich nicht mehr nur an der Malerei, sondern an den neuen Medien, am Film und am Kino.⁷⁰

Die erste Ausstellung eines Fotografen fand 1938 im MoMA, New York mit Werken von Walker Evans statt. Der Fotograf zeigte Menschen in ihrem oft erzwungenen einfachen Leben und Einsamkeit. Das erste Künstlerbuch der Fotografiegeschichte, *American Surfaces*, stammt ebenfalls von Evans.⁷¹ Das MoMA richtete 1940 eine fotografische Abteilung ein und der Streit um den Status der Fotografie als Kunstform schien abgeschlossen zu sein.⁷² Die Anerkennung der Fotografie als Kunst war dennoch ein langwieriger Prozess, bis in der zeitgenössischen Kultur der Kunstanspruch der Fotografie nicht mehr in diesem Maße in Frage gestellt wurde.⁷³

Die Umwälzungen der 1960er und 1970er Jahre und insbesondere der Photokonzeptualismus verschaffte der Fotografie eine Anerkennung als „autonome, bourgeoise und sammelfähige Kunst“⁷⁴. So wie Duchamp mit seinen Ready-mades das Objekt aus der herrschenden Tradition der Kunst löste, behandelten die Fotografen ab Mitte der 1960er Jahre die Fotografie, versuchten ihren Abbildcharakter zu überwinden und

sein, zeigten vor allem ungestellte Straßenszenen mit natürlichen Lichtverhältnissen und sollten keiner Retusche bedürfen und keinerlei Imitationen der Malerei zeigen (vgl. Newhall 1982, S. 173). Walker Evans arbeitete in den frühen 1920er Jahren im Stil dieser reinen Fotografie mit „einer Sensibilität, die seine Bilder über das rein Dokumentarische hinaushebt“ (Newhall 1982, S. 187), er fotografierte vor allem seine Umwelt, Architektur, Straßen und Menschen.

69 | Vgl. Walter 2002, S. 19.

70 | Vgl. Wall 1997, S. 378f.

71 | Vgl. Emslander 2006, S. 74.

72 | Vgl. Mulligan u. Wooters 2012, S. 684.

73 | Vgl. Neusüss u. Heyne 1979, S. 20. Die Kunstfotografie entwickelte sich zeitgleich mit dem Realismus in der Kunst. Auch diese Werke lösten 1950 wie z. B. Courbet einen Skandal aus (vgl. Emslander 2006, S. 40). In Deutschland spielte das Bauhaus bei der theoretischen Auseinandersetzung mit der Fotografie eine wichtige Rolle und die „Kunstakademie Düsseldorf [hat besonders] dazu beigetragen, die fotografische Ausbildung vom Unterricht beruflicher und handwerklicher Fertigkeiten (Fotojournalismus) zu befreien und ihre Studenten ermutigt, unabhängige und künstlerisch ausgerichtete Bilder zu gestalten“ (Cotton 2011, S. 82). Die Autorin meint damit die „Neue Sachlichkeit der 1920er und 1930er Jahre mit Albert Renger-Patzsch, August Sander, Erwin Blumfeldt und ihre Typologien der Natur, Industrie, Architektur und der menschlichen Gesellschaft (ebd.). 1955 wurde das Fach „Lichtgrafik“ an der Berliner Universität der Künste eingeführt, mit dem Inhalt, die Ästhetik der Fotografie zu analysieren. Ende der 1960er Jahre wurden an den Universitäten fotografische Fachbereiche und Studiengänge geschaffen. Erst Anfang der 1970er Jahre wurden an den Kunstakademien Professuren an Fotografen vergeben (vgl. Hammerbacher 2010, S. 174f.). Erst in den 1960er und 70er Jahren wurde die Fotografie als Kunstgattung akzeptiert und nahm auch ihren Platz im Museum ein (vgl. Walter 2002, S. 47).

74 | Wall 1997, S. 389, 391.

experimentierten mit dem „Anästhetischen“, dem ‚Look der Nicht-Kunst‘⁷⁵. Bis zum Dadaismus wurden Fotografien vor allem als Hilfsmittel, als „Malerei nach Photographie“ eingesetzt. Die sich entwickelnde „konzeptionelle Photographie“ umfasste alle Bestrebungen, mit dem Medium Fotografie selber Kunst zu erschaffen. Mit Dada und Duchamp wurde aus einer „Malerei nach Photographie“ eine „Kunst mit Photographie“, zunächst in Form von Fotogrammen, Fotomontagen und Fotocollagen.⁷⁶ Allerdings war diese Form von Fotografie noch zu „fest in der Bildtradition der modernen Kunst verwurzelt“⁷⁷. Mit der Verbreitung des Fernsehens und den Massenmedien veränderte sich die Einstellung zur Fotografie bedeutend. Die Fotografie war nun nicht mehr das einzige Medium der Presse und der Unterhaltungsindustrie, die Bilder konnten sich nun bewegen und die Fotografie konnte sich immer mehr als Kunst etablieren. Spätestens gegen Ende der 1960er Jahre kristallisierte sich verstärkt heraus, dass die Fotografie in Korrespondenz mit dem Kino, Theater, Performance, Literatur und Skulptur stand.⁷⁸ Vor allem die Fotografien, die sich durch die tafelbildartigen Abzüge an Gemälden anlehnen, setzten sich ab Ende der 1970er Jahren durch und trugen einen wichtigen Schritt zur Legitimierung der Fotografie als Kunst bei.⁷⁹ Ende der 1970er Jahre wurden verstärkt Strategien entwickelt, um die Fotografie als Kunst anzuerkennen⁸⁰, seit den 1990er Jahren sind monumentale Abzüge in der Kunstfotografie gängig,⁸¹ was die Einordnung der Fotografie als Kunst unterstützt, da die Abzüge somit eher einer Einzigartigkeit näher kommen als kleine Abzüge, die beliebiger und kostengünstiger vervielfältigt werden können.⁸²

Nach dem Kunsthistoriker Michael Fried habe die Fotografie die kulturellen Funktionen der Malerei und der Bildhauerei abgelöst.⁸³ Er differenziert jedoch auch, dass es nicht lediglich ein großformatiger Abzug ist, der eine Kunstfotografie legitimiert. Nicht jede beliebige Fotografie kann in großem Maßstab abgezogen werden und entfaltet ihre Wirkung. Die Aufnahmen müssen bereits für diese Größe und im Hinblick auf die gerahmte Aufhängung im Museum oder der Galerie als „tableau“ konzipiert sein und somit ein Gemälde „nachahmen“. Damit wird die Beziehung zwischen Betrachter und Medium von Beginn an mit einbezogen.⁸⁴ Für Crewdsons Fotografien ist ebenso festzuhalten, dass die Vielzahl an Details bei einem kleineren Abzug der Fotografie schwierig oder

75 | Ebd., S. 422. Bis 1910 wurde in der westlichen Welt ein Kunstwerk als ein Objekt definiert, das eine Abbildung war oder beinhaltete. Eine Fotografie konnte aber allein aus ihrer physischen Natur heraus gar nicht anders, als etwas abzubilden. Die Konzeptkunst versuchte, diese Grenze zu überwinden (vgl. Wall 1997, S. 377).

76 | Vgl. Krauss 1979, S. 47, 67.

77 | Vgl. Wall 1997, S. 375.

78 | Vgl. Company 2003, S. 16.

79 | Vgl. Graeve Ingelmann 2013, S. 26.

80 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 81.

81 | Vgl. Ott 2005, S. 91. Es wurde mit Farbe gearbeitet und nicht das übliche Ektachrome-Papier verwendet, mit dem die größtmögliche „Authentizität“ möglich war, sondern kontrastreiches Cibachrome-Papier und der „samtig-sattere“ 50 x 60 cm Polaroidfilm (vgl. Stosch 2004, S. 232).

82 | In dieser Eigenschaft distanzieren sie sich auch zunehmend von Walter Benjamins postulierter „technischer Reproduzierbarkeit“ (vgl. Hammerbacher 2010, S. 15).

83 | Vgl. Fried 2008.

84 | Vgl. ebd., S. 14f. Mit dieser Praxis der Fotografie begannen zwischen 1978 und 1981 Jeff Wall, Thomas Ruff und Jean-Marc Bustamante.

gar nicht mehr zu erkennen ist. Crewdsons großformatigen Fotografien fordern dem Betrachter die gleiche Aufmerksamkeit ab wie ein Gemälde, der Betrachter kann sich kaum distanzieren oder entziehen. In dieser Hinsicht stehen die Aufnahmen im Gegensatz zu Roland Barthes' Theorie, die davon ausgeht, dass Fotografien zum Abdruck in Büchern oder Magazinen gemacht seien.⁸⁵

Doch wie ist in der heutigen Zeit in der Bilderflut in den verschiedenen Medien erkennbar, welche Fotografien einen Kunstanspruch verfolgen und welche als reine Gebrauchsbilder fungieren?⁸⁶

Der Künstler realisiert im Gegensatz zum Berufsfotograf, der an einen Auftraggeber gebunden ist, mit Hilfe der Fotografie seine künstlerischen Konzepte, die er selber bestimmt.⁸⁷ Die Wirklichkeit ist zwar für beide der Ausgangspunkt, aber durch den exakten Umgang mit dem Lichteinfall, der Wahl der Abzüge, des Ausschnitts und der Zeit wird diese Wirklichkeit bearbeitet. Der Kunstfotograf hat die Möglichkeit, durch die Wahl des Lichts, des Standpunkts und des Ausschnitts dem Betrachter etwas Bestimmtes vorzuführen, den Fokus auf etwas zu legen und ein bestimmtes Element der Szene zu exponieren. „In der Wahl des Objekts liegt der schöpferische Akt.“⁸⁸ Wie die Malerei projiziert die Fotografie eine dreidimensionale Szene auf eine zweidimensionale Fläche, nur dass dies mit anderen technischen Mitteln funktioniert. Tiefeneffekte werden wie in der Malerei durch klassische Mittel, wie Perspektivkonstruktionen, Wandöffnungen, Blickrichtungen, Kontraste und die Lichtführung erreicht.⁸⁹

Besonders mit den Mitteln der digitalen Nachbearbeitung bieten sich dem Fotografen vielfältige Möglichkeiten, die mit der Technik der Malerei vergleichbar sind, da dies der Fotoapparat alleine nicht leisten kann. Mit dem Einsatz des Computers und der damit entwickelten Montagetechnik waren die technischen Mittel gegeben, eine Fotografie so zu bearbeiten, dass die Kombination, die Manipulation im fertigen Abzug nicht mehr erkennbar ist. Wortmann betont, dass spätestens mit der digitalen Fototechnik der Mythos von „authentischen Bildern“ obsolet geworden ist.⁹⁰ Damit wurde der Fotografie genau wie alle anderen Kunststrichtungen die Möglichkeit der Illusion eingeräumt und das Foto konnte unabhängig vom Prozess seines Zustandekommens als autonomes ästhetisches Objekt aufgefasst werden.⁹¹ Ein künstlerisches Werk führt Handlungen vor, die zwar mit den Relationen zur Betrachterwelt operieren, dabei aber keinen Wahrheitsgehalt beanspruchen. Sie sind möglich, aber nicht mit dokumentarischer Sicher-

85 | Vgl. Fried 2008, S. 144.

86 | Neben den Berufsfotografen gab es seit der technischen Entwicklung um die Jahrhundertwende, in dessen Folge fast jeder einen Fotoapparat besaß, nun eine Vielzahl an Amateurfotografen, die ihr eigenes Leben dokumentierten. Dies ließ bei den professionellen Fotografen die Notwendigkeit entstehen, sich abzugrenzen. Im Gegensatz zum Amateurfotograf arbeitet der Berufsfotograf professioneller und kennt die Gesetzmäßigkeiten und technischen Raffinessen der Fotografie und kann diese einsetzen, um bestimmte Elemente hervorzuheben und damit auch zu werten.

87 | Vgl. Neusüss u. Heyne 1979, S. 15f.

88 | Vgl. Kahmen 1973, S. 31; Brassai, zit. in Peter Pollack: Die Welt der Photographie. Wien 1962, S. 366.

89 | Vgl. Matt 2008c, S. 107.

90 | Vgl. Wortmann, zit. in Lobinger 2012, S. 60.

91 | Vgl. Krauss 1979, S. 72.

heit belegt.⁹² Darüber hinaus leistet der Kontext, in dem eine Fotografie erscheint, im Museum, einem Magazin oder in der Zeitung, einen wesentlichen Beitrag dazu, wie das Werk eingeordnet wird.

Durch die Erzählstrategie Crewdsons, damit, dass sich der Betrachter um das Davor und das Danach Gedanken macht, und durch die Aufladung der Aufnahme mit vielen Details und „störenden“ Elementen, wird der Betrachter „gezwungen“, die Fotografie nicht nur flüchtig, sondern mehrmals und intensiv anzusehen. Er wird verleitet, das Rätsel der dargestellten Situation zu lösen. Damit nimmt der Betrachter die Fotografie nicht einfach nur auf, sondern setzt sich mit dem Werk auseinander. Wird zunächst nur die Gestalt, die Szene und die Repräsentation, der Realitätsgehalt/-bezug erfasst und eventuell der Bezug zu etwas bereits Bekanntem hergestellt, fordert das Kunstbild im Gegensatz zum Medienbild einen zweiten Blick, mit dem der Betrachter zur Reflexion, zum Nachdenken angehalten wird.⁹³ Dadurch, dass Crewdson keinen Schnappschuss herstellt, sondern das Bild komponiert, bildet er eine Analogie zur Vorgehensweise eines Malers. Bei Crewdson ist der Aufbau der Szene ebenso wie in einem Gemälde durchdacht, die Farbgebung kalkuliert eingesetzt, die Lichtquellen, die Beleuchtungsart und -intensität bewusst gewählt. Dabei setzt Crewdson keine malerischen Effekte ein, im Sinne der Piktoralisten, sondern legt wie ein Maler die Komposition und das Bildpersonal fest, wählt seinen Standort und den Blickwinkel exakt aus und überlässt kaum etwas dem Zufall.⁹⁴ Parallel zu dem Pinselduktus des Malers setzt Crewdson eine bestimmte Kamera und Fototräger ein, um die gewünschte Körnung oder eben keine Körnung zu erhalten. Mit Hilfe der digitalen Nachbearbeitung ändert bzw. „übermalt“ er wie ein Maler störende oder nicht ganz gelungene Details. Im Gegensatz zu Fotografen wie Jeff Wall und Andreas Gursky erzeugt Crewdson jedoch keine Bilder mit Hilfe der digitalen Technik, sondern optimiert lediglich das Endergebnis damit.⁹⁵ Im Unterschied zu kurzlebigen Medienbildern bleiben Crewdsons Fotografien besonders durch die in Szene gesetzten Gefühlslagen der Protagonisten und die Trostlosigkeit im Gedächtnis des Betrachters verhaftet und regen zu weiterem Nachdenken, zu Mitgefühl und zur Auseinandersetzung mit den Motiven und Protagonisten an. Da die Szenen durch das kollektive Gedächtnis, ein durch die Medien geprägtes Bild, für den Betrachter wieder erkennbar sind, kann er sich in die Fotografien und Vororte hineinversetzen. Darüber hinaus dienen Crewdsons Fotografien im Gegensatz zu Medienbildern nicht einem bestimmten Zweck,⁹⁶ sondern existieren um ihrer selbst Willen. Heinz Peter Schwerfel bezeichnet Crewdsons Werke als „hart an der Grenze zu Mode und Werbung“, die er jedoch nicht

92 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 223.

93 | Vgl. Dickel 2001, S. 142.

94 | In Interviews betont Crewdson ab und an, dass er den Aspekt des Zufalls mit in sein Werk einbezieht. Jedoch meint er damit die Entwicklung des Motivs vor Ort. Durch Zufälle bzw. in der Arbeit im Team entwickeln sich Ideen für die Komposition, die dann jedoch mit genauester Detailgenauigkeit umgesetzt werden (vgl. Hancock 2001).

95 | Wall fotografiert teilweise die einzelnen Komponenten eines Bildes, baut einzelne Elemente im Studio auf und setzt die Bilder dann digital zu einem Gesamtwerk zusammen. Gursky erschafft großformatige Szenerien, die zwar auf einem realen Abbild basieren, in ihrer Zusammensetzung jedoch am Computer generiert sind. Crewdson baut seine Kulissen dagegen komplett auf und fotografiert die Gesamtanlage ab.

96 | Vgl. Brandt, zit. in Dickel 2001, S. 142.

überschreitet.⁹⁷ Crewdsons Fotografien werben jedoch nicht für eine bestimmte Sache, sondern zeigen sich selbst. Dabei bilden sie nicht nur ab oder dokumentieren, sondern sind ikonografisch aufgeladen. Dies zwingt den Betrachter, über die Vorbilder nachzudenken, und leitet dazu an, diese mit in die Interpretation einzubeziehen.⁹⁸ Crewdsons Fotografien werden in Museen, Galerien und Ausstellungen konventionell gerahmt und als „Tafelbild“ einem allgemeinen Publikum in einem öffentlichen Raum präsentiert⁹⁹, was sie in den Kontext der Kunst eingliedert.

Crawdson hebt sich von anderen Fotografen und Fotografinnen, die inszeniert arbeiten, durch den enormen Aufwand der Produktion seiner Werke ab. Cindy Sherman und beispielsweise Tracey Moffat setzen sich selber in Szene, Sam Taylor-Wood bildet keine narrativen Strukturen ab und Philip-Lorca diCorcia sowie Jeff Wall stellen zumeist einzelne Personen in den Fokus, ohne ein weitläufiges Umfeld mit in die Komposition einzubeziehen. Crewdson dagegen setzt sich durch sehr groß angelegte Sets, die einen enormen Produktionsaufwand voraussetzen, und eine akribische Detailverliebtheit von ihnen ab.¹⁰⁰

„Die Gesichter von Menschen, die nicht wissen, daß sie beobachtet werden, haben etwas an sich, das verschwindet, sobald sich diese Menschen beobachtet fühlen.“¹⁰¹ Durch seine Vorplanungen und exakten Kompositionen schafft Crewdson dies trotz allem in seinen Fotografien und erzeugt eine größtmögliche Authentizität in seinen Werken.

97 | Vgl. Schwerfel 2003, S. 217.

98 | Vgl. Reiß 2001, S. 194.

99 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 228.

100 | Ute Thon erkennt Bezüge zu Jeff Wall und Philipp-Lorca diCorcia, setzt Crewdson aber durch den großen Aufwand seiner Fotografien von den beiden Fotokünstlern ab (vgl. Thon 2003, S. 58).

101 | Sontag 2016, S. 41.

6 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit bietet erstmalig eine detaillierte Gegenüberstellung von Crewdsons Fotografien und Werken aus Malerei, Film und Fotografie, die als Inspirationsquelle in den Aufnahmen identifizierbar sind. Die Fotografien und Vergleichsbeispiele wurden einer wissenschaftlichen Analyse unterzogen, was bislang in dieser Form nicht vorliegt. Ausgehend von den chronologisch geordneten Serien konnte nicht nur aufgezeigt werden, dass Crewdson ein Fotograf ist, der intermedial arbeitet und Inspirationen aus Film, Malerei und anderen Fotografien einfließen lässt, sondern auch, wo im Detail dies in den Aufnahmen ablesbar ist. Über die Erwähnungen in der Literatur hinaus wurden nicht nur die einzelnen Künstler, Werke und Regisseure genannt, sondern auch genau verfolgt, wie Crewdson in seinen Kompositionen Bezug auf die verschiedenen Medien nimmt. Dadurch wurde es möglich, eine Entwicklung in Crewdsons Gesamtwerk herauszustellen. Darüber hinaus wurde der Frage nachgegangen, welche Kompositionsprinzipien, allgemeine Themen, Strategien und Motive Crewdson in seinen Bildern aufnimmt und mit welchen Stilmitteln er diese umsetzt. Besonderes Augenmerk wurde auf diejenigen Themen gelegt, welche serienübergreifend in den Fotografien verarbeitet wurden. Die Betrachtung verdeutlicht die Stringenz und charakteristische Arbeitsweise Crewdsons, lässt Elemente erkennbar werden, die der Fotograf bei unterschiedlicher Umsetzung beibehält und in allen seinen Serien verfolgt.

Die Szenen aus dem amerikanischen Alltag bieten zunächst alltäglich scheinende Situationen, die sich bei genauerer Betrachtung als ungewöhnlich entfalten. In den Fotografien changiert das Unheimliche und das Heimliche. Auf den ersten Blick harmonisch wirkende Szenen entwickeln sich bei genauem Hinsehen als geheimnisvoll und teilweise verstörend. Dem Betrachter wird die Rolle des Voyeurs zugewiesen, was durch die nackten Protagonisten und die Fensterblicke noch verstärkt wird. Die Kompositionen wirken ruhig und zeitlos. Crewdson inszeniert die Trostlosigkeit des Lebens in amerikanischen Vorstädten, die Ängste und Abgründe, die hinter den schönen Fassaden lauern und den verlorenen amerikanischen Traum. Crewdson verneint selbst eine sozialkritische oder politische Intention in seinen Fotografien. „Es geht mir weder um eine Zustandsbeschreibung der Vorstadt noch der Kultur oder Politik, meine Bilder sind viel privater.“¹ Er möchte scheinbar nicht das Suburbane, seine Bewohner mit ihren Wünschen, Sehnsüchten oder Geheimnissen dokumentieren oder bloßstellen. Dennoch können seine Bilder durchaus vor Hintergründen wie Umweltzerstörung, Verstädterung und Isolation der Menschheit oder den Problemen des modernen Wohnens in den Vororten, gelesen werden.² Besonders in seiner letzten Serie *Cathedral of the pines* steht jedoch auch die Psyche des Fotografen im Vordergrund. Seine Zurückgezogenheit in den Wäldern und seine Lebenskrise spiegeln sich in den trostlosen, isolierten Szenen wieder.

Die melancholische, teilweise geheimnisvolle Stimmung erreicht Crewdson durch einen durchdachten Lichteinsatz und eine kalkulierte Farbgebung.

1 | Feist 2006.

2 | Vgl. Reiß 2001, S. 194.

Durch die Analyse der Charakteristiken sowohl im technischen, als auch im inhaltlichen und kompositorischen Bereich, wurden die Fotografien besser greifbar.

Eine genaue und detaillierte Beobachtung der Fotografien war zudem die Grundlage für die Identifizierung der Quellen und Inspirationen, die auf Crewdson gewirkt haben, die er selber aufzählt oder die in der Literatur genannt werden. Ausschließlich über eine genaue Betrachtung der Werke war es möglich, zwischen den Nennungen zu differenzieren bzw. einzelne Werke auszuschließen. Der Großteil der genannten Inspirationen konnte dagegen bestätigt und zudem exakt verortet werden. Darüber hinaus wurde Crewdson in den Bereich der Fotografie, insbesondere der Inszenierten Fotografie eingeordnet. Seine Arbeitsweise und Werke wurden auf die Charakteristiken der inszenierten Fotografie hin untersucht und eingereiht. Dabei wurde zudem deutlich, wie schwer fassbar und nicht konkret genug die Begrifflichkeiten bislang verwendet werden. Ebenso wurde am Rande der Frage nachgegangen, welche Kriterien Crewdsons Bilder als Kunst legitimieren. Hierbei konnte belegt werden, dass Crewdson in den Bereich der Kunstfotografie etabliert ist, nicht nur, da er von einigen den renommiertesten Galerien vertreten wird.

Crewdson ist nicht der einzige Fotograf der gestellte Szenen abfotografiert. Jedoch gibt es kaum vergleichbar aufwändige Werkkomplexe. Sicherlich spielt dabei der finanzielle Hintergrund eine tragende Rolle, der Crewdson erlaubt, einen solch enormen Aufwand zu betreiben und mit einer Crew und Kulissen zu arbeiten, welcher mit Filmproduktionen vergleichbar ist.

Weiterhin wurden die Fotografien der behandelten Serien in eine neue Ordnung überführt, die Motive und Themen so zusammengestellt, dass ein direkter Vergleich zwischen den einzelnen Fotografien möglich ist. Dies befähigt dazu, die mitunter sehr ähnlich erscheinenden Szenen und Sets leichter zu unterscheiden. Zudem wurden zum ersten Mal die Fotografien innerhalb der Serien vollständig zusammengeführt.

Literaturverzeichnis

Aaronson 2002

Aaronson, Deborah (Hrsg.): *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*. New York 2002.

Aaronson 2008

Aaronson, Deborah (Hrsg.): *Beneath the Roses*. Gregory Crewdson. New York 2008.

Aaronson 2010

Aaronson, Deborah (Hrsg.): *Sanctuary*. Gregory Crewdson. New York 2010.

Abend 2005

Abend, Sandra: *Jeff Wall: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit*. Phil. Diss. Düsseldorf 2005, <https://d-nb.info/976873087/34> (Stand: 10.5.2017).

Adolphs 2016

Adolphs, Volker: *Die Orte der Angst*. In: Ders. (Hrsg.): *Unheimlich. Innenräume von Edvard Munch bis Max Beckmann. The uncanny home. Interiors from Edvard Munch to Max Beckmann*. Kat. Ausst. Bonn 2016–2017. München 2016, S. 10–31.

Af Malmborg, Erdmann Rasmussen u. Hoffmann 2011

Af Malmborg, Estelle, Erdmann Rasmussen, Jens u. Hoffmann, Felix: *Einleitung*. In: Hoffmann 2011, S. 155.

Alpers 1984

Alpers, Svetlana: *The art of describing*. Chicago 1984.

Anfam 2004

Anfam, David: *Rothkos Hopper. Eine fremdartige Geschlossenheit*. In: Wagstaff 2004a, S. 34–49.

Aquin 2000

Aquin, Stéphane: *Hitchcock et l'art contemporain*. In: Dominique Païni u. Guy Cogeval (Hrsg.): *Hitchcock et l'art. Coïncidences Fatales*. Mailand 2000, S. 173–235.

Aymone 2005

Aymone, Nicolas: *Kat. „Martin Schongauer“*. In: Clair 2005a, S. 66.

Babej 2014

Babej, Erwin: *Interview: Gregory Crewdson, Mystery in Everyday Life*. In: *americanphoto* 13.3.2014, <https://www.americanphotomag.com/interview-gregory-crewdson-mystery-everyday-life> (Stand: 12.8.2016).

Badger 2002

Badger, Gerry: *Stephen Shore. Lob eines „stillen“ Fotografen*. In: Walter Conrads u. Kamel Mennour (Hrsg.): *Stephen Shore. Uncommon Places. 50 Unpublished Photographs. 1973–1978*. Düsseldorf u. Paris 2002, S. 57–65.

Bankes 2006

Bankes, Ariane: *The whitching hour*. In: *The Spectator* 10 (2006), S. 60f.

Banks 2008

Banks, Russell: *Gregory Crewdson: Beneath the Roses*. In: Aaronson 2008, S. 6–10.

Barnes u. Best 2006

Barnes, Martin u. Best, Kate (Hrsgg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*. Kat. Ausst. London 2006. London u. New York 2006.

Barthes 2005

Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main 2005, S. 57–63.

Barthes 2016

Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. 16. Aufl. Frankfurt am Main 2016.

Bayer 2000

Bayer, Frauke: *Identität und Utopie. Der Ophelia-Mythos in Kunst und Literatur um 1900 mit einer Digression zur Entwicklung der Figur in der zweiten Hälfte des 20. Jhs.* Phil. Mag. Erlangen 2000.

Bayer 2009

Bayer, Frauke: *Mythos Ophelia. Zur Literatur- und Bild-Geschichte einer Weiblichkeitsimagination zwischen Romantik und Gegenwart*. Würzburg 2009.

Beck 1988

Beck, Hubert: *Der melancholische Blick. Die Großstadt im Werk des amerikanischen Malers Edward Hopper*. Frankfurt am Main 1988.

Beier u. Seeßlen 1999

Beier, Lars-Olav u. Seeßlen, Georg (Hrsgg.): *Alfred Hitchcock*. Berlin 1999.

Ben-Levi 1993

Ben-Levi, Jack u. a.: *Abject Art: repulsion and desire in American art: selections from the permanent collection*. Kat. Ausst. New York 1993.

Berg 2007a

Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985–2005*. Kat. Ausst. Hannover u. a. 2005–2008. 2. Aufl. Ostfildern 2007.

Berg 2007b

Berg, Stephan: *Die dunkle Seite des amerikanischen Traums*. In: Berg 2007a, S. 10–21.

Bianchi 2007

Bianchi, Paolo: *Ästhetik der Fotografie*. In: Uta Grosenick u. Thomas Seelig (Hrsgg.): *Photo Art. Fotografie im 21. Jahrhundert*. Köln 2007, S. 18–29.

Biedermann u. Stiegler 2008

Biedermann, Claudio u. Stiegler, Christian (Hrsgg.): *Horror und Ästhetik*. Konstanz 2008.

Binotto 2013

Binotto, Johannes: *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*. Zürich u. Berlin 2013.

Blight 2017

Blight, Daniel C. (Hrsg.): *Loose Associations 3,2 (2017)*. Kat. Ausst. London 2017.

Böger 2010

Böger, Astrid: *Die amerikanische Fotografie*. In: Decker 2010a, S. 99–159.

Bonnet u. Metzger 1997

Bonnet, Anne-Marie u. Metzger, Rainer: Eine demokratische, eine bourgeoise Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall. In: Stemmrich 1997, S. 33–45.

Bronfen 2004

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Würzburg 2004.

Bronfen 2007

Bronfen, Elisabeth: Traumreisen. Shakespeares nächtlicher Wald und Freuds anderer Schauplatz, in: Stief u. Matt 2007a, S. 184–195.

Brougher 2012

Kerry Brougher: Corrupting Photography. In: Sternfeld 2012, o. S.

Buchsteiner 2001

Buchsteiner, Thomas: Kunst ist Leben und Leben ist realistisch. In: Buchsteiner u. Letze 2001, S. 68–79.

Buchsteiner u. Letze 2001

Buchsteiner, Thomas u. Letze, Otto (Hrsgg.): Duane Hanson. More than reality. Ostfildern 2001.

Bussard u. Hostetler 2013

Bussard, Katherine A. und Hostetler, Lisa: Color Rush. American Color Photography from Stieglitz to Sherman. Kat. Ausst. Milwaukee 2013. New York 2013.

Bussard 2006

Katherine A. Bussard: So the story goes. Chicago 2006.

Bussard 2014

Bussard, Katherine: Unfamiliar Streets. The Photographs of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler, and Philip-Lorca diCorcia. New Haven u. London 2014.

Campany 2003

Campany, David: Survey. In: Ders. (Hrsg.): Art + photography. London u. New York 2003, S. 12–45.

Cartier-Bresson 1952

Cartier-Bresson, Henri: Der entscheidende Augenblick (1952). In: Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart 2010, S. 197–205.

Chéroux 2012a

Clément Chéroux: Malerei – von innen nach außen. In: Lampe u. Chéroux 2012a, S. 73–88.

Chéroux 2012b

Clément Chéroux: Schreib dein Leben! Fotografie und Autobiografie. In: Lampe u. Chéroux 2012a, S. 45–71.

Chevrier 2001

Chevrier, Jean-François: Ein Maler des modernen Lebens. Gespräch zwischen Jeff Wall und Jean-François Chevrier. In: Lauter 2001a, S. 168–185.

Chlada 2005

Chlada, Marvin: Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault. Aschaffenburg 2005.

Clair 2005a

Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Kat. Ausst. Paris u. Berlin 2005–2006. Ostfildern 2005.

Clair 2005b

Clair, Jean: Ein Museum der Melancholie. In: Clair 2005a, S. 82–88.

Clair 2005c

Clair, Jean: Aut deus aut daemnon. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit. In: Clair 2005a, S. 118–125.

Clair 2005d

Jean Clair: Maschinismus und Melancholie. In: Clair 2005a, S. 440–450.

Coleman 1976

Coleman, A. D.: The Directorial Mode. In: Artforum International 15 (1976), S. 55–61.

Cotton 2011

Cotton, Charlotte: Fotografie als zeitgenössische Kunst. Berlin u. München 2011.

Creixell 2008

Creixell, Anna Adell: La muerte entre las flores. Death among the flowers. In: Lapiz. revista internacional de arte 27 (2008), S. 33–44.

Crewdson 2006

Crewdson, Gregory: Gregory Crewdson. Fireflies. Kat. Ausst. New York u. London 2006. New York 2006.

Crewdson 2008

Crewdson, Gregory: Under the influence. In a lonely place. In: Aperture 190 (2008), S. 78–89.

Crewdson 2016

Crewdson, Gregory: Acknowledgments. In: Martin 2016, S. VI.

Crewdson 2017

Crewdson, Gregory: Aesthetics of alienation, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/aesthetics-alienation> (Stand: 21.3.2017).

Crewdson u. Steinke 2000

Crewdson, Gregory u. Steinke, Darcey (Hrsgg.): Gregory Crewdson. Dream of life. Kat. Ausst. Salamanca 1999. 2. Aufl. Salamanca 2000.

Crimp 1979

Crimp, Douglas: Pictures. October 8 (1979), S. 75–88.

Cullinan 2016

Cullinan, Nicholas: Director's Foreword. In: Prodger 2016, S. 9.

Decker 2010a

Decker, Christof (Hrsg.): Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Bielefeld 2010.

Decker 2010b

Decker, Christof: Einleitung. In: Decker 2010a, S. 9–14.

Deppner u. Thiele 1994

Deppner, Martin u. Thiele, Jens: Das Bild hinter dem Bild. Bildspiegelungen in David Lynchs Blue Velvet. In: Paech 1994, S. 50–63.

Dercon 2008

Dercon, Chris: o. T. In: Elisabeth Sussman u. Thomas Weski (Hrsgg.): William Eggleston. Democratic Camera. Photographs and Video, 1961–2008. Kat. Ausst. New York u. a. 2009–2011. New Haven u. London 2008, S. xivf.

Dickel 2001

Dickel, Hans: Bildtechnologie und Bildlichkeit. Zur Unterscheidung von Medienbildern und Kunstbildern, ausgehend von Jeff Wall. In: Lauter 2001a, S. 142–149.

Dickel 2010a

Dickel, Hans: Cindy Sherman. Das Bild der Frau in den Medien. In: Gockel u. Kirschenmann 2010, S. 108f.

Dickel 2010b

Dickel, Hans: Jeff Wall. Beobachter der Beobachtung. In: Gockel u. Kirschenmann 2010, S. 162f.

diCorcia 2003

Philip-Lorca diCorcia: a Storybook Life. Santa Fe 2003.

Die Fotografien 2009

O. A.: Die Fotografien von Gregory Crewdson zeigen eine Welt, die ihre Kraft verloren hat. In: Die Zeit Magazin 15 (2009), S. 34.

Diesseits des Spiegels 2008

O. A.: Diesseits des Spiegels – die Phantombilder des Gregory Crewdson. In: SZ 7.7.2008.

Dohm 2013

Dohm, Katharina: Philip-Lorca diCorcia. Schleier des Ungewissen. In: Katharina Dohm, Max Hollein u. Hendrik Driessen (Hrsgg.): Philip-Lorca diCorcia. Kat. Ausst. Frankfurt am Main u. Tilburg 2013–2014. Bielefeld 2013, S. 32–39.

Donnedieu 2005

Donnedieu de Vabres, Renaud: Vorwort. In: Clair 2005a, S. 10.

Dream House 2002

O. A.: Dream House, <http://www.nytimes.com/2002/11/10/magazine/portfolio-dream-house.html>. 10.11.2002 (Stand: 20.1.2017).

Dünser 2007

Dünser, Nora: Gregory Crewdson, in: Stief u. Matt 2007a, S. 56–59.

Dziewior 2014

Dziewior, Yilmaz (Hrsg.): Jeff Wall. Tableaux Pictures Photographs 1996–2013. Kat. Ausst. Amsterdam, Bregenz u. Humlebaek 2014–2015. Köln 2014.

Eggleston u. Holborn 2012

Eggleston, William u. Holborn, Mark (Hrsgg.): Los Alamos revisited. 3 Bde. Bd. 3, Göttingen 2012.

Eggleston u. Szarkowski 2002

Eggleston, William u. Szarkowski, John (Hrsg.): William Eggleston's Guide. Kat. Ausst. New York 1976. 2. Aufl. Ostfildern 2002.

Elsiddique 2016

Elsiddique, Teto: Gregory Crewdson. New Haven 2016, <http://art.yale.edu/Gregory-Crewdson> (Stand: 16.8.2017).

Emcke 2012

Emcke, Carolin: Träum weiter, Amerika! In: Zeit online 43 (2012), www.zeit.de/2012/43/Amerikanischer-Traum-Reportage-USA (Stand: 27.5.2015).

Emslander 2006

Emslander, Fritz (Hrsg.): Tiefenschärfe. Kat. Ausst. Baden-Baden 2006. Köln 2006.

Ender u. Wilhelm 2013

Ender, Markus u. Wilhelm, Marián (Hrsgg.): Bildtheorie und Fotografie. Innsbruck 2013.

Engelbach 2007

Engelbach, Barbara: Kunst und Fotografie. In: Dies. (Hrsg.): Künstler & Fotografien 1959–2007 Museum Ludwig Köln. Köln 2007, S. 11–33.

Faccioli 2008

Faccioli, Davide (Hrsg.): Dream House. Gregory Crewdson. Kat. Ausst. Mailand 2008.

Faulstich 2013

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 3. Aufl. Paderborn 2013.

Feist 2006

Feist, Silvia: In die Seele leuchten. In: Die Zeit 32 (2006), http://www.zeit.de/2006/32/In_die_Seele_leuchten (Stand: 14.8.2013).

Fischer 1997

Fischer, Robert: David Lynch. Die dunkle Seite der Seele. München 1997.

Fischer-Briand 2016

Fischer-Briand, Roland: Film-Stills wie noch nie. Zu Form und Vertrieb der Filmauswertungsfotografie. In: Moser 2016a, S. 202–211.

Flynn 2016

Flynn, Christian: Philip Lorca diCorcia. New Haven 2016, <http://art.yale.edu/PhilipLorcadiCorcia> (Stand: 16.8.2017).

Foster 2008

Foster, Carter: Edward Hopper, ein Künstler für das 21. Jh. In: Matt 2008a, S. 82–95.

Foucault 1985

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft: eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1985.

Foucault 1990

Foucault, Michel: Andere Räume, S. 34–46. In: Karlheinz Barck u. a. (Hrsgg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1990.

Freud 1949

Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie (1916). In: Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1913–1917. London 1949, S. 427–446.

Freud 1963

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Klaus Wagenbach. 5. Aufl. Hamburg 1963.

Fried 2008

Fried, Michael: Why photography matters as art as never before. New Haven u. London 2008.

Friedl 2010

Friedl, Bettina: Die amerikanische Malerei zwischen 1670 und 1980. In: Decker 2010a, S. 15–98.

Fronz 2011

Fronz, Hans-Dieter: Duane Hanson/Gregory Crewdson. In: Kunstforum International 207 (2011), S. 336–339.

Fuchs 1986

Fuchs, Rudi H.: Richard Long. London u. New York 1986.

Gaines 2001

Gaines, Jeremy: Monade oder Nomade. Mensch und Ödland im Werk Jeff Walls. In: Lauter 2001a, S. 158–166.

Galassi 1991

Galassi, Peter: Pleasures and Terrors of Domestic Comfort. Kat. Ausst. New York 1991.

Glueck 2003

Glueck, Grace: Cindy Sherman – Centerfolds, 1981. In: The New York Times 23.5.2003, <http://www.nytimes.com/2003/05/23/arts/art-in-review-cindy-sherman-center-folds-1981.html> (Stand: 23.12.2016).

Gockel u. Kirschenmann 2010

Gockel, Cornelia u. Kirschenmann, Johannes (Hrsgg.): Orientierung in der Gegenwartskunst. Seelze 2010.

Goldmann 2015

Goldmann, Renate: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Figures on display. Jeff Wall & Stephan Balkenhol. Kat. Ausst. Düren 2015–2016. Berlin 2015, S. 12–18.

Gombrich 1984

Gombrich, Ernst H.: Bild im Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984.

Goodrich 1989

Goodrich, Lloyd: Edward Hopper. New York 1989.

Graeve Ingelmann 2013

Graeve Ingelmann, Inka: Jeff Wall in München. In: Dies. (Hrsg.): Jeff Wall in München. Werke aus drei Jahrzehnten in privaten und öffentlichen Sammlungen. Kat. Ausst. München 2013–2014. München 2013, S. 13–27.

Grant 2004

Grant, Annette: Lights, Camera, Stand Really Still: On the Set With Gregory Crewdson. In: The New York Times 30.5.2004, S. 20f.

Grisseemann 2008

Grisseemann, Stefan: Lichtraumfabrik. Wie Edward Hopper das Kino benutzt und geprägt hat. In: Matt 2008a, S. 260–262.

Growe 1992

Growe, Bernd: Fotografische Aufmerksamkeit. Edward Hopper, die Momentfotografie und Edgar Degas. In: Költzsch u. Liesbrock 1992, S. 72–82.

Haff 2006

Haff, Cornelia: Terribelle: Portrait Gregory Crewdson. In: ArtInvestor 6 (2006), S. 40–49.

Hammerbacher 2010

Hammerbacher, Valérie: Jenseits der Fotografie. Arrangement, Tableau und Schilderung – Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall. Weimar 2010, zugl. Phil. Diss. Stuttgart 2004.

Hancock 2001

Hancock, Nelson: The Ultimate Film Still. In: The New York Times Magazine 25.3.2001, <http://www.nytimes.com/2001/03/25/magazine/arteurs-the-ultimate-film-still.html> (Stand: 28.1.2017).

Harbers 1996

Harbers, Stefan: Amerikanische Gesellschaftsbilder in den Filmen David Lynchs. Alfeld 1996.

Harris 2013

Harris, Melissa: There but not there. In: Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 368–387.

Hartley 2001

Hartley, Keith: Die Darstellung des Menschen in der Kunst Duane Hansons. In: Buchsteiner u. Letze 2001, S. 80–85.

Hayt 2000

Hayt, Elizabeth: Digging Up the Surreal Underside of Ordinary Life. In: The New York Times 20.2.2000, <http://www.nytimes.com/2000/02/20/arts/art-architecture-digging-up-the-surreal-underside-of-ordinary-life.html> (Stand: 21.3.2017).

Heifermann u. Kismaric 1998

Heiferman, Marvin u. Kismaric, Carole (Hrsgg.): the art of the X Files. New York 1998.

Heiland 1974

Heiland, Susanne: Jan Vermeer van Delft. Dresden 1974.

Heller 2015

Heller, Franziska: Alfred Hitchcock. Einführung in seine Filme und Filmästhetik. Paderborn 2015.

Hersant 2005

Hersant, Yves: Acedia und ihre Kinder. In: Clair 2005a, S. 54–59.

Hiller 2014

Hiller, Andrew (Hrsg.): Stephen Shore. Uncommon Places. The Complete Works. London 2014.

Hochleitner 2007

Hochleitner, Martin: Zur Ikonografie des Lichts im Werk von Gregory Crewdson. In: Berg 2007a, S. 150–159.

Hoffmann 2011

Hoffmann, Felix (Hrsg.): In a lonely place. Gregory Crewdson. Kat. Ausst. Stockholm u. a. 2011. Ostfildern 2011.

Honnef 1979

Honnef, Klaus: Wo liegt die Kunst des Dokumentaristen? Gedanken zum Verhältnis zwischen Auslöser und ausgelöstem Bild. In: Neusüss 1979, S. 152–172.

Inselmann 2000

Inselmann, Andrea: Surreal Suburbia. Gregory Crewdson. Kat. Ausst. Sheboygan 2000.

Iversen 2004

Iversen, Margaret: Hoppers melancholischer Blick. In: Wagstaff 2004a, S. 52–65.

Jentsch 1906

Jentsch, Ernst: Zur Psychologie des Unheimlichen. In: Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift 22 (1906), S. 195–198.

Jocks 2004

Heinz-Norbert Jocks: Der Gebrauch der Fotografie. Ein Versuch über die Fotologie von Heinz-Norbert Jocks. In: Kunstforum International 171 (2004), S. 37–79.

Kahmen 1973

Kahmen, Volker: Fotografie als Kunst. Tübingen 1973.

Kamp 2011a

Kamp, Patricia (Hrsg.): Gregory Crewdson. Duane Hanson. Unheimliche Wirklichkeiten. Uncanny realities. Kat. Ausst. Baden-Baden 2011.

Kamp 2011b

Kamp, Patricia: Die Welt zum Stillstand gebracht: Ein Gespräch mit Gregory Crewdson. In: Kamp 2011a, S. 11–18.

Keller 1995

Keller, Judith: Walker Evans. The Getty Museum Collection. London 1995.

Kemp 1992

Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin 1992.

Kemp 1992a

Kemp, Wolfgang: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: Kemp 1992, S. 7–27.

Kemp 1992b

Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Kemp 1992, S. 307–332.

Kent 1979

Kent, Sarah: Fotografie: Sozial und sinnlich. In: Neusüss 1979, S. 186–203.

Kim 2014

Kim, Eric: 6 Lessons Joel Sternfeld Has Taught Me About Street Photography, <http://erickimphotography.com/blog/2014/02/14/6-lessons-joel-sternfeld-has-taught-me-about-street-photography/> (Stand: 3.1.2018).

Knausgård 2013

Knausgård, Karl Ove: Der Schweinemensch. In: Lena Essling (Red.): Cindy Sherman. Untitled Horrors. Kat. Ausst. Oslo, Stockholm u. Zürich 2013–2014. Ostfildern 2013, S. 162–179.

Köhne 2008

Köhne, Julia: Let it bleed. Der Konnex von Blut und Trauma in Brian de Palmas Carrie (1976). In: Biedermann u. Stiegler 2008, S. 50–71.

Költzsch u. Liesbrock 1992

Költzsch, Georg-W. u. Liesbrock, Heinz (Hrsg.): Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie. Kat. Ausst. Essen 1992. Köln 1992.

Kracauer 1992

Kracauer, Siegfried: Der verbotene Blick. Betrachtungen, Analysen, Kritiken. Leipzig 1992.

Krämer 2007

Krämer, Felix: Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerei um 1900. Köln, Weimar u. Wien 2007.

Kraft 2006

Kraft, Hartmut: Haus = Person. Anmerkungen zu einer Psychologie des Hauses als Bildthema. In: Kunstforum International 182 (2006), S. 74–89.

Kranzfelder 2002

Kranzfelder, Ivo: Hopper 1882–1967. Visionen der Wirklichkeit. Köln 2002.

Krauss 1979

Krauss, Rolf H.: Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie. Berlin 1979.

Krauss 2006

Krauss, Rosalind: Cindy Sherman: Untitled (1993). In: Johanna Burton (Hrsg.): Cindy Sherman. Cambridge 2006, S. 97–142.

Kröner 2004

Kröner, Magdalena: Gregory Crewdson. Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist. In: Kunstforum International 169 (2004), S. 175–185.

Kuni 2006

Kuni, Verena: Unheimliche Begegnungen der anderen Art. Gregory Crewdsons Bilder aus dem Zwischenreich. In: Kunst-Bulletin 07/08 (2006), S. 24–31.

Lahde 2005

Lahde, Maurice: „We live inside a dream.“ David Lynchs Filme als Traumerfahrungen. In: Pabst 2005, S. 95–110.

Lambrecht 1996

Lambrecht, Roland: Der Geist der Melancholie. Eine Herausforderung philosophischer Reflexion. München 1996, zugl. Phil. Diss. Giessen 1992.

Lampe u. Chéroux 2012a

Lampe, Angela u. Chéroux, Clément (Hrsgg.): Edvard Munch. Der moderne Blick. Kat. Ausst. Paris, Frankfurt u. London. 2011–2012. Ostfildern 2012.

Lampe u. Chéroux 2012b

Lampe, Angela u. Chéroux, Clément: Edvard Munch. Der moderne Blick. In: Lampe u. Chéroux 2012a, S. 14–17.

Langer 2011

Langer, Freddy: Zwischen Hund und Wolf. Gregory Crewdsons dämonische Fotos in Berlin. In: FAZ 174 (2011), 29.7.2011.

Laroni 2011

Laroni, Gianni: Storie a metà. Le modalità espressive di fotografia, cinema e pittura negli scatti innovativi di Gregory Crewdson. Half-finished stories. Expressive methods of photography, cinema and painting in the innovative shots of Gregory Crewdson. In: Arte in 24 (2011), S. 76–79.

Lauter 2001a

Lauter, Rolf (Hrsg.): Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000. Kat. Ausst. Frankfurt am Main 2001–2002. München, London u. New York 2001.

Lauter 2001b

Lauter, Rolf: Jeff Wall. Figures & Places. In: Lauter 2001a, S. 13–125.

Lauter 2001c

Ein Maler des modernen Lebens. Gespräch zwischen Jeff Wall und Jean-François Chevrier. In: Lauter 2001a, S. 168–185.

Lessing 1788

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Hrsg. von Karl Gotthelf Lessing. Berlin 1788.

Levin 1981

Levin, Gail: Edward Hopper 1882–1967. Gemälde und Zeichnungen. Kat. Ausst. Düsseldorf 1981. München 1981.

Levin 1995

Levin, Gail: Edward Hopper. A catalogue raisonné. 4 Bde. New York 1995.

Liebs 2005

Liebs, Holger: Sie kommen. Welt im Verschwinden: Gregory Crewdsons Fotografien amerikanischer Urängste. In: SZ 13.9.2005.

Liesbrock 1992

Liesbrock, Heinz: Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie. In: Költzsch u. Liesbrock 1992, S. 15–33.

Lior 2014

Lior, Jamari: Inszenierte Peoplefotografie. Heidelberg 2014.

Lobinger 2012

Lobinger, Katharina: Visuelle Kommunikationsforschung. Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden 2012.

Losert 1972

Losert, Heribert: Spiegel und Spiegelungen. München 1972.

Luhn 2005

Luhn, Sebastian: Elemente des Film Noir in den Filmen „Blue Velvet“ und „Lost Highway“ von David Lynch. Phil. Mag. Erlangen 2005.

Martin 2016

Martin, Lesley A. (Hrsg.): Cathedral of the Pines. Gregory Crewdson. New York 2016.

Matt 2008a

Matt, Gerald (Hrsg.): Western Motel. Edward Hopper und die zeitgenössische Kunst. Nürnberg 2008.

Matt 2008b

Matt, Gerald: Vorwort. In: Matt 2008a, S. 7–11.

Matt 2008c

Matt, Gerald: Über die Kraft der Imagination oder Western Motel. Hopper und die zeitgenössische Kunst. In: Matt 2008a, S. 96–121.

Matt u. Köb 2007

Matt, Gerald u. Köb, Edelbert: Vorwort. In: Stief u. Matt 2007a, S. 8f.

Meller 2013

Meller, Valerie: Konstruierte Wirklichkeit – Wir machen uns ein Bild. In: Ender u. Wilhelm 2013, S. 45–75.

Merker 1999

Helmut Merker: Rear Window (1953). In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 364–369.

Meyerowitz 2002

Meyerowitz, Joel, Ackley, Clifford S. u. MacDonald, Bruce: Cape Light. Color Photographs by Joel Meyerowitz. 2. Aufl. Boston u. a. 2002.

Midding 1999

Midding, Gerhard: Aus angemessenen bequemer Distanz – Dekors und Schauplätze bei Hitchcock. In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 125–144.

Molderings 2008

Molderings, Herbert: Die Moderne der Fotografie. Hamburg 2008, S. 72f.

Monaco 2007

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. 9. Aufl. Reinbek 2007.

Moody 2002

Moody, Rick: On Gregory Crewson. In: Aaronson 2002, S. 6–11.

Moos 2001

Moos, David: The Eggleston Effect. In: Artext 74 (2001), S. 58–63.

Moore u. Crewdson 2017

Moore, Thurston u. Crewdson, Gregory: Making the Scene. In: Blight 2017, S. 12–17.

Morrow 2000

Morrow, Bradford: Interview mit Gregory Crewdson. In: Crewdson u. Steinke 2000, S. 16–31.

Moser 2016a

Moser, Walter (Hrsg.): Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und *Kino* / Photographs between Advertising, Art and Cinema. Kat. Ausst. Wien 2016–2017. Heidelberg u. Berlin 2016.

Moser 2016b

Moser, Walter: Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino. In: Moser 2016a, S. 10–31.

Moure 1984

Moure, Gloria: Duchamp. Kat. Ausst. Köln 1984.

Mulligan u. Wooters 2012

Mulligan, Therese u. Wooters, David: Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute. Köln 2012.

Neri u. Aletti 2001

Neri, Louise u. Aletti, Vince (Hrsgg.): Settings & Players. Theatrical ambiguity in American photography. London 2001, o. S.

Neusüss 1979

Neusüss, Floris M. (Hrsg.): Fotografie als Kunst. Kunst als Fotografie. Photography as Art – Art as Photography. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968. Köln 1979.

Neusüss u. Heyne 1979

Neusüss, Floris M. u. Heyne, Renate: Fotografie in der Kunst der 70er Jahre. In: Neusüss 1979, S. 15–104.

Neven DuMont u. Dickhoff 1995

Neven DuMont, Gisela u. Dickhoff, Wilfried (Hrsg.): Cindy Sherman im Gespräch mit Wilfried Dickhoff. Köln 1995.

Newhall 1982

Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. Darmstadt 1982.

Nickas 2008

Nickas, Bob: Theft is vision. Collected Writings and Interviews. Dijon u. Zürich 2008.

Nida-Rümelin u. Steinbrenner 2012

Nida-Rümelin, Julian u. Steinbrenner, Jakob (Hrsg.): Kunst + Philosophie. Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation. Ostfildern 2012.

O'Doherty 2004

O'Doherty, Brian: Hoppers Blick. In: Wagstaff 2004a, S. 82–97.

Oßwald o. J.

Oßwald, Stefan: Simulation Running. Zu den Theorien von Jean Baudrillard, http://www.burg-halle.de/~osswald/04_Arbeiten/Simulation%20Running_zu%20den%20Theorien%20von%20Jean%20Baudrillard.pdf (Stand: 5.12.2017).

Ott 2005

Ott, Susanna: William Eggleston. Die frühen Farbfotografien (1965–1976). Ästhetische Positionen und hermeneutische Verfahren im Blick auf analoge Konzeptionen in Malerei, Literatur und Film. Marburg 2005, zugl. Phil. Diss. München 2004.

Pabst 2005

Pabst, Eckhard: A strange world. Das Universum des David Lynch. Kiel 2005.

Paech 1994

Paech, Joachim (Hrsg.): Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart u. Weimar 1994.

Pauleit 2004

Pauleit, Winfried: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino. Frankfurt am Main u. Basel 2004, zugl. Phil. Diss. Berlin 2000.

Pauleit 2016

Pauleit, Winfried: Cindy Sherman und das Kino. In: Moser 2016a, S. 222–231.

Penning 1999

Penning, Lars: Schuld und Sühne – Anmerkungen zu Hitchcocks Melodramen. In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 93–106.

Peters 1994

Peters, Jan Marie: Die malerische und die erzählerische Komponente in der bildlichen Formgebung der Fotografie und des Films. In: Paech 1994, S. 40–49.

Peters 2004

Peters, Dorothea: Das Musée Imaginaire: Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jh. In: Pohlmann u. Prinz von Hohenzollern 2004, S. 289–300.

Préaud 2005

Préaud, Maxime: Und auf dem Kopf ein einzelner Vogel, In: Clair 2005a, S. 226–231.

Prodger 2016

Prodger, Phillip (Hrsg.): William Eggleston. Portraits. Kat. Ausst. London u. Melbourne 2016–2017. London 2016.

Pohlmann 2004

Pohlmann, Ulrich: Lebende Bilder – Physiognomische Portraits. In: Pohlmann u. Prinz von Hohenzollern 2004, S. 29–33.

Pohlmann u. Prinz von Hohenzollern 2004

Pohlmann, Ulrich u. Prinz von Hohenzollern, Johann Georg (Hrsgg.): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert. Kat. Ausst. München 2004.

Pollack 1962

Peter Pollack: Die Welt der Photographie. Wien 1962.

Rambach 2007

Rambach, Christiane: Vermeer und die Schärfung der Sinne. Weimer 2007, zugl. Phil. Diss. Regensburg 2006.

Raz-Russo 2013

Raz-Russo, Michal: Stephen Shore. In: Bussard u. Hostetler 2013, S. 184–189.

Reiß 2001

Reiß, Bernd: Die Konstruktion einer scheinbaren Wirklichkeit. Räume, Blicke, Paraphrasen. In: Lauter 2001a, S. 186–195.

Roberts 2005

Roberts, Julie: Surreal Suburbia. Gregory Crewdson captures the tension between reality and fiction in his otherworldly large-scale photographs. In: www.nashville.com/nashville/surreal-suburbia/Content?oid=1191931. 14.7.2005 (Stand: 2.1.2012).

Robnik 2005

Robnik, Drehli: Außengeräusche. Das Intervall, das Sprechen, das Wohnen, das Sound Design und das Ganze in den Filmen von David Lynch. In: Pabst 2005, S. 31–46.

Römers 2005

Römers, Holger: Gregory Crewdson 1985–2005. In: Camera Austria 92 (2005), S. 78f.

Rohmer u. Chabrol 2013

Rohmer, Éric u. Chabrol, Claude: Hitchcock. Berlin u. Köln 2013.

Rosenberg 2012

Rosenberg, Karen: Jeff Wall. In: The New York Times 12.1.2012, <http://www.nytimes.com/2012/01/13/arts/design/jeff-wall.html> (Stand: 24.6.2016).

Scarlett Johansson 2017

O. A.: Scarlett Johansson soll in Reflective Light ihr Haus abdunkeln, <https://www.moviepilot.de/news/scarlett-johansson-soll-in-reflective-light-ihr-haus-abdunkeln-197857>. 27.10.2017 (Stand: 26.1.2018).

Schampers u. Schoon 1996

Schampers, Karel u. Schoon, Talitha (Hrsgg.): Cindy Sherman. Kat. Ausst. Rotterdam u. a. 1996. Baden-Baden 1996.

Schapiro 2013

Schapiro, Alissa: Joel Meyerowitz. In: Bussard u. Hostetler 2013, S. 204–209.

Schmitz 2002

Schmitz, Edgar: Gregory Crewdson: Twilight. In: Kunstforum International 160 (2002), S. 431f.

Schütz 2009

Schütz, Karl: Das Interieur in der Malerei. München 2009.

Schuman 2007

Schuman, Aaron: Twilight: Photography in the magic hour. In: Aperture 187 (2007), S. 8.

Schuster 2005

Schuster, Peter-Klaus: Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger. In: Clair 2005a, S. 90–103.

Schuster u. Clair 2005

Schuster, Peter-Klaus u. Clair, Jean: Vorwort. In: Clair 2005a, S. 12f.

Schwarz 2000

Schwarz, Arturo: The complete works of Marcel Duchamp. New York 2000.

Schweinebraden 1990

Schweinebraden Freiherr von Wichmann-Eichhorn, Jürgen: Wer den Blick des anderen nicht sucht, wird ihn aus dem Blick verlieren. Gedankensplitter über ein anderes Amerika. Die USA zwischen J. F. Kennedy und Ronald Reagan. In: Martin H. Bush u. Thomas Buchsteiner (Hrsgg.): Duane Hanson. Skulpturen. Kat. Ausst. Tübingen u. a. 1990. Stuttgart 1990, S. 81–93.

Schwegler 2004

Schwegler, Michaela: Kleines Lexikon der Vorzeichen und Wunder. München 2004.

Schwerfel 2003

Schwerfel, Heinz Peter: Kino und Kunst. Eine Liebesgeschichte. Köln 2003.

Seesslen 1997

Seesslen, Georg: David Lynch und seine Filme. 3. Aufl. Marburg 1997.

Seeßlen 1999

Seeßlen, Georg: Mr. Hitchcock Would Have Done It Better – Oder: Warum es keine wirkliche Nachfolge von Alfred Hitchcock gibt. In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 185–222.

Seesslen 2001

Seesslen, Georg: Steven Spielberg und seine Filme. Marburg 2001.

Selbmann 2010

Selbmann, Rolf: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne. Berlin 2010.

Sexl 2013

Sexl, Martin: Bildtheorie und Fotografie. In: Ender u. Wilhelm 2013, S. 9–23.

Seyfarth 2001

Seyfarth, Ludwig: Ein Plädoyer für die Kunst der Kopie. In: FAZ 6.1.2001, [http://www.faz.net\(aktuell/feuilleton/rezension-ein-plaedoyer-fuer-die-kunst-der-kopie-11269732.html](http://www.faz.net(aktuell/feuilleton/rezension-ein-plaedoyer-fuer-die-kunst-der-kopie-11269732.html) (Stand: 21.3.2017).

Shore 1999

Shore, Stephen: American Surfaces 1972. Kat. Ausst. Köln u. Frankfurt am Main 1999. Köln 1999.

Shore 2010

Stephen Shore (Hrsg.): Stephen Shore. Uncommon Places. Amerika. Das Gesamtwerk. München 2010.

Siegel 2007

Siegel, Katy: Die reale Welt. In: Berg 2007a, S. 84–93.

Sontag 2016

Sontag, Susan: Über Fotografie. 22. Aufl. Frankfurt am Main 2016.

Spector, Lethem u. Harris 2013

Spector, Nancy, Lethem, Jonathan u. Harris, Melissa (Hrsg.): Gregory Crewdson. New York u. a. 2013.

Spengler 2011

Spengler, Lars: Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst. Bielefeld 2011.

Spies 2009

Spies, Werner: David Lynch – dark splendor. Raum. Bilder. Klang. Kat. Ausst. Brühl 2009–2010. Ostfildern 2009.

Springer 2008

Springer, Peter: Voyeurismus in der Kunst. Berlin 2008.

Steinke 2000

Steinke, Darcey: Dream of life. In: Crewdson u. Steinke 2000, S. 8–15.

Stemmrich 1997

Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews. Amsterdam u. Dresden 1997.

Sternfeld 2012

Sternfeld, Joel (Hrsg.): Joel Sternfeld. American Prospects. 4. Aufl. Göttingen 2012.

Stief u. Matt 2007a

Stief, Angela u. Matt, Gerald: Traum & Trauma. Werke aus der Sammlung Dakis Joannou, Athen. Kat. Ausst. Wien 2007. Ostfildern 2007.

Stief u. Matt 2007b

Stief, Angela u. Matt, Gerald: Kunst und Verwundung. Zur Ästhetik von Traum und Trauma. In: Stief u. Matt 2007a, S. 10–23.

Stiegler 2011

Stiegler, Christina: Die Bombe unter dem Tisch. Suspense bei Alfred Hitchcock – oder: Wie viel weiß das Publikum wirklich? Konstanz 2011, zugl. Phil. Diss. Erlangen 2011.

Stiglegger 2008

Stiglegger, Marcus: Humantransformationen – das Innere Biest bricht durch. Zum Motiv des Gestaltenwandels im Horrorfilm. In: Biedermann u. Stiegler 2008, S. 30–49.

Stoeber 2005

Stoeber, Michael: Gregory Crewdson 1985–2005. In: Kunstforum International 178 (2005), S. 306–309.

Stöckmann 2005

Stöckmann, Jochen: Das Zwielficht der Vorstadt. Hypertief und kalt wie Puppenstuben: Im Kunstverein Hannover beginnt die Europa-Tournee des Fotografen Gregory Crewdson. In: FAZ 236 (2005), 11.10.2005, S. 39.

Stosch 2004

Stosch, Alexandra: Stanley Kubricks Bildwelten. Untersuchungen zu ausgewählten Photographien 1945–1950. Phil. Diss. München 2004.

Stresau 1987

Stresau, Norbert: Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker. München 1987.

Sussman u. Weski 2008

Sussman, Elisabeth u. Weski, Thomas (Hrsgg.): William Eggleston. Democratic Camera. Photographs and Video, 1961–2008. Kat. Ausst. New York u. a. 2009–2011. New Haven u. London 2008.

Taylor 2009

Taylor, Michael R.: Marcel Duchamp. Étant donnés. Kat. Ausst. Philadelphia 2009.

Theissing 1987

Theissing, Heinrich: Die Zeit im Bild. Darmstadt 1987.

Thon 2003

Thon, Ute: Der Albtraum-Regisseur. In: art 12 (2003), S. 45–59.

Thue 2012

Thue, Sivert: Munchs Postkarten. In: Lampe u. Chéroux 2012a, S. 195–201.

Truslow Adams 1947

Truslow Adams, James: The Epic of America. New York 1947.

Tucker 2012

Anne W. Tucker: American Beauty in Atypical Places. In: Sternfeld 2012, o. S.

Tumlir 2001

Tumlir, Jan: The Hole Truth. Jan Tumlir im Gespräch mit Jeff Wall über The Flooded Grave. In: Lauter 2001a, S. 150–157.

Van Gilst, Dziewior u. Tøjner 2014

Van Gilst, Karin, Dziewior, Yilmaz u. Tøjner, Paul Erik: Vorwort. In: Dziewior 2014, S. 6f.

Varnedoe 1985

Varnedoe, Kirk: Duane Hanson. New York 1985.

Vergne 2017

Vergne, Jean-Charles: Nothing will have taken place but the place (except perhaps a constellation) / Rien n'aura eu lieu que le lieu (excepté peut-être une constellation). In: Vergne u. Poivert 2017, S. 74–111.

Vergne u. Poivert 2017

Vergne, Jean-Charles u. Poivert, Michel: Gregory Crewdson. The Becket Pictures. Kat. Ausst. Clermont-Ferrand 2017.

Vidler 2002

Vidler, Anthony: unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur. Hamburg 2002.

Vischer 2005

Vischer, Theodora: Introduction. In: Vischer u. Naef 2005, S. 9–11.

Vischer u. Naef 2005

Vischer, Theodora u. Naef, Heidi (Hrsg.): Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978–2004. Kat. Ausst. Basel u. London 2005–2006. Basel u. Göttingen 2005.

Visser 2014

Visser, Hripsimé: Jeff Wall. Fotograf. In: Dziewior 2014, S. 8–17.

Wagstaff 2004a

Wagstaff, Sheena (Hrsg.): Edward Hopper. Kat. Ausst. London u. Köln 2004–2005. Ostfildern 2004.

Wagstaff 2004b

Wagstaff, Sheena: Begeisterung für das Sonnenlicht. In: Wagstaff 2004a, S. 12–31.

Wall 1984

Wall, Jeff: Transparencies. Kat. Ausst. London 1984.

Wall 1997

Wall, Jeff: Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als Konzeptkunst. In: Stemmrich 1997, S. 375–434.

Wall 2009

Wall, Jeff: Cinematography. A Prologue, 2005. In: Jeff Wall: The Complete Edition. London u. New York 2009, S. 259.

Walter 2002

Walter, Christine: Bilder erzählen! Positionen Inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood. Weimar 2002, zugl. Phil. Diss. München 2001.

Weibel 2008

Weibel, Adrian: Spannung bei Hitchcock. Zur Funktionsweise des auktorialen Suspense. Würzburg 2008.

Weinberg 2008

Weinberg, Adam D.: Preface. In: Sussman u. Weski 2008, S. xiif.

Werner 2000

Werner, Paul: Film Noir und Neo-Noir. München 2000.

Weski 2008

Weski, Thomas: I can't fly, but I can make experiments. In: Sussman u. Weski 2008, S. 1–19.

Wetzel 2012

Wetzel, Michael: Inframediale Spurensicherung. Fotografien zwischen Beweis und Zeugnis und das Dilemma des Dokumentarischen. In: Nida-Rümelin u. Steinbrenner 2012, S. 81–104.

Wheelock 1995a

Wheelock Jr., Arthur K. (Hrsg.): Vermeer das Gesamtwerk. Kat. Ausst. Washington u. Den Haag 1995–1996. Stuttgart u. Zürich 1995.

Wheelock 1995b

Wheelock Jr., Arthur K.: Johannes Vermeer (1632–1675) – sein Leben, seine Kunst. In: Wheelock 1995a, S. 15–29.

Wulf u. Zirfas 2005

Wulf, Christoph u. Zirfas, Jörg: Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge. In: Dies. (Hrsgg.): Ikonologie des Performativen. München 2005, S. 7–32.

Wolf 2012

Wolf, Herta: „Ein Bild ist etwas nur in einer Bildsprache“ – und eine Fotografie in einer Fotografiensprache. In: Nida-Rümelin u. Steinbrenner 2012, S. 55–80.

Woll 2008

Woll, Gerd: Edvard Munch. Complete Paintings. 4 Bde. Bd.1. London 2008.

Elektronische Ressourcen

Art. „Neugierde“. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Neugierde> (Stand: 22.11.2017).

Art. „sub rosa“. In: https://www.duden.de/rechtschreibung/sub_rosa (Stand: 20.5.2015).

Art. „voyeur“. In: <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/voyeur> (Stand: 22.11.2017).

Art. „Voyeurismus“. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Voyeurismus> (Stand: 22.11.2017).

Art. „whodunit“. In: www.dictionary.com/browse/whodunit (Stand: 24.10.2017).

<https://www.artforum.com/print/reviews/201202/de-ou-par-marcel-duchamp-par-ulf-linde-30150> (Stand: 3.2.2018).

www.artmuseum.pl/pl/wydarzenia/twin-peaks (Stand: 3.2.2018).

http://www.berkshirefinearts.com/11-05-2006_edward-hopper-shown-in-the-berks-hires.htm (Stand: 10.9.2017).

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/cindy-sherman-b-1954-untitled-175-5994787-details.aspx> (Stand: 3.2.2018).

<http://collection.whitney.org/object/37752> (Stand: 3.2.2018).

<https://www.facebook.com/crewatsonstudio/photos/> (Stand: 20.1.2018).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/259978> (Stand: 8.11.2017).

<https://www.moma.org/artists/> (Stand: 3.2.2018).

<https://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED--NATURAL-WONDER-/DF7D29F4768FB344> (Stand: 20.1.2018).

<https://onlineonly.christies.com/s/first-open-online/untitled-natural-wonder-97/9562> (Stand: 3.2.2018).

<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html?mulR=1666218789|28>. (Stand: 21.9.2017).

<https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewatson> (Stand: 3.2.2018).

<http://prometheus.uni-koeln.de/>, Suchanfrage „Ophelia“ (Stand: 3.2.2018).

<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptupgrades/> (Stand: 3.2.2018).

<http://taxidermy-in-art.tumblr.com/page/73> (Stand: 20.1.2018).

<https://theredlist.com/wiki-2-16-860-897-1107-view-existentialism-1-profile-crew-dson-gregory.html> (Stand: 20.1.2018)

<http://www.wechselaustellungen.de/berlin/gregory-crew-dson-in-a-lonely-place/> (Stand: 27.7.2011).

Filme

American Beauty. Regie: Sam Mendes. Drehbuch: Alan Ball. USA 1999. DVD: Paramount 2012, 121'.

Blue Velvet. Regie: David Lynch. Drehbuch: David Lynch. USA 1986. DVD: Metro Goldwyn Mayer 1986, 116'.

Close Encounters of the third kind. Regie und Drehbuch: Steven Spielberg. USA 1977. DVD: Columbia 2001, 134'.

E. T. the Extra-Terrestrial. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Melissa Mathison. USA 1982. DVD: Universal Pictures 2002, 115'.

Fargo. Regie: Joel Coen. Drehbuch: Joel u. Ethan Coen. UK u. USA 1996. DVD: Twentieth Century Fox 2013, 98'.

Gregory Crewdson. Brief Encounters. Ben Shapiro. USA 2012. DVD: Zeitgeist Films 2013, 77'.

Happiness. Regie u. Drehbuch: Todd Solondz. USA 1998, DVD: Eurovideo 2010, 134'.

Magnolia. Regie u. Drehbuch: Paul Thomas Anderson. USA 1999. DVD: Studiocanal 2010, 188'.

Poltergeist. Regie: Tobe Hooper. Drehbuch: Steven Spielberg, Michael Grais u. Mark Victor. USA 1982. DVD: Warner Home Video 2008, 110'.

Psycho. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Joseph Stefano. USA 1960. DVD: Universal Pictures 2013, 109'.

Rear Window. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: John Michael Hayes. USA 1954. DVD: Universal Pictures 2013, 112'.

Safe. Regie und Drehbuch: Todd Haynes. USA: 1995. DVD: Palisades Tartan 2003, 119'.

The Birds. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Evan Hunter. USA 1963. DVD: Universal Pictures 2013, 119'.

Twin Peaks. Regie: David Lynch u.a. Drehbuch: David Lynch u. a. USA 1990–1991 u. 2017. DVD: Paramount 2002, 40–90', Pilotfilm 94'.

Twin Peaks. Fire Walk with Me. Regie: David Lynch. Drehbuch: David Lynch u. Robert Engels. USA u. Frankreich 1992, DVD: Paramount 2004, 129'.

Vertigo. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Samuel A. Taylor, Alec Coppel u. Maxwell Anderson. USA 1958. DVD: Universal Pictures 2006, 129'.

Wild at heart. Regie: David Lynch. Drehbuch: Barry Gifford. USA 1990. DVD: Universal Pictures 2003, 120'.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1–10, 12, 14, 18, 20, 23, 25, 27, 29, 32–34, 36, 38, 40, 43, 44, 46, 47, 49, 51, 53, 56, 59, 61, 63, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 81, 84, 85, 87, 90, 96, 100, 102, 105, 107, 109, 111: © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian
- Abb. 11, 99: © 2020. Digital image, Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala. © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner
- Abb. 13, 15, 101: © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence. © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner
- Abb. 16: aus Eggleston u. Holborn 2012, S. 127. © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner
- Abb. 17, 37: Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York
- Abb. 19, 39, 67, 71, 73, 75: Courtesy of the artist
- Abb. 21: aus Wagstaff 2004a, S. 93. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abb. 22: aus Goodrich 1989, S. 155. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abb. 24, 48, 50, 52, 103: Filmstill aus *Close Encounters of the third kind*. © 1977, renewed 2005 Columbia Pictures Industries, Inc., All Rights Reserved. Images used with permission of Columbia Pictures
- Abb. 26, 110: © Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, New York
- Abb. 28, 60, 62: © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence
- Abb. 30: © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abb. 31: Filmstill aus *Blue Velvet*. TC: 00:00:47
- Abb. 35: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/circandes.html> (Stand: 3.2.2018). © VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abb. 41: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/turf.html> (Stand: 3.2.2018). © VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abb. 42: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/ireland.html> (Stand: 3.2.2018). © VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abb. 45: © Tate, London 2019
- Abb. 54: aus Wagstaff 2004a, S. 59. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abb. 55: aus Wagstaff 2004a, S. 55. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
- Abb. 57: Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank
- Abb. 58: aus Woll 2008, S. 388, Privatsammlung
- Abb. 64: © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence
- Abb. 65: Filmstill aus *Safe*. TC: 00:25:20
- Abb. 69: aus Wagstaff 2004a, S. 210. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

- Abb. 77: Filmstill aus *Blue Velvet*. TC: 01:37:10
Abb. 79: Filmstill aus *Blue Velvet*. TC: 00:35:51
Abb. 80: aus Kranzfelder 2002, S. 55. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 82: aus Wagstaff 2004a, S. 89. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 83: aus Wagstaff 2004a, S. 90. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 86: aus Kranzfelder 2002, S. 127. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 88: aus Wagstaff 2004a, S. 83. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 89: aus Goodrich 1989, S. 229. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 91: aus Kranzfelder 2002, S. 151. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 92: aus Levin 1981, S. 270
Abb. 93: aus Wagstaff 2004a, S. 91. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 94: aus Goodrich 1989, S. 109. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 95: aus Wagstaff 2004a, S. 14. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 97: aus Wagstaff 2004a, S. 118. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 98: aus Kranzfelder 2002, S. 87. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 104: Filmstill aus *Poltergeist*. TC: 01:40:21
Abb. 106: Filmstill aus *American Beauty*. TC: 00:07:17
Abb. 108: aus Varnedoe 1985, S. 63. © VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Abb. 112: aus Kranzfelder 2002, S. 135. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Die Autorin hat sich um Einholung aller Bildrechte bemüht; da die Inhaber der Rechte nicht in allen Fällen zu ermitteln waren, werden rechtmäßige Ansprüche nach Geltendmachung ausgeglichen.

– Katalog –

Im folgenden Katalog werden die Fotografien aus den Serien *Early Work*, *Natural Wonder*, *Hover*, *Twilight*, *Dream House*, *Beneath the Roses* und *Cathedral of the Pines* in chronologischer Reihenfolge aufgeführt. Innerhalb der Serien wurde eine eigene Ordnung vorgenommen und die Aufnahmen nach motivischen Gesichtspunkten zu Gruppen zusammengefasst und mit Katalognamen neu benannt. Im Anhang findet sich eine Konkordanz zur jeweiligen Nummerierung in dem Ausstellungskatalog, der die Serie am vollständigsten wiedergibt. Die Maßangaben wurden vom Crewdson Studio und der Gagosian Gallery zur Verfügung gestellt, mit Ausnahme der Serie *Cathedral of the pines*. Diese Angaben stammen aus dem gleichnamigen Ausstellungskatalog.¹ Alle Fotografien: © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian.

1| Martin 2016

Early Work

Auftakt (*EW-1*)

Außenraum (*EW-2-EW-4*)

Interieur (*EW-5-EW-8*)

Bewohner (*EW-9-EW-15*)

Fensterblicke (*EW-16-EW-19*)

Auftakt (EW-1)

EW-1*Untitled*

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Abbildung S. 99

Aus leicht erhöhter Sicht wurde ein schlichtes eingeschossiges Wohnhaus mit einem großen Gartengrundstück aufgenommen. Neben dem Gebäude schließt sich nach links ein ähnliches, jedoch zweistöckiges Haus an. Die weißen, horizontal gelagerten Gebäude beschreiben eine Diagonale im hinteren Teil des Bildes und grenzen die Szene ab. Beide Häuser werden von einem Wald hinterfangen, der zu einer, von Nebel verhangenen Bergkette überleitet. Das aufgenommene Grundstück besteht fast ausschließlich aus einer Rasenfläche, auf der ein metallenes Spielgerüst mit Schaukel und Rutsche steht, ein eingezäuntes Gehege mit kleinem Stall dient als Auslauf für ein Kleintier. Zum unteren Bildrand bildet eine weiße quadratische Fläche ein Basketballfeld. Weder in den Gärten, noch in den Häusern sind Personen zu sehen.

Die Aufnahme dient als Einstieg zu den weiteren Fotos der Serie, auf denen die möglichen Bewohner und Innenräume der Häuser festgehalten sind.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 1; Neri u. Aletti 2001, o. S.; Spector, Lethem u. Harris 2013, S.17.

Außenraum (EW-2–EW-4)

EW-2*Untitled*

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Ein Jugendlicher steht im grünen Dickicht hinter einem blickdichten Lattenzaun eines Baseballfeldes, der sich von links diagonal bis in die Bildmitte erstreckt und das eigentliche Spielfeld vom Blick des Betrachters abschirmt. Lediglich die außerhalb des Zaunes aufgestellte Anzeigentafel für den Spielstand weist auf die Sportart hin. Der Junge wird bis zur Hüfte von den Pflanzen verdeckt, sein weißes Hemd bildet den hellsten Punkt innerhalb der Fotografie. Sein Kopf ist gesenkt und er scheint zwischen den dichten Pflanzen etwas zu suchen. Die Szene wird kreisförmig von hohen, dunklen Bäumen und Büschen eingerahmt, die sich bis zum oberen rechten Bildrand erstrecken und die Aufnahme nach hinten abschließen. Die natürliche Beleuchtung und die Kleidung des Jungen lassen auf einen lauen Sommerabend schließen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 14; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 43.

EW-3*Untitled*

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Zwei Feuerwehrmänner stehen am rechten Bildrand in hüfthohen grünen Pflanzen vor einem brennenden Haus, das den linken Bildhintergrund einnimmt. Die lodernden Flammen haben das Holzgebäude nahezu komplett vereinnahmt, lediglich die vorderen Holzlatten sind zwischen dem gelb bis dunkelrot brennenden Feuer noch zu erkennen. Der Rechte der beiden Feuerwehrmänner hält zwar einen Schlauch in der Hand, der Wasserstrahl beschreibt jedoch lediglich einen schwachen Bogen direkt vor ihm. Er dreht sich zu seinem Kollegen, der sich wiederum dem Betrachter zuwendet und nach rechts aus dem Bild hinausstarrt. Beide Männer scheinen nichts unternehmen zu können oder zu wollen, um den Brand zu löschen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 12; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 39.

EW-4

Untitled

1987

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Abbildung S. 83

In der Fotografie rückt der Betrachter dicht an eine nächtliche Siedlung heran. Aus geringer Distanz und von einem ebenerdigen Betrachterstandpunkt fällt der Blick auf eine Reihe einfacher kleiner Holzhäuser, die vom linken Bildrand beginnend, schräg in den Hintergrund verlaufen. Um die Häuser herum breiten sich Rasenflächen aus. Links neben und schräg rechts vor dem vorderen Haus wurde je ein Auto auf dem Rasen abgestellt. Die Häuser sind von innen beleuchtet, das künstliche Licht einer nicht im Bild sichtbaren Straßenlaterne erhellt die Szene, insbesondere das vordere Haus. Nach rechts führt ein breiter asphaltierter Gehweg in den Bildhintergrund und erweckt den Eindruck, als setze sich diese Anlage der Architektur weiter fort. Obwohl man teilweise Details der Inneneinrichtung erkennen kann, sind keine Personen in den Häusern oder auf der Straße zu sehen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 11; Crewdson u. Steinke 2000, S. 10; Neri u. Aletti 2001, o. S.; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 37.

Interieur (EW-5–EW-8)

EW-5

Untitled

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Zwei altmodische gemusterte Ohrensessel stehen sich in der Fotografie in einem Wohnzimmer gegenüber. Der mit der Lehne zum vorderen Bildrand ausgerichtete Sessel ist mit einem orangenen Blumenmuster bezogen. Er begrenzt den Raum nach rechts und verdeckt den Blick in den rechten Teil des Zimmers. Als Pendant fungiert ein grün gemusterter Sessel gegenüber, der vor der konkav ausschwingenden Rückwand des Zimmers platziert ist. Ein gleichmäßige Falten werfender, beige langer Vorhang verdeckt das große gebogene Erkerfenster. Rechts schließt sich ein niedriger Beistelltisch mit Stehlampe sowie ein weiterer niedriger Polstersessel an. Die Distanz zwischen den beiden Sesseln überbrückt ein schlichter ovaler Tisch mit eingelegter Marmorplatte, auf der ein gläserner Fisch sowie eine Zeitung liegen. Das schlicht und unpersönlich eingerichtete Zimmer wird nach links zu einem weiteren Raum oder Flur erweitert, zu dem zwei Koffer und ein paar schwarze Herrenschuhe überleiten, die am linken Bildrand abgestellt wurden. Die Sessel fungieren als Stellvertreter für die fehlenden Bewohner.

Aufgrund der Einrichtung wird ein altertümlicher und konservativer Eindruck erweckt. Die Koffer lassen zudem an eine Reise oder einen Aufbruch denken.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 5; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 25.

EW-6

Untitled

1988

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)

Aufl.: 3



Ein gelb-grüner Polstersessel mit niedriger Lehne und gedrechselten Holzfüßen steht mittig im Bild an der Ecke eines Zimmers. Nach rechts schließt sich neben einer eingeschalteten Stehlampe ein in einem geschnitzten Schrank eingestellter Fernseher an. Links neben dem Sessel stehen zwei unterschiedlich hohe Beistelltische aus Holz, die mit persönlichen Gegenständen, einer Vase mit Blumen, einer Uhr, Andenken sowie Familienfotos dekoriert sind. Dahinter führt eine einfache Treppe in ein weiteres Stockwerk. Der Sessel wird durch das Licht der Stehlampe zum Hauptgegenstand der Fotografie, während der Rest des Zimmers, besonders der Türdurchgang links und die Treppe im Dunklen bleiben. Die Anwesenheit der Bewohnerin oder des Bewohners ist trotz deren Abwesenheit greifbar.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 8; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 31; <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdsen> (Stand: 3.2.2018).

EW-7

Untitled

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Von einem holzvertäfelten Wohnzimmer wird eine Zimmerecke abgebildet, in der zu beiden Seiten eine Couch steht. Die beiden Sofas unterscheiden sich in Form und Polsterung, das linke ist mit einem grobmaschigen braun-karierten, das rechte, von dem das Untergestell sichtbar ist, mit einem bunt gemusterten Stoff bezogen. Über der Lehne hängt zudem eine lilafarbene Häkeldecke. In der Zimmerecke füllt ein niedriger Tisch mit einer kleinen Stehlampe den freien Platz zwischen den beiden Sitzmöbeln. Der Teppichboden, auf dem ein einzelner weißer knöchelhoher Turnschuh steht, fügt sich mit seiner quadratischen Musterung und den verschiedenen Brauntönen in die Farbgebung des Raumes ein. Der alt und abgenutzt aussehende Couchtisch wurde aus dem Zentrum der beiden Sofas nach links verrutscht und wird vom linken Bildrand angeschnitten. Eine Tageszeitung liegt auf der Tischplatte. An der Wand hinter der linken Couch hängt ein aus mehreren Quadraten zusammengesetzter Spiegel, der wiederum mittig mit einer Zeichnung eines traurigen Clowns behängt ist. Durch den Blick in den Spiegel erschließt sich ein Teil der gegenüberliegenden Wand, an der kleine gerahmte Familienfotos hängen und sich der Türrahmen zu einem weiteren Zimmer abzeichnet. Die Beleuchtung im Raum stammt von der Stehlampe sowie einer weiteren, nicht im Bild sichtbaren Innenbeleuchtung.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 13; Neri u. Aletti 2001, o. S.; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 41.

EW-8

Untitled

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Abbildung S. 98

Im Zentrum der Fotografie, schräg zur Bildparallele gedreht, steht ein einfacher Esstisch mit grauer Resopalplatte, die stark vom unteren und rechten Bildrand angeschnitten wird. Auf dem Tisch dient ein mit Erdbeeren gemustertes Tischset als Unterlage für einen Teller, den ein Vogelmotiv ziert sowie für eine gelbe Serviette und Besteck. Davor wurde akkurat ein einfacher Taschenkalender, eine zusammengeklappte Sonnenbrille, ein Notizblock und ein einzelner Zettel mit der Notiz: „Mon: Dr. Vail- 9.A.M. toilets – t. paste“ abgelegt. Links neben dem Tischset liegt der zugehörige Stift sowie zwei weitere Zettel. Der obere ist anscheinend die Visitenkarte des Arztes Dr. Vail, da der gleiche Termin dort notiert ist. Den aufgedruckten Kontaktdaten kann man die Adresse: 290 Madison Avenue Morristown N. J. sowie den Namen des Arztes „J. T. Vail“ entnehmen. Ein Tablett mit einer Zuckerdose und einem Gewürzstreuer steht dem Teller gegenüber. Ein blauer Kunstlederstuhl, von dem lediglich die Lehne sichtbar wird, ist dicht an den Tisch herangerückt. Der Raum, der sich dahinter nach links erstreckt, ist durch die Nähe und die leichte Vogelperspektive nur in Ausschnitten erkennbar. Der untere Teil eines Schrankes links, eine geöffnete Holztür in der Bildmitte und ein, von der mit floralen Mustern und Vögeln tapezierten Wand herabhängendes Kabel eines Wandtelefons sind die einzigen erkennbaren Details. Durch die Perspektive rückt der Raum optisch eng zusammen.

Der einfache, leicht abgewohnte und trostlose Raum wirkt so, als wäre der Bewohner gerade erst aus dem Zimmer gegangen. Durch den Hinweis auf den Arztbesuch erhält das Bild zudem eine bedrückende Atmosphäre, da Assoziationen mit Krankheit oder einer schlechten Diagnose aufkommen. Der Name und die Adresse des Arztes existieren tatsächlich. Dr. James T. Vail ist Dermatologe in Morristown, New Jersey.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 17; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 49.

Bewohner (EW-9–EW-15)

EW-9

Untitled

1987

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Abbildung S. 32

Die Hauptperson der Fotografie ist ein mit einem gelb-blauen Sweatshirt bekleideter Junge im Vordergrund, der quer auf einem Bett liegt und in einen rechts stehenden, nicht mehr im Bild sichtbaren Fernseher schaut. Sein blasses Gesicht, das groß im Bild erscheint, wird von dem hellen künstlichen Licht des Fernsehbildes beleuchtet. Der Raum um ihn herum ist größtenteils verschattet und unscharf. Im Hintergrund, am Kopfende des Bettes, liegen weitere vermeintliche Familienmitglieder. Die Mutter streckt sich am rechten Rand aus und schaut ebenfalls Richtung Fernseher. Der danebenliegende Vater wird fast vollständig vom Jungen im Vordergrund verdeckt. Der ältere Bruder liegt quer im Bett mit dem Kopf am linken Bettrand, er stützt seinen Kopf mit der Hand ab, seine schmutzigen Schuhe liegen auf dem weißen Bettlaken. Die hintere Wand des Raumes ist mit einer bunt geblühten Tapete bezogen. Neben dem Bett steht rechts ein Nachtkästchen, auf dem eine Stehlampe platziert wurde, die im unmittelbaren Umfeld helles Licht verströmt. Scheinbar ist die Familie zu einem gemeinsamen Fernsehabend versammelt. Die Situation der vier Personen in dem dafür zu kleinen Bett, die schmutzig wirkende Kleidung und Schuhe der Kinder sowie die zu blasser Gesichtsfarbe des Jungen verleihen der Situation einen unbehaglichen Charakter.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 2; Crewdson u. Steinke 2000, S. 9; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 19.

EW-10

Untitled

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Abbildung S. 81

Aus sehr kurzer Distanz fotografiert Crewdson eine ältere Frau, die auf dem Boden eines Wohnzimmers kniet. Sie bildet den Mittelpunkt der Fotografie, wendet ihren Körper dem Betrachter zu, hält ihren Blick aber nach unten rechts gesenkt. Sie wirkt abwesend, melancholisch und traurig und scheint den Fotografen nicht wahrzunehmen. Sie ist mit einer auffälligen, gelb-grau gestreiften Bluse mit buntem Schuhprint und einer dunkelblauen Hose bekleidet. Ihr braunes lockiges Haar trägt sie als einfache Kurzhaarfrisur.

Von dem sehr klein wirkenden Zimmer wird nur ein kleiner Ausschnitt um sie herum mit abgelichtet. Auf dem hinter ihr stehendem Fernsehgerät, der eine Bildstörung aus horizontalen grünlichen Streifen zeigt, ist ein Familienfoto aufgestellt. Das dahinter befindliche Fenster wird durch Jalousien verdunkelt, jedoch lässt das durch die Ritzen einfallende Licht erkennen, dass es noch Tag ist. Vor der Frau am Boden liegt eine Zeitung, neben ihr steht ein grüner floral gemusterter Sessel, dahinter ein einfacher Stahlrohrtisch, auf dem einige Bücher und eine Taschenlampe abgelegt wurden. In der hinteren rechten Raumecke steht ein hoher Rippenheizkörper. Die Frau wirkt zu groß für den Bildraum, ihr Kopf sowie ihre Beine und ihre Hand werden von der Bildkante angeschnitten. Der Bewohnerin bleibt kaum Platz in dem Bildfeld und es ist schwer vorstellbar, dass es ihr überhaupt möglich ist, aufzustehen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 4; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 23.

EW-11

Untitled

1987

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Abbildung S. 90

Crewdson lichtet ein Paar, Mann und Frau, in einem Wohnraum ab. Er bricht die strenge Frontalansicht auf, indem er einen braunen gepolsterten Ohrensessel mit der Rückenlehne leicht schräg von rechts ins Bild schiebt. Der Betrachter wird so aus dem Bild ausgegrenzt und sein direkter Blick in den Raum behindert. Die Lehne nimmt den gesamten rechten Bildrand ein. Die Frau mittleren Alters sitzt leicht vorgebeugt im Sessel und wendet ihren Blick über ihre linke Schulter nach links aus dem Bild hinaus. Ihr linker Arm ruht auf der Lehne, ihre Hand, in der sie eine brennende Zigarette hält, hängt schlapp herab. Das Gesicht der Protagonistin wird von einer außerhalb des Bildes befindlichen Lichtquelle beschienen. Durch ihre Kleidung, eine einfache, langärmelige blaue Bluse und eine helle Stoffhose sowie ihre kurze Lockenfrisur und ihr kaum vorhandenes Make-Up, wirkt die Frau schlicht und gewöhnlich. Im Bildhintergrund sitzt, parallel zur unteren Bildkante, ein Mann auf einer gemusterten Couch. Er trägt eine dunkle Hose und ein weißes Hemd und wird von einer Staffage aus roten und grauen Vorhängen, wie auf einer Bühne, eingerahmt. Er hält die Beine übereinandergeschlagen und liest Zeitung. Der Mann versinkt in dem unscharf abgelichteten Bildhintergrund. Nur die Frau und der Sessel sind scharf aufgenommen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 6; Crewdson u. Steinke 2000, S. 10; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 27.

EW-12

Untitled

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Abbildung S. 82, 86

Die Aufnahme zeigt eine etwas korpulentere Frau mittleren Alters, die rücklings auf dem grün-braunen Teppichboden eines Wohnzimmers liegt. Sie nimmt fast den gesamten Bildraum ein. Während ihre Beine vom linken Bildrand beschnitten werden, befindet sich ihr Kopf in der oberen rechten Bildhälfte. Ihr linker Arm ragt nach unten aus dem Bild hinaus. Sie ist mit einem schlichten roten Poloshirt und einer blauen Hose bekleidet, von der nur der Hosenbund sichtbar ist. Ihr kurzes lockiges Haar verschmilzt fast mit dem Untergrund. Am oberen Bildrand ist der Rest eines hellbraunen Sofas zu erkennen, die gehäkelte Couchdecke hält die Frau in der rechten Hand. Vorstellbar wäre auch, dass die Frau von der Couch gefallen ist. Ein Sofakissen und ein lederner Hausslipper liegen neben ihrem Kopf. Die Protagonistin blickt den Betrachter nicht an, sondern schaut nach rechts aus dem Bild hinaus. Sie wirkt wie alle Personen in dieser Werkgruppe resigniert und traurig. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass ihre rechte Hand von einer Bandage gestützt wird. Während der untere Teil des Fotos im Dunkeln verbleibt, wird die liegende Frau und das Kissen neben ihr von hellem Tageslicht beschienen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 18; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 51.

EW-13

Untitled

1987

C-print

39,37 x 58,42 cm

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Abbildung S. 33

In einem abgedunkelten Raum liegt bäuchlings dem Betrachter gegenüber ein mit einem weißen Sweatshirt bekleidetes Mädchen auf dem Teppichboden. Vor ihr, vom linken Bildrand angeschnitten und sich bis zur oberen Bildkante erstreckend, steht ein Puppenhaus. Aus dem unteren Teil scheint Licht und erhellt das Gesicht und den Oberkörper des Kindes. Ihr Blick ist in das Innere des Hauses gerichtet, als ob sich dort ein reales Ereignis abspielen würde. Die zu helle Beleuchtung und der Anschnitt des Puppenhauses verleihen dem Foto eine unheimliche Stimmung. Es scheint, als ob das

Spielzeug ein Eigenleben führen würde. Das Dunkel des Hauses baut sich wie eine Barriere vor dem Betrachter auf und verhindert so das Teilhaben am Geschehen. Dieser Eindruck wird durch die Aufnahme von schräg oben verstärkt.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 9; Crewdson u. Steinke 2000, S. 9; Galassi 1991, S. 34. (fälschlich der Serie *Natural Wonder* zugeordnet); Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 33; <https://www.sfmoma.org/artwork/93.37> (Stand: 3.2.2018).

EW-14

Untitled

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Die Fotografie hält eine schlicht wirkende, dunkle Holzküche fest, in und vor der je ein großer, braun-weiß gefleckter Hund sitzt. Die Szene wurde auf Sichthöhe der Tiere aufgenommen, was den Betrachter auf eine Ebene mit den Hunden versetzt. Das vordere Tier hockt am rechten Bildrand im Profil und blickt nach links aus der offenen, mittig in der Komposition angeordneten Tür hinaus. Dort sitzt in einem kleinen Vorraum ein zweiter Hund gleicher Rasse dem Betrachter frontal gegenüber, blickt aber aus dem Bild hinaus. Durch das große Fenster des Flurs wird die Seitenwand des weiß vertäfelten Nachbarhauses und das Dach des neben dem Haus abgestellten Autos sichtbar. Im Innenraum schließt sich links der Tür die Küchenzeile mit braunen Schränken an. Auf der Arbeitsfläche liegt die Verpackung einer Glühbirne, mit der Aufschrift „The Porch and Patio Light that bugs don’t see“. Mit diesem Detail scheint Crewdson die Idee zu seiner späteren Serie *Fireflies* bereits anzukündigen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 7; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 29.

EW-15

Untitled

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Im Fokus der Aufnahme steht ein braun-weißer großer Hund, der sich auf die Stufen einer Treppe gesetzt hat und sich aufgrund der Untersicht über dem Betrachter erhebt. Er blickt nach rechts aus dem Bild heraus und scheint etwas außerhalb des Bildfeldes

zu fixieren. Die hölzernen Stufen führen hinter ihm steil in das obere Stockwerk, vom restlichen Raum ist nichts erkennbar. Das Tier wird von vorne links von einem hellen Licht angestrahlt, so dass sein dunkler Schatten hinter ihm auf die Wand fällt.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 10; Galassi 1991, S. 31. (fälschlich der Serie *Natural Wonder* zugeordnet); Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 35.

Fensterblicke (EW-16–EW-19)

EW-16

Untitled

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Abbildung S. 95

Aus dem verdunkelten Innenraum fällt der Blick durch ein Fenster in einen nächtlichen Garten und auf eine sich dahinter erstreckende, hell beleuchtete und umzäunte Fläche eines Baseballfeldes. Der Lichtschein, der den Garten trifft, ermöglicht zum einen die Pflanzen vor dem Fenster sowie den Lattenzaun, der das Nachbargrundstück abgrenzt, zu erkennen. Zum anderen beleuchtet es einen Teil des Innenraums bzw. strahlt die helle Gardine vor dem Fenster an, die nach links zur Seite gezogen wurde. Crewdson schneidet den Innenraum stark an und stellt das Fenster mit dem Ausblick in den umzäunten Garten und die Fläche im Bildhintergrund in den Fokus. Dem Betrachter bleibt wenig Platz im Inneren vor dem Fenster. Die Komposition spielt mit der Durchlässigkeit der Scheibe und den Regentropfen auf ihr, die als einzige darauf hinweisen, dass überhaupt ein Glas vorhanden ist. Der gemusterte Vorhang setzt das Spiel mit den Formen fort.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 3; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 21.

EW-17

Untitled

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Die Fotografie wird von einem Fenster dominiert, dessen Rahmen fast bis zum Boden des Zimmers reicht. Das untere Schiebeelement des einfachen weißen Holzfensters ist nach oben geschoben, wird jedoch von einem floral gemusterten Vorhang fast bis zur Hälfte verdeckt und lässt so nur einen schmalen Ausblick auf die weitläufige Rasenfläche zu, die von einem Schlaglicht erhellt wird. Der nach oben geschobene Fensterteil ist mit einem engmaschigen Fliegengitter verschlossen, das den klaren Blick nach draußen behindert. Vom beleuchteten Innenraum bleibt nur ein schmaler Teil sichtbar, der sich keilförmig nach links erstreckt. Eine Gardinenstange und ein gerahmtes Landschaftsbild stehen links an die helle Wand gelehnt. Dominierend wirkt der rote Teppichboden des Zimmers. Es wird nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Raum gezeigt, das zentrale Element bleibt die Öffnung in Form des Fensters.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 15; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 45.

EW-18*Untitled*

1988

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Abbildung S. 94, 97

In der Aufnahme öffnet sich direkt vor dem Betrachter eine braune Haustür nach links innen. Das Türblatt ragt zentral ins Bild, durchmisst die gesamte Höhe der Aufnahme und trennt die linke Bildhälfte klar von der restlichen Szene ab. Die Kante des Türblatts bildet eine bildparallele Linie in der Gesamtkomposition. Die geöffnete Tür wird wiederum versperrt von einer Fliegengitter-Tür, die im oberen Teil aus einem Netz, im unteren Teil aus Holz besteht. Am oberen Rand hat sich ein großes Insekt niedergelassen. Rechts neben der Öffnung wird ein schmaler Streifen eines Holzpaneels sichtbar, in das Lichtschalter eingelassen sind. Der linke Bildteil bleibt im Dunkeln und erscheint als schwarze Fläche. Das Foto ist bei Nacht aufgenommen, von außen dringt ein grünlich schimmerndes Licht in den Raum hinein und bescheint die obere Hälfte der teilweise verglasten Haustür, wodurch die Wand hinter der Tür teilweise erhellt wird. Die Situation im Außenbereich bleibt unklar, da die grünliche Lichtquelle nicht identifizierbar ist. Direkt vor der Tür sind schemenhaft ein Strauch und Zweige erkennbar, der Rest bleibt dunkel.

Die Türöffnung wird als Barriere eingesetzt und flächig dargestellt. Der Betrachter steht auf Höhe der Kante des Türblatts und scheint kaum Platz im Raum zu haben. Dadurch wird Unsicherheit und eine beklemmende Wirkung erzeugt.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 19; Crewdson u. Steinke 2000, S. 13; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 53.

EW-19*Untitled*

1986–88

C-print

50,8 x 63,5 cm (unframed)



Dicht vor einer Hauswand mit verglaster Tür und Fenster fällt der stark diagonal von links nach rechts verlaufende Blick in das erleuchtete Innere eines Hauses. Der Vorhang ist nicht vor das mit einem Fliegengitter geschützte Fenster vorgezogen. Ebenso ist die mit einem filigranen Gitter verzierte Glastür unverdeckt. So ist es möglich, einen Teil der Raumkonstellation zu erschließen. Nach einem schmalen leeren Vorraum links, zeichnet sich eine weitere Tür ab, deren einfaches Bügelschloss geöffnet ist. Hinter der Glas-

tür befindet sich rechts das Wohnzimmer, in dem ein rosafarbener Polstersessel steht. Das einzige Lebewesen in der Fotografie ist eine Motte, die sich, angelockt vom Licht, an dem Fliegengitter des Fensters niedergelassen hat.

Der helle Innenbereich des Hauses bildet einen starken Kontrast zu dem dunklen Außenraum.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 16; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 47.

Natural Wonder

Außenansichten (*NW-1-NW-6*)
Säugetiere und Vögel (*NW-7-NW-19*)
Schmetterlinge und Insekten (*NW-20-NW-29*)
Surreale Gebilde (*NW-30-NW-36*)
Körperteile (*NW-37-NW-40*)

Außenansichten (NW-1–NW-6)

NW-1*Untitled*

1991

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 10



Abbildung S. 107

Vor einem weißen Lattenzaun, der sich von der rechten unteren Bildecke leicht diagonal nach links erstreckt, steht neben dem Betrachterstandpunkt ein Fuchs, dessen Körper bis auf Kopf und Hals vom linken Bildrand beschnitten wird. Von der oberen Kante hängen grüne und gelbliche runde Früchte von Ästen hinab, die von rechts und links das Bild durchkreuzen. Eine Libelle, ein Schmetterling und eine Hummel umschwirren die grünen Blätter der dornigen Pflanze. Durch diesen Ausschnitt blickt der Betrachter, gemeinsam mit dem Fuchs, auf die Häuser, die sich bis in den Bildhintergrund erstrecken. Am rechten Bildrand ragt ein einfaches Haus mit Satteldach und Dachgaube empor, das von einem großzügigen Garten umgeben ist. Wäsche hängt auf der Leine und ein Zaun grenzt das Grundstück nach hinten ab. Der weiße Zaun aus dem Bildvordergrund wird am linken Bildrand weitergeführt. Den Abschluss der Szenerie bilden eine braune Hügelkette und der graue Himmel. Der Bildhintergrund wird von der untergehenden Sonne beschienen, während der Mittel- und der Vordergrund größtenteils verschattet bleiben. Ein wenig Sonnenlicht fällt schräg von rechts oben am Haus vorbei nach links vorne und scheint dem Fuchs ins Gesicht.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 45; <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-2*Untitled*

1991

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Aus hoher Perspektive blickt der Betrachter in die Vorgärten und Häuser einer Siedlung hinab. Von oben ragen Zweige in das Bildfeld, auf denen links und rechts je ein Vogel mit roten Brustfedern sitzt, der von einem roten Schmetterling begleitet wird. Es entsteht der Eindruck, als befände sich der Betrachter ebenfalls im Baum. Unten wurden im vordersten Garten Kanthölzer auf der Wiese zu einem Kreis gelegt. Aus weiteren Brettern wurde eine Hundehütte zusammengebaut, andere Hölzer liegen und lehnen am Boden und der Wand des rechten Hauses. Zum linken Bildrand erstreckt sich ein einfaches

Wohngebäude, das in der Mitte des Bildes zusammen mit einem weißen Zaun die Grenze zum Nachbargrundstück bildet. Dort fällt der spitz aufgetürmte Erdhaufen ins Auge, der aus *NW-4* zu stammen scheint. Ein weiteres Haus schließt die Szene zusammen mit hohen braunen Hügeln ab. Eine nicht erkennbare Lichtquelle strahlt die Seitenfläche des vorderen Hauses an und erhellt leicht die Fläche davor und den Erdhügel.

Abdruck der Fotografie: <http://www.artnet.com/artists/gregory-crewdson/8> (Stand: 3.2.2018)

NW-3

Untitled

1991

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 10



Der Betrachter steht unmittelbar vor einem weißen Lattenzaun, dessen oberer Teil das Bild nach unten abschließt. Direkt hinter dem Zaun wachsen in einer Linie rosa Rosen, auf denen Schmetterlinge und Hummeln gelandet sind. In der oberen rechten Ecke ist ein Eichelhäher gerade dabei nach unten zu den Insekten und Blumen zu fliegen. Von links erstreckt sich ein Ast bis in die Bildmitte, dessen grüne Blätter den oberen Bildrand säumen. Zwei gelbe Schmetterlinge umschwirren den Ast. Durch die obere und untere Begrenzung blickt der Betrachter wie durch eine Öffnung auf die dahinterliegende Siedlung. Den Bildmittelgrund durchzieht eine grüne Wiese, die nach hinten durch eine halbhohe Ziegelmauer begrenzt wird, die parallel zum vorderen Zaun, leicht diagonal nach links hinten verläuft. Hinter dieser Mauer werden die Satteldächer einer Siedlung und die dazwischen stehenden Baumkronen sowie Strommasten sichtbar. Das Bild wird nach hinten von einer hellbraunen Hügelkette abgeschlossen, über der ein grauer wolkenverhangener Himmel aufsteigt. Die Dächer der Häuser sowie die Bergrücken werden vom Licht der untergehenden Sonne beschienen. Der Rest des Bildes kündigt bereits die bald eintretende Dämmerung an.

Abdruck der Fotografie: <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-4*Untitled*

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Mittig im Bild erhebt sich ein kegelförmiger Erdhügel, um dessen Fuß Bretter und Eisenstangen verteilt liegen. Ein niedriger Maschendrahtzaun im Aushubgraben grenzt den runden Berg ab. Von rechts und links ragen jeweils dünne kahle Äste in das obere Bildfeld hinein, auf denen Vögel und große Käfer sitzen. Hinter dem Hügel trennt ein weißer Zaun die sich anschließende Siedlung ab. Die einfachen Häuser stehen verteilt zwischen grünen Bäumen, vor einer braunen Hügelkette und dem dunklen blau-grauen Himmel. Das Licht fällt von links auf die Szene und bescheint die linke Seite des Erdhügels. Zudem werden die Bretter auf der anderen Seite von vorne von einer zweiten Lichtquelle beleuchtet.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 41; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 65.

NW-5*Untitled*

1993

Color coupler print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 6



In der unteren Hälfte der Komposition bilden niedrige Erdanhäufungen fünf konzentrische Kreise auf dem sandigen Boden aus. Der Untergrund ist im Bereich der Kreise eben und sauber, die Erdwälle und der Mittelpunkt sind exakt und ordentlich ausgerichtet. Nach vorne und seitlich wird der Bildraum abgegrenzt durch eine niedrige grüne Bewachsung, nach hinten erheben sich Hügel aus Erde und Sand, über die Bauschutt, Holzplanken und Wellbleche verteilt sind. Dahinter durchzieht ein Fluss das Bild parallel und trennt die Szene von der im Hintergrund liegenden Wohnbebauung ab. Den Abschluss des Bildes definieren hohe Berge und der verhangene Himmel. Das Licht scheint von oben auf die Szene zu fallen, beleuchtet den Kreis und die dahinterliegenden Hügel jedoch nur punktuell in einem Streifen, der horizontal durch die Kreismitte verläuft.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 51; <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-6

Untitled

1993

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Das Foto wird dominiert von einem kegelförmigen hohen Sandberg, der sich hinter einer Ansammlung von trockenen Wildblumen am unteren Bildrand auftürmt. Zwei Spatzen sitzen auf den Halmen und starren den Hügel an, dessen gelbbrauner Sand bis fast zum oberen Bildrand reicht. Der Hintergrund wird von grünem Farn und zahlreichen Stämmen unterschiedlich dicker Bäume bestimmt. Schwaches Licht fällt auf die Erde, lässt das Bild jedoch insgesamt dunkel und schattig wirken.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 53.

Säugetiere und Vögel (NW-7–NW-19)

NW-7

Untitled

1993

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Abbildung S. 110

In einer von Bergen umgebenen idyllischen Landschaft bilden auf dem Boden liegende, braun gefleckte Vogeleier einen Kreis. Fünf unterschiedliche Vögel umringen die Formation und blicken auf die freie sandige Mitte. Um den Kreis herum wachsen grüne Grashalme und fassen die Eier ein. Im Hintergrund erstreckt sich ein hügeliger Rasen bis zu einem einfachen Holzhaus und zu zwei hohen Bäumen, die den Garten abgrenzen. Dahinter zeichnen sich die Dächer weiterer Häuser ab, bevor ein schmaler Waldstreifen den Übergang zu den braunen Bergen beschreibt. Der wolkgige blaue Himmel bildet den oberen Abschluss. Die Farben im Bild sind harmonisch und warm, auffällig ist die rote Brust des rechten Vogels, dessen Farbigkeit auf die Eier vor ihm abzufärben scheint. Den hellsten Punkt bildet der gelb-braune Sand in der Mitte des Eierkreises. Die Vögel wirken wie hypnotisiert, als würden sie einem Ritual beiwohnen. Menschen sind trotz der Nähe zu den Häusern nicht zu sehen. Offen bleibt, warum die Eier dort liegen, wer sie so exakt platziert hat und welche Motivation die Vögel haben.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 20; Crewdson u. Steinke 2000, S. 35; Facebook 2018; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 59.

NW-8

Untitled

1994

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Abbildung S. 111

Eine weiße Möwe beugt sich aus dem Bildmittelgrund zu einer Pfütze aus schaumigen Wasser und Müll, die den gesamten vorderen Bildraum in einem Halbkreis einnimmt. Der Vogel steht von dunklen Baumstämmen umgeben auf dem Waldboden und beäugt die verrosteten Dosen und Flaschen, die in dem dreckigen Wasser schwimmen. Drei Spatzen leisten ihr am linken und rechten Bildrand Gesellschaft. Hinter den Stämmen zeichnen sich im Hintergrund Häuser ab, die in einer sonnig gelben Umgebung stehen. Von dieser idyllischen Atmosphäre ist im Vordergrund nichts zu spüren, das Licht dringt nicht bis zu der Szene vor. Die Möwe wird stattdessen von vorne hell beschienen, was die Künstlichkeit der Szene zusätzlich hervorhebt.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 22; Crewdson u. Steinke 2000, S. 47; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 63.

NW-9

Untitled

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Mittig in der Komposition steht ein braun-schwarzer Vogel in einem Vorgarten. Der mit Steinen und Gras belegte Boden ist mit Wasser überflutet, das aus einem Gartenschlauch strömt, der vom linken Bildrand hinter den Bäumen verläuft und mittig im Bild endet. Auf der Grünfläche und im Wasser liegen faulende Äpfel, aus denen Maden hervorschauen. Die Szene wird hinterfangen von Birkenstämmen sowie Grasbüscheln und Grünpflanzen, die vor der Bretterwand des dahinter liegenden Hauses stehen. Rechts klettert ein Eichhörnchen mit einem Apfel an einem der Baumstämme empor. Die grünen Früchte hängen zusammen mit dunklen grünen Blättern von oben in das Bild hinein. Am rechten Bildrand gibt eine Lücke im Bewuchs den Blick auf ein rotes einfaches Holzhaus und die sich dahinter erhebenden Hügel frei. Durch die Tiere, besonders durch das unecht wirkende Eichhörnchen, erscheint die Fotografie surreal und künstlich. Die Beleuchtung von vorne wirft einen Fokus auf die am Boden liegenden Äpfel und Maden.

Abdruck der Fotografie: <https://theredlist.com/wiki-2-16-860-897-1107-view-existentialism-1-profile-crewdson-gregory.html> (Stand: 3.2.2018).

NW-10

Untitled

1991

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Den Bildvordergrund bestimmt ein Brachgrundstück mit umgestürzten Baumstämmen und Steinen inmitten von Gestrüpp und einzelnen Blumen. Eine Schar gleichartiger brauner Vögel hat sich dort niedergelassen. In der Bildtiefe schließt sich ein Rasenstück bis zu einem einfachen weiß-blauen Holzhaus an, das sich am linken Bildrand erhebt. Im rechten Teil des Gartens steht eine kleine blaue Hundehütte zwischen den sich

gabelnden Stämmen zweier Bäume. Ein hoher brauner Zaun verdeckt den Ausblick auf das Grundstück und die Häuser dahinter. Am oberen Bildrand fassen die Spitzen grüner Blätter und ein gelber Schmetterling die Szene ein.

Abdruck der Fotografie: <http://www.tsguide.org/page3/page0/index.html> (Stand: 3.2.2018).

NW-11

Untitled

1997

Colour coupler print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 6 + 2 APs



Zwei Fasane stehen mit dem Rücken zum Betrachter in einer hohen Hecke aus weißen und violetten Blumen sowie dornigen Rosenstielen und blicken in den Bildhintergrund. Über ihnen, zwischen den Dornen, schweben drei Glaskugeln wie Seifenblasen durch die Pflanzen hindurch. Den oberen Abschluss der Komposition bilden die Blätter der Rosen, die wie eine Art Baldachin über der Szene ausgebreitet sind. Durch die Pflanzenstiele hindurch werden die Dächer der Häuser im Bildhintergrund sowie der blaue Himmel sichtbar.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 57; <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-12

Untitled

1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 6



Abbildung S. 109

Zentral im Bild liegt auf dem Boden ein schwarz-graues keulenartiges Objekt, auf dem in roten erhabenen Buchstaben das Wort H O M E zu lesen ist. Das Objekt wirkt verwest und weist mehrere rote Stellen auf, die an Wunden erinnern. Von links oben ragt der Kopf und Hals einer weißen Möwe bis fast zur Bildmitte in die Aufnahme hinein, ihr gelber Schnabel berührt fast den Gegenstand. Von rechts tritt als Pendant eine schwarz-weiße Elster hinzu und beäugt die Szene. Der Boden ist bis zum unteren Bildrand mit nieder-

gedrücktem Gras sowie umgebogenen gelben und violetten Astern belegt. Zum Bildhintergrund wachsen die Blumen und das Gras aufrecht und hinterfangen die gesamte Szene, zwei rotbraune kleinere Vögel stehen inmitten der Pflanzen. Dahinter wird eine Siedlung in Form von zwei Holzhäusern und dazwischen aufragenden Bäumen sichtbar. Nach oben wird das Bild von herabhängenden Ästen mit grünen Blättern begrenzt. Dadurch wirkt das Objekt wie isoliert, eingefasst von allen Seiten, wie ein gut gehütetes Geheimnis, das nur den Vögeln offenbart wird. Beleuchtet wird die Szenen von vorne, was die beiden großen Vögel noch präsenter erscheinen lässt. Die Aufschrift H O M E kann auf die Grenzsituation zwischen Natur und Zivilisation anspielen, ironisiert die amerikanische typische Wohnsituation im Vorort und stellt die Verbindung zwischen dem Unheimlichen und Heimlichen in den Fokus.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 75; <http://taxidermy-in-art.tumblr.com/page/73> (Stand: 20.1.2018); <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-13

Untitled

1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Hoch gewachsene rosa Tulpen durchziehen im Vorder- und Mittelgrund die Fotografie vertikal in regelmäßigen Abständen. An den Tulpen krabbeln Käfer empor, weiße Schmetterlinge fliegen zwischen den Blüten umher. Der Betrachterstandpunkt liegt sehr niedrig, knapp über dem mit dunklem Laub belegten Boden. Dort liegt, halb von den Blättern bedeckt, ein toter Vogel auf dem Rücken. Seine schwarzen Flügel liegen zu beiden Seiten weit ausgebreitet und geben den Blick auf seine weißen Brustfedern frei. Sein Kopf wird vom unteren Bildrand beschnitten. Hinter dem Tulpenfeld erstreckt sich ein geschwungener Streifen grüner Wiese, der zu einem Haus mit Zaun und weiteren Bäumen und Büschen überleitet. Der grau-blaue Himmel hängt mit dicken Wolken über der Szene.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 21; Crewdson u. Steinke 2000, S. 61; Facebook 2018.; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 37.

NW-14

Untitled

1992

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Vor dem Betrachter erhebt sich eine Konstruktion aus einer Metallplatte, die frontal im Bild aufgerichtet ist. Ein schwarzes Kabel, das mit Klebeband befestigt wurde, führt von links unten hinauf, hinter der Platte herum und verläuft rechts in gleicher Weise wieder hinab. Zwei blaue Lichtreflexionen bilden auf dem Metall unregelmäßige Flächen aus. Ein toter Vogel liegt vor der Konstruktion auf dem Rücken in einem aus Erde und Schotter gebildetem Kreis. Innerhalb der runden Fläche liegen eine Münze und weitere kleine Gegenstände verteilt. Diese Anlage wird eingebettet in eine waldartige Umgebung. Zum vorderen Bildrand umstehen Grashalme den Kreis, die im Bildmittelgrund in einen dichten Blätterbewuchs und anschließend zu moosbehangenen Birkenstämmen übergehen. An dem mittig im Bild wachsendem Stamm sitzt ein Specht. Im Hintergrund wird die Holzwand eines Hauses angedeutet.

Die Szene wird von vorne beleuchtet, wobei die blauen Flecken besonders die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 49; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 67; http://www.icollector.com/Gregory-Crewdson-Photgraph-from-Nature-Series_i8491050 (Stand: 20.1.2018).

NW-15

Untitled

1994

C-print

101,6 x 81,28 cm (unframed)



Das hochformatige Bildfeld wird horizontal in zwei Ebenen geteilt. In der oberen Hälfte stehen zwei Mäuse inmitten gelber und roter Tulpen und wohnen zusammen mit einer auf den Hinterpfoten stehenden Maus dem Ausschlüpfen eines Küchens bei, das sich vor ihnen aus einem Ei schält. Die Blumen durchmessen nahezu die gesamte obere Bildhälfte, die nach oben von grünem Laub abgeschlossen wird. Die untere Bildhälfte ist sehr dunkel, fast schwarz gehalten und bietet dem Betrachter wie in einem Querschnitt den Blick in das Erdreich. Mittig verläuft ein Krater hinab in die Tiefe. Links und rechts liegt je ein weißes Ei vergraben, Raupen kriechen in der Erde umher. Es wird der Eindruck erweckt, als stamme das Ei an der Oberfläche ebenfalls aus diesem Loch.

Während die obere Bildhälfte durch die farbigen Blumen und die sommerliche Beleuchtung harmonisch und friedlich wirkt, erscheint die Komposition im unteren Teil bedrohlich und unangenehm.

Abdruck der Fotografie: Stief u. Matt 2007a, S. 57.

NW-16

Untitled

1994

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Auf dem erdigen Boden im Bildvordergrund liegen fünf weiße, teilweise zerbrochene Eier, halb in der Erde vergraben. Eine Eierschale ist bereits aufgebrochen. Links zwischen dem Gelege stehen zwei gelbe Entenküken nach rechts gewandt. Ein schmaler Weg separiert das Feld von der bebauten Landschaft im Hintergrund. Dort stehen verschiedene einfache, teils verfallene Gebäude, die an eine Hühnerfarm erinnern. Von dem Haus am linken Bildrand steigt heller dichter Rauch vertikal aus dem Schornstein in den Himmel. Bäume trennen die einzelnen Häuser voneinander. Eine Hügelkette hinterfängt die Szene und ein blauer wolkiger Himmel schließt das Bild ab.

Abdruck der Fotografie: <http://taxidermy-in-art.tumblr.com/page/73> (Stand: 20.1.2018).

NW-17

Untitled

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



In der Fotografie öffnet sich zwischen grünem Farn und braunen dornigen Ästen ein ovaler Ausblick, in dem drei Eichhörnchen sitzen, die ein blaues schwebendes Ei beobachten. Weitere blaue Eier liegen auf dem Boden bis zum unteren Bildrand verteilt. Hinter den Tieren wird in einem schmalen Durchblick das Satteldach und der rote Giebel eines Hauses sichtbar. Die Eichhörnchen scheinen ein geheimes Ritual abzuhalten, dessen Sinn sich für den Betrachter jedoch nicht erschließt. Die Szene wird von vorne beleuchtet, was den unwirklichen Charakter zusätzlich unterstreicht.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 63.

NW-18

Untitled

1994

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 6



Die Aufnahme wird bestimmt von einem hohen floralen Gebilde aus verschiedenen Blüten, das nach vorne einen Halbkreis aus weiteren Blumen ausbildet. Mittig in dieser Art Höhle sind rote Beeren zu einem spitz nach oben zulaufenden Turm aufgestapelt. Diese Konstruktion aus verschiedenfarbigen Nelken, Rosen und Margeriten wird von einem Feld aus Prachtscharten eingefasst, das sich bis in die Bildtiefe und zu den beiden Bildseiten hin ausbreitet. In der linken unteren Ecke steht eine Maus auf den Hinterpfoten und beobachtet die Szene. Von oben hängen im Bildvordergrund dünne Äste mit roten und blauen Beeren hinab und verdecken teilweise die Sicht auf die Auftürmung. Zudem ist die Szene von vertikal gespannten Spinnweben durchzogen. Die vielen Farben und unterschiedlichen Formen erschweren die Szene zu erfassen, die nicht alltägliche Form wirkt surreal. Zudem lassen die Spinnweben das Bild rätselhaft erscheinen.

Abdruck der Fotografie: <http://taxidermy-in-art.tumblr.com/page/73> (Stand: 20.1.2018); <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-19

Untitled

1994

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Von unten und seitlich ins Bild ragende grüne Blätter sowie von oben herabhängende rote und weiße Weintrauben umfassen einen in der Bildmitte auf dem Rücken liegenden toten Fuchs. Der Kopf ist zum unteren Bildrand ausgerichtet, seine linke Pfote ragt in den Himmel. Auf seiner weißen Brust hat sich ein Spatz niedergelassen und blickt den Fuchs an. Ein weiterer Vogel sitzt auf einer Weinrebe rechts oberhalb, knapp über dem Körper des Tieres. Weitere Ranken durchziehen das Bildfeld vertikal und diagonal vor und hinter dem Fuchs. Sie versperrern so den Ausblick auf die Häuser, deren verschwommenen Konturen im Bildhintergrund angedeutet sind. Auf den Kopf und die Flanke des Fuchses fällt helles Licht von rechts. Die Szene wirkt durch den dichten Bewuchs geheimnisvoll und surreal. Die Vögel scheinen Geheimnisträger oder auch die Entdecker des toten Tieres zu sein.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 26; Crewdson u. Steinke 2000, S. 69; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 69;

Schmetterlinge und Insekten (NW-20–NW-29)

NW-20

Untitled

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Auf dem laubbedeckten Boden liegen groß im Bildvordergrund leere Schraubverschluss-Gläser verteilt, zwischen denen kleine gelbe Tulpen wachsen. Rote Schmetterlinge flattern über ihnen im gesamten Vordergrund umher und belagern gleichfalls drei schlanke Baumstämme, die das Bild in vier Teile gliedern. Durch dieses „Gitter“ hindurch werden die einfachen, baumumstandenen Häuser der Siedlung im Hintergrund sichtbar.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 39.

NW-21

Untitled

1990

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 10



Nah vor dem Betrachter durchziehen gerade gewachsene, grüne dornige Rosenstiele den Bildvordergrund. Die rosa Blüten sind zum einen komplett im Bildfeld erkennbar, zum anderen werden sie vom oberen Rand beschnitten. An den Stielen haben sich Insekten und ein gelb-brauner Schmetterling niedergelassen. Links ist deutlich an einer Pflanze die Eiablage eines Insekts zu erkennen. Am Boden zwischen den Blumen liegt Müll, der von der dichten grün-schwarzen Bewachsung verdeckt wird. Die Blumen und die Stängel versperren zudem den genauen Blick in den Hintergrund. Zwischen den Pflanzen wird ein waagrecht liegender Holzstamm erkennbar, dahinter erheben sich lila Blütenstängel. Das Bild bleibt dunkel und wirkt undurchdringlich. Das Licht scheint von hinten auf die Rosenblüten und lässt die Flügel des Schmetterlings transparent erscheinen.

Abdruck der Fotografie: <https://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED--NATURAL-WONDER-/DF7D29F4768FB344> (Stand: 20.1.2018); <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-22*Untitled*

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 10



Aus naher Distanz fällt der Blick auf verschiedene Pflanzenteile, die hinter einem weißen Lattenzaun bis zur oberen Bildkante aufragen. Der weiße Holzzaun, der eine Diagonale von rechts unten nach links beschreibt, distanziert den Betrachter von der Szene. Die grünen Pflanzen dahinter weisen verschieden große, runde Verdickungen in den Stilen sowie feine Blätter auf. An den Pflanzen haben sich braune Raupen niedergelassen. Zum rechten und linken Bildrand rahmen Birkenstämme die Szene. Nach hinten wird die Komposition durch eine Ziegelwand rechts und den Ausblick auf den blauen Hintergrund links abgeschlossen. Drei Schmetterlinge, die vom Zaun in Richtung der Pflanzen fliegen, bilden eine Verbindung zum Betrachter.

Abdruck der Fotografie: <https://www.artnet.com/auctions/artists/gregory-crewson/untitled-natural-wonder-17> (Stand: 20.1.2018).

NW-23*Untitled*

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Aus einem Innenraum blickt der Betrachter durch ein weiß gerahmtes Fenster nach außen auf ein buntes Arrangement aus Pflanzen und Insekten. Durch dünne weiße Vorhänge, die das Bild zu beiden Seiten rahmen, wird der Betrachterblick etwas eingeschränkt und zudem durch zwei weiße, nach außen geöffnete Schlagläden auf die Bildmitte fokussiert. Dort bildet ein kräftiger brauner Ast eine Diagonale nach rechts oben. Um ihn herum wachsen bunte Blumen, Schmetterlinge, Käfer und Maden klettern und kriechen an ihm und auf dem Boden herum. Zudem ist der Ast von einer hellen schleimigen Flüssigkeit überzogen, die teilweise nach unten tropft. Direkt darunter, unmittelbar vor dem Fenster, öffnet sich ein tiefes ausgehobenes Loch im Boden. Der Hintergrund bleibt hell, aus dieser Richtung fällt ein greller Lichtkegel in der Bildmitte hinab auf die Szene.

Abdruck der Fotografie: Galassi 1991, S. 38, 118; <https://onlineonly.christies.com/s/first-open-online/untitled-natural-wonder-97/9562> (Stand: 3.2.2018).

NW-24

Untitled

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Die Fotografie wird dominiert von einer einfachen braunen, schräg im Bild schwebenden Holzhütte. Verschiedene Dornenranken, dicke Äste und dünne lange Streben durchkreuzen die Bildfläche in verschiedenen Richtungen und bilden eine Art Netz vor und unter dem Haus. Die dicken Stämme heben scheinbar das Gebäude nach oben. Mehrere große blaue Schmetterlinge sitzen auf den Pflanzen oder umfliegen sie.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 71.

NW-25

Untitled

1992–1997

C-print

101,6 x 81,28 cm (unframed)



Die hochrechteckige Fotografie wird vertikal von mehreren geflochtenen Haarsträngen durchzogen, zwischen denen blaue Schmetterlinge umherfliegen. Sie verteilen sich über die gesamte Bildfläche und schimmern in unterschiedlichen Blau- bis Lilatönen. Zwischen und hinter den Zöpfen füllen verschiedene grüne und gelbe Pflanzen die Fotografie.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 25; Crewdson u. Steinke 2000, S. 65; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 73.

NW-26

Untitled

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 6 + 2 APs



Zwischen hoch gewachsenen roten Tulpen winden sich gleichmäßig geflochtene helle Zöpfe vom erdigen Boden empor. Dunkelblaue Schmetterlinge haben sich zwischen den Pflanzen und Haarteilen niedergelassen bzw. fliegen dazwischen umher. Die Haare, Pflanzen und Tiere bilden ein nahezu undurchdringliches Netz und verdecken den Blick in den Hintergrund.

Abdruck der Fotografie: <https://www.phillips.com/detail/GREGORY-CREWDSON/UK010317/137> (Stand: 3.2.2018).

NW-27

Untitled

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Blaue, weiße und orangene Schmetterlinge türmen sich zu einem Berg auf dem Boden, umstanden von lilafarbenen und gelben Blumen. Zur unteren Bildkante liegen die Pflanzen umgeknickt auf dem Boden und bieten so einen ungehinderten Blick auf die Schmetterlingsansammlung, die das Zentrum der Aufnahme bildet und fast bis zum oberen Bildrand reicht. Nach links und rechts rahmen hohe lila Scharoten und gelbe Garben das Gebilde symmetrisch ein. Durch die nahe Aufnahme wird dem Betrachter ein Standort knapp über dem Boden zugewiesen, wodurch die Pflanzen und die Schmetterlinge groß im Bild erscheinen. Durch die niedergedrückten Pflanzen am unteren Bildrand wird der Einstieg ins Bild angeboten und ein Sog zu dem Schmetterlingsberg erzeugt. Die rahmenden Blumen erwecken das Gefühl, einen geheimen Blick auf die Szene zu werfen. Im Hintergrund ist schemenhaft ein Wald zu erkennen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 24; Crewdson u. Steinke 2000, S. 59; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 71; Stief u. Matt 2007a, S. 58f.

NW-28

Untitled

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Ein geschlossenes, in der Höhe zweigeteiltes Holzfenster nimmt nahezu den gesamten Bildraum ein und bildet das Hauptmotiv der nächtlichen Szene. Während der obere Teil des Fensters durch eine innen angebrachte Jalousie verdeckt wird, ermöglicht der untere Teil den Blick durch ein Fliegengitter in den beleuchteten Wohnraum. Innen steht nah an der Scheibe eine eingeschaltete Stehlampe, an der Wand dahinter hängt ein gerahmtes Landschaftsbild und grüne Pflanzen definieren das Fensterbrett. Leichte Spitzenvorhänge verdecken weitere Einzelheiten. Vor dem Fenster schwirren mehrere Motten und Nachtfalter umher oder haben sich auf dem Fliegengitter niedergelassen. In den Bildraum ragen von allen Seiten Pflanzentriebe mit grünen Blättern bis in den Fensterrahmen hinein. Die Holzfassade des Hauses wird neben dem Fenster angedeutet und wird von einem blauen Licht beschienen, dessen Herkunft dem Betrachter nicht offengelegt wird.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 23; Crewdson u. Steinke 2000, S. 55; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 75.

NW-29

Untitled

1991

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Etwas in den Bildhintergrund versetzt haben sich mittig in der Fotografie mehrere Käfer um einen Rosenstiel zu einem dichten, runden Knäuel zusammengefunden. Weitere Pflanzen durchkreuzen das Bildfeld vertikal und diagonal sowohl im Bildhintergrund als auch im -vordergrund. Den Boden bedecken dichte Grünpflanzen. Verschiedene Schmetterlinge fliegen am linken und oberen Bildteil zwischen den Blumen umher.

Abdruck der Fotografie: <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

Surreale Gebilde (NW-30–NW-36)

NW-30

Untitled

1992

C-print

101,6 x 81,28 cm (unframed)

Aufl.: 6



Die Mitte der hochrechteckigen Fotografie wird bestimmt durch einen herunterhängenden Strang, an dem grünelbe Käfer dicht neben- und übereinander kleben. Das Gebilde durchmisst zwei Drittel der Vertikalen und wird rechts und links von weiteren, kürzeren Pflanzensträngen begleitet, die jedoch keine Käfer aufweisen, sondern von drei orangene Schmetterlingen umkreist werden. Von links nach rechts durchkreuzt ein dünner Ast das Bild, an dem mehrere braune Raupen entlangkriechen. Ein Vogel wohnt dem Treiben am linken Bildrand bei. Hinterfangen werden die Objekte von grünem Blätterwerk. Der Betrachterstandpunkt befindet sich auf Höhe des Käferstranges, so dass aus leicht erhöhter Sicht der Blick hinab auf eine Siedlung fällt. Zwei Häuser und davor angelegte Gärten werden unscharf vor einer braunen Hügelkette und dem grau-blauen Himmel sichtbar.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 43; <https://theredlist.com/wiki-2-16-860-897-1107-view-existentialism-1-profile-crewdson-gregory.html> (Stand: 20.1.2018); <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-31

Untitled

1995

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 6



Vom oberen Bildrand hängen dicke konische Gebilde hinab, die fast die gesamte Vertikale der Fotografie durchmessen. Die grünen ovalen Elemente stellen sich bei näherer Betrachtung als Käfer heraus, die aneinandergeklammert die Trauben bilden. Umgeben sind die Objekte von grünem Laub, das zusätzlich die Sicht auf die Szenerie dahinter einschränkt. Von oben fällt der Blick hinab auf eine Siedlung, zu der ein gelbes Holzhaus den Auftakt am linken Bildrand bildet. Der davorliegende Garten ist umgegraben, die Erde wurde zu mehreren Hügeln aufgetürmt. Eine Leiter lehnt in der Grube, verschiedene Bretter liegen verstreut auf dem Boden. Ein weißer Lattenzaun trennt das Grundstück von dem folgenden ab. Dahinter setzt sich die Siedlung in ähnlicher Weise fort, ein Baum verdeckt jedoch die ungehinderte Sicht. Im Bildhintergrund erhebt sich ein brauner Berg und der neblige Himmel.

Abdruck der Fotografie: <https://theredlist.com/wiki-2-16-860-897-1107-view-existentialism-1-profile-crewdson-gregory.html> (Stand: 20.1.2018); <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-32

Untitled

1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Wie durch einen schwarzen Rahmen blickt der Betrachter durch einen ovalen Ausschnitt auf einen in der Luft hängenden Kreis aus grün-schwarzen Käfern. Die Insekten haben sich zu dieser Form zusammengefügt und schweben über weiteren gleichartigen Insekten, die zu einem Kegel auf einer Felsplatte aufgetürmt sind. Dicke Dornenranken fassen die Szene ein und verzweigen sich zu allen Seiten. Die Stämme mehrerer Bäume bilden den Hintergrund und verdecken den Ausblick auf die sonnige Umgebung dahinter. Die Käfer wirken wie eine Erscheinung, ein übernatürlicher Vorgang oder ein mystisches Ritual.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 83; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 81.

NW-33

Untitled

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Auf dem Waldboden, fast symmetrisch eingerahmt von Baumstämmen, an denen je ein Spatz sitzt, liegt ein undefinierbares, unförmig gewölbtes Objekt auf dem Boden. Es nimmt die Struktur der Baumrinde auf, weist jedoch rote Flecken auf, die an blutige Verletzungen erinnern, um die herum und aus denen heraus Maden kriechen. Den unteren Bildabschluss bilden grüne Blätter, nach hinten wird die Szene von dornigen Rosenstielen abgegrenzt. Die kreuz und quer wachsenden Pflanzen versperren teilweise den Blick auf die Gebäude im hellen Hintergrund.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 27; Crewdson u. Steinke 2000, S. 73; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 77.

NW-34

Untitled

1993

C-print

101,6 x 81,28 cm (unframed)

Auf.: 6



Das hochrechteckige Foto wird in einen oberen Bildvordergrund und einen unteren Bildhintergrund geteilt. Von oben hängt ein aus türkisfarbenen, teilweise transparenten Kugeln gebildetes Objekt von einem Ast in das Bildfeld hinab. Dichte grüne Blätter des Baumes erstrecken sich horizontal am oberen Rand der Szene und verdecken zum Großteil den Blick auf den Himmel dahinter. Kleine runde Früchte hängen an dem Geäst, ein gelber Schmetterling fliegt auf die Blätter zu. Im unteren Bildteil werden von einem erhöhten Standpunkt, aus weiter Distanz, die Häuser und Gärten einer Siedlung leicht unscharf wiedergegeben.

Abdruck der Fotografie: <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-35

Untitled

1993

C-print

101,6 x 81,28 cm (unframed)

Auf.: 6



Von einem waagrecht am oberen Bildrand wachsenden braunen Ast hängt eine kaktus-ähnliche grüne Pflanze hinab, die mit Dornen gespickt ist. Die mittig eingeschnürte Form des Objekts endet nach unten in einer Art Zitze, aus der ein Strahl aus schleimiger Flüssigkeit austritt und bereits auf den darunter wachsenden Ast getropft ist. Kreuz und quer hinter dem Objekt wachsen weitere dünne braune Äste, die mit kleinen grünen Blättern bewachsen sind. Im Hintergrund werden braune Sandhügel und ein verschwommener grüner Wald angedeutet. Die grüne Frucht wird mittig von allen drei Seiten hell beschienen.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 61; <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-36

Untitled

1995

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 6 + 2 APs



Begleitet von hohen roten und gelben Tulpen sowie lila Prachtscharten, die eine Art Spalier bilden, blickt der Betrachter auf ein braunrotes ovales Gebilde, das leicht zurückversetzt mittig im Bild angeordnet ist. Aus der rot umrandeten, mittigen Öffnung fließt grauer Schleim auf den Boden. Grüne Käfer sitzen auf dem Gegenstand sowie auf dem Boden davor. Auf dem dunklen Weg liegen bis zu dem braunen Objekt herabgefallene Blütenblätter und Pflanzenteile verstreut. Der Betrachterstandpunkt befindet sich weit unten, fast auf Bodenhöhe, wodurch die Stiele der Tulpen wie hohe Bäume wirken. Im Hintergrund werden Ausschnitte von Holzhäusern sichtbar.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 67; <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

Körperteile (NW-37–NW-40)

NW-37*Untitled*

1992–1997

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Abbildung S. 104

Im Vordergrund ragt inmitten von violett blühenden Lupinen ein linker Arm einer leblos wirkenden Person von links unten in die Mitte des Bildfelds. Von dem grauen und schmutzigen Körperteil ist die Hand, der Unterarm und ein kleiner Teil eines blauen Hemdärmels abgelichtet. Der Daumen und der ausgestreckte Zeigefinger sind umschlungen von einer Dornenranke, die das Bildfeld von links oben durch die Mitte bis rechts oben in einem Bogen durchzieht. Rechts neben der Hand sitzt ein kleiner dunkelroter Singvogel. Die Dornenranke bildet eine Art Grenze für den Ausblick auf die Bebauung im Mittel- und Hintergrund. Rechts steht ein rötliches Holzhaus ohne sichtbare Türen oder Fenster. Dahinter und links schließen sich ein weiteres einfaches graues Holzhaus sowie Gebäude einer Farm an, die von hohen Laubbäumen teilweise verdeckt werden. Zwischen den Strommasten gespannte Leitungen durchziehen das Bild horizontal. Nach oben begrenzen grüne Blätter die Aufnahme, die vereinzelt in das Bildfeld hineinragen. Von rechts oben blickt ein Eisvogel auf die Szenerie hinab.

Die gedeckten Lila- und Grüntöne, die in dem Bild vorherrschen, wirken natürlich und harmonisch. Nur die einzelnen grünen Blätter bilden mit ihren kräftigen Farben einen Kontrast. Die Beleuchtung wirkt natürlich, als würde die Szene von der niedrig stehenden Sonne beschienen.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 77.

NW-38*Untitled*

1996

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



In einem dunklen Bewuchs aus Blättern und Zweigen öffnet sich ein Ausblick auf eine niedrige eingebrochene Ziegelmauer. Zwischen den umherliegenden, aufgeschichteten grauen Steinen liegt ein Unterarm, der an mehreren Stellen blutige Verletzungen aufweist. Eine Taube sitzt links auf den Ziegeln und beäugt die Szene unter sich. Nach oben lichtet sich der Bewuchs etwas und gibt den Blick frei auf ein sonnenbeschienenes Haus

mit Garten. Die Blätter und Dornen am unteren Bildrand wirken dick und undurchdringlich. Bildvorder- und -hintergrund bilden aufgrund der jeweiligen Szenerie und der Farbgebung einen starken Kontrast.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 24.

NW-39

Untitled

1995

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)

Aufl.: 6



Von links erstreckt sich bildparallel ein nackter behaarter Unterschenkel im Bild, der auf dem dunklen laubbedeckten Waldboden liegt. Blutige Abschürfungen überziehen die Haut, spitze Dornen haben das Bein durchbohrt. Die dicken Dornenranken winden sich zudem vor und hinter dem Fuß und bilden eine netzartige Abgrenzung zur dahinterliegenden Siedlung. Die Häuser, Gärten und Bäume werden in warmes herbstliches Licht getaucht und verströmen eine angenehme und wohlige Atmosphäre. Im Gegensatz dazu steht der dunkle Vordergrund, der kalt, abweisend und beängstigend wirkt.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 28; Crewdson u. Steinke 2000, S. 81; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 79; <https://www.phillips.com/artist/10625/gregory-crewdson> (Stand: 3.2.2018).

NW-40

Untitled

1996

C-print

81,28 x 101,6 cm (unframed)



Auf dem Waldboden ragt ein menschliches Bein, das mehrere blutige Verletzungen aufweist, diagonal von rechts in das Bildfeld. Ein Teil der kurzen beigen Hose ist zu sehen sowie der nackte behaarte Unterschenkel und Fuß. Um den Knöchel wurde ein Seil mit einer Schlinge befestigt, das den Fuß leicht nach oben hebt. Eine Vielzahl weiterer Seile ist durch das Bild gespannt. Weiße und braune Mäuse klettern an den Kordeln empor oder laufen auf dem Bein entlang. Sie scheinen das Körperteil abtransportieren zu wol-

len. Im Hintergrund wird die Szene von mehreren Stämmen großer Bäume begrenzt. Die dahinterliegenden Häuser sind in orangegelbes Licht getaucht. Der idyllisch wirkende Hintergrund steht im Kontrast zu der furchteinflößenden Szene im Vordergrund.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 79; Heiferman u. Kismaric 1998, S. 39, 164; <http://taxidermy-in-art.tumblr.com/page/73> (Stand: 20.1.2018).

Hover

Straße durch die Siedlung (*H-1-H-4*)

Vorgarten / Garten (*H-5-H-7*)

Kreise (*H-8-H-10*)

Straße durch die Siedlung (H-1–H-4)

H-1*Untitled*

1996–1997

Gelatin silver print

50,8 x 60,96 cm (unframed)



Abbildung S. 115

In einer ländlichen Vorortsiedlung blickt der Betrachter von weit oben auf eine asphaltierte Straße, die sich mittig in der Aufnahme weit in die Bildtiefe erstreckt. Links und rechts der Straße schließen sich Rasenflächen, die Vorgärten der einfachen einstöckigen Häuser an. Die meisten Grundstücke sind nicht durch einen Zaun abgegrenzt. Zwischen den gepflegt wirkenden Grundstücken erheben sich Bäume, die im Bildhintergrund in einen Wald und einen Berg übergehen. Ein relativ schmaler Streifen wird dem wolkigen Horizont eingeräumt. Auf den ersten Blick wirkt die Fotografie wie eine einfache Dokumentation einer beliebigen Vorortstrasse. Bei genauer Betrachtung fallen jedoch die parallel zueinander, im gleichen Abstand aufgehäuften Erdlinien auf der Straße auf, in die Blumen gepflanzt wurden. Eine Frau steht links vorne auf dem Weg, wahrscheinlich hat sie die Pflanzen gesetzt. Sie lässt die Schultern hängen, in ihrer Hand hält sie weitere Blumen. Um sie herum stehen und liegen eine Gießkanne, Gartengeräte und Pflanzen. Der weit in der Bildtiefe liegende Fluchtpunkt und ein daraus resultierender Tiefensog leitet den Betrachterblick auf die „entscheidende“, vergleichsweise kleine Szene im Bild. Die Frau wird zusätzlich von zwei Stromleitungen eingerahmt, die quer über der Straße verlaufen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 30; Crewdson u. Steinke 2000, S. 89; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 89.

H-2*Untitled*

1996

Gelatin silver print

50,8 x 60,96 cm (unframed)



Auf der sich geradlinig vom unteren Bildrand in die Tiefe durch eine Siedlung erstreckende Straße verlegt ein Mann Rollrasen. Er hat mittig im Bild seinen Pickup geparkt, auf dessen Ladefläche sowie auf dem Boden davor weitere Stücke des Rasens und Arbeitsgeräte liegen. Ein Teil der Straße wurde bereits mit dem Gras belegt, das links und rechts an die vorgelagerten Wiesen der Wohnhäuser anknüpft. Diese erstrecken sich leicht bergan zu den in regelmäßigen Abständen leicht schräg zur Straße stehenden Gebäuden. Ein eingeschalteter Rasensprenger bewässert am Rand die neu ange-

legte Grünfläche. Zu beiden Seiten der Straße stehen Bewohner in den Auffahrten und beobachten den Arbeitenden. Im Bildhintergrund sperrt ein Polizeiwagen die Straße quer ab, ein uniformierter Beamter wohnt der Szene in einigem Abstand bei. Die zwischen den Holzmasten gespannten Stromleitungen begleiten zum einen den Verlauf der Straße und unterbrechen zum anderen den Betrachterblick horizontal.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 32; Crewdson u. Steinke 2000, S. 93; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 93.

H-3

Untitled

1996–1997

Gelatin silver print

50,8 x 60,96 cm (unframed)



Ein Braunbär steht am Straßenrand einer Vorortsiedlung in den verstreuten Abfällen aus umgefallenen Mülltonnen. Ihm gegenüber, auf der anderen Seite der gerade am linken Bildrand in den Hintergrund verlaufenden Straße, hat sich ein „Dog Officer“ positioniert, der in seiner gesenkten Hand eine Pistole hält. Eine Spur aus Müll führt von dem Tier zu dem Ranger. Das Auto des Mannes parkt in einigem Abstand hinter ihm, die Beifahrertür und der Kofferraum stehen offen. In der rechten Bildhälfte staffeln sich kleine, ähnlich aussehende Häuser nach hinten. Dort beobachten die Bewohner aus sicherem Abstand die bedrohliche Szene. Die ländliche, an sich ruhig und idyllisch wirkende Häuseransiedlung wird von hohen Bäumen und einem dichten Wald hinterfangen. Durch die erhöhte Sicht kann die gesamte Situation überblickt werden.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 33; Crewdson u. Steinke 2000, S. 95; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 95.

H-4

Untitled

1996–1997

Gelatin silver print

50,8 x 60,96 cm (unframed)



Aus erhöhter Distanz wird eine Straße in einer Siedlung abgelichtet, die sich leicht diagonal von links nach rechts in die Bildtiefe erstreckt und dort nach links abbiegt. Links säumen zweistöckige holzverkleidete Häuser den Weg, wobei das vorderste brennt.

Grauer Rauch dringt aus dem Fenster des oberen Stockwerks hinaus und zieht über die Straße. Auf der ebenerdigen Veranda hängen Luftballons, ein Tisch, Stühle und Überreste einer Feier liegen im Vorgarten bis hinunter zur Straße verstreut. Die Bewohner des Hauses sind nicht zu sehen. Vor dem Haus parkt am linken Bildrand schräg ein weißes Fahrzeug auf dem Parkplatz, dem Haus gegenüber ist zum rechten Bildrand ein Löschfahrzeug der Feuerwehr abgestellt. Feuerwehrmänner stehen mit Schläuchen auf der Straße und vor dem Haus sowie auf der gegenüberliegenden Seite bereit, löschen jedoch nicht den Brand. Das Wasser verteilt sich lediglich auf der Straße. Ein horizontal gespanntes Stromkabel grenzt die Szene vom Bildhintergrund ab, wo die Bewohner der anderen Häuser bzw. der Firma am rechten Bildrand die Vorgänge beobachten.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 35; Crewdson u. Steinke 2000, S. 101; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 101.

Vorgarten / Garten (H-5–H-7)

H-5*Untitled*

1996–1997

Gelatin silver print

50,8 x 60,96 cm (unframed)



Von oben fällt der Blick auf ein Haus in einer dicht bewaldeten kleinen Siedlung. Vor dem quer ausgerichteten, einfachen Gebäude wurde ein Pick-up mit geöffneter Beifahrertür auf der Wiese abgestellt, der aus der Motorhaube qualmt. Ein weißer Streifenwagen ist von rechts auf das Grundstück gefahren, ein Polizeibeamter verharret an der geöffneten Fahrertür. Im kleinen Vorgarten des Hauses, dessen vorderes Drittel mit einem Band zum linken Grundstück hin abgesperrt wurde, liegen Kinderspielzeuge und Gartengeräte verstreut. Die Bewohner des Hauses stehen im Morgenmantel nach links gewandt vor der Tür, ein Kind blickt aus dem Fenster hinaus auf den Rasen. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass ihre Blicke auf eine Hundehütte gerichtet sind, aus denen die nackten Beine eines Kindes herausragen. Zu beiden Seiten des Grundstücks schließen sich die asphaltierten Auffahrten der nächsten Häuser an. Eine am rechten Bildrand verlaufende Straße wird durch dichte Bäume nahezu vollständig verdeckt. Weitere Gebäude und abgestellte Autos sind nur ansatzweise erkennbar. Es wird nicht deutlich, was geschehen ist, da weder die Polizei noch die Bewohner in die Szenerie eingreifen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 34; Crewdson u. Steinke 2000, S. 99; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 97.

H-6*Untitled*

1996–1997

Gelatin silver print

50,8 x 60,96 cm (unframed)



In der Fotografie verhüllt am rechten Bildrand eine helle Rauchwolke ein Gartenhäuschen in einem umzäunten Garten. Während ein Mann, eine Frau und ein Kind in der Mitte der Rasenfläche mit dem Rücken zum Betrachter an einem Picknicktisch sitzen, steht ein weiterer junger Mann mit einigem Abstand vor dem qualmenden Schuppen. Er starrt die dichte weiße Rauchwolke an ohne sich zu bewegen oder etwas zu unternehmen, um den Vorgang zu stoppen. Die anderen Personen scheinen keine Notiz von dem Rauch zu nehmen. Hinter dem halbhohen einfachen Bretterzaun, der leicht aus der Bildparallele nach hinten rechts verläuft, schließt sich ein weiterer Garten mit aufgestelltem Pool an. Die Tür zu dem einfachen kleinen Haus ist geöffnet, Personen sind allerdings nicht zu erkennen. Hinter einem, vor dem Haus abgestellten Wäscheständer streift ein

schwarzer Hund umher. Die beiden Grundstücke werden eingerahmt durch einen Wald und einzeln stehende Bäume sowie ein sich nach rechts anschließendes Gartengrundstück.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 105; Neri u. Aletti 2001.

H-7

Untitled

1996–1997

Gelatin silver print

50,8 x 60,96 cm (unframed)



Aus leicht erhöhter Sicht fällt der Blick in einen Garten, in dem zunächst die vielen weißen und dunklen Luftballons auffallen, die zwischen den Bäumen schweben. Erst bei genauer Betrachtung erkennt man die zwei Personen am Rande einer verschatteten Fläche mittig auf der Wiese. Die Frau liegt auf der Seite mit dem Rücken zum Betrachter, zu ihren Füßen kniet ein Mann. An den Händen, dem Körper und den Füßen der Frau sowie im gesamten Garten und in den Bäumen sind Schnüre mit Luftballons befestigt, die gegen den Himmel streben. Die dichten Kronen der Laubbäume verstellen den Blick in die sich dahinter anschließenden Gärten und Häuser, von denen nur Ausschnitte zu erkennen sind. Die langen Schatten, die in den Garten fallen, deuten auf den einsetzenden Abend hin.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 97; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 99.

Kreise (H-8–H-10)

H-8

Untitled

1996

Gelatin silver print

50,8 x 60,96 cm (unframed)



Abbildung S. 116

Mittig im Bild nimmt ein mit Rindenmulch gebildeter Umriss eines Kreises nahezu das gesamte Gartengrundstück hinter einem Haus ein. Die Rasenfläche schließt sich an die am linken Bildrand angeschnittene Seite des Hauses an. Während die Kreisfläche leer bleibt, sind in dem restlichen Garten verschiedene Spielutensilien, unter anderem ein Dreirad, Bälle und ein Klettergerüst angeordnet. Zum unteren Bildrand steht auf einer sich deutlich abhebenden asphaltierten Fläche ein mit Spielgeschirr gedeckter Picknicktisch. Hinter und neben dem Garten schließen sich weitere, in Anordnung und Bauweise vergleichbare Häuser und Gärten an. Die Grundstücke sind durch hohe Sichtschutzzäune voneinander getrennt und bilden eine ländliche Siedlung, die nach hinten von dicht stehenden Bäumen und einer Hügelkette abgeschlossen wird.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 29; Crewdson u. Steinke 2000, S. 87; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 87; Neri u. Aletti 2001, o. S.

H-9

Untitled

1996–1997

Gelatin silver print

50,8 x 60,96 cm (unframed)



Ein einfacher hoher Sichtschutzzaun aus Holz teilt die Bildfläche in drei ungleiche Teile. Er verläuft vom unteren linken Bildrand leicht diagonal nach rechts hinten, erstreckt sich ab der Bildmitte horizontal über die gesamte Breite der Fotografie und grenzt die Gärten voneinander ab. Im rechten Grundstück stehen zwei Feuerwehrmänner vor einem in den Boden eingedrücktem Kreis. Sie starren die Form an, scheinbar unfähig sich zu bewegen. In der linken Gartenparzelle liegen Kinderspielsachen auf dem kurzen Rasen verteilt. Bei genauer Betrachtung erweist sich die Fotografie als direkter Anschluss an *H-8*, die Anlage sowie das Gartenhaus sind identisch. Im sich dahinter befindenden, breit angelegten Garten stehen zwei weitere Beamte bewegungslos vor einem einfachen kleinen Holzhaus. An der dahinter angrenzenden Straße haben die Beamte ihr Löschfahrzeug abgestellt. Dichte hohe Bäume fassen die kleine Siedlung nach hinten ein.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 31; Crewdson u. Steinke 2000, S. 91; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 91.

H-10

Untitled

1996–1997

Gelatin silver print

50,8 x 60,96 cm (unframed)



Abbildung S. 117

Vor dem Betrachter breitet sich aus großem Abstand eine weite Wiese aus. Ein Mann mit einem Rasenmäher ist dabei, große konzentrische Kreise in das Gras zu mähen, die nahezu die gesamte Breite der Fotografie einnehmen. Vier, nach innen kleiner werdende Kreise wurden von ihm aus der Wiese ausgeschnitten. Nach hinten erweitert sich die Szene in eine Siedlung, die sich aus einzelnen, mit großzügigem Abstand zueinander angelegten Häusern bildet. Dahinter schließen sich ein Wald und Berge an, die sich im Hintergrund im Nebel erheben.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, S. 36; Crewdson u. Steinke 2000, S. 103; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 103.

Twilight

Auftakt (TL-1)

Außenraum aus Vogelperspektive (TL-2-TL-9)

Vorgarten / Garten (TL-10-TL-12)

Außenszene mit Metaebene oder Gewalt (TL-13-TL-21)

Auftürmungen (TL-22-TL-27)

Schnittstelle Innen / Außen (TL-28-TL-31)

Innenraum (TL-32-TL-35)

Innenraum mit Metaebene (TL-36-TL-43)

Auftakt (TL-1)

TL-1*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Von einem leicht erhöhten Standpunkt fällt der Blick auf ein mittig im Bild platziertes Haus, das von einer Siedlung flankiert wird. In der einsetzenden Nacht hebt sich das zweiteilig, rechtwinklig angelegte Haus aufgrund der hell erleuchteten Innenräume ab. Das Gebäude scheint erst vor kurzem gebaut worden zu sein, da um das Haus herum die Fahrspuren der Baufahrzeuge in der lehmigen Erde noch deutlich abgedrückt sind. In den Gebäuden links und rechts bleibt alles dunkel. Hinter den Häusern schließt sich ein Wald an, der zu einer hügeligen Landschaft überleitet. In der Umgebung sind ansatzweise die Dächer weiterer Gebäude und eine Straße erkennbar. Eine Wiese und eine Straße, die horizontal im Vordergrund verlaufen und der graue, von Wolken verhangene Himmel halten sich die Waage und fassen die Gebäude in der Mitte ein.

Die Aufnahme kann als Einleitung zu der Serie verstanden werden.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 1; Berg 2007a, Plate 37; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 109.

Außenraum aus Vogelperspektive (TL-2–TL-9)

TL-2*Untitled*

2001

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)

Aufl.: 10



Auf der nächtlichen Straße in einer Siedlung aus weißen Holzhäusern ist ein Auto zum Stehen gekommen. Fahrertür und Kofferraumklappe sind weit geöffnet. Der Fahrer, der seinen Arm auf das Lenkrad stützt, hat ein Bein auf der Straße abgestellt. Er wirkt in sich versunken, nicht so, als ob er im nächsten Moment aufstehen würde. Aus dem Kofferraum der Limousine scheint helles Licht in die Umgebung. Was bzw. ob sich etwas im Kofferraum befindet, ist nicht erkennbar. Am rechten Bildrand öffnet sich, versteckt zwischen dichten grünen Bäumen, die Tür zu einem Holzschuppen, aus dem helles nebliges Licht fällt. Fahrspuren sowie ausgerissene Äste und Blätter auf dem Boden legen die Vermutung nahe, dass es sich um eine Garage handelt, aus der das Auto gerade herausgefahren wurde. Das Auto steht exponiert mittig im Bild und wird zudem von einer Lichtquelle von links aus der dunkleren Umgebung herausgehoben. Direkt über dem Auto ist zwar eine eingeschaltete Laterne platziert, die Straße ist jedoch zu hell und zu weitläufig beschienen, als dass die Laterne die einzige Lichtquelle sein könnte. In den Häusern brennt Licht, in den Innenräumen ist allerdings, außer ein paar wenige Gegenstände im vordersten Haus, nichts zu erkennen. Durch die Lichtgebung und die außergewöhnliche Parksituation des Autos wirkt das Foto unheimlich und rätselhaft. Zusätzlich wird durch die nicht einsehbare Garage und den Kofferraum eine beklemmende Stimmung erzeugt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 2; Berg 2007a, Plate 38; Facebook 2018; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 111.

TL-3*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 138

Von einem stark erhöhten Betrachterstandpunkt wurde eine kleine, aber weitläufige Siedlung abgelichtet. Zum rechten Bildrand erstrecken sich einfache Einfamilienhäuser, die von einer hügeligen, bewaldeten Landschaft eingefasst werden. Der Betrachter wird von der Szene durch eine asphaltierte, von links unten diagonal nach rechts verlaufende Straße distanziert. Mittig zweigt eine weitere Straße im 90-Grad-Winkel ab und ver-

läuft im Rechtsbogen in den Bildhintergrund. Mittig im Bild steht eine Limousine auf der Straße, aus deren halb geöffneter Motorhaube dichter Qualm und Flammen dringen. Gegenüber, von links kommend, hat ein Löschfahrzeug der Feuerwehr angehalten, der Schlauch liegt allerdings auf der Straße, ein Feuerwehrmann steht reglos daneben und betrachtet den brennenden Pkw. Ein weiterer Feuerwehrmann verharret neben der geöffneten Fahrertür. Von rechts kommend, parkt ein Polizeifahrzeug im Kreuzungsbereich am Straßenrand. Die Fahrertür steht ebenfalls offen, ein Polizist sitzt auf dem Fahrersitz. Zwei weitere Beamte sind an das brennende Fahrzeug herantreten, eine Polizistin blickt mit einer Taschenlampe in den Kofferraum, ihr Kollege steht reglos vor dem Wagen und bildet das Pendant zu dem stehenden Feuerwehrmann gegenüber. Erst bei genauer Betrachtung der Szenerie fällt der Blick auf einen weiteren Ordnungshüter, der nahe dem unteren Bildrand neben der Straße in die Hocke gegangen ist und den von innen hell leuchtenden, anscheinend ebenfalls brennenden Gully betrachtet. Beobachtet man die weitere Umgebung, erkennt man einen Polizisten, der aus dem Bildhintergrund kommend, auf der Straße steht, noch ein Stück hinter ihm fährt ein Krankenwagen auf die Szene zu. Die von Sonnenlicht beschienenen Bergspitzen und die darunter, im Schatten liegende Siedlung, erlauben die Szenerie in die bald beginnende Abenddämmerung zu verorten.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 3; Berg 2007a, Plate 39; Crewdson u. Steinke 2000, S. 133; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 113.

TL-4

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 129

Von oben fällt der Blick auf einen weiten Ausschnitt aus einer Siedlung mit Häusern und grünen Wiesenflächen, die die unteren zwei Drittel des Bildfeldes einnehmen. Mittig im Bild fällt zunächst ein roter Löschzug der Feuerwehr auf, der quer auf der Wiese parkt. Davor, mittig im Bildvordergrund, liegt eine tote Kuh auf der Seite. Zwei Männer mit Anzügen treten von rechts zu dem toten Tier. Einer von ihnen blickt nach oben in den Himmel. Nahe am rechten Bildrand, neben einem ummauerten Fundament, steht ein Pkw, neben dessen offener Fahrertür ein Beamter mit gelber Jacke steht. Zwei Feuerwehrmänner knien links und rechts in der Wiese und suchen etwas im Gras. Parallel zum unteren Bildrand grenzt ein gelbes Absperrband die Szene nach vorne ab. Auf der Wiese verteilen sich in regelmäßigem Abstand weitere gelb gekleidete Personen. Am linken Bildrand parkt ein Krankenwagen mit offenen Hecktüren auf dem Rasen. Im Bildhintergrund erheben sich verschiedene Wohnhäuser in lockerer Bebauung vor sonnen-

beschiedenen, herbstlich bewaldeten Hügeln. Durch das Emporblicken des Anzugträgers, die weiträumige Absperrung des Gebiets sowie die verteilten Feuerwehrmänner erlangt die Szene eine zusätzliche, geheimnisvoll aufgeladene Ebene. Zudem wird nicht ersichtlich, woher die tote Kuh stammt und was den Großeinsatz ausgelöst hat. Die idyllisch wirkenden Hügel im Hintergrund bilden einen Kontrast zu der seltsam erscheinenden, im Schatten liegenden Szenerie im Vordergrund.

Die Fotografie bietet einen vergleichbare Umgebung wie *TL-3* an, die auf den ersten Blick den selben Schauplatz zu zeigen scheint. Erst bei genauerer Beobachtung fallen die Unterschiede auf.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 29; Crewdson u. Steinke 2000, S. 139.

TL-5

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Aus leichter Vogelperspektive wurde eine Reihe von Häusern in einer kleinen Vorort-siedlung abgelichtet. Das vordere weiße Gebäude wird von hellem Rauch eingehüllt, zudem werden hinter dem Fenster auf der Giebelseite dichte Flammen im Innenraum sichtbar. Links auf dem Rasen vor dem Haus steht ein Mann und sieht teilnahmslos dem Brand zu. Neben ihm auf der Wiese wurde ein roter Benzinkanister abgestellt, der suggeriert, dass der Mann das Feuer gelegt hat. Auf der Straße, die diagonal die linke Bildhälfte schneidet, parkt ein voll beladenes Auto, in dem weitere Personen, anscheinend die Familienmitglieder, sitzen. Auch das Dach des Fahrzeugs ist mit Spielsachen beladen. Die anderen, dicht an dem Haus stehenden Gebäude und auch die Vorgärten sind menschenleer. Die hinter der Bebauung aufragenden dichten Bäume werden von oben mit warmen Licht der untergehenden Sonne beschienen.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 11; Crewdson u. Steinke 2000, S. 127.

TL-6

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



In der Aufnahme bietet sich aus erhöhter Sicht ein umfassender Blick auf eine Szenerie am Waldrand. Der Bildvordergrund wird von einer halbrunden, braunen erdigen Fläche bestimmt, auf der grüne und rote Mobiltoiletten im Halbrund angeordnet sind. Ein brennendes Dixie-Klo zieht durch die Helligkeit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Von einem links im Bild parkendem Tankwagen, der für die Reinigung der Toiletten eingesetzt wird, führt ein ausgerollter grauer Schlauch zu dem Arbeiter, der in seiner Bewegung innehält und gebannt auf den Lichtschein starrt. Den Bildmittelgrund nimmt eine breite grüne Rasenfläche ein, die am Ende ein mehrstöckiges graues Holzhaus begrenzt. Auf der Wiese sind verschiedene Spielutensilien und Fahrräder verteilt. Zum rechten Bildrand sitzen mehrere Personen zusammen, einige Männer spielen Hufeisen-Werfen. Sie scheinen in das Spiel vertieft und nehmen keine Notiz von der Situation im Bildvordergrund. Eine große dichte Tanne definiert in der linken vorderen Ecke das Ende des Gartens und bildet gleichzeitig die Mitte der Fotografie. Nach links wird das Grundstück von einer Straße begrenzt, die vom unteren linken Bildrand diagonal in die Bildmitte verläuft und dort an einem flachen Gebäude endet. Dahinter erstreckt sich ein Waldgebiet, das von Hochspannungsmasten durchsetzt ist. Auf der anderen Seite der Straße parken mehrere Autos, LKWs und Busse verschiedener Fabrikate und Größen.¹

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 15; Crewdson u. Steinke 2000, S. 119.

1 | Julie Roberts meint, dass sich Crewdson in dieser Aufnahme über den Nordosten der USA lustig mache, wie dies die amerikanischen Realisten, allen voran Grant Wood in den 1940er getan haben. Sie macht dies daran fest, da auf dem Truck das Wort „Yankee“ zu lesen ist, ein Wort mit dem sich im Norden niemand selber betiteln würde. Vgl. Julie Roberts: *Surreal Suburbia*. Gregory Crewdson captures the tension between reality and fiction in his otherworldly large-scale photographs. In: www.nashville.com/nashville/surreal-suburbia/Content?oid=1191931. 14.7.2005 (Stand: 2.1.2012). Jedoch gibt es tatsächlich die Reinigungsfirma „Yankee Septic“, wie auf dem Truck aufgedruckt ist. Da dies also keine Erfindung Crewdsons ist, ist es fraglich ob Roberts mit ihrer Vermutung Recht hat.

TL-7*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Von einem erhöhten Standpunkt breitet sich der Blick auf eine kleine Vorortsiedlung aus. Von rechts unten führt eine asphaltierte Straße am rechten Bildrand entlang, um nach hinten in einer Kurve nach links aus dem Bild hinaus zu führen. Ein gelber Schulbus hat mitten auf der Straße angehalten. Kinder in Schuluniformen sind gerade dabei, das Fahrzeug zu betreten, andere stehen in einer kleinen Gruppe am Heck. Weitere Kinder liegen auf der Straße im Bildvordergrund und bemalen den Asphalt mit bunter Kreide oder liegen und stehen auf den Wiesen der Vorgärten, die links der Straße zu den Wohnhäusern überleiten. Ein Mädchen verharrt mit hängenden Schultern links in der Einfahrt zu einer leeren Garage. Ihre Tasche liegt hinter ihr auf dem Boden. Sie blickt auf ihre rotgefärbte Handfläche, die scheinbar blutet. Sie ist die einzige Person im Bild, die alleine, isoliert in der Siedlung steht. Am linken Bildrand blickt eine Gruppe, bestehend aus drei Schülern und zwei Erwachsenen, dem Betrachter ihre Rücken zuwendend, auf etwas außerhalb des Bildes. Zwei weitere gelbe Schulbusse sind klein im Bildhintergrund identifizierbar. Einer parkt in der Biegung der Straße im Hintergrund, der andere hinter den Häusern am linken Bildrand. Die kleine Siedlung wird von schmalen Bäumen umringt, eine Hügelkette schließt die Szene nach hinten ab. Die Sonne scheint von links auf die Rückseite der Häuser und taucht die Hügel in eine warmes herbstliches Licht. Seltsam erscheint zum einen das Blut auf der Handfläche des Mädchens, das in der kleinteiligen Komposition nahezu untergeht. Zum anderen scheint die Anzahl der Schulbusse nicht zu der vermeintlichen Bewohneranzahl der wenigen Häuser zu passen.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 37.

TL-8*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 126

Auf der vom unteren Bildrand in die Bildmitte führenden Straße liegt ein gelber Schulbus auf der Seite, von dem heller Rauch aufsteigt. Ein Jugendlicher steht auf dem umgestürzten Fahrzeug, ein Mädchen hat sich frontal vor dem Bus positioniert. Weitere Mädchen und Jungen stehen und sitzen zu beiden Seiten neben und hinter dem Fahrzeug.

Die Jugendlichen wirken teilnahmslos und desinteressiert. Links und rechts säumen weiße Häuser mit grauen Dächern die nach rechts zu einer Kreuzung führende Straße. In den Vorgärten davor und dazwischen liegt Kinderspielzeug, Autos parken in den Auffahrten. Ein zweiter gelber Schulbus wird klein im hinteren Teil des Bildes sichtbar. Die Szene wird begrenzt durch eine bewaldete Hügelkette, die vom Licht der untergehenden Sonne in der rechten Bildhälfte beschienen wird. Der obere Teil der Fotografie wird von dem Streifen des gleichmäßig grau-blauen Himmels eingenommen.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 25; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 143.

TL-9

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Auf einer asphaltierten Straße, die ausladend vom unteren Bildrand durch eine Vorortsiedlung leicht diagonal in die Bildtiefe verläuft, steht mittig ein noch nicht fertig gedecktes Haus mit einem davor stückweise errichteten weißen Lattenzaun. An dem Zaun steht ein Mann und ihm gegenüber ein Polizist auf der Straße. Ein Werkzeugkasten und die Stücke des Rollrasens unterstützen die Annahme, dass der Mann das Haus bzw. den Gartenzaun gerade auf der Straße errichtet hat. Weitere weiße Zaunteile lenken den Blick nach rechts über den Rasen des Vorgartens zu einer Garage. Dort wurde aus Holzböcken eine provisorische Werkbank errichtet. Ein Polizist spricht mit den beiden davorstehenden, ratlos wirkenden Personen. Auf und neben der Straße haben sich Feuerwehrmänner und weitere Polizisten eingefunden, ein Polizeiwagen parkt rechts im Vorgarten. Einsatzfahrzeuge der Feuerwehr nähern sich aus dem Bildhintergrund. Die Bewohner der Nachbarhäuser beobachten aus ihren Vorgärten die surreale Szenerie. In der einsetzenden Dämmerung wird die linke Dachfläche des Gebäudes schwach mit warm wirkendem Licht beschienen, in den Innenräumen und auf den Veranden der Häuser rechts der Straße brennt bereits das künstliche Licht. Die Siedlung wird nach hinten von einer dunklen, massiv wirkenden Hügelkette abgeschlossen. Das obere Drittel der Fotografie wird von einem grauen wolkigen Himmel eingenommen. Es bleibt fraglich, warum das Haus mitten auf der Straße errichtet wurde. Hinter dem giebelseitigen Fenster brennt Licht, was voraussetzt, dass das Haus an die Elektrizität angeschlossen ist. Die Präsenz der Polizisten und Feuerwehrmänner suggeriert eine Bedrohung, das Gegenübertreten mit dem Bauherrn lädt die Szene zudem auf.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 21.

Vorgarten / Garten (TL-10–TL-12)

TL-10

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



In der abendlichen Dämmerung steht im Vorgarten einer einfachen Siedlung eine Jugendliche mit hängenden Schultern in weißer Unterwäsche mit dem Rücken zum Betrachter. Auf ihrem nackten Rücken kleben einzelne Grashalme. Schräg links vor ihr steht eine Frau neben einem Auto, dessen eingeschalteten Scheinwerfer die Vorderseite des Mädchens beleuchten. Die Fahrertür des Wagens ist weit geöffnet, was den Eindruck erweckt, dass die Fahrerin erst gerade den Wagen verlassen hat. Eine mit Einkäufen beladene Papiertüte wurde auf der Motorhaube des Autos abgestellt, eine zweite ist rechts auf dem Asphalt in der zum Haus führenden Schotterauffahrt umgefallen. In dem schräg auf der Straße abgestelltem Auto sitzt ein weiteres Mädchen auf dem Beifahrersitz. Rechts im Bild reißen sich gleichartige, einstöckige weiße Holzhäuser mit vorgelagerten Rasenflächen nach links in den Bildhintergrund verlaufend aneinander. Teilweise sind die Innenräume der Häuser beleuchtet, lassen aber keine Details in den Zimmern erkennen. Licht fällt von rechts auf die Szene und beleuchtet die Frau und die Motorhaube von der Seite. Der Rücken des Mädchens wird zusätzlich von einer sich außerhalb des Bildfeldes befindlichen Lichtquelle hell beschienen, das Licht der Autoscheinwerfer geht in der Helligkeit unter. Rätselhaft erscheint, warum die Jugendliche nachts in Unterwäsche auf der Straße steht und ob sie zuvor in der Wiese des Vorgartens gelegen hat.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 20.

TL-11

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Leicht aus der Bildparallele verschoben und den Betrachter vom Geschehen distanzierend, verläuft horizontal im Bildfeld ein dunkler Lattenzaun, der einen Garten und ein Haus abgrenzt. Die Gartentür ist geöffnet und rahmt eine junge, schlanke, nach rechts gewandte Frau ein, die in Unterhemd und Slip auf dem Rasen steht. Sie hebt ihr Oberteil leicht an und fasst mit ihrer linken Hand eine Hautfalte ihres nackten Bauchs. Hinter ihr im Garten steht ein von innen hell erleuchtetes, offenes Wohnmobil, dessen Seitenteil nach rechts als Bett ausgeklappt ist. Dort liegt ein Mann auf der Seite, dem Betrachter seinen nackten Rücken zuwendend. Zur rechten Bildseite wird die Szene von einem gro-

ßen dunklen Baum begrenzt, der weit in den Garten hineinragt und sich wie ein Dach über der Frau erstreckt. Darunter wird das Heck eines geparkten Autos sichtbar. Zudem verschwimmt die Wand eines Gebäudes, eventuell eines Holzschuppens, mit der dunklen Umgebung. An dessen Wand, die nahezu die gesamte Bildhöhe einnimmt, ist ein kleiner Strahler befestigt, der das Gesicht und den Oberkörper der Frau frontal mit warm wirkendem Licht bescheint. Am linken Bildrand erhebt sich die Giebelseite eines einfachen weißen Holzhauses, hinter dessen herabgelassenen Jalousien Licht brennt und auf die Anwesenheit der Bewohner hinweist. Im diffusen Licht zeichnet sich im Bildhintergrund rechts das Haus des Nachbargrundstücks ab. Ein heller Lichtstreifen auf dem Gartenzaun weist auf eine weitere, nicht im Bild festgehaltene Lichtquelle hin.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 12; Berg 2007a, Plate 45; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 121.

TL-12

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Ähnlich der Szene in *TL-11*, steht im nächtlichen Garten eine schwangere Frau dem Betrachter fast im Profil nach rechts zugewandt, barfuß gegenüber. Sie trägt Jeans und ein sommerliches T-Shirt, das sie mit ihrer rechten Hand nach oben hält. Mit ihrer linken Hand streicht sie über ihren nackten kugeligen Bauch. Sie wird von einem braunen, rechtwinklig aufgestellten Lattenzaun hinterfangen. Ein von einer Plane verdeckter Gegenstand links sowie Leitern, ein niedriger Tisch und eine Wanne mit Spielzeug rechts, verleihen der Szene eine alltägliche Wirkung. Ein großer Baum mit weit zu beiden Seiten ausladender Blätterkrone schließt die Szene im gesamten oberen Bildfeld horizontal ab. Um die Frau und im Garten schwirren Glühwürmchen umher. Bei genauer Betrachtung können zwei Einweckgläser erkannt werden, die auf dem niedrigen Tischchen am rechten Bildrand stehen bzw. liegen. In ihnen leuchten weitere Glühwürmchen. In dem schmalen Streifen, der zwischen Zaun und Baumkrone frei bleibt, werden die Dächer der einfachen, holzverkleideten Nachbarhäuser erkennbar. Die Vorderseite der Schwangeren wird hell beleuchtet, was sie aus der ansonsten nächtlichen Umgebung heraushebt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 34.

Außenszene mit Metaebene oder Gewalt (TL-13–TL-21)

TL-13*Untitled*

1998

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 128

Aus der oberen rechten Bildecke kommend, durchschneidet ein heller Lichtkegel die Dunkelheit und bildet einen runden Fleck auf der asphaltierten Straße, die am rechten Bildrand in den Hintergrund verläuft. In dem Lichtstrahl steht ein Mann, der ein Sixpack Bier in der Hand hält und nach oben zur Quelle des Lichts blickt. Links neben der Lichterscheinung erstrecken sich typische Vorgärten einer Vorortsiedlung und die parallel zur Straße stehenden Einfamilienhäuser mit den geparkten Autos davor. Die Innenräume des Hauses hinter dem Mann sind erhellt. Die Vielzahl an Autos, die vor und auf dem Rasen parken, zusammen mit den im Vorgarten herumliegenden Bierdosen, lassen an eine Feier denken. Zudem zeichnet sich die Silhouette einer Person hinter der geschlossenen Haustür ab. Der aus dem Himmel kommende Lichtkegel verleiht der Szene eine unnatürliche Wirkung und lässt an eine Ufolandung oder übernatürliche Erscheinung denken.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 5; Berg 2007a, Plate 41; Crewdson u. Steinke 2000, S. 111; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 117.

TL-14*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Wie in *TL-13* durchschneidet ein heller Lichtstrahl eine nächtliche Siedlung. Im Mittelgrund dieser Fotografie trifft er von links oben kommend auf den Straßenrand und erhellt in der rechten Bildhälfte einen Teil der Straße. Links im Bild gruppieren sich einfache Holzhäuser, hinter deren Fenstern vereinzelt Licht brennt. Rechts wiederholt sich die Bebauung. Mittig dazwischen verläuft die Straße in den Bildhintergrund, der durch hohe dunkle Bäume und einen dunkelgrauen wolkigen Himmel begrenzt wird. Zum vorderen Bildrand wurden Holzlatten und Kanthölzer, anscheinend Baumaterial aufgestapelt. Personen sind nicht erkennbar, ebenso bleibt offen, woher der Lichtstrahl stammt. Der Gedanke an ein Ufo oder einen Suchscheinwerfer liegt nahe.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 40; Berg 2007a, Plate 51; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 147.

TL-15

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 39

In einem nächtlichen Garten steht ein Mädchen in pinkem Sommerkleid vor einem Schuppen, aus dem helles Licht auf den Rasen fällt. Das Kind wendet sich vom rechten Bildrand dem provisorisch wirkenden Gebäude in der Bildmitte zu. Bunte Schmetterlinge schwirren um den Holzschuppen herum. In dem hellen Innenraum stehen typische Gartenutensilien wie Gießkanne, Harke und Eimer. Ein niedriger Lattenzaun aus Holz verläuft neben dem Schuppen diagonal in den Bildhintergrund und leitet den Blick auf die Seitenwand eines weißen Hauses, das ebenfalls im Inneren beleuchtet ist. Neben dem Schuppen erhebt sich ein großer dicht belaubter Baum, der vom oberen Bildrand abgeschnitten wird. Dahinter nimmt der Giebel eines weiteren Holzhauses die Form des Schuppens auf und verdeckt den Ausblick auf die restliche Umgebung. In der Lücke rechts, zwischen Baum und Wohnhaus, wurde ein Auto abgestellt, dahinter zeichnet sich in diffusem Licht ein Nachbarhaus ab. Das Mädchen wird von dem hellen Licht aus dem Schuppen zum einen angestrahlt, zum anderen scheint es auch eine anziehende Wirkung auf sie zu haben. Eine weitere Lichtquelle, die im Bild nicht sichtbar ist, erhellt den Lattenzaun neben dem Schuppen und einen Teil des Baumes. Durch den Lichteinsatz wird das Bild mit einer traumhaften, surrealen Atmosphäre aufgeladen. Dies wird durch das Alleinsein des Mädchens in der Nacht sowie durch die tagaktiven Schmetterlinge verstärkt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 16; Berg 2007a, Plate 47; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 125.

TL-16

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



In der Nacht steht eine schwangere Frau mit dünnem weißem Kleid in einem Kinderplanschbecken im Garten neben einem Haus. Mit beiden Händen umfasst sie ihren gewölbten Bauch und blickt auf ihn hinab. Rechts neben dem Wasserbecken sitzt eine zweite, etwas ältere und korpulentere Frau mit kurzen Haaren, kurzer blauer Hose und gelbem T-Shirt seitlich im Gras. Sie hält einen schaumigen Schwamm in der Hand

und scheint die Schwangere zu waschen. Eine Shampoo-Flasche und ein Handtuch liegen neben ihr im Gras. Die beiden werden von einem diffusen Licht von rechts oben angestrahlt und werden so aus der Umgebung hervorgehoben. Besonders der weiße Schaum auf dem Wasser bildet die hellste Fläche in der Szene. Links der beiden Frauen liegt ein Junge mit nacktem Oberkörper zwischen verschiedenen Kinderspielzeugen seitlich auf der Wiese im Schatten. Vor dem Planschbecken windet sich ein grüner Gartenschlauch durch das Gras bis in das Wasser hinein. Die Personen werden von einem flachen, langgestreckten weißen Haus hinterfangen, in dem hinter der geschlossenen Tür und dem Fenster Licht brennt und schemenhaft die Möbel im Inneren erkennen lässt. Rechts neben dem Haus steht ein Van in der verschatteten Umgebung. Das obere Drittel der Fotografie wird von dem dichten Blattwerk eines großen Baumes eingenommen, das die gesamte Breite des Bildes durchmisst und den Himmel verdeckt. Der Baum fungiert wie ein Dach für die Personen darunter. Die Lichtführung im Bild, die nicht identifizierbare Lichtquelle rechts außerhalb des Bildes und die seltsam wirkende Szene erzeugen eine surreale Atmosphäre.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 18; Crewdson u. Steinke 2000, S. 137; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 123.

TL-17

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Ein hell angestrahelter gelber Schulbus hält in der Nacht vor einem Haus einer Vorort-siedlung. Ein Mädchen im blauen Schlafanzug wendet sich in der Bildmitte nach rechts dem Fahrzeug bzw. dem Fahrer zu. Dieser steht auf der untersten Stufe des Buseinstiegs und weist mit einer großen Taschenlampe den Weg. Die Lichter sowie die Innenbeleuchtung des Fahrzeugs sind eingeschaltet und heben den Bus aus der dunklen Umgebung hervor. Als Pendant fungiert ein einfaches niedriges Haus im Rücken des Mädchens, das von der linken Bildkante angeschnitten wird. Haustür und Fenster stehen offen und erlauben den Blick in den mit gemütlichem Licht erhellten Wohnraum, in dem eine Frau und ein weiteres Mädchen auf dem Sofa fernsehen. Ein parallel zur unteren Bildkante verlaufender, betonierter Gehweg führt vom Haus durch den Vorgarten und auf den Standpunkt des Mädchens zu. Der Betrachter wird von einer breiten grünen Wiese von dem Geschehen auf Abstand gehalten. Hinter dem Haus und dem Schulbus erheben sich dunkle dichte Bäume und ein dunkelblauer Himmel. Im Bildhintergrund werden weitere erhellte Häuser der Siedlung angedeutet. Die Situation wird durch die Nacht und das Kind surreal aufgeladen. Es gibt keine Erklärung im Bild, warum der Schulbus zu dieser Tageszeit am Haus hält oder weshalb das Mädchen im Schlafanzug vor das Haus

tritt. Anscheinend bemerken die Mutter und die Schwester im Haus nichts von dem Hinaustreten des Mädchens. Das Kind wirkt wie hypnotisiert und von dem Schulbusfahrer angelockt. Die harmonische und ausgewogene Beleuchtung im Bild steht im Kontrast zu der angebotenen Szenerie, die einerseits eine Traumebene andeutet, andererseits an etwas „alptraumhaftes scolarer Disziplinierung“² denken lässt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 10; Berg 2007a, Plate 44; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 127.

TL-18

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Aus dem Innenraum eines Wohnhauses fällt der Blick des Betrachters auf die nächtliche Straße und die Häuser einer Vorortsiedlung. Das Fenster rahmt, leicht aus der Bildparallele verschoben, eine Szene ein, die sich neben der Straße abspielt. An einer hell beleuchteten Blumenranke aus verschiedenfarbigen Blüten, die vom oberen Rahmen des Fensters beschnitten wird, klettert ein Mann in weißer Unterwäsche empor. Sein Gesicht wird von seinem rechten Arm verdeckt. Unten fußt die Ranke in einem kleinen Berg aus herausgerissenen Rasenstücken. Links neben dem Gewächs parkt das dunkle Auto des Mannes, seine restliche Kleidung liegt auf dem Sitz und hängt an der offen stehenden Fahrertür. Die Innenraumbeleuchtung ist eingeschaltet und stellt so eine Verbindung zu den von innen erleuchteten Häusern dahinter her. Die eingeschalteten Scheinwerfer beleuchten die Straße kegelförmig. Die einfachen Häuser säumen die parallel zum Fenster verlaufende Straße. Durch die surreale Beleuchtung und die nicht erklärable Erscheinung der Pflanze wird das Bild mit einer traum- oder märchenhaften Atmosphäre aufgeladen. Die aufgehäuften Rasenstücke suggerieren, dass die Ranke aus dem Boden emporgewachsen ist und den Rasen durchbrochen hat. Die Position des Betrachters in dem dunklen Zimmer lässt an einen heimlichen Beobachter denken.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 13.

2 | Stoeber 2005, S. 308.

TL-19*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Mittig im Bild, fast von der oberen Bildkante beschnitten, schwebt eine Frau über einer mit Müll übersäten Wiese. Von ihr ist lediglich der Oberkörper zu sehen, ihr Blick ist nach unten links gerichtet. Sie hält ihre mit Erde beschmutzte Hand leicht angewinkelt zum Körper. Da kein Bodenkontakt auszumachen ist, erscheint sie wie in der Luft zu schweben. Unter ihr wird verschwommen eine Wiese neben einem Haus erkennbar. Zwei Mülltonnen liegen auf dem Boden, der Müll ist großflächig dazwischen verteilt. Im Hintergrund ist ebenso unscharf ein gedeckter Picknicktisch und der hohe Gartenzaun zum nächsten Grundstück auszumachen.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 177.

TL-20*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Mit dem Kopf zum unteren Bildrand ausgerichtet, liegt ein Mann bäuchlings im dichten Laub. Seine Arme sind nach rechts und links ausgestreckt, sein Gesicht liegt nach rechts gewandt auf dem Boden. Zu beiden Seiten wohnen Wölfe der Szene bei. Rechts hinter dem Mann wurde bildparallel ein Auto mit geöffneter Fahrertür und eingeschalteter Beleuchtung abgestellt. Im Hintergrund schließen ein niedriges, von innen beleuchtetes Haus sowie Bäume das Bild ab. Die Wölfe erscheinen in der Szene als Beobachter oder wie schuldig am Zustand des leblos wirkenden Mannes. Sein Gesicht und die Tiere werden in ein warm wirkendes, dunkles Licht getaucht, von dem nicht ersichtlich ist, woher es stammt. Dessen warmer Charakter steht im Kontrast zu der Gewalt, die in der Szene angedeutet wird. Die Fotografie ist nicht tiefscharf aufgenommen, nur der Vordergrund ist fokussiert.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 35; Crewdson u. Steinke 2000, S. 125.

TL-21

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Parallel zur unteren Bildkante liegt rücklings inmitten eines Blumenfeldes eine junge Frau ausgestreckt auf dem erdigen Boden. Ihre Augen sind verdreht, lediglich das Weiße der Augäpfel wird sichtbar. Ihre Hände liegen schlaff neben dem Körper. Ihre Kleidung, ihre Haut und Haare sind verschmutzt. Neben ihrem Kopf und zu ihren Füßen verteilen sich dreckige weiße Zaunlatten, die den Blick zu einem Teil des noch intakten Zaunes am rechten Bildrand leiten. Hoch gewachsene grüne Stiele von Sonnenblumen und lila-farbenen Anemonen umstehen die Tote und durchmessen die gesamte Szene. Verschiedene Wildtiere, ein Waschbär, Marder, Fuchs und ein Wolf beobachten die Leiche von verschiedenen Positionen zwischen den Pflanzen. Im Bildhintergrund zeichnen sich die Konturen der Berge vor dem grauen Himmel ab.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 121.

Auftürmungen (TL-22–TL-27)

TL-22

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Mittig auf einer Straße wurden in der einsetzenden Dämmerung eines Sommerabends verschiedenfarbige Blumen und grüne Pflanzenteile zu einem hohen spitzen Berg aufgetürmt, der nahezu die Höhe der rechts stehenden Straßenlaterne erreicht hat. Die Straße, die mittig in den Bildhintergrund fluchtet, wird rechts und links von weißen Holzhäusern gesäumt, die alle eine ähnliche Architektur aufweisen. Mehrere jugendliche Mädchen und Jungen haben sich rund um den Blumenkegel eingefunden, stehen mit dem Rücken zum Betrachter, haben sich rechts und links auf dem Gehsteig niedergelassen oder stehen gegenüber dem Hügel im Bildhintergrund. Teilweise halten sie Pflanzenteile in der Hand oder sammeln diese vom Boden auf. Eine junge Frau und ein Mann sind rechts und links bis ca. zur Mitte an dem Blumenhügel emporgeklettert. Die Personen sind jedoch nicht in der Bewegung dargestellt, sondern verharren in ihrer Position und wirken wie hypnotisiert von dem Gebilde. Ältere Bewohner beobachten die Szene von der Veranda oder aus ihrem Vorgarten. Die Aufnahme wird nach hinten bildparallel durch eine hohe grüne Hügelkette und einen sich darüber erhebenden grau-blauen Himmel abgeschlossen. Die rechte Seite des Blumenkegels sowie weitere Stellen der Straße werden durch Laternen erhellt, die den Weg säumen. Das Umgebungslicht scheint für diese Art von Lichtquelle jedoch zu hell zu sein.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 8.

TL-23

Untitled

1999

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 127

Die Fotografie wird bestimmt von einem kegelförmigen Berg aus Blumen, der innerhalb einer Garage aufgetürmt wurde und fast bis zur Decke des Raumes reicht. Eine Frau in einem weißen verschmutzten kurzen Nachthemd steht links im Profil neben dem Blumenberg und blickt aus dem geöffneten Garagentor hinaus. In ihrer Hand hält sie weitere Pflanzen. Der Blumenhügel nimmt die gesamte Breite der Garage und gleichzeitig der Fotografie ein. Die Wände sind beidseitig mit Werkzeugen und Gartengeräten behangen.

Im Außenraum werden die Umrisse und erleuchteten Fenster der Nachbarhäuser sichtbar, die in der Dunkelheit und im Nebel verschwimmen. Die buntfarbige, helle Szene innerhalb der Garage bildet einen Kontrast zu dem dunklen Außenraum.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 38; Berg 2007a, Plate 50; Crewdson u. Steinke 2000, S. 131; Facebook 2018; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 139.

TL-24

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Symmetrisch eingerahmt von zwei roten Holzhäusern ragt in der Bildmitte ein schmaler hoher Turm aus verschiedenfarbigen Blüten empor, der fast bis zur oberen Bildkante reicht. Am Fuße dieses Gebildes hockt ein Jugendlicher und schiebt die in der Wiese liegenden Blumen zusammen. Ein zweiter junger Mann ist an dem Turm emporgeklettert und blickt aus halber Höhe hinter den Blumen hervor. Eine Frau wendet sich stehend zum rechten Haus, in ihrer Hand hält sie einen Büschel Pflanzen. Der gesamte Boden zwischen den Gebäuden sowie zum unteren Bildrand ist von Blumen und Pflanzenteilen übersät. In beiden Häusern brennt Licht, was schemenhafte Einblicke ins Innere gewährt. Weitere Personen oder Details werden jedoch nicht sichtbar. Nach oben wird die Szenerie durch Bäume und Blätter eingefasst, die von beiden Seiten in das Bildfeld hineinragen und einen kleinen Teil des grauen wolkigen Himmels freigeben. Der Turm wird von rechts angestrahlt und somit zusätzlich hervorgehoben. In der Fotografie wird kein Anhaltspunkt geliefert, was die drei Personen dazu veranlasst hat, die Blumen aufzuschichten.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 28.

TL-25

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Mittig auf der Wiese eines umzäunten Gartens wurden verschiedene Gegenstände, Spielzeug, Möbelstücke, Hausrat und Pflanzen zu einem Berg aufgetürmt, der wie eine Skulptur wirkt.

Ein junger Mann steht inmitten der Ansammlung und fügt einen Gegenstand dem Berg hinzu. Durch seine weiße Hose und seinen türkisfarbenen Pullover geht er in der bunten Vielfalt der verschiedenen Gegenstände nahezu unter. Drei weitere Jungen, einer zum rechten Bildrand, zwei links hinter dem Berg, reichen weitere Gegenstände über den mannshohen Zaun bzw. heben ein Objekt vom Boden auf. Zwischen den sich nach hinten anschließenden, unregelmäßig verteilten niedrigen Häusern stehen mehrere Personen vereinzelt in den Vorgärten und beobachten das Vorgehen ihrer Nachbarn oder sammeln selber Gegenstände ein. Ein hoher, bereits erste Verfärbungen ins Braune aufweisender Laubbaum nimmt die Form des Berges auf und teilt die Siedlung dahinter in zwei Bereiche. Der dunkelgraue Himmel und die in den Häusern eingeschalteten Innenbeleuchtungen lassen auf das nahende Ende des Tages schließen. Die Gegenstände werden dagegen von links vorne hell beschienen, was nicht durch eine natürliche, im Bild sichtbare Lichtquelle erklärbar ist.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 33; Crewdson u. Steinke 2000, S. 135.

TL-26

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Die nächtliche Szene wird von einer hohen Anhäufung dominiert, die aus den Stücken eines Rollrasens errichtet wurde. Weitere Rasenabschnitte liegen vor und neben dem Hügel verstreut. Hinter der Auftürmung werden die einfachen Häuser der Siedlung sichtbar, die Fenster sind erhellt, lassen aber keinen Blick in das Innere zu. Links neben dem Berg, etwas weiter in die Bildtiefe versetzt, steht ein Pick-up, auf dessen Ladefläche ebenfalls Rasenrollen aufgeladen sind. Die Beifahrertür ist geöffnet, der Fahrer lässt sein nacktes Bein hinaushängen. Daneben begrenzt ein flaches, vom Verandalicht

erhelltes Haus die Szene, hinter dessen Haustür ein Mann das Geschehen beobachtet. Eine Lichtquelle, die nicht im Bild sichtbar ist, beleuchtet hell die im Hintergrund wachsenden Bäume.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 24.

TL-27

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Mittig im Bild ragen verschieden hohe, schlanke Türme aus Toastbrotsscheiben empor. Sie stehen jeweils für sich, beschreiben aber insgesamt einen spitz zulaufenden Berg. Um die Stapel haben sich verschiedene Vögel, Enten, Fasane und Rebhühner im Kreis versammelt. Sie stehen auf einem Untergrund aus Gras, Erde, Holzteilen, weiteren Toastscheiden und Müll. Die Szene wird von kahlen Bäumen und am rechten Bildrand von einem beginnenden Wald umfasst. Am linken Bildrand ist im Hintergrund auf einer leichten Anhöhe ein flaches Haus mit einem davor parkenden Auto zu erkennen. Der graue Himmel und der Nebel im Hintergrund des Bildes verstärken die seltsam erscheinende Szenerie.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 17; Crewdson u. Steinke 2000, S. 115.

Schnittstelle Innen / Außen (TL-28–TL-31)

TL-28*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 130, 134

Eine mit einem dünnen weißen Nachthemd bekleidete Frau steht dem Betrachter in ihrem fast dunklen Wohnzimmer im Profil gegenüber und blickt nach rechts aus einem großen Fenster auf die bereits in der Dämmerung liegende Straße einer Siedlung. Ihr braunes Haar ist zu einem einfachen Pferdeschwanz zusammengebunden, ihr rechter Arm hängt schlapp neben ihrem Körper herab, die linke Hand hält sie leicht nach vorne angewinkelt. Ihr Gesicht wird schwach von dem dunkelgelben Licht einer Stehlampe links vor ihr beschienen, der Rest des Raumes bleibt verschattet. Durch den dunklen Teppich und die niedrige, mit Holzbalken verstärkte Decke wirkt das Zimmer bedrückend. Das dunkle Sofa mit dem dahinter hängendem Gemälde an der linken Wand, der kleine Beistelltisch und die Stehlampe rechts daneben sowie die Vorhänge zu beiden Seiten des Fensters sind einfach und altmodisch. Durch die leicht beschlagene Fensterscheibe, auf der ein großer Kreis aufgemalt ist, erkennt man verschwommen das auf der anderen Straßenseite liegende Nachbarhaus.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 27; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 135.

TL-29*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Aus einem dunklen Innenraum fällt der Blick durch ein, von weißen kurzen Vorhängen gerahmtes Fenster hinaus in eine nächtliche Vorortsiedlung. Durch das Fenster wird das Blickfeld in alle Richtungen begrenzt und die Szene im Außenbereich gerahmt. Dort erstreckt sich im Dunklen, unter dem bunt bepflanzten Fensterbrett, ein grüner Rasen und eine diagonal verlaufende Straße, auf der eine schwangere Frau steht, die durch die hautfarbene Unterwäsche auf den ersten Blick nackt wirkt. Sie wendet sich im Profil nach rechts und blickt die Straße entlang. Auf der anderen Seite des Weges erstreckt sich ein einfaches Haus mit davor parkendem Auto. Bäume lockern die Bebauung auf. Die Straße und die Frau werden von einem diffusen Licht von rechts oben beschienen,

das eine hypnotische Wirkung auf die Schwangere auszuüben scheint. Durch den Blick aus dem Innenraum hinaus fühlt sich der Betrachter wie ein Voyeur, wie ein heimlicher Beobachter.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 4; Berg 2007a, Plate 40; Crewdson u. Steinke 2000, S. 143; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 115.

TL-30

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 141

In der Dämmerung fällt der Blick aus naher Distanz von außen durch ein Fenster auf ein jugendliches, sommerlich gekleidetes Mädchen, das innen vor der Scheibe steht und nach außen blickt. Sie schaut den Betrachter nicht an, sondern starrt nach links auf einen Punkt außerhalb des Bildes. Das Fenster nimmt nahezu den gesamten Bildraum ein. Der Betrachter wird durch ein, die gesamte Breite der Scheibe einnehmendes Fensterbrett, das mit verschiedenen bunten Blumen bepflanzt ist, von der Protagonistin distanziert. Links hinter dem Mädchen steht mit etwas Abstand ein Mann, der in seiner linken Hand eine Taschenlampe hält. Er starrt die Jugendliche an und richtet das Licht auf sie. Der Innenraum erweitert sich hinter dem Mädchen zu einer Küche, in der Licht brennt sowie Küchenutensilien auf der Arbeitsfläche liegen. Ein Stück der Landschaft, der Bäume und des Himmels, wird im oberen Teil der Scheibe reflektiert. Nachtfalter und Motten haben sich außen auf dem Fenster niedergelassen. Durch die exponierte Darstellung und frontale Beleuchtung des Mädchens wirkt die Szene unangenehm, da dem Betrachter die Rolle eines Voyeurs zugewiesen wird.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 31; Crewdson u. Steinke 2000, S. 129.

TL-31*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Aus dem dunklen Außenraum fällt der Blick aus kurzer Distanz auf eine nackte Frau mittleren Alters, die innen direkt vor der Fensterscheibe steht und leicht nach oben hinausblickt. Sie wird von den zu beiden Seiten herabhängenden Vorhängen gerahmt und von dem sich hinter ihr erstreckenden Schlafzimmer hinterfangen. Das Bett steht parallel zur unteren Bildkante direkt hinter der Protagonistin und lässt ihr kaum Raum zum Stehen. Die Bettdecke ist zurückgeschlagen und wirkt so, als wäre die Frau gerade aufgestanden. Direkt neben dem Kopfende des Bettes zeichnet sich die Zimmertür ab. Der gesamte Raum, die Bilder an den Wänden und die Möbel, eine niedrige Kommode und das Nachtkästchen links neben dem Bett wirken alt und verwohnt. Die Frau wird hell von einer nicht identifizierbaren Lichtquelle angeleuchtet, die außerhalb des Zimmers und der Fotografie liegt. Sie blickt wie hypnotisiert in das helle Licht und scheint sich der Beobachtung nicht bewusst zu sein.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 36; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 145.

Innenraum (TL-32–TL-35)

TL-32*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 131

In einem Schlafzimmer liegen ein Mann und eine Frau in dem bildparallel stehenden Bett, das den größten Teil des Raumes einnimmt. Auf der linken Bettseite, dem Betrachter zugewandt, liegt der Mann schlafend auf dem Bauch. Sein Körper ist mit einem blauen Laken und einer dunklen Decke zum Teil zugedeckt, seine nackten Füße schauen heraus. Neben ihm liegt eine Frau unter einer rosafarbenen Decke. Sie hat ihren Oberkörper aufgerichtet und stützt sich auf ihrem rechten Arm auf. Ihr seidenes weißes Nachthemd ist von ihrer rechten Schulter hinabgerutscht. Ihren Blick richtet sie nach oben an die Zimmerdecke. Ein helles Licht beleuchtet ihren Oberkörper und ihr Gesicht. Der Rest des Zimmers ist abgedunkelt, die beiden Fenster an der dem Betrachter gegenüberliegenden Wand sind mit Rollos und Vorhängen teilweise verdeckt. Jedoch ist erkennbar, dass es draußen bereits hell wird. Das Zimmer wirkt durch die geblümete helle Tapete gemütlich, aber zugleich auch bieder. Der Lichtschein auf dem Gesicht der Frau lässt an eine übernatürliche Erscheinung denken und isoliert sie zugleich von dem Mann neben ihr.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 22.

TL-33*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



In einem mit Möbeln und Dekorationselementen vollgestelltem Innenraum liegt eine ältere Frau seitlich auf dem braunen Teppichboden. Sie stützt sich leicht auf ihren linken Ellbogen und mit ihrer rechten Hand auf, ihr Blick bleibt jedoch nach unten auf den Boden gerichtet. Ihre äußere Erscheinung, ihre blonde Kurzhaarfrisur sowie ihr einfacher hellblauer Strickpullover und ihre schlichte blaue Stoffhose, lassen sie gepflegt wirken. Vor ihr zeichnet sich auf dem Boden eine querrrechteckige Fläche ab, eventuell der Abdruck eines Möbelstücks, das vorher dort gestanden hat. Zu allen drei Seiten wird die Liegende von verschiedenen Möbeln, Sesseln, Tischchen und Hockern umringt, die ihr nur zum vorderen Bildrand Platz lassen. Die holzvertäfelten Wände mit braun gemusterten Vorhängen sowie die vielen Bilder an der Wand verstärken die be-

drückende Atmosphäre des Raumes. Die Lehne eines braunen Ohrensessels grenzt die Szene nach links ab. Der Abdruck im Teppich und das Gesicht der Frau wird von hellem Licht kreisförmig beschienen. Der ansonsten gewöhnliche Innenraum wird so mit einer rätselhaften Atmosphäre aufgeladen.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 39; Crewdson u. Steinke 2000, S. 141; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 141.

TL-34

Untitled

2001

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)

Aufl.: 10



In einem in schräger Perspektive abgelichtetem Schlafzimmer steht mittig eine nackte junge Frau mit dem Rücken zum Betrachter. Um ihre Füße hat sich ein dunkler Fleck auf dem ansonsten hellen Teppichboden gebildet. Sie lässt die Schultern hängen und richtet ihren Blick schräg nach unten ins Leere. Rechts vor ihr steht eine braune Kommode mit dreiteiligem Spiegelaufsatz, in dem die Frau von vorne wiedergegeben wird. In der rechten Spiegelhälfte sieht man zusätzlich einen schlafenden Mann im Bett, der sich hinter der Frau befindet. Das Bett liegt zum Großteil außerhalb des Bildes, lediglich die rechte Bettkante ist am unteren linken Bildrand sichtbar. Durch das Aufstellen des Spiegels wird der Raum erweitert und ein voyeuristischer Blick auf den schlafenden Mann ermöglicht. Ebenso ist die Ansicht der Vorderseite der schlanken Frau und ihres Gesichts nur durch den Spiegel möglich. Auf der Kommode vor dem Spiegel sind verschiedene Schminkutensilien und Kosmetika, aber auch ein Medikamentenfläschchen und ein Asthmaspray platziert. Rechts neben dem Möbelstück öffnet sich eine Tür zu einem Flur, von dem nur ein schmaler Streifen zu erkennen ist. Vor das Fenster in der linken Wand ist ein transparenter weißer Vorhang gezogen. Im Außenraum lässt sich das Mondlicht erkennen. Durch die eingeschaltete Nachttischlampe und die Stehlampe in der linken Ecke sowie durch das Licht, das durch die geöffnete Tür in den Raum fällt, wird das Schlafzimmer und insbesondere die Frau beleuchtet. Mit dem dunklen Fleck am Boden wird ein rätselhaftes Element in die Fotografie eingebracht.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 9; Berg 2007a, S. 43; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 129; Vergne u. Poivert 2017, S. 75.

TL-35*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



An einem gedeckten Esstisch, der quer, nahezu parallel zur unteren Bildkante ausgerichtet ist und leicht aus der Bildmitte nach links verschoben wurde, sitzen zwei Männer und eine junge Frau. Rechts steht eine ältere nackte Frau in auf dem Boden verteilten Pflanzenteilen und Erde. Die offene Tür in ihrem Rücken suggeriert, dass sie eben den Raum betreten hat. Sie starrt mit hängenden Schultern zu der Gruppe am Tisch, die jedoch kaum Notiz von ihr zu nehmen scheint. Lediglich der jüngere der beiden Männer, der an der linken Stirnseite des Tisches sitzt, blickt von seinem Teller auf und schaut fast fragend die nackte Frau an. Der zweite Mann am rechten Tischende sowie das jugendliche Mädchen an der Längsseite gegenüber dem Betrachter, starren vor sich hin auf den Tisch. Besonders die Haltung des Mädchens mit den verschränkten Armen lässt an ein absichtliches Ignorieren der Nackten denken. Das Zimmer, die Möbel und Tapeten wirken altmodisch und konservativ. Verschiedene im Raum verteilte Lampen verleihen dem Zimmer eine wohnliche Atmosphäre, die durch die nackte Frau gestört wird. Die noch nicht zugezogenen Vorhänge lassen Mondlicht in den Raum fallen. Ob es sich bei der nackten Frau um die Mutter oder eine andere Verwandte handelt, bleibt offen. Jedoch scheinen die Personen am Tisch nicht erschrocken über ihre Anwesenheit zu sein.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 32.

Innenraum mit Metaebene (TL-36–TL-43)

TL-36*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)

Aufl.: 10



Aus naher Distanz und in leichter Untersicht zeigt die Fotografie einen Ausschnitt aus einer Küche, in der eine Frau inmitten von Erde und bunten Blumen sitzt. Sie ist nur mit einem leichten Top und Unterhose bekleidet und wendet sich leicht aus dem Profil nach links. Der Boden des Innenraums ist mit einer hohen Erdschicht bedeckt, in der verschiedene bunte Blumen eingepflanzt sind. Der Körper der Frau ist verschwitzt und teilweise mit Erde verschmutzt. Im Hintergrund erkennt man im diffusen Licht, das von hinten und rechts in das Zimmer einfällt, die Holzmöbel der Kücheneinrichtung. Eine von der Decke hängende Lampe erzeugt zudem den Anschein, den Raum zu erhellen. Die surreal wirkende Szene lässt an einen Traum denken. Durch die Verbindung der fast nackten Frau mit den Blumen und der Erde liegt die Assoziation zum antiken Floramythos nahe.³

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 6; Berg 2007a, Plate 42; Crewdson u. Steinke 2000, S. 109; Facebook 2018; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 119.

TL-37*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Auf dem Holzboden eines Wohnzimmers kniet mittig im Bild ein Mann mittleren Alters, der sich mit den Händen am Boden abstützt. Um ihn herum strömen fünf zylindrische Lichtsäulen aus Löchern empor, die der Protagonist mit einer Säge aus dem Holzfußboden geschnitten hat. Das Werkzeug und der dazugehörige Werkzeugkoffer stehen neben ihm auf dem Boden. Der Mann starrt vor sich hin, sein Gesichtsausdruck changiert zwischen Fassungslosigkeit und Betroffenheit. Die Lichtsäulen rahmen ihn ein und isolieren ihn vom restlichen Raum. Zum rechten Bildrand ist ein Polstersessel an die Wand gerückt, davor steht ein niedriger Tisch, auf dem zwei Gläser sowie die Reste eines chinesischen Lieferessens und zwei Glückskekse liegen. Hinter dem Mann gibt eine offene Tür den Blick in einen beleuchteten Wandschrank frei, in dem verschiedene Kleidungsstücke hängen. Als Pendant erweitert sich am linken Bildrand das Wohnzimmer

3 | Vgl. Spengler 2011, S. 260.

durch einen breiten Durchgang in ein Esszimmer, das von warmen Licht erhellt wird. Bei genauerer Betrachtung fällt im Wohnraum ein eingeschalteter Heizstrahler auf, der an der Wand hinter dem Mann rot glüht sowie ein danebenstehender schwarzer Koffer, der auf einen Aufbruch hindeuten könnte. Zudem entdeckt man schwarzen Schimmel, der in der oberen rechten Ecke des Raumes die Wand und Decke verfärbt hat. Durch die Details und die Lichtsäulen wird eine übernatürliche und bedrückende Ebene in das Bild eingebracht, die zugleich für das Seelenleben, das Unbewusste und Verdrängte steht.⁴

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 7.

TL-38

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



In der Mitte eines Wohnzimmers kniet ein Mann mittleren Alters auf dem Boden, inmitten von ausgelegtem Rollrasen, der sich zum linken Bildrand zu einem hohen Berg auf-türmt. Mittig in der Fotografie ist in den ehemaligen Bodenbelag ein Loch gerissen, aus dem helles weißes Licht nach oben scheint. Der Mann blickt, aufgestützt auf ein Stück aufgerollten Rasen, hinab in die Öffnung und hält eine weitere Rasenrolle mit beiden Händen. Auf dem gesamten grünen Boden sind Zigarettenschachteln und -stummel verteilt. An den Zimmerwänden sind rechts und links altmodisch wirkende Ausstattungs-stücke und Tapeten erkennbar. Eine Heimorgel und eine Kommode rahmen einen grau verklinkerten Kamin ein. Eine Stehlampe verströmt warmes orangefarbenes Licht am rechten Bildrand. Der Raum wird nach links hinten in ein zweites Zimmer erweitert, von dem allerdings nur ein kleiner Ausschnitt mit Möbeln erkennbar wird. Das aus dem Boden emporkommende Licht, das den Mann mit seinem schmutzigen Hemd anstrahlt, bildet den hellsten Punkt im Bild. Dadurch erhält die Komposition, zusätzlich zu dem ungewöhnlichen Bodenbelag, eine unnatürliche Wirkung. Innen und außen scheint in dieser Fotografie vertauscht zu sein, die Natur befindet sich im Raum und verdeckt ein Geheimnis im Boden.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 30; Berg 2007a, Plate 49; Blight 2017, S. 26f.; Crewdson u. Steinke 2000, S. 123; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 137.

4 | Vgl. ebd., S. 256.

TL-39*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 137

Wie in einem Querschnitt breitet sich ein grün gefliestes Badezimmer und der Bereich darunter vor dem Betrachter aus. Verbunden werden beide Ebenen durch den Arm und die Hand eines Jungen, der auf dem Boden der Duschkabine kniet und durch die Abflussöffnung nach unten greift. Im oberen Teil bildet die weiße Dusche das Zentrum des Badezimmers. Der dunkle Vorhang ist nach links gezogen, im freien rechten Teil kniet der junge Mann nur mit Unterhose bekleidet und sucht anscheinend etwas, was ihm in den Abfluss gefallen ist. Das Abflussrohr, das er aus der Dusche entfernt hat sowie verschiedene Werkzeuge liegen neben ihm auf dem Boden. Mittig über der Duschkabine erhellt eine quadratische Lampe den Rücken des Jungen. In der linken Raumhälfte schließt sich eine weiße Badewanne an, zwei rosa Handtücher hängen ordentlich an einer Stange darüber. Durch ein kleines Fenster links fällt Sonnenlicht in den Raum und bildet eine sonnige Fläche über und auf der Badewanne aus. Rechts der Dusche ist ein Waschtisch mit Unterbaukommode aus Holz mit darüber hängendem Spiegelschrank sowie eine weiße Toilettenschüssel platziert. Die Türen des Schränkchens stehen offen, Putzutensilien sind ordentlich im Inneren aufgereiht. In dem erleuchteten Spiegelschrank werden verschiedene Medikamentenfläschchen sichtbar. Am rechten Bildrand gibt die geöffnete Tür einen schmalen Einblick in den Raum dahinter. Die Sauberkeit und Ordnung des Raumes steht im Kontrast zu der schmutzigen Unterkonstruktion. Der grünlich schimmernde Bereich unter dem Badezimmer wird durch horizontal und vertikal verlaufende Rohre und Leitungen bestimmt.

In dieser Inszenierung wird die Thematik des schönen Scheins, des vornehmlich sauberen und ordentlichen Images und dessen gegenteiligen dunklen Seite verarbeitet. Zudem wird das Unterbewusste und Verdrängte in das Bild eingebracht. Der Jugendliche fungiert anscheinend als Verkörperung der Auseinandersetzung mit seinen eigenen körperlichen und psychischen Grundstrukturen.⁵

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 14; Berg 2007a, S. 46; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 133.

5 | Vgl. Spengler 2011, S. 68.

TL-40

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 123

In einem überfluteten Wohnzimmer liegt parallel zur unteren Bildkante eine junge Frau auf dem Rücken im Wasser. Sie ist mit einem dünnen weißen Nachthemd bekleidet, das ihr bis zu den Knien reicht. Ihre Haut wirkt blass und kalt, ihr Blick ist mit leicht gedrehtem Kopf teilnahmslos an die Zimmerdecke gerichtet. Ihre Arme liegen schlaff neben ihrem Körper. Die braunen langen Haare breiten sich um ihren Kopf im Wasser aus. Um sie herum versinken die Einrichtungsgegenstände des Wohnzimmers im hohen Wasser. Links neben dem Kopf der Frau steht eine altmodische grüne Polstercouch mit Kissen und Decke. Davor ist ein einfacher Wohnzimmertisch platziert, auf dem zwei Bücher liegen. Das obere ist als *Inner Harbor*, ein Roman von Nora Roberts identifizierbar. Daneben sind ein Aschenbecher, ein leeres Medikamentenfläschchen und ein gefülltes Wasserglas abgestellt. Hinter der Liegenden führen Stufen mit beidseitigem Geländer nach oben zu einem Absatz, von dem eine Treppe nach links in das obere Stockwerk führt. Auf dem Podest steht eine braune Kommode, auf der eine Taschenlampe liegt. Über dem Geländer hängt ein rosa Bademantel, die Hausschuhe stehen auf dem Treppenabsatz und verbildlichen den Gang der Frau hinunter in das Nass. Die hintere Wand ist von zwei Fenstern durchbrochen, die durch weiße Jalousien und zusätzlich von je einem weißen Vorhang verdeckt werden. Jedoch lassen die Verdunkelungen das Sonnenlicht dahinter erahnen. Einige gerahmte Bilder zeigen die Portraits der vermeintlichen Familienmitglieder. Ein Lichtschein hebt das mittlere der drei Fotos, das Gesicht eines alten weißhaarigen Mannes, besonders heraus.

Unter dem Treppenaufgang passt sich ein Bücherregal der Form der Stufen an. Daneben füllt eine Stehlampe den restlichen Raum aus. Rechts neben den Füßen der Liegenden versinkt ein Polstersessel bis zur Hälfte im Wasser. Das Nass ist offensichtlich zerstörerisch, das Sitzpolster des Sessels aufgequollen und das Telefon daneben, das Element, das eine Verbindung nach außen darstellt, ist schon fast verschwunden. Die vielen Lampen, die sich in dem Wasser spiegeln, stellen durch ihre Elektrizität eine weitere Bedrohung dar. An der rechten Hauswand sind die Haustür mit drei kleinen eingeschnittenen Fenstern und die Garderobe sowie ein weiteres Fenster erkennbar. Dieses ist in gleicher Weise verhängt wie die beiden Scheiben in der Rückwand. Der Außenbereich ist somit vollständig ausgesperrt, man kann nicht erkennen, in welcher Umgebung sich das Haus befindet. Betrachtet man die Möbelstücke, insbesondere den Wohnzimmertisch, ist es verwunderlich, dass die Frau auf gleicher Höhe wie die Tischplatte liegt und ihr Körper nicht tiefer in dem Wasser versinkt. Durch die indirekte Beleuchtung, das schwach einfallende Sonnenlicht und die eingeschalteten Lampen wird das Zimmer mit einer sakralen Ära aufgeladen. Durch die kalt wirkende, blasse Haut und das scheinbare Schweben erscheint die Frau leblos. Die gesamte Szene wird bestimmt durch

Stille, Ruhe und Unbewegtheit. Kein Luftzug, keine Regung stört die spiegelglatte Oberfläche des Wassers, das wie eine dichte dunkle Masse erscheint, die den Körper vereinnahmt hat. In der Fotografie wird unter anderem die Verbindung zwischen Mensch und Natur thematisiert. Die Natur hat sich des Hauses bemächtigt, eine rechts neben der Treppe stehende Topfpflanze ist durch das Wasser bereits umgefallen. Auch wenn das Wasser nicht von außen aus der Natur eingedrungen ist, sondern eventuell durch einen technischen Defekt oder eine absichtliche Überflutung das Zimmer füllt, hat es seine ursprüngliche Funktion im häuslichen Umfeld verlassen und sich der Zivilisation bemächtigt. Dass die Frau nicht wie im Ophelia-Mythos mit der Natur verschmelzen kann ist offensichtlich, da sie durch die Wände des Hauses von der Natur ferngehalten wird.⁶

Die Bücher im Regal, der Liebesroman auf dem Tisch sowie die Bilder verweisen auf Familien- und Liebesthematiken.⁷ Die Vermutung liegt nahe, dass die Frau die Situation selber herbeigeführt und sich selber in das Wasser gelegt hat. Ansonsten würde sie versuchen, diese Katastrophe und die Zerstörung ihres Heims zu verhindern. Die abgestellten Hausschuhe und die Medikamente auf dem Tisch unterstützen diese Annahme, zumal das Fläschchen fast leer ist.

In der Frauenfigur vermischen sich SF-Filme, Märchen, moderne Mythen, das Theater und die amerikanische Nachkriegsvorstadt.⁸ Die wie eine Aufbahrung wirkende Haltung lässt an Schneewittchen denken. Ob in dieser Fotografie die „tugendhafte[...] Ophelia [mit] Gehorsam gegenüber Vater, Bruder und König“⁹, eine erotische Schönheit, „die erst in ihrem Tod ihre höchste Steigerung erfährt“¹⁰, oder einfach die Darstellung eines schönen ästhetischen Todes dargestellt wird, bleibt offen.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 19; Berg 2007a, S. 48; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 131.

6 | Um zu verdeutlichen, wie unterschiedlich die Fotografie interpretiert werden kann – was ganz im Sinne des Fotografen zu sein scheint – ist an diesem Beispiel exemplarisch darstellbar. Lars Spengler sieht in der Überschwemmung keine Bedrohung, dem allerdings alleine durch die Gefahr der Verbindung zwischen Strom und Wasser widersprochen werden muss. Spengler stellt der Frau eine unbestimmte Zukunft in Aussicht und widerspricht einer Auflösung im Wasser wie im Sinne des Mythos. Für ihn „erscheint sie [weder] leblos noch droht sie unterzugehen“. In dem überfluteten Heim sieht er zudem keinen Gegensatz zur Zivilisation (vgl. Spengler 2011, S. 261f.).

7 | Vgl. ebd., S. 262.

8 | Vgl. Cotton 2011, S. 68.

9 | Bayer 2000, S. 14f.

10 | Ebd., S. 39.

TL-41

Untitled

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



Abbildung S. 53

Ein Baumstamm mit ausladender Wurzel ragt von rechts oben durch ein Loch in der schrägen Dachfläche in ein Schlafzimmer. Der Stamm wird gehalten von einem Gurt und einem Seil, dessen Aufhängung sich oben, außerhalb des Bildfeldes befindet. Ein Mann steht in der Bildmitte mit dem Rücken zum Betrachter in einem Loch im Boden. Der helle Teppich wurde sorgfältig aufgeschnitten und die Holzdielen des Fußbodens darunter teilweise herausgerissen. In der Öffnung werden die Rohre und die Konstruktion des Hauses sichtbar. Die Kleidung des Mannes ist schmutzig und zerrissen, in seiner linken Hand hält er ein Seil, das in das Loch hinabreicht. Am linken Bildrand zieht das helle Badezimmer bzw. die weiße Toilettenschüssel die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Zur rechten Zimmerecke schließt sich ein Wandschrank an, dessen Tür geöffnet ist und aus dessen Inneren ebenfalls Licht in das Schlafzimmer fällt. Auf einer Schminkkommode an der rechten Wand sind Familienfotos, Schminkutensilien und Medikamente platziert. Ein sich anschließendes, dreiteiliges Fenster, das von durchscheinenden langen Vorhängen gerahmt wird, bildet den Übergang zu einem kleinen Nachtkästchen und einem filigranen eisernen Bettgestell mit verschiedenen Bettdecken, das vom rechten Bildrand beschnitten wird. Eine eingeschaltete Nachttischlampe auf der kleinen Kommode sowie das helle Licht draußen vor dem Fenster bilden eine weitere helle Fläche im Bild. Der Rest des Raumes ist durch die herausgerissenen Baumaterialien und Dachteile verschmutzt. Zudem sind grüne Blätter im ganzen Raum verteilt. Die Wurzel des Baumes hat darüber hinaus einen Fernseher und eine zweite Stehlampe umgerissen.

Die Beleuchtung im Bild ist widersprüchlich. Während durch das Loch im Dach der nächtliche Himmel durchscheint, werden vor dem Fenster die grünen Blätter und Äste sichtbar, die wie von einem Scheinwerfer hell beleuchtet werden. Der Innenraum wird von den verschiedenen Lampen punktuell erhellt, zudem scheint von unten aus dem Loch Licht empor, was nicht leicht erklärbar ist. Lässt der Mann an dem Seil eine Lampe hinab? Ebenfalls rätselhaft ist, warum sich der Baum im Zimmer befindet. Das Loch in der Decke ist viel zu klein, als dass der Baum mitsamt der Wurzel dort hindurch gepasst hätte. Wuchs der Baum vorher in dem Haus und soll durch das Dach entfernt werden? Die Blätter weisen tatsächlich darauf hin, dass sich die Baumkrone vorher im Zimmer befand. Die Höhe des Raumes reicht aber nicht für die Höhe des Stamms aus. Zudem verweist die Möblierung mit dem zarten Bettgestell und dem Schminktisch eher auf eine weibliche Bewohnerin, die jedoch in der Fotografie nicht abgelichtet wird.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 23.

TL-42*Untitled*

1998–2002

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



In naher Distanz zum Betrachter liegt parallel zur unteren Bildkante ein jugendliches Mädchen im Flur eines Hauses. Sie trägt einen Pyjama, dessen Oberteil nach oben gerutscht ist und ihren Bauch entblößt. Um ihren Bauchnabel zeichnet sich ein wulstiger rötlicher Kreis ab. Neben ihr liegt ein Junge mit aufgerichtetem nacktem Oberkörper, der seine Hand mit gespreizten Fingern in einigem Abstand über den Kreis hält. Er blickt auf seine Hand und das Mädchen hinab. Links hinter der geöffneten Tür stehen zwei Wölfe in der nächtlichen waldartigen Umgebung. Die Tiere und der Außenbereich werden verschwommen wiedergegeben und werden zudem von einem zu hellem Licht beschienen. Die Kinder innerhalb des Hauses werden im Gegensatz dazu in ein, von schräg vorne rechts einfallendes, warm wirkendes Licht getaucht. In der Fotografie wird nicht erkennbar, was der Kreis auf dem Bauch des Mädchens bedeutet. Rätselhaft bleibt darüber hinaus, warum nachts die Tür zum Wald geöffnet ist, warum sich die Kinder alleine dort befinden und ob es sich um ein Ritual oder nur ein Spiel zwischen Kindern handelt.¹¹

Die Verbindung zwischen Natur und Zivilisation wird in dieser Fotografie deutlich thematisiert und in Form der Wölfe links und der domestizierten Topfpflanze rechts sowie dem Landschaftsgemälde an der hinteren Wand gegenübergestellt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2002, Plate 26; Crewdson u. Steinke 2000, S. 113.

TL-43*Untitled*

1998

Digital C-print

135,25 x 166 cm (framed)



In einem Wohnzimmer, dessen Boden komplett mit buntem Laub und Müll bedeckt ist, steht ein Braunbär in einem hellen nebligen Lichtschein, der von rechts in das Zimmer fällt. Das große Tier steht unbewegt am rechten Bildrand und blickt auf eine Milchlake im Bildvordergrund, die aus einem umgefallenen Tetrapack ausgeflossen ist. An der hinteren, mit gemusterter Tapete beklebten Wand steht ein Sofa zwischen schmutzig und alt wirkenden Möbelstücken. Verschiedene Äste durchkreuzen das Zimmer von beiden

11 | Darcey Steinke bezeichnet den Wulst als Narbengewebe (vgl. Steinke 2000, S. 14), wobei dann auch fraglich bleibt, was die kreisrunde Verletzung erzeugt haben könnte.

oberen Bildecken aus. Das Licht, das durch das Fenster rechts in den Raum eintritt, verleiht der Komposition eine übernatürliche Atmosphäre und hebt die Milch als hellste Fläche hervor.

Abdruck der Fotografie: Crewdson u. Steinke 2000, S. 145.

Dream House

Auftakt (*DH-1*)

Innenraum (*DH-2-DH-6*)

Schnittstelle Innen / Außen (*DH-7-DH-9*)

Außenraum (*DH-10-DH-12*)

Auftakt (DH-1)

DH-1*Untitled*

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



In der einsetzenden Abenddämmerung erhebt sich in leichter Untersicht auf einer kleinen Anhöhe ein eingeschossiges Haus, das die gesamte Breite des Bildes einnimmt. Das Gebäude setzt sich aus einem L-förmigen Haupthaus und einer rechts vorgelagerten Garage zusammen. Die dunkelbraune Holzverkleidung und der bereits im Schatten liegende Rasen lassen die hell erleuchteten Innenräume noch deutlicher hervortreten. Im Inneren sind einige wenige Details der Einrichtung, ein rundes Wandbild, Bücher und ein Kamin erkennbar. Die restlichen Zimmer sind durch Vorhänge gegen Blicke geschützt. Die obere Bildhälfte wird von einem blau-grauen wolkenverhangenen Himmel eingenommen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 52; Faccioli 2008, Plate 1; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 153.

Innenraum (DH-2–DH-6)

DH-2*Untitled*

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



Eine junge Frau steht nur mit Unterwäsche bekleidet, mit hängenden Schultern, gesenktem Blick und dreckigen Füßen in einem Wohnzimmer. Ihr gegenüber, am linken Bildrand, sitzt eine ältere Frau auf einer Couch leicht nach links gewandt. Sie dreht ihren Kopf nach rechts und blickt nahezu feindselig auf, wie man annimmt, ihre Tochter. Neben ihr, hinter dem Sofa, hängt ein großer Spiegel, in dem die Gestalt der jungen Protagonistin reflektiert wird. Weitere Polstersessel und Tischchen rahmen die Frau ein. Als Bindeglied zwischen Mutter und Tochter fungieren eine mittig zwischen ihnen stehende Lampe auf einem Tisch, die helles Licht verströmt, ein Kissen sowie die Schuhe der Frau, die auf dem Boden vor dem Sofa liegen. Ansonsten wird die Mutter durch einen niedrigen Tisch abgegrenzt, der sie vom restlichen Raum trennt und ihr kaum Platz zum Sitzen lässt. Medikamente und Taschentücher auf dem Tisch lassen an eine Krankheit oder Depression denken. Die langen Vorhänge sind vor die bodentiefen Fenster gezogen, lediglich in der Mitte bleibt ein Stück frei und ermöglicht zum einen den Blick in die nächtliche Umgebung, von der nur ein paar Spitzen der Bäume sichtbar sind. Zum anderen wird die Tochter dadurch leicht erhellt und in der Bildkomposition herausgehoben. Allerdings ist das Licht, das von außen auf den Rücken der Frau fällt zu hell, um von einer natürlichen Beleuchtung zu stammen. Die Situation wirkt durch die nur mit Unterwäsche bekleidete Frau und den ablehnenden Blick der Mutter zudem unangenehm auf den Betrachter.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 54; Faccioli 2008, Plate 3; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 157.

DH-3*Untitled*

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



In einem spärlich beleuchteten, abgedunkelten Esszimmer sitzt eine Familie beim Abendessen. Am ovalen, parallel zum unteren Bildrand aufgestellten, reich gedeckten Tisch sitzt links der Vater, etwas nach hinten abgerückt und starrt von unten zu seiner Frau hinauf, die ihm am anderen Tischende gegenübersteht. Sie blickt ebenfalls nach oben, jedoch auf eine Stelle über dem Kopf ihres Mannes. Dort ist in die Decke ein recht-

eckiges Oberlicht eingebaut, durch das Licht auf den Körper des Mannes fällt. Die beiden minderjährigen Kinder nehmen die Plätze an den Seiten ein und bilden eine Trennlinie zwischen ihren Eltern. Der Sohn wendet dem Betrachter den Rücken zu, die Tochter stützt ihren Kopf in der Hand auf und hält den Blick gesenkt. Der restliche Raum ist mit Stil- und Polstermöbeln, einer Kommode und einer Glasanrichte an der hinteren Zimmerwand ausgestattet. Die langen Vorhänge im Rücken des Vaters sind vor die bodentiefen Fenster gezogen, die lediglich etwas gedämpftes Licht in den Raum scheinen lassen. Der Kronleuchter über dem Esstisch erhellt das Zimmer kaum. Die Beleuchtung stammt hauptsächlich von einem hellen weißen Licht, das aus einem angrenzenden Raum am rechten Bildrand ausgeht sowie von einer Stehlampe im linken Bildteil. Durch den schweren dunkelgrünen Teppichboden und die in grün und braun gehaltenen Möbel wirkt der Raum uneinladend und dunkel. Durch das von oben gebündelt hinabfallende Licht wird die Szene mystisch und christologisch aufgeladen. Der Vater wirkt aufgrund der Beleuchtung und durch seinen Blick bedrohlich.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 57; Faccioli 2008, Plate 6; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 163.

DH-4

Untitled

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



Abbildung S. 145, 147

In der Fotografie sitzt eine mit einem kurzen weißen Nachthemd bekleidete Frau auf der vorderen linken Kante des nach rechts in die Diagonale gedrehten Bettes. Sie trägt ein dünnes, fast durchsichtiges roséfarbendes Nachthemd, das ihr bis zu den Knien reicht. Ihre rot-braunen Haare hängen glatt bis zur Schulter hinab, ihr Blick ist schräg nach unten ins Leere gerichtet. Mit ihrer linken Hand umfasst sie leicht die Bettkante. Zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand, die sie aneinanderhält, lässt sich bei genauer Betrachtung ein kleiner Tropfen einer nicht weiter identifizierbaren Flüssigkeit erkennen. Rechts hinter ihr im Bett, das mit einem einfachen grünen Laken und blauen Kissenhüllen bezogen ist, liegt auf den zerwühlten Laken und der rostrot gemusterten Tagesdecke ein Mann mit dem Rücken zum Betrachter. Sein Oberkörper wird von der Frau überschritten. Von ihm sind nur der untere Teil des nackten Rückens und der mit weißen Boxershorts bekleidete Unterkörper zu sehen. Die Einrichtung des Raumes ist schlicht und altmodisch, der rot-braune Teppichboden passt sich der Farbigkeit der Bettdecke und der Möbel an. Neben dem Kopfende des Bettes steht links und rechts je ein Nachtkästchen, auf dem je eine Tischlampe mit leinenen Lampenschirm und Porzellanfuß abgestellt ist. Nach rechts öffnet sich das Schlafzimmer in ein gro-

ßes, fast bodentiefe Fenster. Da jegliche persönlichen Gegenstände fehlen, wirkt der Raum wie ein Hotelzimmer. Als Lichtquelle fungiert die Nachttischlampe auf der linken Seite des Bettes, deren Schein den Oberkörper und die rechte Gesichtshälfte der Frau trifft sowie das fast bodentiefe Fenster am rechten Bildrand, das einen Ausblick auf eine Berg- und Waldlandschaft freigibt. Das helle Mondlicht fällt in das Schlafzimmer – die schweren dunkelroten Vorhänge sind nicht zugezogen – und bescheint den Mann und das Kopfteil des Bettes.

Ein Detail, das den Betrachter zu weiteren Spekulationen anregt ist der Ehering der Frau, der von Crewdson durch die Handhaltung deutlich in Szene gesetzt wird. Ist die Frau verheiratet und es handelt sich in der Szene um ihren Liebhaber? Oder ist es zwar ihr Mann hinter ihr im Bett, aber die Ehe ist gescheitert? Auch der Tropfen auf ihrem Finger bleibt rätselhaft, da nicht erkennbar wird, um welche Art von Flüssigkeit es sich handelt.¹

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 58; Faccioli 2008, Plate 7; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 165.

DH-5

Untitled

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



Abbildung S. 146

In der Aufnahme sitzt ein Mann im Pyjama auf der Kante des nach rechts diagonal ausgerichteten Bettes. Seine nackten Füße stehen auf einem Bettvorleger, der auf dem gefliesten Boden des Zimmers vor dem Bett ausgelegt ist. Der Blick des Mannes ist nach links ins Leere gerichtet. Eine lediglich mit weißem Slip bekleidete Frau liegt hinter ihm rücklings diagonal auf dem Laken und der Tagesdecke des Bettes und starrt vor sich hin. Ihre Arme sind nach rechts und links ausgestreckt. Das Bett steht mit dem Kopfende vor dem mit Gardinen behangenen Fenster, das nur wenig Licht ins Zimmer fallen lässt. Rechts und links des Bettes steht je ein Nachttisch mit kleiner Stehlampe, wobei der rechte mit der Dämmerung des Zimmers verschmilzt. Auf dem linken Beistellmöbel wurde zudem ein Telefon und ein einfacher Wecker platziert, während auf der rechten Seite eine Tempobox, eine Uhr und ein Buch abgelegt wurden. Die linke Zimmerwand nimmt ein braunes Sideboard ein, aus deren teilweise leicht geöffneten Schubladen Kleidung heraushängt. Oben auf dem Möbelstück wurden mehrere Gegenstände platziert. Zum einen stehen dort Bücher, zum anderen finden sich ver-

1 | Tatsächlich ist es Milch. Die Schauspielerin war kurz vor der Aufnahme Mutter geworden und stillte ihr Baby am Set. Es ist eine Seltenheit, dass ein Detail in diesem Maße von Crewdson aufgelöst wird. Zur Entschlüsselung des Gesamtzusammenhangs hilft diese Information jedoch nicht weiter.

schiedene Kosmetikutensilien, Bilderrahmen und Medikamentenfläschchen sowie ein noch volles Glas Wasser. Das Zimmer wirkt zwar sauber, aber dunkel, einfach und altmodisch. Als Lichtquelle fungiert die Nachttischlampe links, die den unteren Teil des Körpers der Frau bescheint. Allerdings muss es eine weitere Lichtquelle außerhalb des Bildes geben, da die linke Gesichtshälfte des Mannes und ein Teil seines Oberkörpers sowie der Fliesenboden und die linke Bettkante von vorne beleuchtet werden.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 60; Faccioli 2008, Plate 9; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 169.

DH-6

Untitled

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



In einem abgedunkelten Kinderzimmer sitzt links auf einem Bett ein junges Mädchen in sommerlicher Kleidung. Es lässt die Schultern hängen und starrt resigniert ins Leere. Schräg rechts vor ihr sitzt ein älterer Mann in einem Sessel. Er trägt einen Bademantel, der seine nackten Beine bis zu den Knien bedeckt und blickt das Mädchen mit einem ungehaltenen oder strafenden Ausdruck an. Rechts im Bild ist der untere Teil eines zweiten Bettes angeschnitten, in dem ein weiteres Kind liegt, von dem jedoch nur die mit einem Schlafanzug bekleideten Beine zu sehen sind. Das Bild wirkt durch die Haltung und die Gesichtsausdrücke des Mädchens und des Mannes bedrückend und unangenehm. Durch das Setting des Schlafzimmers, verbunden mit der Personenkonstellation, assoziiert man die Szene mit Kindesmissbrauch in der Familie. Die dunkel und verschattet gehaltene Komposition wird lediglich durch das hineinscheinende Mondlicht erhellt. Dieses fällt von rechts in den Raum und beleuchtet vor allem die Vorderseite des Mädchens links und den grünen Fußboden.

Abdruck der Fotografie: Faccioli 2008, Plate 11; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 171.

Schnittstelle Innen / Außen (DH-7–DH-9)

DH-7

Untitled

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



Aus leicht erhöhter Position blickt der Betrachter auf einen Mann, der in seiner Garage zwischen Bahnen von Rollrasen kniet, die vor und hinter ihm aufgetürmt liegen. Das breite Garagentor ist komplett geöffnet und gibt den Blick auf ein Auto frei, das vor der Garage mit eingeschalteten Scheinwerfern geparkt wurde. Auf dessen Dach wurden ebenfalls Teile des Rasens abgelegt. Der Mann hält in der Arbeit inne und schaut nachdenklich ins Leere, als würde er die Sinnlosigkeit seiner Handlung erkennen bzw. als bemerke er die Ausweglosigkeit seiner Situation. Sein helles Hemd und seine Arme sind mit Erde beschmutzt, die Gartengeräte, mit denen er anscheinend den Rasen bearbeitet hat, liegen vor und neben ihm verteilt. Vom äußeren Umfeld ist nicht viel zu erkennen, da dichter Regen und Nebel die Sicht auf die angedeutete Siedlung versperren.

Der Oberkörper und das Gesicht des Mannes werden von einer im Bild nicht sichtbaren Lichtquelle von links vorne hell beschienen, was ihn und auch das Grün des Rasens im Innenraum unnatürlich wirken lässt.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 56; Faccioli 2008, Plate 5; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 161.

DH-8

Untitled

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



Die Aufnahme bietet dem Betrachter eine Szene in einem Wohnzimmer, in dem eine Frau am linken Bildrand auf einer Couch liegt, während die Tochter auf dem Fußboden davor über ihren Zeichnungen eingeschlafen ist. Gleichzeitig wird der Mann in der rechten Bildhälfte wahrgenommen, der außen, hinter der Terrassentür in einem Wintergarten inmitten bunter Blumen steht. Er hält eine Lampe in der Hand und blickt teilnahmslos durch die Glastür nach innen in das Wohnzimmer auf seine Familie. Die Mutter liegt zugedeckt auf der Couch, auf dem niedrigen Tisch vor ihr steht ein Medikamentenfläschchen, Briefe stapeln sich übereinander auf der Tischplatte. Die Tochter liegt parallel zur Mutter, mit einem Schlafanzug bekleidet auf dem grünen Teppichboden des Raumes. Um sie herum verteilen sich Stifte und Malblöcke. Die Stehlampe in der Ecke ist eingeschaltet, verströmt allerdings nur schwaches Licht und spiegelt sich in der

Fensterscheibe wider. Nach rechts wird die Szene begrenzt durch einen Polstersessel und eine Kommode, von der die vordere Ecke sichtbar ist. Von der Lampe am rechten Bildrand fällt schwaches Licht in den Raum. Der Vater im Wintergarten, der von vorne hell beschienen wird, wirkt deplatziert und ausgeschlossen. Die Lichtquelle und auch die bunte Bepflanzung erscheinen unnatürlich.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 59; Faccioli 2008, Plate 8; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 167.

DH-9

Untitled

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



Abbildung S. 149

In der Fotografie steht zentral vor dem Betrachter eine Frau vor einer geschlossenen Terrassentür und blickt durch sie hindurch nach außen in die Dämmerung. Der Betrachterstandpunkt befindet sich draußen vor der Tür. Im sich hinter der Frau erstreckenden Wohnzimmer scheint eine Party stattgefunden zu haben. Luftballons, Girlanden, Geschenkpapier und Partyhüte liegen im Raum verteilt und hängen an der Decke. Die Frau hält in den Händen noch eine Partytröte und Geschenkbänder. Sie lässt die Arme jedoch hängen und blickt ungläubig nach oben aus dem Fenster. Ihr Gesicht und ihr Oberkörper werden vom hellen Mondlicht beschienen, das jedoch etwas künstlich wirkt. Der Raum ist über Eck aufgenommen, wodurch er im ersten Moment unübersichtlich und durch die herumliegenden Objekte chaotisch wirkt. Dazu kommt eine dunkle, schmale Treppe, die hinter der Frau nach oben führt. In der rechten Hälfte des Zimmers befindet sich die Wohncke, mit Couch, niedrigem Tisch und einem Bücherregal. Nach rechts hinten erweitert sich der Raum zu einem Gang, von dem weitere Zimmer abzweigen. Von dort scheint ein schwaches Licht in das Wohnzimmer. Die Türen sind halb geöffnet aber lassen den Blick ins Innere nicht zu. In der linken Hälfte des Raumes wird eine Essecke mit Tisch, Stühlen und Kamin angedeutet. Durch den leicht nach unten verlegten Standort des Betrachters wirkt die Zimmerdecke sehr niedrig. Die Sprossen der verglasten Wand und Terrassentür strukturieren das Bild triptychonartig und rahmen die Frau ein. Zusammen mit der niedrig wirkenden Decke wird die Frau regelrecht in einen Rahmen gezwängt. In der Aufnahme herrschen gedeckte, erdige Farben vor, nur die Partyutensilien bilden bunte Akzente und lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die künstliche Beleuchtung im Inneren ist nur sparsam im Hintergrund eingesetzt. Ansonsten wird die Frau vorgeblich vom hellen Mondlicht beschienen.

Abdruck der Fotografie: Faccioli 2008, Plate 12; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 173.

Außenraum (DH-10–DH-12)

DH-10*Untitled*

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



Die nächtliche Szene wird im Bildvordergrund von einem blauen Pkw bestimmt, der mittig auf der Straße abgestellt wurde sowie einer Frau mittleren Alters, die rechts neben der Kühlerhaube steht. Sie starrt leicht nach oben aus dem Bild hinaus und stützt sich mit ihrer rechten Hand auf dem Fahrzeug ab. In ihrer linken Hand hält sie eine rote Handtasche. Die Fahrertür des Wagens ist leicht geöffnet, die Scheinwerfer sind noch eingeschaltet und erhellen den Asphalt, wodurch der Eindruck entsteht, dass die Frau noch nicht lange ausgestiegen ist. Im Wageninneren sitzt eine Teenagerin, die jedoch zum größten Teil verschattet bleibt. Im rechten Bildteil steigen Rasenflächen zu den etwas erhöht stehenden Häusern auf. In den Innenräumen brennt Licht, das aus den Fenstern streifenförmig auf die Vorgärten fällt. Die für amerikanische Vororte typischen Postkästen sind in regelmäßigen Abständen am Straßenrand aufgestellt. Im Bildhintergrund schließen große dunkle Bäume die Szene nach hinten ab.

Im Bild wird nicht sichtbar, was die Frau am Himmel sieht, warum sie so, wie es scheint, spontan gehalten hat und nun wie versteinert auf der Straße steht und nach oben blickt. Die Beleuchtung wirkt für die nächtliche Situation zu hell.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 53; Faccioli 2008, Plate 2; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 155.

DH-11*Untitled*

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



Auf der Straße einer nächtlichen Siedlung steht leicht schräg im Bild ein Auto mit geöffneter Fahrertür und offener Heckklappe. Ein Mann sitzt seitlich auf dem Fahrersitz und blickt erschöpft ins Leere. Vor ihm auf der Straße und um das Heck des Autos, liegen bunte Blumen verstreut, der Kofferraum ist ebenfalls mit den bunten Pflanzen gefüllt. Hinter dieser Szene schließen sich die einfachen Häuser des Ortes und die großzügig angelegten Rasenflächen der Gärten an. Vereinzelt Fenster sind erhellt, weitere Personen sind jedoch nicht zu erkennen. Entfernt im Bildhintergrund ist ein gelber Schulbus geparkt, der von dunklen grünen Bäumen hinterfangen wird. Ein schmaler Streifen am oberen Bildrand bleibt für den dunkelblauen Himmel frei. Obwohl als Lichtquelle im

Bild lediglich die Scheinwerfer und die Innenbeleuchtung des Wagens auszumachen sind, wird der Mann und das Blumenszenario von vorne und hinten beleuchtet, was auf eine zusätzliche Lichtquelle schließen lässt. Der untere Bildrand verbleibt im Dunklen.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 55; Faccioli 2008, Plate 4; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 159.

DH-12

Untitled

2002

Archival pigment print

73,66 x 111,76 cm (unframed)



Am linken Bildrand liegt ein Auto verunglückt am Straßenrand auf dem Dach. Der Kofferraum ist aufgesprungen, die Beladung, die Gepäckstücke und die sich ursprünglich darin befindene Kleidung wurde auf dem Asphalt verstreut, Flüssigkeit hat sich großflächig auf der Straße verteilt. Der Pkw hat einen Holzzaun durchbrochen, der den Garten eines Hauses von der Straße abgrenzte. Rechts auf der Straße kniet eine junge Frau vor einem gelben Koffer. Ob sie gerade im Begriff ist ihn zu öffnen oder ihn schließt, ist nicht rekonstruierbar. Die Straße verläuft am rechten Bildrand in die Tiefe und verschmilzt dort mit dem Dunkel der Bäume, die die Szene ebenfalls nach links abschließen. Der lila-rosafarbende Himmel nimmt einen kleinen Teil des oberen Bildfeldes ein.

Die Szene auf der Straße wird unnatürlich hell beleuchtet, zudem geht von dem verunglückten Wagen ein diffuses, nebliges Licht aus. Die bedrückende Szene wirft die Frage auf, ob die junge Frau die Fahrerin war oder nur zufällig an die Unfallstelle gekommen ist. Darüber hinaus erscheint es seltsam, dass niemand aus den nahen Häusern zur Hilfe eilt oder überhaupt den Unfall bemerkt hat.

Abdruck der Fotografie: Berg 2007a, Plate 61; Faccioli 2008, Plate 10; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 175.

Beneath the Roses

Städtische Szene (*BR-1–BR-9*)

Siedlung (*BR-10–BR-21*)

Garten (*BR-22–BR-24*)

Privater Innenraum (*BR-25–BR-35*)

Motel (*BR-36–BR-40*)

Am Rande der Gesellschaft (*BR-41–BR-51*)

Städtische Szene (BR-1–BR-9)

BR-1*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Auf einer in der Dämmerung liegenden, von Häusern und Geschäften gesäumten Straße, die vom unteren Bildrand nach rechts in den Hintergrund verläuft, ist eine graue Limousine zum Stehen gekommen. Am Steuer sitzt ein Mann und starrt auf die Straße. Von rechts tritt auf einem verblichenen Zebrastreifen eine Frau mit kurzem dünnen Kleid auf die Straße. Sie verharrt in ihrer Position und starrt ins Leere. Eine gelbe Ampel ragt von rechts bildparallel in die Straße hinein und distanziert den Betrachter von der Szene. Das niedrige weiße Gebäude gegenüber der Frau ist durch die Aufschrift als Beratungsstelle für Schwangere identifizierbar. Im nebligen Bildhintergrund heben sich die Silhouetten der hohen Berge vom gleichmäßig grauem Himmel ab. Das Verharren sowohl des Mannes im Auto als auch der Frau auf der Straße verleiht der Fotografie eine rätselhafte Atmosphäre.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 1; Berg 2007a, Plate 64; Hoffmann 2011, Plate 3; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 239.

BR-2*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 43

Eine breite vierspurige Straßenkreuzung mit eingezeichneten Fahrbahnmarkierungen nimmt nahezu das gesamte Bildfeld ein. Mittig auf der Kreuzung steht ein hellblauer Plymouth mit eingeschalteten Scheinwerfern in der Dämmerung. Die Fahrertür steht offen, die Innenbeleuchtung ist eingeschaltet und hebt die Frau auf dem Beifahrersitz hervor. Vom Fahrer ist nichts zu sehen. Von rechts ragt der weit in die Straße reichende Arm einer gelb zeigenden Ampelanlage in das Bild. Zu beiden Seiten säumen Flachbauten mit Einrichtungs- und Bekleidungsgeschäften die Straße, die sich geradlinig bis in den Bildhintergrund erstreckt und dort in einem nebligen Dunst verschwimmt. Die Konturen einer Hügelkette sind schwach erahnbar. Im oberen Drittel des Fotos erhebt sich der graue Himmel über der städtischen Szenerie. Rätselhaft erscheint das Fehlen

des Fahrers der Limousine sowie das tatenlose Verharren der Beifahrerin mitten auf der Kreuzung. Die Beleuchtung der Szene wirkt natürlich und scheint von den Straßenlaternen sowie den Schaufenstern der Geschäfte zu stammen.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 10; Berg 2007a, Plate 62; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 237.

BR-3

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 169

Schauplatz der Fotografie ist eine verschneite Straße in einer amerikanischen Kleinstadt. In der Abenddämmerung ist mittig vor einer gelb anzeigenden Ampel ein Auto zum Stehen gekommen. Vor dem Betrachter führt, aus etwas erhöhter Sicht, eine breite verschneite Straße diagonal von links nach rechts in die Bildtiefe. Die dicht aneinander stehenden Häuser säumen die Hauptstraße auf beiden Seiten. Eine Stichstraße, die den unteren rechten Bildraum bestimmt, führt von rechts in das Bild hinein, durch das Straßenschild ist sie als Melville Street identifizierbar. Etwas weiter in die Bildtiefe versetzt, zweigt links eine weitere Straße zwischen zwei Häuserblöcken ab. Durch das weite Auskragen in die Bildmitte dominiert und strukturiert die Ampel das Bild. Diese Anordnung wiederholt sich ein Stück weiter die Straße hinunter und wird auf der Gegenfahrbahn ebenfalls aufgenommen. Die Reifenspuren des Wagens zeigen, dass es von rechts kommend, auf die Hauptstraße abgelenkt sein muss. Zudem sind es die einzigen Spuren im Schnee, sowohl auf der gesamten Straße als auch auf den Gehwegen. Die Autoscheinwerfer strahlen einen kleinen Teil vor dem Wagen aus. Der Fahrer sitzt alleine hinter dem Steuer, der Kofferraum steht ein Stück offen und wird durch zwei Seile gehalten. Nach rechts wird das Bild begrenzt von einem über Eck stehendem Haus, das die restliche Bildhöhe einnimmt. Im Erdgeschoss sitzt in dem hell erleuchteten, verglasten Restaurant eine mit einem roten Mantel bekleidete Frau mittleren Alters an einem Tisch. Sie ist im Profil zu erkennen und verharret in gerader Haltung, den Blick nach rechts unten auf den Boden gerichtet, auf der gepolsterten Dinerbank. Der Tisch vor ihr ist nicht gedeckt, lediglich eine Vase mit einer roten Blume und ein Serviettenhalter sind durch die Glastür auszumachen. Der Name des Lokals ist von außen nicht zu sehen, das rot-weiße, über der Eingangstür befestigte Schild, zeigt lediglich die Aufschrift „Restaurant“. Die Fassaden der weiteren Häuser werden aufgrund der Perspektivverkürzung verdeckt. Der Gehweg verschmilzt durch den dick liegenden Schnee mit der Straße zu einer homogenen Fläche. Eine über dem Kino „Capitol“ angebrachte Leuchtreklame kündigt für 7:30 Uhr pm den Film „Brief Encounters“ an. Vor dem Kinoeingang steht in

Rückenansicht ein Mann, der vom Licht des Eingangs beschienen wird. Er verharrt in seinem dicken dunklen Mantel, die Arme hängen schlaff an seinem Körper herab. Seine grauen Haare und seine Statur lassen an einen Mann in gesetzterem Alter denken. Die Häuser auf der linken Seite sind blockhaft und führen in einer klaren geometrischen Linie in die Bildtiefe. Das Erdgeschoss der Häuser wird jeweils von einem Laden oder Restaurant eingenommen, daneben schließt sich ein hell erleuchteter Tattoladen an, der durch die Leuchtreklame eindeutig als solcher erkennbarer ist. In den sich in den oberen Stockwerken befindenden Wohnungen oder Büroräumen brennt vereinzelt Licht hinter den halb geschlossenen Jalousien. Zwei Autos parken am Straßenrand. Auf der Hauptstraße kommt ein Bus, noch im hinteren Drittel verbleibend, dem Betrachter entgegen. Auf der Zielanzeige leuchten die Buchstaben OUT OF SERVICE. Der Himmel, der ein Drittel des Bildes einnimmt, ist wolkenlos und zeigt eine ebene graue Färbung. Über der gesamten Szene liegt eine nahezu unheimliche Stille. Die Personen sind wie erstarrt und wirken in sich gekehrt.

In der Fotografie wurde das Licht eher sparsam und gezielt eingesetzt. Die eigentlichen Lichtquellen erklären sich aus ihrer jeweiligen Funktion. Auffällig erscheint das Stoppen des Fahrzeugs an der gelben Ampel. Gelb würde den Fahrer nicht zwingen anzuhalten, eher würde man erwarten, dass er Gas gibt, um noch über die Kreuzung zu kommen. Die gelbe Ampel markiert hier eine Art Wendepunkt oder Grenze.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 21; Hoffmann 2011, Plate 7; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 317.

BR-4

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 183

Von einem erhöhten Standpunkt fluchtet der Betrachterblick zwischen zwei seitlichen Häuserzeilen einer Stadt hindurch auf zwei Personen, eine schwangere Frau und einen Mann im Rollstuhl, die sich mittig auf der nächtlichen verschneiten Straße befinden. Am Ende des Wegs wird der Blick gestoppt von einem quer verlaufenden Häuserblock, der aus Geschäften bzw. dem Seniorenzentrum „Capitol Senior Center“ besteht. Die Gebäude mit den rotbraunen, eng aneinander stehenden Ziegelmauern fassen die beiden Personen von beiden Seiten ein und verschatten die Straße. Im Schnee sind die Spuren des Rollstuhls erkennbar, die auf seinen Weg vom vorderen rechten Bildrand ausgehend in die Bildtiefe verweisen. Die beiden Personen stehen in einem Streifen hellen Lichts, das aus einem Hauseingang links auf die Straße fällt. Sie wenden sich dem Gebäude zu,

verharren jedoch auf ihren Positionen. Der wolkenverhangene dunkle Himmel begleitet die Silhouette der nach hinten niedriger werdenden Häuser und unterstreicht die bedrückende Stimmung der nächtlichen Szene.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 22; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 271.

BR-5

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Aus großer Distanz fällt der Blick von oben auf ein Parkdeck, das sich an einer verschneiten Straßenkreuzung, umgeben von verschiedenen, flach gedeckten Gebäuden befindet. Von links führt zwischen zwei mehrstöckigen Häusern eine schmale Straße bildparallel am Parkdeck vorbei, um rechts hinter der Fassade eines weiteren Gebäudes zu verschwinden. Links neben dem Parkdeck führt eine zweite Straße in die Bildtiefe. Die Wege sind vom Schnee geräumt, der sich an den Straßenrändern auf türmt. Zum unteren Bildrand erstreckt sich zwischen den sich links und rechts erhebenden Fassaden ein freier verschneiter Platz, auf dem sich mehrere Reifenspuren abgedrückt haben. Vereinzelt parken Autos im unteren Teil des Parkhauses, zwei auf dem verschneiten Dach. Durch die beiden vorderen Gebäude, die jeweils vom Bildrand abgeschnitten sind, wird der Betrachterblick direkt auf das parkende Fahrzeug auf dem Oberdeck gelenkt. In dem Chevrolet, der dem Betrachter frontal gegenübersteht, fallen die beiden dort sitzenden Personen auf. Die Innenbeleuchtung des Fahrzeugs ist eingeschaltet, das Pärchen blickt, ohne miteinander zu reden, nach links bzw. vorne aus dem Fenster. Im Hintergrund schließen die hohen Bergrücken die Komposition ab. Eine beleuchtete Skipiste ist in der Entfernung rechts auszumachen.

Die Beleuchtung in der abendlichen Szene stammt hauptsächlich von einer nicht im Bild identifizierbaren Lichtquelle, die von rechts kommend die Fassaden am linken Bildrand beleuchtet. Zudem fällt aus einem Geschäft unten rechts helles Licht auf den verschneiten Platz davor. Darüber hinaus hebt der Schnee das Parkdeck in der Gesamtansicht hell hervor.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 23; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 273.

BR-6*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Nahezu die gesamte untere Bildhälfte wird von einem nächtlichen, bis auf ein paar Autos, leeren asphaltierten Parkplatz eingenommen, der nach hinten von einer Reihe niedriger, aneinander liegender Geschäfte begrenzt wird. Eine bewaldete Hügelkette steigt dahinter nach rechts an. Der graue wolkige Himmel schließt das Bild nach oben ab. Mittig auf dem Platz wird von einem leicht erhöhten, weit distanzieren Betrachterstandpunkt eine Frau klein erkennbar, die auf dem Platz hockt und urinert. Sie und ein Teil des Bodens um sie herum werden durch das Licht der vor ihr stehenden Straßenlaterne heller hervorgehoben. Die Geschäfte der Ladenzeile bleiben bis auf wenige Ausnahmen dunkel. Unter anderem kann eine Karateschule, ein Waschsalon und ein Supermarkt identifiziert werden. Vor dem etwas aus der Bildmitte nach links versetzten Eingang des Komplexes, der die Aufschrift „... Center“ trägt, stehen im schwachen Licht mehrere Jugendliche vor der Hauswand. Durch den erhöhten Standpunkt und das Beobachten der Person beim öffentlichen urinieren wirkt die Fotografie unangenehm.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 31; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 285.

BR-7*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



In der einbrechenden Dunkelheit steht ein alter Mann mit hängenden Schultern in hellem Mantel mittig auf einer von Pfützen durchzogenen Straße in einer Kleinstadt. Er verharrt nach links zu einem beleuchteten Spirituosenladen gewandt auf der breiten Fahrbahn. Diese verläuft vom gesamten unteren Bildrand ausgehend in den Hintergrund und biegt zwischen den teilweise mehrstöckigen flankierenden Häusern nach rechts ab. Mehrere Strommasten und -leitungen begleiten den Verlauf der Straße auf der linken Seite. Ein weißes Taxi entfernt sich von der Szene. Vom rechten unteren Bildrand angeschnitten führt ein Waschsalon mit spitzem Dach in das Bild ein. Das Licht ist eingeschaltet, eine Frau faltet im Innenraum Wäsche auf. In den anderen Gebäuden brennt zwar vereinzelt Licht, ein Blick auf Details wird jedoch nicht gewährt. Nach hinten wird die Komposition von den dunklen Baumkronen und bereits in der Dunkelheit

liegenden hohen Bergen abgeschlossen. Der graue wolkenverhangene Himmel nimmt das gesamte obere Drittel des Fotos ein. Der Mann auf der Straße wird kaum beleuchtet und verschwimmt nahezu mit dem dunklen Asphalt der Straße und der Pfütze hinter ihm. Warmes Licht fällt dagegen auf die Seite des Hauses links und strömt von den Geschäften der vorderen Häusern aus.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 11; Berg 2007a, Plate 79.

BR-8

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)

Aufl.: 6 + 2APs



Auf einer regennassen Straße, die sich vom unteren Bildrand nach links in die Bildtiefe erstreckt, steht in der Nacht ein Mann im Anzug neben seinem Auto. Das Fahrzeug wurde am rechten Straßenrand abgestellt, die Fahrertür ist geöffnet. Direkt davor steht ein Koffer auf dem Boden. Der Fahrer wendet sich nach links, blickt jedoch starr nach unten auf den nassen Asphalt. Rechts wird die Straße von mehreren aneinandergereihten, mehrstöckigen Gebäuden begleitet, in denen sich im Erdgeschoss jeweils ein Laden befindet. Die Innenräume sind erhellt, hinter den Fenstern ist jedoch kaum ein Detail erkennbar. Im Bildhintergrund verschwimmen die Umrisse zunehmend mit dem Nebel der Umgebung und dem dunklen blauen Himmel. In der oberen linken und rechten Ecke ragen die Baumkronen großer grüner Laubbäume ins Bild und rahmen die Szene ein. Der Mann wird in der Komposition nur schwach beschienen und hebt sich vor allem durch seinen dunklen Anzug von der nebligen Umgebung ab. Durch die regnerische nächtliche Szene und den abgestellten Koffer wirkt die Fotografie ungemütlich und rätselhaft.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 14; Berg 2007a, Plate 67; Facebook 2018; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 257.

BR-9

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Von weiter Entfernung und distanziert von einer breiten Straße, die das untere Drittel des Bildes einnimmt, fällt der Blick auf eine Frau mit einem voll beladenen Einkaufswagen. Sie steht nach rechts gewandt im Profil auf dem Parkplatz eines Supermarkts am Heck eines bildparallel parkenden Kombis. Der Kofferraum und die Beifahrertür sind geöffnet, die Scheinwerfer eingeschaltet und die Kinder sitzen bereits auf dem Beifahrersitz und der Rückbank. Hinter dem Fahrzeug erstreckt sich bis zum rechten Bildrand ein großer Flachbau, der durch die rote Schrift als Harry's Supermarkt gekennzeichnet wird. Der Verkaufsraum hebt sich hell von der nächtlichen Umgebung ab. Weitere Pkws verteilen sich auf dem Parkplatz, zudem steht ein Lieferant bereit und ein Mitarbeiter hat mehrere leere Einkaufswagen eingesammelt. Am linken Bildrand erstreckt sich eine von Einfamilienhäusern gesäumte Straße in den Bildhintergrund. Das Licht einer Straßenlaterne fällt auf die Frau mit dem Einkaufswagen und auf den Asphalt des Platzes.

Abdruck der Fotografie

Aaronson 2008, Plate 12; Berg 2007a, Plate 76; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 255.

Siedlung (BR-10–BR-21)

BR-10*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Eine Straßenecke, die den unteren und linken Bildteil einnimmt, strukturiert die dunkle und spärlich beleuchtete Fotografie. Ein asphaltierter Weg führt angeschnitten am unteren Bildrand entlang, eine weitere Straße verläuft rechtwinklig nach links bergab durch eine kleine Wohnsiedlung. Weiße holzverkleidete Häuser und parkende Autos säumen den Weg. Am Anfang dieser Straße sitzt ein junger Mann mit nacktem Oberkörper auf dem schmalen Grünstreifen des Gehwegs und starrt auf den Boden. In seinem Rücken steht eine von innen beleuchtete, verglaste Telefonzelle in der Wiese. Die Straßenecke rechts wird dominiert von einer Leuchtreklame eines Autohändlers, die an einer hohen Metallstehle befestigt ist. Das dazugehörige Geschäft schließt sich im rechten Bildteil vor einer hohen Ziegelfassade eines Wohnblocks an. Der niedrige Flachbau ist vom rechten Bildrand angeschnitten und innen hell erleuchtet. Ein Autoverkäufer sitzt hinter dem großen Schaufenster inmitten seiner Bürountensilien und starrt ins Leere. Von den angekündigten „Used Cars“ stehen allerdings nur zwei auf dem ansonsten leeren Parkplatz vor und neben dem Geschäft.

Die Lichtquellen sind gezielt eingesetzt und beleuchten einzelne Elemente in der Komposition. Das Schaufenster und die Leuchtreklame sowie der Oberkörper des jungen Mannes und die Telefonzelle treten somit deutlich im Bild hervor. Woher allerdings das Licht stammt, das auf den Jungen fällt, bleibt unklar, zumal nur der Körper hell erscheint, die Umgebung um ihn herum aber dunkel bleibt. Der graue Himmel hängt über der gesamten Szene und lässt das Bild bedrückend und melancholisch erscheinen.

Abdruck der Fotografie: Hoffmann 2011, Plate 19; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 313.

BR-11*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Eine in der Dämmerung liegende Straße nimmt die gesamte Breite des unteren Bildfeldes ein und verläuft zu einem weit im Bildhintergrund liegenden Fluchtpunkt hinab, der durch Nebel jedoch verdeckt bleibt. Am linken Straßenrand erheben sich unterschiedlich hohe und farbige Gebäude, an die sich etwa ab der Bildmitte hohe Bäume anschließen.

ßen. Am rechten Bildrand ragt eine Straßenlaterne an einem schlanken Strommast hoch im Bild auf und begrenzt die Szene. Das Licht der Laterne scheint auf eine Frau, die am linken Gehweg vor einem flachen, türkis gestrichenen Haus mit der Aufschrift „The Madison“ sitzt und vor sich hinstarrt. Durch den erhöhten Betrachterstandpunkt erscheint die Frau klein und würde sich ohne die zusätzliche Beleuchtung kaum von der Umgebung abheben. Im Bildhintergrund haben am Straßenrand verschiedene Autos geparkt, die in der einsetzenden Dunkelheit und dem Nebel zu verschwinden scheinen. Hinter den Baumkronen nimmt der verhältnismäßig helle Himmel das obere Drittel des Bildfeldes ein. Die untergehende Sonne bescheint die Bäume von hinten und zeichnet sich in den Wolken am Himmel ab.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 44; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 303.

BR-12

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Aus erhöhter Perspektive fällt der Blick auf ein trockenes Kanalbett, das unterhalb einer Siedlung vom rechten unteren Bildrand in die Tiefe verläuft. In der Bildmitte kreuzt oberhalb eine Brücke den Verlauf und leitet die Aufmerksamkeit auf ein händchenhaltendes Pärchen, das unter der Brücke hindurchgeht. Rechts und links des Kanalbetts erheben sich die steilen Wände der betonierten Begrenzung, an der sich eine begrünzte Böschung anschließt. Die oberhalb gebauten Häuser folgen der Biegung des Kanals. Links wird das Bild begrenzt von einem hohen, dichten grünen Laubbaum, der die Sicht auf die Gebäude teilweise versperrt. Nach hinten begrenzen die grünen Baumkronen die Siedlung, zwischen denen sich mittig die Spitze eines Kirchturms erhebt. Das Pärchen unter der Brücke wird von einem hellen Licht punktuell beleuchtet und richtet so die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die verhältnismäßig kleinen und weit entfernten Personen.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 49.

BR-13*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Ein breites Flussbett dominiert nahezu die gesamte Bildfläche. Das Wasser führt, gesäumt von dichten grünen Bäumen, links aus der Bildtiefe nach vorne, wo es von einem diagonal von links unten nach rechts in die Bildmitte verlaufendem Damm aufgehalten wird. Die Steinkonstruktion ist jedoch stark verfallen, teilweise ist die metallene Unterkonstruktion freigelegt und mittig fehlen einige Steine. Dort tritt der Fluss über und ergießt sich in einem kleinen Wasserfall hinab in das sich rechts anschließende niedrigere Flussbett, das von einer hohen Mauer nach hinten begrenzt wird. Dahinter erheben sich zwischen grünen Bäumen die Fassaden heller Holzhäuser, die den Beginn einer kleiner Siedlung markieren. Ein Wohnwagen mit erhelltem Innenraum parkt zwischen der Bebauung. Mitten im Wasser, in der linken Bildhälfte, steht bis zu den Waden ein junges Mädchen. Sie trägt ein T-Shirt und hält ein violette Kleidungsstück in den Händen. Sie steht still und blickt hinab in das spiegelnde, ruhige Wasser. Auch die Starrheit des Mädchens fügt sich in die Stille ein. Der hinabströmende Wasserfall steht jedoch im Gegensatz zur absolut unbewegten Wasserfläche. Während die Umgebung im linken Bildhintergrund durch die Bäume und den leichten Nebel idyllisch und verwunschen scheint, wird dies im Vordergrund aufgehoben. Ein Einkaufswagen liegt im Fluss, das Steinwehr ist zerstört und auch die steinerne Uferböschung wirkt schmutzig und verfallen.

Abdruck der Fotografie: Hoffmann 2011, Plate 17; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 309.

BR-14*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Aus weit erhöhter Sicht breitet sich vor dem Betrachter eine verschneite Straße in der Dämmerung aus, die vom linken unteren Bildrand in weitem Bogen zur Mitte des rechten Bildrandes verläuft. Die Straße fällt nach rechts in einer spärlich bewachsenen Böschung zur steinernen Ummauerung eines Flusses ab, der der Biegung der Straße folgt. Das blaue klare Wasser wirkt, als fließe es mit starker Strömung. Mittig im Bild steht auf der Böschung ein Elch, der sich nach links zu den unterschiedlich hohen Häu-

sern der Siedlung wendet, die die Straße säumen. Vor einem der Gebäude steht ein einzelner Mann neben seinem roten Pick-up dem Tier gegenüber. Die beiden verharren reglos und scheinen nicht zu wissen, wie sie mit der Situation umgehen sollen.

Hinter den Häusern durchziehen etwas erhöht stehende, flach gedeckte Gebäude das Bildfeld horizontal. Eine schlanke Kirchturmspitze ragt dahinter vor dem grauen dunklen Himmel empor. Nach rechts schließt ein ansteigender, im Schatten liegender Berg die Szene ab.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 25.

BR-15

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 166

Von einem leicht erhöhten Betrachterstandpunkt fällt der Blick auf eine schmale asphaltierte Straße, die vom linken Rand diagonal nach rechts in die Bildtiefe führt, wo sie zwischen den Häusern verschwindet. Den linken Straßenrand säumen zweistöckige Holzhäuser mit vorgelagerten Veranden, die alle eine ähnliche Architektur aufweisen. Zwischen und vor den Häusern erstreckt sich je ein Streifen Wiese. Hinterfangen wird die Häuserreihe von dunkeln hohen Bäumen. Am rechten Straßenrand beginnt nach einem offenen Kiesplatz die gleiche Bebauung, von der man jedoch lediglich die Seite des ersten Hauses sieht. Auf der beleuchteten Veranda befindet sich ein Paar, eine auf einem Hocker sitzende Frau und ein mit nacktem Oberkörper vor ihr stehender Mann. Die Komposition wird durch einen hölzernen Mast in zwei Teile geteilt, an dem in unterschiedlicher Höhe Stromkabel befestigt sind, die in alle vier Richtungen bis zu den Häusern und über den linken Bildrand hinaus gespannt wurden. Links vor dem Holzmast ist ein Auto zum Stehen gekommen. Die Beifahrertür des rot-braunen Pkws steht offen, eine blonde langhaarige Frau sitzt leicht nach vorne und zur Seite geneigt auf dem Beifahrersitz und blickt auf den Schotterboden vor dem Auto. Dort breitet sich genau vor der Wagentür eine Wasserpfütze aus, in die drei bunte Luftballons gefallen sind. Die Innenbeleuchtung des Pkws ist eingeschaltet, vom Fahrer des Wagens ist nichts zu sehen. Durch den Lichteinsatz wird der Blick des Betrachters auf verschiedene Szenen der Siedlung gelenkt. Der verdeckte Fluchtpunkt hindert den Betrachter sich von der Szene zu entfernen. Zudem gibt die diagonale Straße die Blickrichtung vom Auto hin zu den beiden Personen auf der Veranda vor.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 2; Berg 2007a, Plate 70; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 241.

BR-16*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 184

Vor dem Betrachter führt eine Straße zwischen den Häusern einer in der Dämmerung liegenden Siedlung von links nach rechts leicht bergab in die Bildtiefe. Dort biegt sie nach links hinter den Häusern ab, die Sicht wird durch weiße Gebäude verdeckt. Ein roter Plymouth hat mit eingeschalteten Scheinwerfern vor einem der Häuser links am Straßenrand gehalten, die Insassen, eine Frau am Steuer und ein Jugendlicher auf dem Beifahrersitz, verharren im Wageninneren. Die Innenbeleuchtung ist eingeschaltet und lässt deutlich die resignierte Mimik der Beiden erkennen. Die Häuser erheben sich links teilweise über mehrere Stockwerke, in den vorgebauten Erkern oder auf den Veranden brennt warmes gelbes Licht. Strommasten und Stromleitungen begleiten die Straßenführung und verzweigen sich vor dem rosafarbenen Abendhimmel.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 27; Hoffmann 2011, Plate 10; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 279.

BR-17*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



In der Dämmerung verläuft vom unteren Bildrand eine Straße links in den Bildhintergrund. Weiße, holzverkleidete zweistöckige Häuser, die umgeben sind von schmalen Rasenflächen, flankieren den Weg. Ein blauer Pkw parkt im Schatten zwischen zwei Laternen. Rechts steht im zweiten Haus eine Frau auf dem im ersten Stock der Straße zugewandten Balkon und starrt unbewegt hinab auf den Asphalt. Sie verschmilzt nahezu mit der hellen Hauswand. Das Haus und der Platz davor bilden die hellsten Stellen der Fotografie.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 33; Hoffmann 2011, Plate 12; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 289.

BR-18

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Vom rechten unteren Bildrand aus erstreckt sich nach links in den Hintergrund eine asphaltierte Straße, die zu beiden Seiten von zweistöckigen, teils beschädigten Häusern gesäumt wird. Die Siedlung liegt bereits halb verschattet in der Abenddämmerung, die Straße ist regennass. Zum linken Bildrand hin ist eine große schlammige Einfahrt zu erkennen. Mittig im Bild steht ein Mann mit einem Einkaufswagen, in dem ein Fernseher und verschiedene Kleinmöbel liegen, mit dem Rücken zum Betrachter auf dem Asphalt. Er steht unbewegt auf der Straße und blickt nach links in eine Hausauffahrt, in der Holzlatten aufgehäuft liegen. Die teils schwach erleuchteten Häuser zu beiden Seiten bieten keinen Anhaltspunkt für ein mögliches Ziel. Der Mann mit dem Einkaufswagen wird nicht beschienen, seine Silhouette bleibt dunkel und verschattet. Die neben ihm stehende Straßenlaterne ist zwar eingeschaltet, wirft aber kein Licht auf die Straße. Ein großer Baum mit dichter Blätterkrone am rechten Rand verdunkelt die Szene zusätzlich. Der graue Himmel, der die Fotografie im mittleren oberen Bildfeld bestimmt, bildet einen Kontrast zu der ansonsten dunkel wirkenden Siedlung.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 45; Hoffmann 2011, Plate 20; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 305.

BR-19

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Auf einer breiten asphaltierten Straße, die vom unteren Bildrand nach links in den Bildhintergrund durch eine Siedlung verläuft, steht in der Nacht eine junge Frau. Sie ist barfuß, trägt eine Jacke über einem kurzen Negligee und hält ihre restliche Kleidung in den Händen. Sie wendet sich nach rechts zu einem Haus mit hell beleuchteter Veranda, starrt jedoch vor sich auf den Boden. Hinter ihr parkt ein Taxi im Schatten auf dem rissigen Asphalt. Die hintere Beifahrertür steht offen, der Fahrer sowie der Mann auf der Rückbank sind in Rückenansicht zu sehen. Ein großer, weit auskragender Laubbaum, der zwischen der Straße und dem Haus rechts wurzelt, überspannt die Szene nach links bis zum oberen Bildrand und wirkt mit der dichten Baumkrone wie ein Baldachin über der Frau und dem Taxi, trennt sie jedoch auch gleichzeitig vom Haus rechts. Die ste-

hende Protagonistin wird von vorne rechts hell beleuchtet, wobei die Lichtquelle nicht identifizierbar ist. Der Hintergrund verschwimmt links im Nebel und lässt lediglich die Silhouetten weiterer Häuser erkennen. Nach rechts bleibt der Himmel tief schwarz.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 3; Berg 2007a, Plate 65; Hoffmann 2011, Plate 2; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 243.

BR-20

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Ein schneebedeckter Rasen nimmt das untere Drittel des Bildes in der gesamten Breite ein und distanziert den Betrachter von den dahinterliegenden Häusern. Am linken Bildrand steht ein Spiegelgerüst mit Schaukel und Rutsche im Schatten, nach rechts kommt unter dem Schnee der matschige braune Untergrund zum Vorschein. Die in der Dämmerung liegende Szenerie wird im Hintergrund bestimmt durch die Seite eines blauen Hauses mit Spitzdach mit einem quer vorgelagerten, teilverglasteten Anbau und nach links angeschlossener Garage. Dort steht, hervorgehoben durch die Innenbeleuchtung, eine Frau in der Garage neben einem Stapel Kaminholz, dem Betrachter frontal gegenüber. Sie hält in ihren Händen eine Axt, lässt jedoch die Arme hängen und blickt starr geradeaus. Rechts und hinter dem Gebäude staffeln sich weitere vergleichbare Häuser in die Bildtiefe. In der linken Bildhälfte und im Hintergrund erheben sich kahle schlanke Bäume, die rechts den Blick auf die weiteren Häuser auf einem Hügel verstellen. Der graue Himmel schließt das Bild nach oben hin ab. Der Schnee vor der Garage wird von einem unnatürlich hellem Licht beschienen, das die Aufmerksamkeit auf die Frau in der Garage lenkt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 24; Hoffmann 2011, Plate 8; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 275.

BR-21

Untitled

2006

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)

Aufl.: 6



Von oben fällt der Blick bergab in eine verschneite Siedlung in der Dämmerung. Eine Frau mit hellem langen Mantel steht nach rechts gewandt auf der Straße vor einem grauen Haus, das sich am rechten Bildrand anschließt. Durch die Fenster wird eine ältere Frau erkennbar, die im Wohnzimmer in einem Sessel sitzt und fernsieht. Von links und rechts rahmen hohe kahle Baumstämme, die sich zur Bildmitte neigen, die Frau auf der Straße ein und isolieren sie vom Rest der Siedlung. Hinter ihr durchkreuzen schnee-gesäumte Straßen eine Ansammlung aus verschiedenen Häusern. Am linken Bildrand steht ein Auto mit rot leuchtenden Rücklichtern vor einer kleinen Garage, in der die Innenbeleuchtung eingeschaltet ist. Die Frau wirkt verloren und scheint zu zögern in das Haus hineinzugehen. Die dunkle und graue Umgebung verleiht der Fotografie zudem eine bedrückende Atmosphäre.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 26; Facebook 2018; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 277.

Garten (BR-22–BR-24)

BR-22

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)

Aufl.: 6 + 2 APs



In der abendlichen Dämmerung sitzt ein jugendliches Mädchen auf einer einfachen Schaukel in einem Garten und starrt vor sich hin auf die dunkle Wiese. Hinter ihr steht eine Frau, eventuell ihre Mutter, am geöffneten Fenster eines kleinen einfachen Holzhauses, das an ein Gartenhäuschen erinnert. Sie steht still und blickt hinaus auf den Rücken ihrer Tochter. Links und rechts schließen sich mit etwas Abstand weitere ähnliche Häuser an. Autos parken dazwischen, Kinderspielsachen liegen verstreut auf der Wiese. Sehr hohe grüne Bäume grenzen die Szene nach hinten ab und lassen lediglich einen schmalen Streifen für den grauen Himmel am oberen Bildrand frei. Durch den leicht erhöhten Betrachterstandpunkt und die freie Wiese wird der Betrachter von der Szene distanziert. Das Mädchen auf der Schaukel wird von einem unnatürlich wirkenden Lichtschein von links frontal beleuchtet und hell in dem Bild exponiert. Die Tageszeit sowie die Anwesenheit der Mutter, die ihre halbwüchsige Tochter beobachtet, vermitteln eine beklemmende Stimmung.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 46; Facebook 2018; Hoffmann 2011, Plate 18; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 307.

BR-23

Untitled

2006

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)

Aufl.: 6



Ein großer dichter Laubbaum, dessen Baumkrone bis zum oberen und linken Bildrand reicht, teilt die Komposition in zwei Hälften. Er wurzelt auf einer grünen Rasenfläche, die zum vorderen Bildrand in einen matschigen, lehmigen Untergrund übergeht. Auf der nassen Wiese liegen verstreuter Müll, ein Autoreifen und ein Dreirad. Zunächst fällt der Betrachterblick in die größere und hellere linke Bildhälfte, in der, hinter den tiefhängenden Ästen des Baumes, die beleuchtete Veranda eines weißen Holzhauses erkennbar ist. Dahinter schließen sich weitere, im Nebel und der Dämmerung liegende Häuser einer Siedlung an. Zwei Personen stehen dort auf einer nur schwach beleuchteten Veranda. Der graue Himmel zeigt die roten Spuren der gerade untergegangenen Sonne. In der rechten Bildhälfte wird eine nackte Schwangere von hellem Licht beschienen, die nach links gewandt, vor einem kleinen Gartenhaus steht. Sie starrt geradeaus und

scheint sich nicht zu bewegen. Der Regen und die Dunkelheit bilden einen Gegensatz zu der nackten Frau und verleihen dem Foto eine ungemütliche, kühle Atmosphäre. Es wirkt rätselhaft, warum die Frau in der anbrechenden Nacht nackt im Garten steht.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 32; Hoffmann 2011, Plate 11; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 287; Vergne u. Poivert 2017, S. 181.

BR-24

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



In einem ungepflegten, von einem verfallenen Lattenzaun umgrenzten Garten liegt mittig ein nacktes Paar auf einer dreckigen Matratze auf dem Boden. Der Mann streckt sich rücklings auf der Matratze aus, die Frau liegt seitlich dem Betrachter gegenüber. Beide starren vor sich hin und berühren sich nicht. Ihre Kleidung liegt um die Matratze verteilt. Der Garten ist angefüllt von Sperrmüll, ausrangierten, kaputten Möbelresten und einem Einkaufswagen. Hinuntergefallenes Laub und abgebrochene Äste verstärken den ungepflegten Eindruck. Die Fenster der nach links und hinten angrenzenden Häuser sind erhellt, jedoch sind die Vorhänge zugezogen, so dass in den Innenräumen nichts zu erkennen ist. Beide Protagonisten werden von vorne hell beschienen.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 16; Berg 2007a, Plate 81; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 261.

Privater Innenraum (BR-25–BR-35)

BR-25*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Die dunkle Holzfassade des Erdgeschosses eines Hauses nimmt die gesamte Fotografie ein. Der Blick fällt aus dem nächtlichen Außenraum durch einen verglasten Erker in der linken Bildhälfte in eine erhellte Küche, in der eine ältere Frau alleine am Küchentisch sitzt. Sie lässt die Arme hängen und blickt ins Leere. Vor ihr liegt ein Blatt Papier und ein Kugelschreiber. Etwas nach rechts aus der Bildmitte verrückt steht die Haustür nach innen offen und gibt die Sicht frei auf einige Stufen einer steilen Holztreppe, die zum oberen Stockwerk führt. Am rechten Bildrand wird durch das halb von einem Vorhang verdeckte Fenster ein Teil des mit warmen Licht erhellten Wohnzimmers frei. Die Szene ist sehr dunkel und verschattet, lediglich die Frau wird durch das Licht hervorgehoben.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 38; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 295.

BR-26*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)

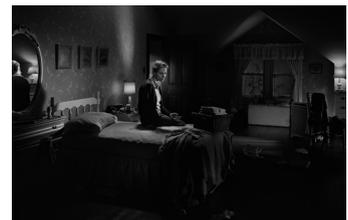


Abbildung S. 163

In einem von rosa Farben dominierten Dachzimmer sitzt eine Mutter auf einem Bett. Vor sich hat sie einen Wäschekorb mit gefalteten Betttüchern abgestellt und blickt nachdenklich, fast traurig in Richtung Boden. Das Zimmer wirkt aufgrund der Farbgebung und der auf dem Boden verstreuten Unterwäsche und der Gegenstände wie z. B. der Schulbücher, wie das Zimmer eines Mädchens. Die Ausstattung, die Schminkutensilien und das Clearasil auf dem Nachttisch sowie der Deoroller auf der Kommode neben dem Bett weisen auf das beginnende Erwachsenwerden der Bewohnerin hin. Bei genauer Betrachtung erkennt man einen Blutfleck auf dem rosa Laken, den die Mutter anscheinend gerade entdeckt hat. An ihrem Finger klebt ebenso Blut, als habe sie über den Fleck gestrichen. Helles Licht fällt von rechts oben auf das Bett und das Gesicht der Mutter. Der Rest des Zimmers wird indirekt beleuchtet und bleibt zu großen Teilen verschattet.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 8; Berg 2007a, Plate 77; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 253.

BR-27

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



In der Bildmitte sitzt in einem abgedunkelten Zimmer eine Frau dem Betrachter frontal gegenüber am Fußende eines seitlich an der rechten Wand stehenden Bettes. Sie trägt ein helles Negligee, lässt die Schultern hängen und blickt resigniert hinab auf den Boden. In ihrem Schoss, auf dem Bett sowie auf dem Boden um die Frau herum, verteilen sich rote und grüne Rosenblätter. In Höhe des Kopfkissens liegt der herausgerissene dornige Rosenstock mit Wurzeln und Erde. Eine Spur der Blätter und des Drecks zieht sich links bis in den Bildhintergrund, quer durch das Schlafzimmer, über zwei Stufen hinauf, in das angrenzende Wohnzimmer. Die sich links, in der hinteren Wand befindende Außentür ist halb geöffnet. Der Weg hinaus wird jedoch von einem blauen Koffer versperrt, der zwischen Sofa und Wand platziert ist. In der rechten Bildhälfte erweitert sich der Raum zu einem Badezimmer. Durch die geöffnete Tür lassen sich Utensilien im erleuchteten Bad erkennen. Ein an der Rückwand aufgehängter Spiegel erweitert die Sichtachsen zudem. Im Rücken der Frau ist ebenfalls ein Spiegel über einer Kommode aufgehängt. Links und rechts des Bettes sind Nachtkästchen platziert, auf denen Stehlampen schwaches Licht verbreiten. Zum rechten vorderen Bildrand sind Pillendöschen auf dem Nachttisch erkennbar, mehrere Tabletten liegen neben einem vollen Aschenbecher und einem Wasserglas. Die Tapeten und Möbel sind eintönig und altmodisch. Die Raumkonstellation wirkt durch die verschiedenen Ebenen, Türen und Spiegel verschachtelt. Durch die unterschiedlichen eingeschalteten Lampen wird dieser Eindruck zudem verstärkt und die Szene trotz der unbewegt sitzenden Frau unruhig.

Die Protagonistin wird von vorne hell angestrahlt. Darüber hinaus beleuchten verschiedene Lampen – die Deckenlampe im Wohnzimmer im linken Bildteil, die flankierenden Wandlampen an dem rückwärtigen Spiegel, die beiden Lampenschirme auf den Nachtkästchen sowie die Badezimmerlampen – den Raum punktuell. Durch den vollkommen zerstörten Rosenstock und die verdreckten Beine und Arme der Frau wird eine beklemmende Stimmung erzeugt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 17; Berg 2007a, Plate 63; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 263.

BR-28*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 175

Die Mitte eines Schlafzimmers wird von einem breiten dreiflügeligen Spiegel eingenommen, der über einem Schminktisch in eine Zimmernische eingebaut wurde. Die Platte der Kommode ist mit einer Vielzahl an Schminkutensilien vollgestellt, unter die sich Medikamente und eine gerahmte Fotografie mischen. Vor dem Spiegel sitzt eine Frau mittleren Alters auf einem Stuhl mit niedriger Lehne. Sie trägt ein hellblaues Spitzennachthemd und eine rosafarbene Strickjacke. Ihre nackten Beine stecken in einfachen Hausschlappen. In ihrer, auf den Oberschenkeln ruhenden Hand hält sie eine Pinzette. Ihr leicht von unten nach oben gerichteter Blick trifft den Spiegel, in dem sie sich frontal und im linken Flügel reflektiert. Im mittleren Teil des Spiegels wird das Bild einer weiteren nackten Frau wiedergegeben. Diese steht im Türrahmen, der zu einem Flur führt. Die Frau lässt die Arme seitlich hängen, ihr Blick ist wie beschämt nach unten gerichtet. Sie wirkt mager und jugendlich, was ihr kurz geschnittenes braunes Haar unterstreicht. Durch den Spiegel wird zusätzlich die Rückseite des Zimmers sichtbar. Links und rechts hängen dünne dunkelblaue Vorhänge und lassen die quadratischen Sprossen der Fenster durchscheinen. Rechts und links des zentralen Motivs der Schminkkommode erweitert sich der Raum durch jeweils eine Tür. Links gibt die halb geöffnete Tür den Blick in ein dunkles Wohnzimmer frei, in dem ein Teil einer Couch und zwei Polstersessel zu sehen sind. Eine Treppe führt in das nächste Stockwerk. Am linken hinteren Bildrand zeichnet sich eine geschlossene Tür in der Wand ab. Rechts vom Schlafzimmer schließt sich nach einem begehbaren Kleiderschrank ein Badezimmer an. Die nach innen geöffnete Tür trägt eine Spiegelfüllung, in der sich die aufgehängten Kleidungsstücke, Hutschachteln und Koffer reflektieren. Auf dem Boden liegen Kleidung und Schuhe unordentlich verstreut. Die Badezimmertür ist wiederum halb geöffnet und in der Mitte verspiegelt, wodurch der sonst für den Betrachter nicht sichtbare Teil des Badezimmers – zumindest teilweise – einsehbar wird. Der einfache kleine Raum ist mit türkisfarbenen Fliesen gekachelt, ein Teil der Toilettenschüssel und ein Teil der Dusche werden sichtbar. Alle Räume sind mit einem graublauen Teppichboden belegt, der die Zimmer optisch miteinander verbindet. Die floral gemusterte Tapete scheint den Farbton aufzunehmen. Die Fotografie ist insgesamt dunkel gehalten. In der Komposition bestimmen verschiedene Raumfluchten, Raumöffnungen, Ausblicke und Sichtachsen die Blickführung. Die Spiegel bieten immer neue Perspektiven und Einblicke in die verschiedenen Räume.

Durch die intime Szene wird der Betrachter zum Voyeur. Zudem bleibt sein Standpunkt unklar. Durch die Schrägstellung des Spiegels, aber der Aufnahme von einem Betrachterblick weiter rechts, fast am rechten Bildrand, kann der Betrachter zwar rein technisch mit im Zimmer stehen, ohne selber im Spiegel aufzutauchen, jedoch bleibt ihm nur ein sehr begrenzter Raum.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 20; Berg 2007a, Plate 75; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 269.

BR-29

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 164, 173

Die Aufnahme bietet den Blick in ein gutbürgerliches, geräumiges abendliches Schlafzimmer. Eine Frau steht in der linken Bildhälfte vor einem Schminktisch nach links gewandt und dreht einem Mann, der in der rechten Bildhälfte auf der rechten Kante eines breiten Bettes sitzt, den Rücken zu.

Das großzügig bemessene, mit dunkelgrauem Teppichboden ausgelegte Schlafzimmer ist optisch in einen leeren Vordergrund und einen möblierten Hintergrund geteilt. Ein Schminktisch, ein nahezu mittig ins Zimmer gerutschter Hocker und ein Polstersessel, der vom rechten Bildrand angeschnitten wird, trennen die beiden Bereiche ab. In dieser Weise wird der Betrachter vom Geschehen distanziert. Gleichzeitig werden die Zimmerhälften den beiden Protagonisten zugeordnet. Rechts sitzt der mit einem braun-weiß gemusterten Pyjama bekleidete Mann mit hängenden Armen und gesenktem Blick auf der blauen Bettdecke. Er wirkt in sich gekehrt, traurig und nachdenklich. Rechts neben ihm steht ein helles Nachtkästchen, auf dem neben einer Nachttischlampe mit großem Schirm u. a. ein Buch, ein Wecker, ein Wasserglas und eine Tablettendose abgestellt sind. Daneben schließt sich das Badezimmer an, dessen Tür geöffnet ist und den Blick auf die weiße Toilettenschüssel vor einer gelb gefliesten Wand ermöglicht. An der rechten Zimmerwand schließen ein Sideboard und der Polstersessel die Szene ab. In der linken Zimmerhälfte steht eine Frau mittleren Alters in weißem BH und weißem Seidenunterrock. Sie wendet dem Bett und dem Mann den Rücken zu. Die Bürste in ihrer Hand unterstreicht ihre Verbindung zu dem Schminktisch, auf dem Schminkutensilien liegen. Daneben findet sich ein geöffnetes Medikamentendöschen, vor dem zwei blaue Pillen sowie ein Wasserglas platziert sind. Neben der kleinen eingeschalteten Lampe an der rechten Tischkante sitzt ein Spatz, der die Frau direkt ansieht. Diese nimmt jedoch keine Notiz von dem Tier, sondern blickt nach unten auf den Boden. Sie lässt ihre Arme hängen, ihre Schultern sind kraftlos und schlapp. Etwas aus der Bildmit-

te nach links gerutscht, steht der zu dem Schminktisch passende Hocker, auf dem das rosafarbene Kleid der Frau abgelegt wurde. Dahinter, zwischen Bett und Hocker, liegen ihre hellbraunen Pumps. Links neben dem Bett steht das gleiche Nachttischchen wie rechts, die identische Stehlampe bleibt jedoch ausgeschaltet. Zum linken Bildrand öffnet sich das Zimmer in einer Glasschiebetür, die einen Spalt geöffnet ist. Die langen Vorhänge sind zurückgezogen, so dass der Blick frei wird auf einen schmalen Streifen des Vorgartens und des Nachbarhauses. In dem Garten liegen Baumaterialien, Pflastersteine, Schotter und aufgestapelte Ziegel vor einem weißen Lattenzaun. Dahinter schließt sich direkt das Nachbargrundstück mit einem weißen Haus an. Trotz geöffneter Schlagläden lassen sich jedoch im Innenraum keine Details erkennen.

Der hellste Ort im Bild ist die Toilette, die allerdings nicht Hauptschauplatz der Szene ist. Weitere Akzente werden mit den eingeschalteten Lampen auf dem Nacht- und Schminktisch gesetzt. Ansonsten wird nur der Körper der Frau von einer nicht sichtbaren Lichtquelle frontal von vorne in helles Licht getaucht.

Die Entfremdung zwischen dem Paar ist offensichtlich. Die beiden sind nicht nur psychisch, sondern auch physisch voneinander getrennt. Draußen rückt das Nachbarhaus nah an den Zaun des Hauses heran, so dass kaum Platz im Garten bleibt und das Schlafzimmer wie ein Gefängnis wirken lässt. Dieses beklemmende Gefühl wird auf der Seite des Mannes durch das kleine enge Badezimmer aufgenommen.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 7; Berg 2007a, Plate 66; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 251.

BR-30

Untitled

2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)

Aufl.: 6



In der Komposition steht eine ältere Frau nach rechts gewandt in einem Schlafzimmer vor einer braunen Kommode mit aufgesetztem dreiteiligen Spiegel. Sie trägt einen knielangen Rock, einen hellblauen Cardigan und schwarze Pumps und betrachtet sich aus einigem Abstand regungslos im Spiegel. Sie wirkt erschrocken und fassungslos. Im Spiegel wird ein großes Doppelbett sichtbar, auf dessen Bettkante ein älterer Mann gebückt mit hängenden Schultern sitzt. Er wendet sich nach links und senkt seinen Blick auf den Boden, was ihn niedergeschlagen und traurig wirken lässt. Auf der Kommode sind unterschiedliche Schminkutensilien, Medikamente und Parfums abgestellt. Links und rechts im Raum stehen mehrere Türen offen und bieten verschiedene Blicke an. Links befindet sich das Badezimmer, in dem ein kantiges blaues Waschbecken erkennbar ist. Als Pendant öffnet sich zur linken Bildhälfte zum einen eine braune Holztür in einen nicht einsehbaren Raum, zum anderen führt eine Tür in einen Wandschrank, in dem

verschiedene Kleidungsstücke auf Bügeln hängen. Am linken Bildrand wird das Ende des Bettes und ein sich dahinter befindendes Fenster angeschnitten. Die zurückgezogenen Vorhänge lassen die Dämmerung erahnen. Das Licht im Raum stammt einerseits von einer Nachttischlampe neben dem Bett, die sich lediglich im Spiegel abbildet, andererseits fällt ein heller Lichtschein aus dem Kleiderschrank auf die stehende Frau.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 41; Vergne u. Poivert 2017, S. 177.

BR-31

Untitled

2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)

Aufl.: 6 + 2 APs



Abbildung S. 180

In der Fotografie sitzt ein alter Mann zentral in einem braunen Sessel in seinem Wohnzimmer. Er schaut offensichtlich fern, da sich auf seinem nackten Oberkörper das künstliche Licht des Bildschirms abzeichnet. Sein Bademantel bedeckt seinen Körper nicht vollständig. Rechts neben ihm steht ein kleiner zusammenklappbarer Beistelltisch, auf dem u. a. ein Aschenbecher und mehrere Arzneimittelfläschchen abgestellt wurden. Der Sitzende wird durch weitere Möbelstücke, eine Stehlampe und eine am linken Bildrand stehende Couch flankiert. Nach rechts an den Wohnraum anschließend, erstreckt sich die offene Küche. An der Arbeitsfläche steht eine Frau mit dem Rücken zum Betrachter. Sie scheint gerade das Abendessen zuzubereiten, da neben ihr ein Teller mit einem rohen Stück Fleisch liegt. Sie wendet ihren Kopf leicht nach links, was sie abwesend und nachdenklich wirken lässt. Durch die Möbelstücke und v. a. durch das Licht werden die beiden Räume getrennt und den beiden Personen ihr Platz darin zugewiesen.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 43; Facebook 2018; Hoffmann 2011, Plate 14; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 315; Vergne u. Poivert 2017, S. 183.

BR-32*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 179

Wie auf einer Theaterbühne wird ein gutbürgerliches Esszimmer in Szene gesetzt. Parallel zu den Bildrändern rahmt eine überdimensional breite Türöffnung die Szene am Tisch. Mittig in die Fotografie gerückt sitzen Mutter und Sohn am gedeckten Esstisch, dem Betrachter frontal gegenüber. Die Mutter blickt teilnahmslos auf die Speisen auf dem Tisch. Vor allem die Platte mit dem großen blutigen Stück Fleisch wird auf dem Tisch hervorgehoben. Am rechten Tischende verharrt ein männlicher Teenager etwas mit seinem Stuhl vom Tisch abgerückt. Zwei leere Stühle stehen an den beiden anderen Seiten vor den gedeckten Plätzen. Unter dem Tisch nimmt ein gewebter Teppich die ovale Form des Tisches auf und schließt die Gruppe zusammen. Eingerahmt wird die Frau von einem Wanddurchbruch, der den Blick in eine hell erleuchtete Küche freigibt. Ein breites Küchenfenster nimmt die Rahmung erneut auf und gibt den Blick, halb verdeckt durch die heruntergelassenen Jalousien, auf das Nachbarhaus frei. Der Junge wird dagegen aus der Rahmung ausgeschlossen und verbleibt in dem dunkleren Teil des Esszimmers. Ein schmaler Lichtstreifen sowie eine, zum linken Bildrand parallel verlaufende Türzarge, ermöglicht einen spärlichen Einblick auf nach oben führende Stufen. In der Ecke zwischen Tür und Wand lehnt ein Besenstil, daneben steht ein Mülleimer.

Nur der mittlere Teil des Fotos, vor allem im Bildhintergrund, wird hell erleuchtet, wodurch die gelbe Tischdecke sowie die Küchenmöbel hervorgehoben werden. Der Rest des Esszimmers, inklusive des Sohnes, bleibt trotz des Kronleuchters, der hoch über dem Tisch hängt, verschattet. Durch das Fehlen der beiden Personen, vermutlich des Vaters und des zweiten Kindes sowie durch die Resignation bzw. Starre von Mutter und Sohn, erhält die Szene einen bedrückenden Unterton. Das blutige Fleisch unterstreicht diesen Eindruck. Zudem wird der erste Eindruck eines ordentlichen und sauberen Zimmers durch Details wie die schmutzige Hintertür und die Wand der Küche, das eingeschenkte Whiskeyglas auf der Küchenplatte und das Blut, das am Fleischteller hinabläuft, revidiert.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 19; Berg 2007a, Plate 73; Hoffmann 2011, Plate 5; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 267.

BR-33

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Aus leicht erhöhter Position fällt der Blick wie in einen Guckkasten oder auf eine Theaterbühne in eine große Küche. Bildparallel steht mittig im Raum ein einfacher Tisch mit zwei Stühlen. Auf dem Tisch, der in dem großen Raum zu klein wirkt, liegen verschiedene Briefe und Papiere neben einem Aschenbecher und einer Fernbedienung. Weitere Briefstapel finden sich auf einem der Stühle sowie in und auf verschiedenen Kartons und Schachteln auf dem Boden. Um den Tisch herum bleibt jedoch großzügig Platz zu der sich dahinter befindenden Küchenzeile. Die durchgehenden Unterschränke sowie die Hängeschränke sind einfach gestaltet und stark verschmutzt. Die Tür unter der Spüle steht offen und legt das graue Abflussrohr frei. Auf der hellen Arbeitsplatte, die von Neonröhren beschienen wird, liegen übliche Küchenutensilien, ein Karton wurde am rechten Ende der Fläche platziert. Mittig ermöglicht ein Fenster den Blick auf das Nachbarhaus und einen Ausschnitt der natürlichen Umgebung. Im rechten Teil der Küche steht die Tür zum Garten offen und rahmt einen Mann im Außenraum ein, der mit hängenden Armen vor einer Bodenklappe steht. Eine Leiter führt hinab in das Loch, der der Protagonist mit seinen Blicken folgt. Helles Licht dringt von unten hinauf und erhellt sein Gesicht und seinen Körper. Zum rechten vorderen Bildrand steht eine Tür zum Keller offen, zudem führen rechtwinklig dazu Stufen hinauf zum oberen Stockwerk. Davor wurde ein brauner Karton platziert, auf dem gebündelte Dokumente liegen. Aus dem Treppenhaus fällt helles Licht hinab auf die Kiste. Der Raum wird durch die angedeutete Wand im Bildvordergrund gerahmt und wirkt dadurch wie eine Bühne. Dieser Durchblick wird in den verschiedenen Türrahmen und Fensteröffnungen aufgenommen. Das Deckenlicht in der Küche ist zwar eingeschaltet, jedoch wird in der Fotografie nicht nur der Esstisch, sondern zudem verschiedene Elemente durch Lichter hervorgehoben. Der Betrachterblick wird hauptsächlich auf den Tisch, den Mann und den Karton gelenkt. Jedoch wird nicht ersichtlich, ob der Mann die Kisten aus dem Keller hervorgeholt hat oder dort verstecken möchte oder was sich in ihnen befindet.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 37.

BR-34

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



In der Aufnahme öffnet sich wie in einem Guckkasten ein Raum, dessen Inneneinrichtung und Wände, Fenster und Türen offenbar mutwillig zerstört wurden. Der vermutliche Verursacher sitzt in einem Sessel in dem verwüsteten Wohnzimmer. Der Boden ist komplett zerstört, Betonsteine und Holzlatten liegen im gesamten Raum verteilt. In der Mitte des Zimmers ist ein Loch in den Boden gerissen, ein Teil der Bodenkonstruktion und der Rohrleitungen wird erkennbar sowie ein kleiner Teil des darunterliegenden Kellers. An den Wänden, der Decke und dem Flur vor der Haustür setzt sich die Zerstörung fort, die Tapeten hängen herunter. Die Vorhänge vor dem Fenster sind heruntergerissen, im Vorraum liegt ein Tisch auf der Seite. Es wirkt, als ruhe sich der Mann in dem Sessel aus, als betrachte er die Zerstörung vor sich. Durch Löcher in der Decke fällt grelles Licht gebündelt auf den Fußboden und wirkt wie eine übernatürliche Erscheinung. Obwohl draußen bereits die Nacht eingesetzt hat, ist das eindringende Licht sehr hell. Aus dem Keller und von dem unversehrten, in der Ecke stehenden Fernseher, fällt blaues unwirkliches Licht in den Raum.

Das Foto kann als Resümee der Serie *Beneath the Roses* gesehen werden. Das Set, das für die Szenen aufgebaut wurde, ist nun zerstört. Es scheint, als ob sich alles, was sich in den Bildern an unausgesprochenen Gefühlen und seelischen Zuständen aufgebaut und angesammelt hat, in diesem Bild entladen und zur kompletten Zerstörung geführt hat.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 9; Berg 2007a, Plate 80.

BR-35

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 35

In einem dunklen Schlafzimmer stehen zentral nebeneinander zwei Betten. Auf dem rechten liegt eine Frau mittleren Alters auf der Seite nach rechts gewandt, ihre Augen sind geöffnet und ihr Blick geht ins Leere. Sie wirkt traurig und nachdenklich. Im Bett hinter ihr sitzt aufrecht ein Mädchen in weißem Nachthemd auf der Bettkante und starrt geradeaus, nach rechts aus dem Bild hinaus. Sie bildet in dem einfach eingerichteten, dunklen Zimmer die einzige helle Fläche. Am rechten Bildrand öffnet sich eine Tür einen Spalt breit. In dem schmalen Streifen, der von warmen Licht erleuchtet wird, erkennt man ein Treppengeländer das nach unten in ein weiteres Stockwerk führt. Aufgrund der fehlenden persönlichen Gegenstände wirken die beiden wie Gäste in dem Haus. Die Beleuchtung der Szene transportiert eine melancholische Stimmung.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 39; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 297.

Motel (BR-36–BR-40)

BR-36*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Ein einfach wirkendes, zweistöckiges Motel nimmt zwei Drittel des Bildfeldes, von der Mitte bis zum rechten und oberen Rand ein. Den unteren Teil der Fotografie bestimmt ein asphaltierter, regennasser Platz, auf dem mit gelber Farbe Parkplätze vor dem Gebäude eingezeichnet sind. Im Erdgeschoss sind zwei Türen geöffnet. In der rechten steht ein Mann mit rotem T-Shirt und weißer Hose und blickt gedankenverloren auf den Boden seines Zimmers. Hinter der linken Tür erkennt man einen Mann, der auf dem nahe der Tür stehenden Bett sitzt und ebenfalls vor sich hinstarrt. Vom Erdgeschoss des Hauses führt links eine weiße Stahltreppe hinauf in den ersten Stock zu einem vorgelagerten Gang, der zu den einzelnen Haustüren führt. Hinter den zugezogenen Vorhängen brennt Licht, Personen oder Details sind jedoch nicht erkennbar. Das Haus wird in eine neblige, regnerisch graue Umgebung eingebettet, von der sich lediglich ein paar Baumkronen abheben.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 34.

BR-37*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 162

Vom winterlichen nächtlichen Außenraum fällt der Blick durch ein breites Fenster und durch die geöffnete Tür in ein Motelzimmer. In der linken Zimmerhälfte sitzt eine junge Mutter auf dem Bett mit dem Rücken zum Betrachter und dreht sich leicht nach rechts zu ihrem nackten, auf dem Bett liegenden Säugling. Die Mutter blickt traurig und resigniert ihr Kind an, das einen harten Gegensatz zu ihr darstellt. Es wirkt zufrieden schlafend, hält seinen linken Arm unter seinem Kopf gekauert. Das Baby scheint nicht zu frieren oder sich anderweitig bedroht zu fühlen. Rechts steht die Tür in das Zimmer offen, der Schlüssel steckt noch im Schloss. Direkt dahinter schließt sich das helle, weiß ausgestattete Badezimmer an, dessen Tür ebenfalls geöffnet ist. Vor dem Zimmer, fast komplett vom linken Bildrand abgeschnitten, steht ein roter Plymouth Mittelklassewagen.

Der schmale, gepflasterte Streifen vor dem mit braunem Holz vertäfelten Gebäude ist vom Schnee freigeräumt, der sich zusammengeschoben, schmutzig schwarz an den Rändern türmt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 36; Hoffmann 2011, Plate 15; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 293.

BR-38

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 155

Ein breites Bett mit ordentlich glatt gestrichener Tagesdecke bildet den Mittelpunkt des Bildes. Das Doppelbett steht leicht aus der Frontale nach rechts gedreht an einer, mit einer Blumentapete tapezierten Wand. Zu beiden Seiten stehen Nachtkästchen mit je einer eingeschalteten niedrigen Lampe mit Lampenschirm, die kegelförmige Lichtflächen an die Wand werfen. Über dem Bett hängt ein Spiegel, in dem sich der gegenüberliegende Teil des Zimmers und das Badezimmer reflektiert. Dort steht eine nackte Frau mit gesenktem Blick vor einem weißen Keramikwaschbecken, wiederum vor einem Spiegelschrank, an dem links und rechts Lampen eingeschaltet sind. Sie ist bis zu den Oberschenkeln zu sehen, ihre Arme hängen herab. Neben dem Badezimmer spiegelt sich die rückwärtige Wand des Hotelzimmers wieder. Dort zeichnet sich der obere Teil eines Sideboards mit zwei Wassergläsern ab. Das Zimmer ist einfach eingerichtet und mit einem einfarbigen dunkelblauen Teppich belegt. Neben dem Bett und den beiden Nachtkästchen ist am rechten Bildrand der vordere Teil eines Sessels angeschnitten. Unter dem Fenster, das in der linken Zimmerwand einen Ausblick nach draußen und auf ein dort parkendes rotes Auto freigibt, steht eine niedrige Kommode und ein Gepäckständer aus Metall. Nur der linke Vorhang ist vor das leicht verschmutzte Fenster gezogen, der rechte ist geöffnet. Somit bietet sich die Möglichkeit, die Szene zeitlich in die Nacht zu verorten. Bei genauerer Betrachtung wird die beschädigte Decke des Hotelzimmers erkennbar. Die Tapete zeigt Verfärbungen und die Deckenplatten hängen wie nach einem Wasserschaden herab. Am linken Rand befindet sich stark vom Rand beschnitten die Zimmertür, die mit einem einfachen Kettenschloss verriegelt ist. Am rechten Bildrand erweitert sich der Raum in eine Abstellkammer, in der ein Teil eines großen braunen Schrankes mit aufgestapelten Decken zu erkennen ist.

Das Licht wird in der Komposition eingesetzt, um einerseits den Spiegel, andererseits die Frau darin und wiederum ihr Spiegelbild einzurahmen. Verschiedene Sichtachsen, Bezugsrahmen und Blickebenen strukturieren das Bild. Dadurch, dass man von der Frau nur zwei Spiegelbilder, aber die Person an sich nicht sieht, könnte es sich ebenso

lediglich um eine Reflexion der Person handeln. Ist es eine Imagination und die Frau ist eigentlich gar nicht anwesend? Handelt es sich um einen Traum oder deutet das parkende Auto vor der Zimmertür doch eine reale Existenz an? Im Zimmer weisen keinerlei persönliche Gegenstände auf die tatsächliche Anwesenheit der Frau hin.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 42; Hoffmann 2011, Plate 16; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 301.

BR-39

Untitled

2005

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)

Aufl.: 6



Abbildung S. 159, 161

Durch ein abgedunkeltes Hotelzimmer fällt der Blick des Betrachters durch die offene Tür eines sich anschließenden Badezimmers auf eine nackte Frau.

Vor dem Betrachter erstreckt sich, den Hauptteil des Bildes einnehmend, ein in dunklen Tönen gehaltenes, schlicht eingerichtetes Hotelzimmer. Leicht aus der Parallele zum unteren Bildrand versetzt verläuft der Türrahmen zum Badezimmer. Die nach innen geöffnete Tür lässt den Blick auf einen Teil des Raumes, das Waschbecken und ein Stück der Dusche frei werden, vor der eine nackte Frau steht. Eine Tablettendose und ein Fläschchen wurden am Waschbeckenrand abgestellt. Die Protagonistin hebt sich aufgrund ihrer Nacktheit und durch ihre helle Haut vom Rest der Szene ab. Die schulterlangen Haare der schlanken Frau sind bereits ergraut, ihre Brüste sind schlaff. Sie blickt mit hängenden Schultern auf den Boden. Neben ihrem rechten Ohr und zwischen ihren Beinen rinnt ein schmaler Blutstrom hinab. Im vorderen Schlafbereich liegt die Kleidung der Frau, ein blauer Rock, ein beiges Oberteil, Strumpfhosen und braune Absatzschuhe sowie ihre Handtasche verstreut auf dem dunkelgrauen Teppichboden. Die Wände des Zimmers sind mit einer dunklen, floral gemusterten Tapete verkleidet. Rechts neben dem Badezimmer wurden eine Kofferablage und ein braunes Nachtkästchen an der Wand platziert. Auf dem Gestell liegen übereinander zwei hellblaue Koffer, der obere steht offen und zeigt die zusammengefaltete Kleidung im Inneren. Auf dem Nachttisch steht eine bauchige Lampe mit Schirm, ein Buch, auf dem eine schwarz umrandete Brille und eine Uhr abgelegt sind, das Telefon und ein Digitalwecker mit der Anzeige 11:57 sind davor erkennbar. Eine der beiden Schranktüren steht offen, im Innenraum befinden sich ein Karton mit der Aufschrift „Perfect Picture Puzzle“, darauf ein weiterer Spielekarton und ein Buch. Rechts im Raum, vom rechten Bildrand abgeschnitten, befindet sich ein breites Bett, noch von einer Tagesdecke verhüllt. Darüber hängt ein gerahmtes Landschaftsgemälde an der Wand. Auf dem Bett liegt ein

geöffneter blauer Schminkkoffer, dessen Inhalt sich in dem verspiegelten Deckel dem Betrachter offenbart. Zwischen verschiedenen Nagellackfläschchen heben sich braune Arzneimittelflaschen ab. Rechts vor dem Beauty-Case liegt ein weiteres Täschchen mit Schminkutensilien sowie der Hotelzimmerschlüssel. Die linke Zimmerhälfte begrenzt ein großes, bis zum Boden reichendes Fenster, das durch zugezogene Vorhänge verdeckt ist. Nur durch kleine Ritzen fällt Licht hinein und erzeugt helle Flächen auf der Tapete hinter dem Bett. Es wird nicht deutlich, ob es sich um Mondlicht oder künstliches Licht einer Außenbeleuchtung handelt. In der Raumecke zwischen Fenstertür und Badezimmer befindet sich ein Wandschrank, dessen Tür geöffnet ist und den Blick auf einen aufgehängten Herrenanzug, Decken und ein Bügelbrett zulässt. Außen am Türknauf hängt ein dünnes Nachthemd bereit. An der Innenseite der Tür ist ein Spiegel aufgeklebt, in dem das restliche Badezimmer wiedergegeben wird. Die Komposition wird durch verschiedene Rahmungen bestimmt. Die Frau wird einerseits durch die Zarge der Badezimmertür eingefasst, andererseits wird ihr Hinterkopf im Spiegel von den beiden seitlich angebrachten Lampen des Schränkchens im Badezimmer umrahmt. Durch die beiden Spiegel wird dem Betrachter die Möglichkeit geboten, Dinge zu sehen, die normalerweise von seinem Standpunkt aus verborgen bleiben würden. Sowohl der Blick ins hintere Badezimmer, als auch auf den Hinterkopf der Frau werden so erst möglich. Das Licht wird spärlich eingesetzt, bis auf die Lichtflecken auf der Tapete besitzt das Zimmer keine zusätzliche Beleuchtung. Stattdessen wird die Frau durch das eingeschaltete Licht im Bad hervorgehoben.

Rätselhaft und bedrückend wirken das herablaufende Blut am Körper der Frau, da sie ansonsten keine Spuren von Gewaltanwendung aufweist. Dazu kommen die altmodischen und verwohnten Möbelstücke, der graue Boden und die veraltete Tapete sowie die einfachen, dreckigen, vergilbten Sanitäreinrichtungen im Bad und das verschmutzte Telefon. Indem der Blick des Betrachters in den an sich intimen Ort, das Badezimmer, fällt und die Frau nackt und schutzlos den Blicken freigegeben wird, fühlt sich der Betrachter als Eindringling und Voyeur.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 18; Berg 2007a, Plate 69; Hoffmann 2011, Plate 6; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 265; Vergne u. Poivert 2017, S. 175.

BR-40*Untitled*

2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)

Aufl.: 6



Abbildung S. 177

Die Fotografie zeigt ein von blauen Farben dominiertes Badezimmer. In der mittig in der Komposition ausgerichteten Badewanne sitzt, am linken Rand der Wanne angelehnt, eine nackte Frau mittleren Alters. Ihr Blick ist starr geradeaus gerichtet, ihr Körper wirkt schlaff und vollkommen ruhig. Der Duschvorhang ist nach links zurückgezogen und hebt die Frau unüberschnitten und hell in dem Raum hervor. Links neben der Wanne schließt sich die blaue Toilettenschüssel und das dazu passende Waschbecken an, auf dessen Rand eine Pillendose abgestellt wurde. In der rechten Bildhälfte zeichnet sich die geschlossene, verspiegelte Tür ab, die gleichzeitig die gegenüberliegende Wand des Badezimmers wiedergibt. Ein heller Lichtschein umrandet die Kontur der Tür. Von der Decke des Raumes fällt Licht aus einem verglasten Oberlicht hinab. Die Frau wird von vorne, von einer nicht identifizierbaren Lichtquelle hell angestrahlt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 40; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 299; Vergne u. Poivert 2017, S. 77.

Am Rande der Gesellschaft (BR-41–BR-51)

BR-41*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 171

Parallel zum unteren Bildrand verlaufen mehrere Bahngleise, hinter denen sich ein Grünstreifen anschließt und zur dahinterliegenden Bebauung überleitet. Links erhebt sich ein Firmengelände mit mehreren Hochtanks. Zum rechten Bildrand beginnt eine kleine Siedlung aus typisch amerikanischen Holzhäusern. Im Hintergrund sind die Konturen der Bergkette zu sehen, die jedoch in der Abenddämmerung mit dem nebligen, von leichten Sonnenstreifen durchzogenen Himmel verschwimmen. Acht sommerlich bekleidete Jugendliche laufen an den Schienen entlang, zwischen und neben denen hohes Gras und Blumen wachsen. Am rechten Bildrand sitzt ein Mädchen auf einem umgestürzten Holzstamm, mit etwas Abstand steht ein Junge mit nacktem Oberkörper vor ihr. In der Mittelachse der Fotografie wartet ein junges Mädchen mit dem Rücken zum Betrachter nach rechts gewandt und blickt nach hinten in die Wohnsiedlung. In der linken Bildhälfte wendet sich ein Pärchen händchenhaltend nach links. Sie folgen einem weiteren Schienenstrang, der zwischen dem wuchernden, hoch stehenden Gras schräg nach links hinten verläuft. Zwei weitere Jugendliche verlassen in einigem Abstand die Szene nach links. Etwas zurückversetzt, fast schon beim Zaun der Fabrik angelangt, beugt sich ein Junge zum Gebüsch. Die Leitungen eines Telefonmasts trennen den Himmel vom Rest des Bildes optisch ab und fassen die Szene unterhalb ein. Die Jugendlichen scheinen zusammenzugehören, sind jedoch trotzdem isoliert. Sie hängen ihren Gedanken nach, starren in die Ferne oder auf den Boden. Die Szene wird von hellem, von rechts einfallendem Licht beleuchtet, das besonders die Tanks seitlich trifft und einen Streifen der Wiese bescheint.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 4; Berg 2007a, Plate 68; Hoffmann 2011, Plate 1; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 245.

BR-42

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 63

Die Fotografie wird dominiert von einem brennenden Haus, das in der linken Bildhälfte, in einem mit grünen Pflanzen überwuchertem Areal steht. Rechts daneben verlaufen am rechten Bildrand Schienenstränge aus dem Bildhintergrund auf den Betrachter zu. Aus den Fenstern des zweistöckigen, weiß verkleideten Gebäudes schlagen Flammen. Ruß hat die Außenwände des Hauses bereits schwarz gefärbt, dunkler grauer Rauch zieht in den Himmel. Der Lageplatz vor dem Haus ist mit Baumaterialien, Steinplatten und Rohren vollgestellt. Eine Art Schuttwall grenzt das Gelände zu den Gleisen hin ab. Sechs Jugendliche laufen auf den Schienen entlang auf den Betrachter zu. Die vier Jungen und zwei Mädchen verharren in der Bildmitte, teilweise wenden sie sich dem brennenden Haus zu und beobachten die Flammen. Im Bildhintergrund kreuzt eine Straße die Schienen, auf der Wiese dahinter wurde ein Feuerwehrauto abgestellt. Der Blick entlang der Bahngleise in den Hintergrund wird durch einen Güterwagon gestoppt, der dort anscheinend seinen Stellplatz gefunden hat. Die Natur vereinnahmt und überwuchert zum Großteil die Schienen und die Umgebung. Ein etwas mittig in der Komposition aufgestellter Strommast mit gespannten Leitungen teilt die Fotografie sowohl vertikal als auch horizontal. Der Himmel ist grau und zusätzlich durch den aufsteigenden Rauch vernebelt. Die hellsten Punkte in der Fotografie bilden die Flammen des Feuers, die aus dem Haus schlagen sowie der nackte Oberkörper des Jungen, der von den Flammen beschienen wird. Durch die Perspektive und die sich nach hinten verjüngenden Bahngleise wird der Blick in das Bild hinein- und an dem brennenden Haus vorbeigeleitet.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 15; Berg 2007a, Plate 71; Hoffmann 2011, Plate 4; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 259.

BR-43*Untitled*

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 154

Ein junger Mann steht in einem lichten Waldstück nahe einer Siedlung vor einem Verschlag. Die schiefe, aus Holz und einer blauen Plastikplane errichtete Hütte dominiert die Bildmitte. Licht fällt aus dem vermüllten Innenraum, von dem lediglich ein kleiner Teil mit spärlicher Möblierung zu sehen ist. Vor der Behausung steht eine ausrangierte Autositzbank. Die nach rechts leicht abschüssige Landschaft geht zum rechten Bildrand in einen verschmutzten See über, in dem ein Autoreifen und anderer Unrat liegen. Der nur mit einer kurzen Hose bekleidete junge Mann steht am Ufer und blickt starr auf das Wasser. Von ihm geht keine Bewegung, keine Dynamik aus. Am linken oberen Bildrand werden die einfachen Holzhäuser einer Siedlung angeschnitten. Vor dem einen Haus brennt ein Außenlicht, zudem wird hinter den Dächern ein kleiner Teil des Himmels frei, der einen Rückschluss auf die Tageszeit – die nahende Nacht zulässt. Der restliche Himmel wird bis auf einen kleinen Fleck in der rechten oberen Bildecke durch die Baumkronen verdeckt. Die dünnen Baumstämme sind gebogen und schließen zum einen die Hütte ein, zum anderen lenken Sie den Blick des Betrachters auf den Protagonisten am See. Dieser wird zudem von zwei Baumstämmen optisch vom Rest des Bildes, von der Hütte sowie von der Siedlung abgeschnitten. Der Betrachter wird zum einen durch einen schmalen Trampelpfad vom unteren Bildrand zum Jugendlichen geführt. Zum anderen kann er sich durch die Rückenfigur mit dem Protagonisten identifizieren. Die Szene wird vom Grün der Bäume und von braunen Erdtönen dominiert, wodurch die blaue Plane und der farbige Müll umso mehr auffallen. Den hellsten Punkt der Aufnahme bildet der Rücken des Jungen, der von einer nicht zu identifizierbaren Lichtquelle beleuchtet wird. Eine zweite helle Lichtquelle wurde von rechts oben eingesetzt und beleuchtet das Gesicht des Jungen, den See und die Uferböschung. Die Hütte bildet eine Art Ort des Übergangs von der dunklen linken Seite mit dem „alten“ Zuhause zu einer neuen Welt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 28.

BR-44

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Die Außenszene in einer waldartigen Umgebung zeigt im Zentrum einen kleinen Jungen im Durchgang unter einer Brücke, umgeben von einem hellen weißen Nebelschleier. Ringsum vereinnahmt ein dunkles grün-schwarzes Dickicht den Rest des Bildes.

Der Junge trägt kurze sommerliche Kleidung und steht etwas aus der Bildmitte verschoben, auf einem dunklen, erdigen Weg, der in den Bildhintergrund führt. Sein Blick richtet sich nach oben, was er dort ansieht, bleibt dem Betrachter jedoch verborgen. Seine Arme hängen schlaff an seinem Körper hinab, seine Körperhaltung und seine Erscheinung wirken entrückt und nachdenklich. Über ihm verläuft, nahezu parallel zum unteren Bildrand, eine dunkle wuchtige Brücke, die fast die gesamte obere Hälfte der Fotografie einnimmt und von Pflanzen überwuchert ist. Im Bildhintergrund wird verschwommen, unter einer vergleichbaren Brückenkonstruktion, eine Gruppe aus drei oder vier Jugendlichen sichtbar. Hinter dieser Gruppe lässt der Nebel schemenhaft einen Teil eines Mehrfamilienhauses frei werden.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 29; Hoffmann 2011, Plate 9; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 281.

BR-45

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 158

In der geöffneten Tür eines grau-weißen Wohnwagens, der im linken Bildmittelgrund abgestellt wurde, steht eine nackte Frau. Sie blickt auf einen Jungen mit Rucksack, der mit etwas Abstand mit dem Rücken zum Betrachter vor ihr steht. Seine unbewegte Körperhaltung mit den herabhängenden Armen lässt ihn erstarrt wirken. Die nächtliche Szene spiegelt sich in einer großen halbkreisförmigen Pfütze, die sich bis zum unteren Bildrand ausdehnt. Hinter dem Wohnwagen schließen ein langgestreckter flacher Wohnblock mit vorgelagerten Eingängen sowie hohe Laubbäume die Fotografie ab. Nach rechts wird mit einigen Häusern der Beginn einer Siedlung angedeutet. Die unbedeckte Frau, die von der Tür des Wohnwagens eingerahmt und durch die Dunkelheit

der Umgebung exponiert herausgehoben wird, wirkt in Kombination mit dem Schuljungen besonders unangenehm. Fraglich ist zudem, warum das Kind nachts alleine unterwegs war bzw. ob der Wohnwagen sein Zuhause und die Frau seine Mutter ist.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 13; Berg 2007a, Plate 78.

BR-46

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Auf einer verlassenen, nassen Schotterstraße, die das Bildfeld horizontal durchzieht, wurde ein Wohnwagengespann nach rechts gerichtet abgestellt. An der roten Plymouth-Limousine, deren Kofferraum voll beladen ist und ein Stück offensteht, wurde ein schmutziger grauer Wohnwagen angehängt. Die Tür ist geöffnet und ermöglicht den Blick in den erhellten Innenraum. Dort sitzen zwei Frauen am Tisch, die beide mit einem hellen dünnen Nachthemd bekleidet sind. Sie reden nicht miteinander, sondern blicken resigniert vor sich hin. Am rechten Bildrand versperrt das dunkle Laub einer Baumkrone den Blick auf den weiteren Verlauf der Straße. Hinter den Fahrzeugen schließt sich ein dichtes grünes Gebüsch, durch das eine Bahnlinie führt, und Laubbäume an, die in der einsetzenden Dämmerung zunehmend dunkel und verschattet erscheinen. Inmitten des Waldes erhebt sich ein rechteckiger mehrstöckiger Wohnblock, der die Form des Wohnwagens aufnimmt. Im Hintergrund bildet die dunkel erscheinende Hügelkette eine klare Abgrenzung zum grauen Himmel, der das obere Drittel des Bildfeldes einnimmt. Das helle Licht im Wohnwagen kontrastiert mit der dunkleren Umgebung und lässt zudem die nackten Körper noch heller erscheinen. Durch die abgeschiedene Parksituation, die regnerische Atmosphäre und die spärlich bekleideten Frauen wirkt das Foto unheimlich und rätselhaft.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 47.

BR-47

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Auf einem von Pfützen durchzogenen asphaltierten Parkplatz steht eine Frau in Unterhemd nach links gewandt. Rechts neben ihr hält ein dunkles, schräg geparktes Taxi, dessen Beifahrertür offensteht. Der scheinbar nackte Fahrer sitzt in dem beleuchteten Innenraum und starrt vor sich hin. Frau und Auto werden von den niedrigen, langgestreckten Gebäuden einer Autowerkstatt hinterfangen, die die gesamte Breite des Parkplatzes einnehmen. An den Seiten des Platzes wurden weitere gelbe Taxis abgestellt. Rechts schließt sich eine begrünte Böschung und Bahngleise an, die in die Tiefe führen und zu weit entfernt, zwischen Hügeln liegenden Fabrikgebäuden überleiten. Zum linken Bildrand begrenzen hohe Laubbäume die Szene. Der Himmel bleibt grau und wolkenlos, was zusammen mit dem nassen Parkplatz eine triste Stimmung erzeugt. Durch den erhöhten Standpunkt ist der Betrachter zum einen in der Lage, die gesamte Szenerie im Zusammenhang mit der Umgebung zu erfassen, zum anderen erscheint die Frau klein und verloren im Bild. Das Licht wird kalkuliert auf die Frau und das dunkle Auto gelenkt, wodurch die künstliche Beleuchtungssituation deutlich wird. Als weitere Lichtquelle dient der Innenraum der Werkstatt, der Rest des Bildes bleibt jedoch verhältnismäßig dunkel und grau.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 48; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 311.

BR-48

Untitled

2006

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)

Aufl.: 6



Unter einer Brückenkonstruktion eines verfallenen Stauwehrs, das bereits von der Natur teilweise überwuchert wird, liegt bzw. sitzt etwas aus der Bildmitte nach links versetzt, ein nacktes Paar auf dem Boden. Vor ihnen erstreckt sich aus dem linken Bildhintergrund kommend, verdrecktes Wasser, das diagonal nach rechts vorne fließt und am unteren Bildrand in einem Wasserfall endet. Der Wasserlauf wird zur rechten Seite begrenzt durch eine Mauerkonstruktion, die im Bild eine Diagonale von rechts vorne nach links hinten beschreibt. Am Ende dieser Diagonale sitzt die Frau rittlings auf dem Mann und blickt nach oben. Um sie herum sind ihre Kleidungsstücke verstreut. Über

ihnen verläuft eine provisorisch wirkende Eisenbahnbrücke von links nach rechts. Nach rechts verschwindet die Brücke zwischen den dichten grünen Baumwipfeln. Das Wasser erscheint durch Äste, Pflanzenreste und Müll dreckig und verschmutzt. Die Architektur ist bewachsen, die Mauer rissig, das Metall verrostet und mit Graffiti beschriftet. Die Protagonisten und auch das Wasser strahlen eine vollkommene Ruhe aus, selbst der Wasserfall scheint erstarrt zu sein. Den hellsten Punkt in der Aufnahme bildet das nackte Paar, das zusätzlich von einer nicht identifizierbaren Lichtquelle beschienen wird.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 30; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 283; Vergne u. Poivert 2017, S. 179.

BR-49

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Die Aufnahme gibt eine Szene auf einer Lichtung in einem dichten Waldstück vor einem Flussufer wieder. Mittig, von einem Stück freiem Himmel beschienen, liegt eine schmutzige Matratze, auf der eine junge Frau mit entblößtem Unterleib auf der Seite liegt. Hinter der Matratze, mit dem Rücken zum Betrachter und dem Fluss zugewandt, der parallel zum Bildrand verläuft, sitzt ein Mann mit nacktem Oberkörper. Die dichten grünen Bäume und Pflanzen rahmen die Personen und die Matratze zu beiden Seiten ein. Durch das helle Licht, das von oben auf die Szene fällt, wird das Bild sakral überhöht. Die Fotografie wirkt nass und ungemütlich, der Himmel ist dunstig und verregnet. Holz und die restlichen Kleidungsstücke der beiden liegen auf dem feuchten, modrig wirkenden Waldboden. Zwischen den beiden Personen herrscht keinerlei Kommunikation, keine Interaktion. Das einsame Gefühl wird durch das Verorten der sehr intimen Szene in das Waldstück unterstützt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 35; Hoffmann 2011, Plate 13; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 291.

BR-50

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 48

Eine Waldlichtung, die umringt ist von dünnen hohen Baumstämmen, bildet den Schauplatz für die nächtliche Szene. Auf dem erdigen Boden kniet mittig ein junger Mann mit freiem Oberkörper und gesenktem Blick vor einem kleinen runden Loch, das sich rechts vor ihm im Waldboden abzeichnet. Hinter und vor ihm steht je ein Mann. Der hintere richtet den hellen Strahl einer Taschenlampe auf den Rücken des Knienden. Der vordere deutet mit einem dünnen langen Ast auf dessen Brust und blickt auf ihn hinab. Auf dem Boden liegende Baumstämme grenzen die Szene nach vorne ab. Zwei junge Frauen wohnen dem Geschehen in der rechten Bildhälfte bei. Die Frau am rechten Bildrand hält ebenfalls eine Taschenlampe, deren Strahl nach unten auf den Waldboden gerichtet ist. Die andere Frau sitzt auf einem Baumstamm und beobachtet die Männer. Helle Nebelschwaden umgeben die Szene zwischen den Baumstämmen. Das Licht der Taschenlampen wirkt hart, dominant und bedrohlich. Die kniende Haltung vor dem Loch und der entblößte Oberkörper erinnert zudem an eine Bestrafung.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 5; Berg 2007a, Plate 74; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 247.

BR-51

Untitled

2003–2007

Digital pigment print

148,6 x 227,3 cm (framed)



Abbildung S. 49

Zwischen den gerade gewachsenen Stämmen hoher Bäume, die das gesamte Bildfeld vertikal durchziehen, steht etwas aus der Bildmitte nach rechts versetzt ein Mann in einem, aus dem Waldboden ausgehobenen Loch. Um ihn herum liegen verschiedene, teilweise mit Erde behaftete Koffer, Kisten und Umzugskartons sowie eine Schaufel und ein Brecheisen zwischen dem sandigen Aushub. Die Kartons sind teilweise mit dem vermeintlichen Inhalt, „SHEETS AND BLANKETS“, „TOILETRIES“, „GLASSWARE“ und „BEDDING“ beschriftet. Zwei Koffer hat der Mann direkt vor sich aufgestapelt, wobei er den oberen mit seinen beiden, von Erde beschmutzten Händen umfasst. Links der Szene parkt ein dunkelroter Plymouth mit geöffneter Fahrertür und offener Heckklappe

und beleuchtet mit seinen Scheinwerfern die Ausgrabung. Zudem erhellt das durch die Baumstämme und den grünen Bodenbewuchs fallende Mondlicht die Szene. Es ist nicht eindeutig, ob der Mann etwas sucht oder gerade sein Hab und Gut vergraben möchte. Zudem bleibt rätselhaft, was sich wirklich in den Koffern befindet. Durch die Nacht und den Wald wird das geheimnisvolle Gefühl zusätzlich verstärkt.

Abdruck der Fotografie: Aaronson 2008, Plate 6; Berg 2007a, Plate 72; Spector, Lethem u. Harris 2013, S. 249.

Cathedral of the Pines

Wald (*CP-1-CP-6*)

Fluss (*CP-7-CP-10*)

Winter (*CP-11-CP-14*)

Innenräume mit winterlichem Außenbereich (*CP-15-CP-22*)

Innenräume mit Wald im Außenbereich (*CP-23-CP-31*)

Wald (CP-1–CP-6)

CP-1*Pickup Truck*

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Dünne hohe Baumstämme bilden eine weit nach hinten in die Bildtiefe fluchtende Schneise im dichten Wald. Im Bildvordergrund parkt ein Ford Pick-up, auf dessen Lade­fläche eine nackte Frau an der Kante sitzt. Sie bedeckt ihren Schoß mit einem Laken und starrt geradeaus aus dem Bild hinaus. Rechts neben ihr liegt ein nackter Mann von ihr abgewandt und vergräbt seinen Kopf und sein Gesicht in seinen Armen. Das Gras ist vor und neben dem Fahrzeug plattgedrückt, abgebrochene Äste und leere Bierdosen liegen auf dem Waldboden verstreut. Der Weg ist hinter dem Fahrzeug stark zugewachsen, die vielen Stämme würden keine Durchfahrt zulassen. Das kleine Stück des Himmels, das am oberen Bildrand mittig zwischen den Bäumen sichtbar wird, ist grau und lässt die Szene trostlos und kühl erscheinen. Die gerade gewachsenen, hohen Bäume verleihen dem Bild eine starke vertikale Ausrichtung und lassen das Fahrzeug und die beiden Personen verloren und einsam wirken.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 2; Vergne u. Poivert 2017, S. 125.

CP-2*The Pine Forest*

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Zwischen den gerade, hochgewachsenen Stämmen des Waldes parkt ein blauer Chevrolet mit offener Beifahrertür auf dem bewachsenen Waldboden. Links neben der Motorhaube steht aufrecht ein junges, fast nacktes Mädchen, das nur mit einem weißen, fast durchsichtigen T-Shirt bekleidet ist. Sie starrt mit hängenden Armen nach rechts aus dem Bild hinaus. Im Auto sitzt ein älterer Mann auf dem Beifahrersitz, dessen Gesicht durch die spiegelnde Frontscheibe nur teilweise zu erkennen ist. Auf der Motorhaube des Fahrzeugs liegen Fichtenzapfen, was suggeriert, dass das Auto bereits länger hier parkt. Auto und Frau werden von den schmalen Stämmen der Nadelbäume eingerahmt und von niedrigem Unterholz hinterfangen. Die kahlen Bäume ragen hoch hinauf und durchmessen das gesamte Bildfeld. Die Bäume lassen lediglich an einer kleinen Stelle am oberen rechten Bildrand etwas Platz für den grauen Himmel. Im unteren Bereich des Waldes zieht von rechts Nebel in das Bildfeld hinein. Der Betrachter wird von der Szene

durch übereinanderliegendes Gehölz distanziert. Frau und Auto erscheinen wie von der Natur vereinnahmt. Zudem wirken sie einsam in dem dichten Wald. Die Nacktheit und die Personenkonstellation lassen darüber hinaus an einen Missbrauch denken.

Abdruck der Fotografie: Facebook 2018; Martin 2016, Plate 27; Vergne u. Poivert 2017, S. 117.

CP-3

The Mattress

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



In der rechten Bildhälfte steht zwischen hohen dünnen Baumstämmen, die nahezu die gesamte Bildhöhe durchmessen, ein Mann in Anzughose und Hemd vor einer auf dem Boden liegenden, quadratischen, schmutzigen Schaumstoffmatratze. Er blickt mit hängenden Schultern hinab auf das Objekt, das mit bunten Blütenblättern bestreut ist. Leicht aus der Bildmitte nach links verschoben führen vom unteren Bildrand Fahrspuren auf dem bewachsenen Waldboden in den Hintergrund, wo auf einer Lichtung eine Limousine mit offener Beifahrertür und ein baugleiches Polizeiauto abgestellt wurden. Hinter den Fahrzeugen verschwimmt die Landschaft in hellem Bodennebel. In der linken Bildhälfte wird der aus dünnen geraden Stämmen gebildete Wald weitergeführt. Die hohen Bäumen strecken das Bild optisch und lassen den Mann klein inmitten des Waldes erscheinen. Durch die beiden Fahrzeuge, aber die Abwesenheit weiterer Personen, wirkt das Foto unheimlich, was der alte, dreckige Schaumstoff zudem unterstreicht. Die surreale Wirkung wird durch das helle Hervorheben des Objekts mit den Blumen und den unnatürlich hellen Nebel verstärkt. Das Polizeifahrzeug lässt an einen Einsatzort, eine Aufklärung eines Verbrechens denken.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 4; Vergne u. Poivert 2017, S. 71.

CP-4

The Haircut

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Von einem leicht erhöhten Standpunkt blickt der Betrachter auf eine Szene auf einer Waldlichtung. Auf dem steinigen Boden, der den unteren Bildrand einnimmt, steht ein jugendliches Mädchen in kurzer Short und Top und starrt vor sich auf den Boden. In ihrer herabhängenden rechten Hand hält sie einen spitzen Gegenstand. Vor ihr sitzt mit dem Rücken zum Betrachter ein weiteres Mädchen auf einer Kiste, über ihren Schultern hängt ein verschmutztes Handtuch. Zum linken Bildrand rahmt ein Toilettenhäuschen aus Holz, dessen Türe einen Spalt offensteht und den Blick auf einen Teil des provisorischen Sitzes freigibt, die Szene. Als Pendant fungiert am rechten Bildrand ein hölzerner, windschiefer Verschlag, der aus verschiedenen Holzteilen und Plastikplanen zusammengezimmert wurde. Auf dem Boden um die Jugendlichen herum liegt Müll, ein Autoreifen und ein Fahrrad. Weitere schmutzige Handtücher wurden über einen alten Grill und eine Kiste gehängt sowie auf einem großen Steinquader abgelegt. Die Szenerie wird hinterfangen von einer Waldlandschaft um einen kleinen Hügel und einen Fluss, dessen steinigtes Flussbett sich am linken Bildrand in den von Bäumen bestandenen Hintergrund erstreckt. Fast die gesamte Bildhöhe wird von dem Grün der Bäume eingenommen, ein kleiner Teil des grauen Himmels wird am oberen linken Bildrand sichtbar. Die Beleuchtung der Szene weicht kaum von der natürlichen Lichtführung ab, höchstens die stehende Frau wird leicht von vorne links beschienen. Durch den Schmutz, den Müll und das kühle Licht wirkt die gesamte Szene einsam und trostlos. Die Behausung zwischen den Bäumen suggeriert zudem eine Zurückgezogenheit abseits der Stadt.

Abdruck der Fotografie: Facebook 2018; Martin 2016, Plate 3; Vergne u. Poivert 2017, S. 101.

CP-5

The Telephone Booth

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Eine nackte, nur mit Unterwäsche bekleidete, schwangere Frau steht in der linken Bildhälfte in einem Wald vor einer roten Telefonzelle. Die dünnen Stämme eines nach hinten dunklen Waldes nehmen den Rest der Szene ein und leiten zu einem Wohnwagen mit offener Tür über, der am rechten Bildrand auf einer Anhöhe abgestellt wurde. Am unteren Bildrand strömt ein von Steinen durchsetzter Flusslauf entlang. Die Umgebung ist übersät von großen Bruchsteinen, herabgestürzten Ästen und Müll. Die nackte Frau wird durch ihre helle Haut und eine Lichtquelle von links aus der Umgebung hervorgehoben. Die Szene wirkt durch die Nackte und besonders durch die Telefonzelle im Wald unnatürlich und befremdlich.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 30; Vergne u. Poivert 2017, S. 110.

CP-6

The VW Bus

2013

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Mittig auf einer in den Bildhintergrund verlaufenden, regennassen Straße in einem Waldgebiet steht eine nackte tätowierte Frau mit hängenden Schultern und gesenktem Kopf. Über ihren Körper zieht sich vertikal eine Narbe vom Oberkörper bis zu ihrer Scham. In ihrem Rücken parkt ein VW-Bus, in dem, hinter der aufgeschobenen Seitentür, ein Mann im Fußraum vor der Rückbank sitzt. Er ist ebenfalls unbekleidet, spreizt die Beine und stellt sein linkes Bein auf der Straße ab. Sein Blick geht ins Leere. Am rechten Bildrand verstellt ein großer Nadelbaum mit weit ausladenden Ästen die Sicht auf ein einfaches Holzhaus. Den unteren Teil des Gebäudes bestimmt eine Garage, aus der warmes gelbes Licht auf die Straße fällt. Nach hinten und zum linken Bildrand wird die Szene von hohen Bäumen begrenzt, über denen ein grauer nebliger Himmel hängt. Das warme Licht aus der Garage und des Innenraums des Autos steht im Kontrast zur nassen und kalt wirkenden Straße.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 20; Vergne u. Poivert 2017, S. 171.

Fluss (CP-7–CP-10)

CP-7

Woman on Road

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Der Betrachter blickt von einem leicht erhöhten Standpunkt hinab auf eine Straße, die unter einem Brückenbogen verläuft, der das Bildfeld in der gesamten Breite bestimmt. Auf dem Asphalt steht eine nackte ältere Frau, ihre Kleidung und ihre Schuhe liegen hinter ihr auf dem Asphalt. Sie schaut über das eiserne Straßengeländer hinweg auf den Flusslauf, der vom rechten unteren Bildrand in die Bildtiefe verläuft und dort nach rechts abbiegt. Im Wasser liegen große Steine, zwischen denen Grünpflanzen wachsen. Hinter der Frau parkt ein dunkler Plymouth mit offener Fahrertür auf der Straße, die dem Flusslauf folgt und im Hintergrund nach rechts über dem Fluss abbiegt. Da sich sonst niemand im Auto befindet, liegt die Vermutung nahe, dass die Nackte die Fahrerin des Wagens ist. Frau und Auto werden von dem Bogen der Brücke eingefasst. Die obere, mit Schriftzügen wie „Help“, beschmierte Kante der Brücke verläuft parallel zum unteren Bildrand und fungiert als zweite Horizontlinie. Über ihr wird ein schmaler Streifen des grauen Himmels sichtbar. Von rechts und links ragen die grünen Äste der Bäume in das Bildfeld hinein.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 29; Vergne u. Poivert 2017, S. 169.

CP-8

Beneath the bridge

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Eine steinerne Brückenkonstruktion mit zwei tonnengewölbte Bögen strukturiert die Fotografie. Die steinerne Konstruktion, durch die ein Fluss fließt, nimmt nahezu die gesamte Bildhöhe ein und teilt die waldige Landschaft horizontal in zwei ungleiche Hälften. Ein grauer langer Baumstamm, der sich im Fluss an dem Brückenpfeiler verhakt hat, führt diese Aufteilung bis zur unteren rechten Ecke fort. Unter dem rechten Brückenbogen, der mehr als zwei Drittel der Bildbreite einnimmt, stehen zwei nackte Frauen mittleren Alters in einigem Abstand zueinander am Ufer bzw. im Wasser. Die vordere von beiden hält ein nacktes Baby im Arm. Die beiden Frauen starren in den Fluss bzw. auf den Säugling hinab, eine Kommunikation ist weder mit Gesten noch mit Worten auszumachen.

Die Szene ist bei Tageslicht aufgenommen worden, wirkt aber durch das dominierende Grau der Brücke und das dunkle Wasser kalt und trist. Die Nacktheit der beiden Frauen und des Babys lässt die Fotografie zudem kühl und abweisend wirken.

Abdruck der Fotografie: Blight 2017, S. 22f.; Martin 2016, Plate 1; Vergne u. Poivert 2017, S. 131.

CP-9

The Quarry

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Auf.: 3 + 2 APs



Im Zentrum des Bildes befinden sich drei spärlich bekleidete Personen auf dem felsigen und erdigen Ufer eines Steinbruchsees, der das Bildfeld horizontal durchzieht. Ein Mann liegt mit nacktem Oberkörper links der Gruppe auf einer schmutzigen Decke auf dem Boden. Mittig sitzt eine nur mit Slip bekleidete Frau auf einer Metallkonstruktion, ihm zugewandt. Nach rechts hat sich eine Frau in BH und Rock auf dem Erdboden niedergelassen. Sie wendet dem Betrachter den Rücken zu und blickt nach rechts aus dem Bild hinaus. Die Personen sprechen nicht miteinander und gestikulieren nicht. Um sie herum liegen Eisenteile und dicke Drahtseile verteilt. Anscheinend sind es die Überreste eines Steinbruchs, der nicht mehr in Betrieb ist. Nach hinten wird die Szene durch eine hohe kantige Felswand abgeschlossen, die am oberen Rand mit dichten grünen Sträuchern bewachsen ist. Nach vorne begrenzen scharfkantige große Bruchquader und ein graues Rohr die Szene und verweisen gleichzeitig den Betrachter auf den leicht erhöhten Standort dahinter. Am rechten Bildrand gabelt sich der Stamm einer Birke, deren begrünte Äste das Bild von rechts und oben einrahmen. Der Himmel ist nicht wiedergegeben, die Beleuchtung lässt jedoch auf einen grauen, trüben Tag schließen. Die Handtücher, die neben den Personen liegen bzw. aufgehängt sind, könnten auf einen Badeausflug hinweisen. Obwohl die Gruppe zu dritt ist, wirken die Personen isoliert und einsam.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 28; Vergne u. Poivert 2017, S. 168.

CP-10

The Drainpipe

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: of 3 + 2 APs



Von rechts aus der Bildtiefe kommend, durchfließt ein breites Flussbett das Bildfeld in einem Bogen zum unteren Bildrand. Der natürliche, mit großen Steinen und Ästen durchzogene Wasserlauf wird nach links von einer steilen, sandigen Uferböschung begrenzt, über der sich hohe schlanke Bäume des dichten Waldes anschließen. Ein runder, altmodisch wirkender Wohnwagen wurde zwischen den Bäumen in einer kleinen Senke abgestellt. Am rechten Flussufer sitzt ein dunkelhäutiger Junge mit nacktem Oberkörper und kurzer Hose auf den Steinen. Er umfasst seine angewinkelten Knie und blickt nachdenklich ins Leere. Hinter ihm steht ein mit kurzer Hose und knappem Oberteil bekleidetes Mädchen mit verschränkten Armen und gesenktem Blick. Der hohe dichte Wald lässt keinen Blick auf den Himmel zu. Die Fotografie wirkt trist, einsam und trostlos. Das im Titel angekündigte Abwasserrohr verschwindet nahezu in der unruhigen Böschung am linken Bildrand. Erst bei genauer Betrachtung fällt die an einen Sarg erinnernde grau-braune Kiste auf, die knapp davor horizontal im Wasser liegt. Es wirkt, als sei sie aus der Kanalisation kommend in den Fluss gespült worden, was die aufgeschichteten Ästen vor der Öffnung jedoch nicht ermöglicht hätten.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 26; Vergne u. Poivert 2017, S. 100.

Winter (CP-11–CP-14)

CP-11

Woman in Parked Car

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Eine stark verschneite Straße, auf der mittig ein roter Jeep der Feuerwehr parkt, führt mittig vom unteren Bildrand durch eine kleine Siedlung. Das rote Einsatzfahrzeug steht leicht nach links zu der Fassade eines Hauses ausgerichtet, mit offener Fahrertür mittig auf dem Weg. Während der Fahrersitz leer bleibt, sitzt auf dem Beifahrersitz eine spärlich bekleidete Frau, die durch die Innenraumbeleuchtung erhellt wird und nach unten starrt. Vom linken Rand angeschnitten wird ein Teil eines einstöckigen Holzhauses sichtbar, dessen Haustür offensteht. Links neben dem Eingang wird hinter dem Fenster ein Mann in der beleuchteten Küche sichtbar. Er trägt eine warme Daunenjacke und starrt vor sich hin. Ob er der Fahrer des Autos ist, bleibt unklar. Weitere, etwas nach unten versetzte Häuser säumen den linken Straßenrand. Kahle Bäume umstehen die Häuser und säumen die Straße. Im Bildhintergrund wird ein weites Schneefeld sichtbar, das in einen Waldstreifen übergeht. Der sich darüber erhebende Himmel ist in einem unteren schmalen Streifen von der untergehenden Sonne erhellt, während sich nach oben graue Wolken ausbreiten. Der Schnee, der die Siedlung, die Straße und die Häuser bedeckt, steht in starkem Kontrast zu der nackten Haut der Frau. Die geöffnete Tür des Hauses und des Autos lässt die Objekte angreifbar und bedrückend wirken.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 5; Vergne u. Poivert 2017, S. 167.

CP-12

The Motel

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Die Fotografie wird bestimmt durch ein verschneites, kleines weißes Holzhaus, laut Titel ein Motel, mit Satteldach und nach links vorgelagerter, überdachter Veranda, auf der sich ein Paar niedergelassen hat. Das Haus steht seitlich in einer tief verschneiten Umgebung und nimmt die rechte Bildhälfte ein. Auf der Veranda sitzt rechts eine junge Frau in eine hellgrüne Decke gehüllt, links vor ihr hat sich ein junger Mann in Winterjacke auf dem Geländer niedergelassen. Die beiden sind weder in ein Gespräch vertieft, noch schauen sie sich an. Beide starren vor sich hin auf den Boden. Auf der Veranda ist die Beleuchtung eingeschaltet und bescheint die Gesichter der Beiden. Die weiße Wand des Hauses wird von einem Fenster durchbrochen, dessen grüne Fensterläden zu bei-

den Seiten geöffnet sind. Vom Innenraum ist lediglich der Spiegelschrank des Badezimmers erkennbar, dessen Licht den Raum erhellt. In dem Schrank stehen verschiedene Medikamentenfläschchen und Dosen. Kahle Bäume umringen das Gebäude, durch die ein verschneites Feld, das in einen dichten Wald übergeht, durchscheint. Zum unteren Bildraum verbleibt ein Streifen tiefen Schnees. Die grünen Fensterläden sind der einzige Farbfleck in der ansonsten weißen und schwarzen Anlage. Das Paar auf der Veranda scheint konfliktbeladen und resigniert. Die hell herausgehobenen Medikamente deuten eine weitere Ebene, eine Krankheit oder Depressionen an. Der graue Himmel verstärkt die trostlose, bedrückende Stimmung der Komposition.

Abdruck der Fotografie: Facebook 2018; Martin 2016, Plate 11; Vergne u. Poivert 2017, S. 110.

CP-13

The Ice Hut

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Die untere Bildhälfte wird von einem verschneiten, zugefrorenen See eingenommen. Die ungefähr gleich breite zweite Zone im Bildmittelgrund wird von einem kahlen grauen Wald bestimmt, in dem zum linken Bildrand ein weißes Haus steht. Ein schmales Stück des gleichmäßig grauen Himmels schließt die Fotografie zum oberen Bildrand ab. Mittig auf dem See befinden sich zwei Personen, eine dem Betrachter fast frontal gegenüber-sitzende Frau in Winterjacke und mit einer Decke zusätzlich eingehüllt und ein rechts vor ihr stehender Mann. Die beiden Personen zeigen keinerlei Reaktionen, sprechen nicht miteinander oder führen irgendeine Aktion aus. Sie sitzen bzw. stehen und starren hinab in ein rundes Loch, das zwischen den beiden in die Eisdecke eingeschnitten wurde. Rechts neben dem Paar steht eine aus OSB-Platten zusammengezimmerte Hütte, dessen Tür einen Spalt geöffnet ist. Das im Inneren brennende Licht lässt allerdings außer einem Kabel, das aus der Tür hinaus auf die Schneedecke bis um die Frau herum-führt, nichts erkennen. Zwei Spitzhacken und ein Werkzeugkoffer sind rechts und links des Paares in einiger Entfernung abgelegt. Die Szene lässt an Eisfischen denken, eine Angel ist allerdings nicht erkennbar.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 14; Vergne u. Poivert 2017, S. 121.

CP-14

Cathedral of the Pines

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Vor dem Betrachter verläuft vom unteren Bildrand ein Weg in einer dicht verschneiten Waldlandschaft in den Bildhintergrund. Ein Skilangläufer hält in der Bildmitte in seiner Fahrt inne und blickt auf ein Toilettenhäuschen, das links des Weges aufgestellt wurde. Die offene Tür lässt zum einen gelbliches Licht nach außen fallen, zum anderen gibt es den Blick auf eine einfache Toilette frei. An der Wand hängt an einem Haken ein BH, im Schnee vor der Tür liegt ein Slip. Hohe dünne Bäume rahmen den Weg zu beiden Seiten ein und durchmessen das Bildfeld bis zum oberen Bildrand. Im Hintergrund verschwimmen die Stämme in einer nebligen Atmosphäre. Der Skifahrer wird von dem Toilettenverschlag und den Baumstämmen eingerahmt, so dass der weitere Weg wie eine Art Durchgang wirkt. Das künstliche Licht aus der Toilette steht im Gegensatz zur ansonsten natürlichen Beleuchtung der Fotografie.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 31; Vergne u. Poivert 2017, S. 59

Innenräume mit winterlichem Außenbereich (CP-15–CP-22)

CP-15

Woman at Window

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Von einer Veranda fällt der Blick durch ein Fenster in ein Wohnzimmer, in dem eine nackte Frau steht und nach links aus dem Fenster starrt. Die Komposition wird in der Mitte durch die Hausecke geteilt. Nach rechts erstreckt sich das einfache Haus, dessen Dach sich auf die gesamte Bildbreite am oberen Bildrand ausdehnt. Nach links schließt sich eine weite, weiß verschneite Fläche an, die begrenzt wird durch einen dunklen Wald am Horizont. Der Betrachter wird auf einen Standpunkt auf dem fast vollständig vom Schnee befreiten Boden der Veranda verortet. Zudem trennt ihn eine breite Stufe von der am rechten Bildrand angelegten und angeschnittenen Haustür. Links neben der Haustür wird die Wand des kleinen niedrigen Hauses durch die weiße holzverkleidete Fensterbrüstung und sich einem darüber erhebenden Fenster ausgebildet. Innen steht die Frau im Profil nach links gewandt mit hängenden Armen vor dem Fenster und starrt hinaus in die verschneite Landschaft. Der Rest des Innenraums wirkt gedrängt und vollgestellt mit Möbelstücken. Die Rückenlehne eines Sofas, ein Tischchen mit einer Lampe und Gläsern, ein Sekretär, ein Bücherregal sowie ein Teil eines Polstersessels sind erkennbar. Der Betrachter wird zum einen durch das vorkragende Dach des Hauses, zum anderen durch ein Geländer, das sich an der Hauswand anschließt und bis zum linken Bildrand reicht, von der Landschaft ausgeschlossen.

Abdruck der Fotografie: Blight 2017, S. 32f.; Martin 2016, Plate 13; Vergne u. Poivert 2017, S. 63.

CP-16

The Disturbance

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Durch ein Wohnzimmer hindurch, in dem eine Frau mittleren Alters im Profil vor einem breiten Fenster steht, fällt der Blick hinaus auf einen weiten zugefrorenen und verschneiten See. Drei Feuerwehrmänner heben sich durch ihre Ausrüstung und Helme deutlich in der weißen Landschaft ab. Es wird nicht ersichtlich, was die Männer dort suchen. Sie stehen unbewegt und untätig im Schnee. Fraglich ist, ob die Männer mit der im Titel angekündigten „Störung“ gemeint sind. Ein lichter Wald, in dem sich verzelte Häuser abzeichnen, begrenzen die Schneefläche im Hintergrund. Die Szene im

Außenraum wird durch den hölzernen Rahmen des Fensters eingefasst und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters zurück in den Innenraum. Die Fensterfront verläuft, leicht aus der Parallele nach links hinten versetzt, zum unteren Bildrand. Ein einfaches, braun gemustertes Sofa steht direkt vor den Fenstern, die Lamellenjalousien sind weit nach oben gezogen. Niedrige Tischchen stehen vor und neben der Couch. Bücher, ein Telefon, eine Aufbewahrungsbox und ein Glas Wasser verweisen auf die Bewohnerin und ihre Verbindung zur Außenwelt. Die mit einfachem Kleid und Strickjacke bekleidete Frau steht barfuß in der linken Zimmerecke auf dem beigen Teppichboden. Sie blickt mit hängenden Schultern aus dem Fenster hinaus. Obwohl die Frau durch ihre dünne Bekleidung eine gewisse Wärme im Innenraum suggeriert, vermag keine warme, heimelige Atmosphäre in dem Bild aufkommen. Der dominante Schnee im Außenraum, die Beobachtersituation der Frau und die niedrige Decke des Zimmers lassen die Fotografie bedrückend und kalt erscheinen.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 6; Vergne u. Poivert 2017, S. 67.

CP-17

Reclining Woman on Sofa

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



In einem niedrigen Wohnzimmer liegt eine nackte ältere Frau auf dem Rücken auf der Couch und starrt an die Decke.

Die Wände des niedrigen Zimmers sind durchbrochen von mehreren Fenstern, die durch rot-gelb gemusterte Vorhänge voneinander getrennt sind und den Blick auf die verschneite Landschaft freigeben. An der rechten Wand steht die lindgrüne Couch mit der nackten Frau, die auf einer lilafarbenen Decke liegt. Während sie ihr linkes Bein auf der Couch ausstreckt, steht ihr rechtes Bein auf dem braunen, im Zimmer ausgelegten Teppich. Ihre rechte Hand hängt herab, ihre linke hat sie auf ihrem Bauch abgelegt. Auf dem Boden liegt eine blaue fleckige Wolldecke. An der linken Zimmerwand steht ein roséfarbener Sessel neben der Haustür. In der Mitte des Zimmers distanziert ein niedriger Couchtisch aus Holz den Betrachter von der Szene. Das Zimmer wirkt trotz der warmen Farben der Einrichtung und die holzverkleideten Wände kalt und unangenehm. Zudem fällt kaltes Licht von außen durch das Fenster auf den nackten Körper der Frau. Durch die nahe Distanz und die niedrige Decke stellt sich eine klaustrophobische Wirkung ein.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 10; Vergne u. Poivert 2017, S. 80.

CP-18

Sisters

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Eine nackte korpulente Frau, die den Mittelpunkt des Bildes bestimmt, sitzt, ihren Körper dem Betrachter zuwendend, im Schlafzimmer eines Hauses auf der Kante eines rosa bezogenen Bettes.

Sie sitzt auf einem Handtuch, ihre nass wirkenden Haare sind streng nach hinten gekämmt. Sie scheint in sich versunken und ihr Blick fällt auf einen unbestimmten Punkt außerhalb des Bildfeldes. Neben ihr, zum rechten Bildrand hin, steht ein weiteres Bett gleichen Designs, in dem eine zweite Frau liegt. Sie hat sich mit der rosa Tagesdecke zugedeckt, wendet sich von der Sitzenden ab und blickt zum rechten Bildrand. Dort wird die Zimmerwand durch ein quadratisches Fenster mit hochgezogenen Jalousien durchbrochen und lässt den Blick auf die verschneite, neblige Umgebung, einen zugefrorenen, schneebedeckten See und den sich andeutenden Wald zu. Durch den Ausblick kann der Raum in ein oberes Stockwerk verortet werden. Durch ein zweites Fenster zwischen den beiden Holzbetten fällt der Blick auf die Stämme der davorstehenden Birken. Durch diese Blickführung wird der Betrachter auf das Nachtkästchen aufmerksam, das zwischen den Betten steht. Die Nachttischlampe ist nicht eingeschaltet, die davor abgestellten Medikamentenfläschchen sind dennoch deutlich zu erkennen. Das Zimmer an sich verbleibt schattig und dunkel, lediglich durch die Fenster fällt gedämpftes Licht auf die nackte Frau. Das Zimmer wirkt steril und unpersönlich, was die Vermutung nahelegt, dass es sich um ein Hotelzimmer handelt. Auch die Personenkonstellation und die Anordnung der gleichen Einzelbetten unterstreicht diese Annahme.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 12; Vergne u. Poivert 2017, S. 84.

CP-19

Woman at Sink

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



In naher Distanz erstreckt sich vor dem Betrachter die Arbeitsplatte einer einfachen Holzküche, in der eine mit dünnem Nachthemd und brauner Strickjacke bekleidete Frau mittleren Alters vor der Spüle steht. Der Frau bleibt kaum Platz in dem schmalen Raum zwischen Arbeitsplatte und unterem Bildrand. Sie wendet sich im Profil nach links zu dem Spülbecken aus Edelstahl, das mit rötlichem Wasser randvoll ist und starrt ins Leere.

Ihre linke Hand ruht auf dem Rand der Arbeitsplatte, ihre rechte fasst eine beigefarbene Unterhose auf der Platte. Links von der Frau liegt auf der nassen Arbeitsfläche eine Handwaschbürste, daneben steht eine kleine Plastikschüssel mit weiteren Textilien. Die Küchenzeile wird begleitet von einem Fenster in fast gleicher Länge, das eine Diagonale vom linken Bildrand aus beschreibt. Im Außenbereich wird ein einstöckiges schlichtes Holzhaus in einer verschneiten Umgebung sichtbar. Das Fenster begrenzt den Blickwinkel und gibt nur wenig der Umgebung und des dahinter beginnenden Waldes frei. Das rote Wasser, die Textilien und die Bürsten lassen darauf schließen, dass die Frau einen Blutfleck beseitigt hat. Sie wirkt durch ihre Haltung und ihren leeren Blick resigniert und ratlos. Während ihr Gesicht von außen durch das Fenster etwas zu hell beleuchtet wird, bleibt der Rest der Küche verhältnismäßig dunkel.

Abdruck der Fotografie: Facebook 2018; Martin 2016, Plate 9; Vergne u. Poivert 2017, S. 129.

CP-20

Mother and Daughter

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Von der linken unteren Bildecke erstreckt sich diagonal ein Sofa mit zwei Frauen in einem Wohnzimmer. Die jüngere sitzt am linken Rand der Couch, während die ältere, laut Titel die Mutter, auf der Seite, mit ihrem Kopf auf dem Schoß ihrer Tochter liegt. Ihr dünnes Negligé ist über ihre Schulter hinabgerutscht und gibt den Blick auf ihre entblößte Brust frei. Die sitzende Frau dagegen trägt T-Shirt und Strickjacke und bedeckt ihre Beine mit einer braunen, bis auf den Boden fallenden Decke. Ihre Hand ruht auf der Hüfte der Liegenden. Beide Frauen starren geradeaus in den Raum. Sie werden hinterfangen von einem breiten Fenster, das den Ausblick auf eine verschneite Landschaft freigibt. Neben der Couch steht in der Zimmerecke ein kleiner Beistelltisch mit niedriger Stehlampe, neben der ein Fläschchen Nagellack, eine Nagelfeile, ein Wasserglas und ein Buch abgelegt sind. Nach rechts schließt sich eine Glasschiebetür an, die fast die gesamte Zimmerwand einnimmt. Fußspuren im Schnee führen über die Terrasse des Hauses bis zur Schiebetür, die ein Stück geöffnet ist. Ein kleiner Schneehaufen liegt im Inneren auf dem beigen Teppich. Durch die Tür blickt man auf das verschneite einstöckige Nachbarhaus, in dem Licht brennt. Nach rechts wird die Aufnahme abgeschlossen durch einen bodenlangen Vorhang und den vorderen Teil eines Sessels.

Die Kälte des Raumes und der Personen wird deutlich, was durch die geöffnete Tür und den hereingetragenen Schnee verstärkt wird. Die Spuren im Schnee scheinen von einer anderen Person zu stammen als von den beiden spärlich bekleideten Frauen. Zudem scheinen sie nicht daran interessiert, die Tür zu schließen oder den Schnee aus

ihrem Wohnzimmer zu entfernen. Sie wirken resigniert und teilnahmslos. Beide werden von einer nicht im Bild erkennbaren Lichtquelle von rechts beschienen, wodurch ihre Gesichter und Körper sich vom Zimmer abheben.

Abdruck der Fotografie: Facebook 2018; Martin 2016, Plate 8; Vergne u. Poivert 2017, S. 69.

CP-21

Reclining Woman on Bed

2013

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Auf einem breiten, mit blauem Laken bezogenen Bett, das leicht schräg an die rechte Wand eines Schlafzimmers geschoben steht, liegt eine nackte Frau mittleren Alters auf dem Rücken. Sie liegt unbewegt, ihre Arme seitlich ausgebreitet und blickt starr nach oben an die weiße Decke. Ein farblich dazu passendes Laken hängt von der vorderen linken Bettkante hinab auf den braun melierten Teppichboden und bildet eine Verbindung zu der braunen, auf dem Boden liegenden Decke. Hinter der Frau lässt das breite dreiteilige Fenster helles Licht auf sie scheinen. Im Außenbereich werden in einer schnee-verwehten Landschaft die kahlen dicken Äste eines Baumes sichtbar. Links neben dem Bett befinden sich drei Türen dicht nebeneinander. Eine verspiegelte Tür steht ein Stück nach innen offen und reflektiert einen Teil der Szene. Direkt dahinter öffnet sich die weiße Haustür. Eine dritte Holztür verschließt ein weiteres Zimmer am linken Bildrand. Bei näherer Betrachtung fällt eine fehlende Deckenplatte oben links auf.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 23; Vergne u. Poivert 2017, S. 76.

CP-22

The Basement

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Die Szene zeigt einen Mann und ein junges Mädchen in einem mit Holzpaneelen ausgekleideten niedrigen Zimmer. An der rechten Wand steht ein ockerfarbenes Sofa, auf dem ein jugendliches Mädchen liegt. Sie passt nicht komplett auf die kurze Couch und winkelt ihr linkes Bein ab, das rechte Bein hat sie auf dem grauen Teppichboden ab-

gestellt. Sie trägt ein graues Top, das bis zu ihren Brüsten hochgerutscht ist und einen kurzen roten Rock, der fast ihre gesamten Beine unbekleidet lässt. Eine Decke ist von der Couch auf den Boden herabgefallen. Vor dem Sofa steht ein einfacher Holztisch, auf dem ein Spiel sowie ein Wasserglas abgestellt ist. In der Zimmerecke, etwas weiter im Bildhintergrund, sitzt ein älterer Mann in einem roten Ledersessel. Er trägt einfache Kleidung, eine grün-braune Hose, ein kariertes Hemd in dunklen Farben und dicke Wollsocken. Er blickt nach vorne in den Fernseher, dessen Rückseite, angeschnitten vom linken Bildrand, erkennbar wird. Auf dem Boden davor liegen zwei Videokassetten. Eine Stehlampe auf einem einfachen Beistelltisch links neben dem Sessel verströmt helles Licht zu allen Seiten. An der Kante wurde ein braunes Fläschchen und ein Glas mit einer braunen Flüssigkeit abgestellt. Unter dem Tisch liegen aufgestapelte Gesellschaftsspiele. Das Mädchen scheint nicht in die gleiche Richtung zu sehen wie der Mann, ihr Blick geht am Fernseher vorbei weiter nach oben ins Leere. Zwischen den beiden Personen wird die Zimmerwand durch eine Tür unterbrochen, in der im oberen Teil ein Fenster eingelassen ist, durch das ein kleiner Teil der verschneiten Landschaft sichtbar wird. Das Zimmer bleibt relativ dunkel, die Lichtquellen stammen vom Fernseher und der Stehlampe links. Trotz allem wirkt das Zimmer nicht gemütlich oder angenehm. Die beiden wirken wie eingesperrt in dem kleinen Raum.

Abdruck der Fotografie: Blight 2017, S. 48f.; Martin 2016, Plate 7; Vergne u. Poivert 2017, S. 81.

Innenräume mit Wald im Außenbereich (CP-23–CP-31)

CP-23*Seated Woman on Bed*

2013

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Auf der Kante eines Bettes, das vom rechten Bildrand angeschnitten wird, sitzt eine mit kurzem Nachthemd bekleidete Frau. Sie wendet sich nach links und blickt starr nach links aus dem Bild hinaus. Ihr Hemd ist von ihrer linken Schulter herabgerutscht und gibt den Blick auf wulstige Hautveränderungen auf ihrem Oberkörper frei. In der linken Bildhälfte erstreckt sich die Außenwand des Zimmers, am linken Rand wird ein Spiegel angeschnitten, in dem sich ein Teil der Frau und des Bettes spiegeln. Auf Höhe der Frau wird ein schmales Fenster von zwei rosa Vorhängen gerahmt. Der unter Teil des Rahmens ist nach oben geschoben, was den unscharfen Blick auf einen Baum ermöglicht. Unter dem Fenster steht, der Frau gegenüber, ein altmodisch wirkender blauer Heizlüfter, auf dem ein Handspiegel liegt. Auf dem in die hintere Zimmerecke geschobenen Nachttisch befinden sich verschiedene Kosmetika und ein Glas Wasser. Erst bei näherer Betrachtung fällt auf, dass im Bett hinter der Frau ein Mann liegt, von dem allerdings lediglich ein Teil des Beins unter der Decke und der herausschauende nackte Fuß zu sehen sind. Von außen fällt ein leichter Lichtschein durch das Fenster in den Raum und bescheint die Frau sowie das Kopfende des Bettes.

Abdruck der Fotografie: Facebook 2018; Martin 2016, Plate 15; Vergne u. Poivert 2017, S. 170.

CP-24*Father and Son*

2013

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Die Aufnahme wird dominiert von einem sich schräg von rechts vorne nach links hinten in dem Raum erstreckenden Bett, in dem ein Mann mit nacktem Oberkörper auf dem Rücken liegt und an die Decke starrt. Das mittig im Bild angeordnete Bett, das die gesamte Tiefe des Raumes einnimmt, steht vor einem Fenster, dessen unterer Teil nach oben geschoben ist und von leichten weißen Vorhängen gerahmt wird. Durch das Fenster fällt der Blick auf eine grüne Baumkrone. Rechts neben dem Bett steht eine Kommode mit Schubladen und Spiegelaufbau. Auf dem Schränkchen liegen verschiedene Bücher, u. a. die Bibel, Fotografien und ein Walkie-Talkie. Im Spiegel wird der Mann im Bett reflektiert sowie ein Junge – dem Titel nach sein Sohn – wiedergegeben, der auf einem Stuhl

daneben sitzt. Er lässt die Schultern hängen und blickt betrübt vor sich auf den Boden. Er wird nur im Spiegel sichtbar, da die linke Bildhälfte von der vorspringenden Mauer der Zimmerecke verdeckt wird. Auf einem kleinen Nachtkästchen am Kopfende des Bettes liegen Briefe, ein Wasserglas und Tabletten sowie ein Aschenbecher. Der Raum wird lediglich von dem Licht erhellt, das hinter dem Bett durch das Fenster in das Zimmer fällt. Die weißen Vorhänge neben dem Fenster nehmen das Licht auf und bilden die hellste Stelle im Bild. Der nackte Oberkörper des Mannes wirkt durch das kühle Licht krank und alt. Die Niedergeschlagenheit des Jungen und die Medikamente verstärken die Annahme einer Erkrankung des Mannes und unterstreichen die Trostlosigkeit der Szene, die beinahe an eine Totenwache erinnert.

Abdruck der Fotografie: Blight 2017, S. 52f.; Martin 2016, Plate 16; Vergne u. Poivert 2017, S. 127.

CP-25

Woman in Living Room

2014

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Leicht aus der Bildparallele nach rechts verschoben, rahmt ein breiter Durchgang den Blick in ein Wohnzimmer, in dem eine fast nackte Frau in einem rot-braunen Polstersessel sitzt. Sie trägt einen grau-blauen leichten Morgenmantel der am Oberkörper verrutscht ist und den Blick auf ihre linke Brust sowie auf ihre schlanken Beine freigibt. Sie ist leicht im Sessel hinabgerutscht und blickt starr geradeaus in den Raum. Mit ihren nackten Füßen hat sie den ovalen Teppich auf dem Holzboden nach vorne geschoben. Links neben dem Sessel steht ein niedriger Beistelltisch mit Wasserglas, Aschenbecher und Medikamenten. Dahinter, unter einem quadratischen Fenster, das den Ausblick auf ein Stück Wald freigibt, zeichnet sich eine braune Polstercouch ab, die sich in dem diffusen Licht, das durch das Fenster einfällt, fast aufzulösen scheint. Rechts vor der Frau erkennt man die Seitenwand einer Kommode, die aufgrund der Videokassetten auf ihr und durch den Lichtschein der aus dieser Richtung auf Gesicht und Oberkörper der Frau fällt, als Fernsehschrank identifiziert werden kann.

Durch den Betrachterstandpunkt vor dem Raum bzw. in der sich davor befindenden Küche, kann der Blick durch einen weiteren Türdurchlass in einen schmalen Flur geworfen werden, in dem am linken Bildrand eine Treppe ins obere Stockwerk hinaufführt. Licht fällt vom linken Bildrand auf den Fliesenboden der Küche. Das Wohnzimmer bleibt verhältnismäßig verschattet und wird hauptsächlich durch das Licht aus dem Fernseher beleuchtet.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 18; Vergne u. Poivert 2017, S. 86.

CP-26*Pregnant Woman on Porch*

2013

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Eine nackte schwangere Frau, die in der rechten Bildhälfte dem Betrachter im Profil gegenübersteht, bildet den hellsten Punkt in der Fotografie.

Sie steht mit hängenden Armen nach rechts gewandt in einer verglasten Veranda und blickt aus der geöffneten Tür hinaus. Ihr Blick geht jedoch ins Leere und scheint kein konkretes Objekt außerhalb, in dem von grünem hohen Farn völlig bedeckten Boden und den sich darüber verzweigenden Ästen, zu fixieren. Das Draußen wirkt undurchdringlich, was der Nebel noch unterstreicht. Die Frau wird eingerahmt durch den Türstock der Haustür sowie durch die zurückgeschobene Glasschiebetür, die sie von dem Innenraum trennt. Dort bildet das unbedeckte Gesäß eines Mannes, der in der linken Bildhälfte auf einem Bett liegt und dem Betrachter den Rücken zuwendet, ein helles Pendant zu der Schwangeren. Die braunen Holzpaneele der Wände und der braune Teppichboden vereinheitlichen den Raum. Auf dem Nachtkästchen neben dem Bett befindet sich neben einem Wasserglas, u. a. ein Wecker und eine Lampe. Die Uhr zeigt allerdings 12 Uhr, was das Foto aufgrund des hellen Tageslichts weder auf die Mittagszeit noch auf Mitternacht datieren kann. Der Raum distanziert die beiden Personen stark voneinander, der große leere Mittelteil des Bildes verstärkt die trennende Wirkung. Sie wenden sich gegenseitig dem Rücken zu, blicken sich nicht an und reden nicht miteinander.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 19; Vergne u. Poivert 2017, S. 90.

CP-27*The Den*

2013

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Eine Diagonale im Bild beschreibend, steht ein langes orange-rotes Sofa mittig in einem in Brauntönen gehaltenem Innenraum. Dem Betrachter den Rücken zuwendend, liegt eine nackte Frau auf der Couch. Am rechten Ende des Sofas sitzt zu ihren Füßen eine zart wirkende Jugendliche, die nur mit einem Trägertop bekleidet ist und auf einen unbestimmten Punkt auf dem Boden starrt. Vor der Couch steht schräg ein niedriger brauner Tisch, auf dem Maniküreutensilien und ein Armband liegen. Darunter und daneben sind verschiedene Kleidungsstücke verstreut. Die hintere Zimmerwand teilt sich in der linken Bildhälfte in ein Fenster, das den Ausblick auf die grünen Bäume

eines Waldes freigibt und einen sich anschließenden Wandschrank auf der rechten Seite. Die vordere Tür steht einen Spalt breit offen und lässt den Blick auf Kleiderbügel mit aufgehängten Textilien fallen. Daneben schließt sich eine weitere ähnliche Tür an, die allerdings geschlossen bleibt. Am rechten Bildrand fällt Licht durch ein Fenster, das erneut den Ausblick auf den Wald zeigt. Der gesamte Raum wird von den braun vertäfelten Wänden und dem braun melierten Teppichboden bestimmt. Das Rot der Couch ordnet sich in seiner gedeckten Farbigkeit der allgemeinen Wirkung unter. Laut dem Titel der Fotografie handelt es sich um ein Versteck, einen Schlupfwinkel für die beiden Jugendlichen.

Abdruck der Fotografie: Facebook 2018; Martin 2016, Plate 17; Vergne u. Poivert 2017, S. 119.

CP-28

The Barn

2013

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Die Aufnahme zeigt eine nur mit einem T-Shirt und einer Unterhose bekleidete junge Frau, die im Innenraum einer alten Holzhütte auf einem hohen, blau gepolsterten Stuhl vor einer Werkbank sitzt. Sie dreht sich nach links und starrt auf einen kleinen toten roten Vogel, der vor ihr auf der Tischplatte liegt. In der verstaubten und dreckigen Werkstatt, die im Inneren nicht weiter verkleidet ist, lassen sich ein paar wenige Werkzeuge an den Wänden und in den Regalen erkennen. Am unteren Bildrand wurde aus dem Holzboden eine rechteckige Fläche herausgebrochen, die Unterkonstruktion ist erkennbar. In einem Pappkarton liegen drei tote Spatzen. Links im Raum steht die im oberen Teil verglaste Holztür nach innen offen und gibt einen kleinen Ausblick auf den grünen dichten Wald davor. Lediglich das Licht des Außenbereichs erhellt einen kleinen Teil des Innenraums, vor allem das Gesicht und der Oberkörper des Mädchens werden hervorgehoben.

Es wird nicht deutlich, ob das Mädchen schuld an dem Tod der Tiere ist, ob sie die toten Vögel in dem Loch im Boden begraben will oder sie dort gefunden hat.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 24; Vergne u. Poivert 2017, S. 61.

CP-29*The Shed*

2013

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Aus dem leeren, unverkleideten Innenraum eines einfachen Holzschuppens fällt der Blick durch die geöffnete Tür auf eine Jugendliche, die außen auf einer schlammigen Wiese steht. Sie trägt ein kurzes weißes durchscheinendes Unterkleid, ihre Arme hängen schlaff am Körper herunter, ihr Blick ist gesenkt. Ihre Hände sind dreckverschmiert, was suggeriert, dass sie in dem aufgerissenen Rasen zu ihren Füßen gegraben hat. Die waldige Umgebung, in der sie sich befindet, ist neblig und nass. Die rätselhafte Szenerie setzt sich im Innenbereich fort. Der Raum ist leer, bis auf zwei Bilder, die an die rechte Wand gelehnt stehen und einen zusammengekehrten Haufen aus Erde und Pflanzenresten auf dem Fußboden. Die Hütte wirkt alt, einfach und seit langem unbewohnt. Die sich mittig im Bild, leicht diagonal nach rechts befindende Türöffnung rahmt die Frau außen ein und lässt sie noch heller erscheinen.

Abdruck der Fotografie: Facebook 2018; Martin 2016, Plate 22; Vergne u. Poivert 2017, S. 65.

CP-30*Woman in Bathroom*

2013

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Durch eine weit nach links zurückgeschobene Schiebetür fällt der Blick durch einen Flur auf die Rückenansicht einer nackten Frau, die in einem Badezimmer vor einem Waschbecken und einem Spiegel steht. Dieser reflektiert den Körper der Frau, so dass ihre Vorderansicht ebenfalls erkennbar wird. Sie hält ihren Blick nach links gesenkt, ihre Körperhaltung ist ruhig und unbewegt. Die Türöffnung rahmt die Protagonistin eng ein und lässt lediglich einen kleinen Teil des Raumes um sie frei. Bad und Flur sind mit braunem warm wirkenden Holz ausgekleidet, zudem brennen neben dem Spiegel zwei Glühbirnen, die warmes Licht ausstrahlen. Der äußere Türrahmen fasst die Szene erneut ein.

Abdruck der Fotografie: Martin 2016, Plate 25; Vergne u. Poivert 2017, S. 123.

CP-31

Woman at Kitchen Window

2013

Digital pigment print

95,25 x 127 cm

Aufl.: 3 + 2 APs



Von außen fällt der Blick des Betrachters in den Innenraum eines holzverkleideten Hauses, dessen angeschnittene Fassade nahezu das gesamte Bildfeld einnimmt. Der Betrachterstandpunkt befindet sich nah am Gebäude. Ein schmaler Streifen des Rasens, der mit Äpfeln übersät ist sowie die zwei grauen Betonstufen, die zur Haustür führen, distanzieren den Betrachter vom Haus. Durch das etwas aus der Bildmitte nach links verschobene Fenster ist eine ältere Frau erkennbar, die mit dem Gesicht zum Fenster gewandt, an der Arbeitsplatte der Küche steht. Sie wirkt unbewegt und gedankenverloren, ihr Blick ist nach unten gerichtet. Durch die sich rechts anschließende verglaste Tür fällt der Blick auf einen älteren Mann, der rechts in der Küche an einem einfachen gedeckten Tisch sitzt und ebenfalls ins Leere blickt. Ein grüner Ast eines Baumes ragt von links oben ins Bild und bindet die beiden Personen optisch zusammen. Die Frau im Innenraum wird durch das Zimmerlicht und ihre helle Bluse hervorgehoben. Der Außenbereich wirkt dagegen trüb und regnerisch.

Abdruck der Fotografie: Facebook 2018; Martin 2016, Plate 21; Vergne u. Poivert 2017, S. 166.

Filmografie

American Beauty

Dt. Titel: American Beauty

Regie: Sam Mendes

Drehbuch: Alan Ball

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1999

Länge: 121 Minuten

American Beauty zeichnet das typische Leben einer Mittelklassefamilie in einer US-amerikanischen Vorortsiedlung nach. Vater, Mutter und die Teenagertochter leben in einem gepflegten Haus mit Vorgarten und in der Einfahrt geparktem Familienvan ein scheinbar normales, harmonisches Leben. Doch direkt zu Beginn des Films wird klar, dass etwas passieren wird, was diese Fassade einstürzen lässt. Zu den Bildern des sonnigen Vororts und schönen Einfamilienhauses hört man die Stimme des Hauptdarstellers Lester: „In weniger als einem Jahr bin ich tot. Natürlich weiß ich das jetzt noch nicht.“

Der Familienvater Lester ist in seinem Leben zutiefst unzufrieden, von seiner Frau und seiner Tochter entfremdet, im Job frustriert. Als er die Freundin seiner Tochter, eine typische naive College-Schönheit kennenlernt, verliebt er sich in das Mädchen und krepelt sein Leben um. Er kündigt, kauft sich einen Sportwagen und trainiert seinen Körper. Seine Frau beginnt währenddessen eine Affäre mit einem Immobilienguru, die Tochter verliebt sich in den drogendealenden Nachbarsjungen, der von seinem militärischen Vater zu Ordnung und Gehorsam gedrillt wird. Durch eine Verkettung widriger Umstände erschießt am Ende der Nachbar Lester in dessen Küche. Der Film spielt mit der Fassade der „sauberen“ Familie und deckt auf, welche Geheimnisse und Abgründe hinter jeder der einzelnen Personen eigentlich stecken.

Blue Velvet

Dt. Titel: Blue Velvet

Regie: David Lynch

Drehbuch: David Lynch

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1986

Länge: 116 Minuten

David Lynch verortet den Film zunächst, indem er einen makellosen weißen Gartenzaun mit leuchtend roten Rosen in Szene setzt, ein Feuerwehrauto mit winkenden Feuerwehrmännern durch die sonnige Vorortstrasse fahren lässt und dem Zuschauer vorführt, wie Kinder von einem Schülerlotsen über die Straße geleitet werden. Unterlegt wird der Schwenk durch den Vorort mit der Melodie von Bobby Vintons Lied *Blue Velvet*. In einem der Vorgärten sprengt ein Mann den Rasen des Eigenheims, seine Frau sitzt im Wohnzimmer und sieht fern, das Nachbarsbaby läuft durch den Garten. Diese Szenen könnten auch aus einem amerikanischen Familienfilm der 50er oder 60er Jahre stammen. Ebenso wirken die Personen wie Archetypen aus Filmen und Fernsehserien dieser Zeit. In der nächsten Einstellung nimmt der Regisseur dem Betrachter diese Illusion jedoch und verweist auf die verborgenen Gefahren und Geheimnisse. In einer Makroaufnahme lenkt er die Kamera durch das Gras des Vorgartens, der wie ein dichter Dschungel wirkt. In diesem Dickicht tauchen schwarze Insekten auf, die wild durcheinander krabbeln. In der nächsten Szene erleidet der Vater des Hauptdarstellers einen Schlaganfall. Auf dem Weg vom Krankenhaus nach Hause findet sein Sohn, der Collegestudent Jeffrey Beaumont, auf einer Waldlichtung ein abgeschnittenes menschliches Ohr. Er bringt es zur Polizei und verfolgt selbst parallel den Fall weiter. Sandy, die Tochter des ermittelnden Polizisten, macht ihn in diesem Zusammenhang auf die Sängerin Dorothy Vallens aufmerksam, die ihn mit ihrer Anrühigkeit in ihren Bann zieht. Er bricht in ihre Wohnung ein und versteckt sich bei ihrer unerwarteten Heimkehr im Kleiderschrank. Von dort aus beobachtet er zunächst Dorothy, die sich entkleidet. Dorothy aber enttarnt den Voyeur im Schrank und möchte Jeffrey zur Erfüllung ihrer sexuellen Vorlieben benutzen. Als kurz darauf ein Mann namens Frank Booth die Wohnung betritt, versteckt sich Jeffrey erneut im Schrank und wird Zeuge, wie Frank in einem verstörenden Akt aus Gewalt und Begierde über Dorothy herfällt. Jeffrey erfährt zudem, dass Frank Dorothys Mann Donny und ihren Sohn Little Donny entführt hat, um sich Dorothy gefügig zu machen. Das von Jeffrey gefundene Ohr gehörte Dorothys Mann. Im Verlaufe des Films gerät Jeffrey immer weiter in den Sog des Bösen, in Form von Frank und seinen Machenschaften. Aber auch Dorothys Anziehungskraft kann er sich nicht entziehen. Nach einigen gewalttätigen und verstörenden Szenen, endet der Film mit dem Showdown in Dorothys Wohnung. Zwei Leichen befinden sich bereits im Raum, Dorothys Ehemann mit dem abgeschnittenen Ohr, gefesselt an einen Stuhl, der andere mit einem Kopfschuss, aber, entgegen jeglicher Logik, noch stehend. Als Frank ebenfalls die Wohnung betritt und Jeffrey entdeckt, der zuvor wieder seine Position im Schrank-Versteck

eingenommen hatte, erschießt Jeffrey den ihn angreifenden Frank. Am Ende des Films wird dem Betrachter die nun wieder hergestellte heile Welt von Sandy und Jeffrey vorgeführt, die mit ihren Eltern gemeinsam das Abendessen zubereiten und auch Dorothy und ihr Sohn Donny sind wieder vereint. Lynch beendet den Film mit den gleichen Szenen, mit denen er begann: bunte Blumen wiegen sich im leichten Wind vor einem makellosen, sauberen, weiß gestrichenen Gartenzaun, das Feuerwehrauto mit den winkenden Feuerwehrmännern fährt wieder durch die sonnige Vorortstrasse und die Kinder werden immer noch vom Schülerlotsen über die Straße begleitet. Lynch selber beschreibt seinen Film folgendermaßen: „Blue Velvet führt unter die Oberfläche einer amerikanischen Kleinstadt, aber es ist auch eine Reise ins Unterbewusstsein oder an einen Ort, wo man mit Dingen konfrontiert wird, denen man sich normalerweise nicht stellt. [...] Die Reise führt so tief hinunter, wie es nur geht, und dann wieder hinauf an die Oberfläche.“¹

1 | Fischer 1997, S. 116.

Close Encounters of the third kind

Dt. Titel: Unheimliche Begegnungen der dritten Art

Regie: Steven Spielberg

Drehbuch: Steven Spielberg

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1977

Länge: 134 Minuten

Steven Spielbergs SF-Film spielt in einer typischen amerikanischen Vorstadt. Der Familienvater Roy Neary wird jedoch bei seinem nächtlichen Einsatz als Elektriker Zeuge einer Alien-Erscheinung und verfällt daraufhin in eine obsessive Suche nach den Außerirdischen. Seit der Begegnung mit dem Ufo ist er besessen von der Vision eines eigenartigen Berges, den er aus verschiedenen Materialien – Rasierschaum, Kartoffelbrei, Pflanzen, Müll und Knetmasse – versucht nachzubauen. Sein Verhalten führt dazu, dass seine Frau mit den Kindern auszieht. Gemeinsam mit Jillian Guiler, der Mutter von Barry, der von den Aliens entführt wurde, begibt sich Roy auf den Weg zu dem Berg. Dort entdecken sie das von der Regierung bestgehütete Geheimnis, die Errichtung einer Landebahn und die anschließende Kontaktaufnahme mit den Aliens. Roy begibt sich letztendlich mit auf die Reise und wird von dem Ufo mit ins All genommen. Die Frage stellt sich, ob Roy aufgrund der Aliens oder aufgrund seines eintönigen Lebens in der Vorstadt verrückt geworden ist.² Viel zu leichtfertig – so erscheint es dem Zuschauer – steigt Roy am Ende in das Raumschiff mit ungewissem Ziel und lässt seine Familie zurück.

2 | Vgl. Seesslen 2001, S. 203.

E. T. the Extra-Terrestrial

Dt. Titel: E.T. – Der Außerirdische

Regie: Steven Spielberg

Drehbuch: Melissa Mathison

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1982

Länge: 115 Minuten

1982 drehte Steven Spielberg den Film über den kleinen Außerirdischen, der von seinen Gefährten versehentlich auf der Erde zurückgelassen wurde. Elliot, ein zehnjähriger Junge, findet das Wesen und beherbergt es in seinem Zimmer. Er schafft es, eine besondere telepathische Verbindung mit dem Wesen aufzubauen und mit ihm zu kommunizieren. Als Gefahr treten im Film die Regierungsvertreter und Wissenschaftler auf, die E. T. zu Forschungszwecken einfangen wollen. Sie werden als dunkle Figuren gezeigt, bis kurz vor Schluss des Films erkennt man keine Gesichter, sondern sieht lediglich die Lichtstrahlen ihrer Taschenlampen oder einen großen Schlüsselbund. Zusammen mit seinen Geschwistern hilft Elliot E.T., Kontakt mit seiner Familie aufzunehmen und durch ihren vorbehaltlosen Einsatz, vor allem basierend auf starken Gefühlen der Kinder, kann der Außerirdische wieder in seine Welt zurückkehren. Als übergeordnetes Thema fungiert das Leben einer Durchschnittsfamilie bzw. das einer alleinerziehenden Mutter in der Vorstadt. Im Film dient das Licht als Schlüsselement, das einerseits die Anwesenheit des Aliens ankündigt, andererseits können die außerirdischen Wesen mit Hilfe des Lichts kommunizieren.

Poltergeist

Dt. Titel: Poltergeist

Regie: Tobe Hooper

Drehbuch: Steven Spielberg, Michael Grais u. Mark Victor

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1982

Länge: 110 Minuten

Schauplatz des Films ist das gewöhnlich erscheinende Vorstadthaus der ebenso gewöhnlichen Familie Freeling, die aus Mutter, Vater und drei Kindern besteht. Über den stets präsenten Fernseher nehmen übernatürliche Wesen Kontakt zur dreijährigen Tochter Carol Anne auf und verschaffen sich Zutritt zum Haus. Zunächst verrücken sie lediglich die Stühle, aber schon bald entführen sie das Mädchen durch den Wandschrank ihres Zimmers in eine Art Zwischenreich. Das Kind kann nur über das Standbild des Fernsehers mit ihrer Familie kommunizieren. Verschiedene Geisterforscher schaffen es schließlich die Geister zu vertreiben und Carol Anne zurück in die Realität zu holen. Doch die Geister kehren zurück und versuchen erneut, sich der Familie zu bemächtigen. Diese kann sich zwar retten, aber das Haus wird in einen Abgrund gezogen bzw. implodiert. Am Ende des Films stellt sich heraus, dass das Haus auf einem ehemaligen Friedhof gebaut wurde. Die Grabsteine wurden zwar verlegt, der Bauherr hatte aber die Leichen in der Erde belassen. Diese kehrten nun als Geister zurück, die sich durch Lichterscheinungen auszeichnen. Einerseits ist das Kinderzimmer bzw. der Wandschrank, in dem sie spuken, hell erleuchtet. Andererseits umgibt die Wesen selber eine helle Aura.

Psycho

Dt. Titel: Psycho

Regie: Alfred Hitchcock

Drehbuch: Joseph Stefano

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1960

Länge: 109 Minuten

Die Büroangestellte Marion Crane veruntreut Geld ihres Chefs, um mit ihrem Freund ein neues Leben zu beginnen. Auf der Fahrt zu ihm hält sie aufgrund starken Regens in Bates Motel, einem verlassenen Etablissement, das von Norman Bates und seiner Mutter geführt wird. In der Nacht wird Marion, in der berühmtesten Szene des Films, in der Dusche erstochen. Allem Anschein nach ist die Täterin Normans Mutter, deren Silhouette während des Mordes hinter dem Duschvorhang erkennbar ist. Norman findet morgens die Leiche, beseitigt alle Spuren und versenkt Marion zusammen mit ihren Habseligkeiten im Kofferraum ihres Autos im nahen Sumpf. Die einsetzenden Ermittlungen eines Privatdetektivs sowie Marions Schwester und Partner bringen schließlich ans Licht, dass Norman selber der Täter ist und bereits mehrere Morde begangen hat. Aufgrund seiner gespaltenen Persönlichkeit schlüpft er in die Rolle seiner Mutter, die ebenfalls vor Jahren von ihm vergiftet worden war und die er als mumifizierte Leiche im Keller des Hauses aufbewahrt hatte.

Als typischer Psychothriller spielt der Film mit den Ängsten des Betrachters, führt Situationen ein, in denen sich der Zuschauer mit den Szenen identifizieren kann und erzeugt durch einen Informationsvorsprung Spannung.

Rear Window

Dt. Titel: Das Fenster zum Hof

Regie: Alfred Hitchcock

Drehbuch: John Michael Hayes

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1954

Länge: 112 Minuten

In *Das Fenster zum Hof* spielt Hitchcock mit dem heimlichen Sehen, dem Beobachten und Beobachtetwerden. Der Fotograf Jeff, der durch ein Gipsbein vorübergehend an den Rollstuhl und an die Wohnung gebunden ist, vertreibt sich den Tag mit dem Beobachten seiner Nachbarn im Hof und in deren Wohnungen. Als er meint, seinen Nachbarn bei dem Mord an seiner Frau in dem gegenüberliegenden Appartement beobachtet zu haben, versucht er ihn mit Hilfe eines befreundeten Kommissars und seiner Lebensgefährtin zu überführen. Diese glauben ihm zwar zunächst nicht, lassen sich aber v. a. zum Ende des Films hin eines Besseren belehren und helfen ihm. Als der Mörder letztendlich entdeckt, dass Jeff ihn beobachtet und Zeuge des Mordes ist, versucht er den relativ wehrlosen Fotografen aus dem Fenster zu werfen, was nur durch das Eintreffen der Polizei verhindert werden kann.

Spannung wird in diesem Film nicht dadurch erzeugt, dass der Zuschauer mehr weiß, als der Held, sondern dass der Zuschauer genau das sieht, was Jeff auch sieht und man quasi den Blick mit ihm teilt.³ Jeff kann zwar die Nachbarn aus seinem Hinterhalt beobachten, aber nur im Rahmen seiner Möglichkeiten. Er nimmt zwar Fernglas und Teleobjektiv seiner Kamera zur Hilfe, aber dennoch versperren Mauern, Jalousien und geschlossene Fenster immer wieder seinen Blick. Auch zur Straße und damit zur „Außenwelt“ gibt es nur einen schmalen Mauerdurchlass.

3 | Vgl. Helmut Merker: Rear Window (1953). In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 364–369, hier S. 368.

The Birds

Dt. Titel: Die Vögel

Regie: Alfred Hitchcock

Drehbuch: Evan Hunter

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1963

Länge: 119 Minuten

Die junge, attraktive Millionärstochter Melanie trifft in einer Zoohandlung in San Francisco den Anwalt Mitch, der für seine Schwester ein Paar Liebesvögel kaufen möchte. Durch eine Stichelei herausgefordert, kauft Melanie zwei der Tiere und bringt sie nach Bodega Bay, wo Mitchs verwitwete Mutter und seine Schwester wohnen. Am Hafen wird Melanie von einer Möwe angegriffen und am Kopf verletzt. Aufgrund der fortgeschrittenen Tageszeit übernachtet sie im Ort. Am nächsten Tag trifft sie sich erneut mit Mitch und die sich anbahnende Liebesgeschichte wird weiter verfestigt. Jedoch kommt es zu weiteren Attacken der Vögel auf die Bewohner des Ortes, bei denen es Verletzte und Tote gibt. Die Tiere dringen ebenfalls in das Haus von Mitchs Familie ein und greifen Melanie an. Während einer Ruhepause flieht Melanie mit der Familie nach San Francisco. Eine Erklärung für die Attacken der Vögel wird nicht gegeben. Vorstellbar ist ein Zusammenhang zwischen Melanies Auftreten, insbesondere aufgrund der sich entwickelnden Liebesbeziehung und der eifersüchtig und besitzergreifend auftretenden Mutter von Mitch.

Twin Peaks

Dt. Titel: Das Geheimnis von Twin Peaks

Regie: David Lynch u. a.

Drehbuch: David Lynch u. a.⁴

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1990–91/2017

Länge: 40–90 Minuten; Pilotfilm 94 Minuten

Die Serie spielt in der fiktiven amerikanischen Kleinstadt Twin Peaks, einem vom Rest der Welt abgeschiedenen Ort, der im Vorspann als idyllisch und harmonisch vorgestellt wird, in dem jedoch nichts so ist, wie es scheint. Hinter den Fassaden der bürgerlichen Anständigkeit treten moralische und sexuelle Abgründe zum Vorschein. Personen geben sich als andere aus, betrügen sich und spinnen Intrigen, teilweise sind sie schizophran und besitzen eine gespaltene Persönlichkeit. Selbst die unschuldig erscheinende High-school-Schönheit Laura Palmer, die stellvertretend für die moralische Verklemmtheit des Städtchens steht, war in Intrigen um Drogen und Sex verwickelt.

Die Geschichte baut sich aus zwei Haupthandlungssträngen auf. Bis Episode 16 sucht Detective Cooper nach dem Mörder der attraktiven Collegestudentin Laura Palmer, die direkt in den ersten fünf Minuten des Pilotfilms als Wasserleiche aufgefunden wird. Ab Episode 17 steht Detective Cooper und seine Suche nach seinem früheren Kollegen Earl im Fokus. Während Detective Cooper in der Kleinstadt nach dem Mörder fahndet, dringt er auch in die Tiefen und Abgründe der Seelen der Bewohner ein. Zunehmend gerät er selber in den Strudel des Bösen und die Grenzen zwischen Traum und Realität, zwischen Wahrheit und Fiktion verschwimmen. Als sich schließlich aufklärt, dass der eigene Vater Laura erst vergewaltigt und dann umgebracht hat, ist das Durchbrechen des Bösen durch die scheinbar heile Welt auf einem Höhepunkt angelangt. Doch Lynch spielt mit der Verschiebung der Realitätsebenen und lässt den Vater als gespaltene Persönlichkeit bzw. als vom bösen Dämon Bob besessen auftreten. Nicht er, sondern Bob hat Laura umgebracht. Im Laufe der weiteren Folgen ergreift Bob Besitz von Detective Cooper. Der Schluss der Serie bleibt offen.

Lynch vermischt in Twin Peaks Stilmittel einer Seifenoper mit ironischen, surrealen und mystischen Elementen und führt unmögliche, metaphysische Orte ein.

4 | Lynch arbeitete am Drehbuch und in der Produktion für den Pilotfilm sowie für die ersten und die letzten beiden Folgen. Die Drehbücher und die Regie für spätere Folgen übernahmen zum Großteil andere Regisseure. Aus diesem Grund werden diese Folgen aus der Betrachtung ausgeklammert. Für die Fernsehserie wurde zunächst ein Pilotfilm in Spielfilmlänge und sieben Folgen geplant. Nach dem enormen Erfolg wurden weitere 22 Folgen in Auftrag gegeben.

Twin Peaks: Fire Walk with Me

Dt. Titel: Twin Peaks – Der Film

Regie: David Lynch

Drehbuch: David Lynch u. Robert Engels

Produktionsland: USA u. Frankreich

Produktionsjahr: 1992

Länge: 135 Minuten

Twin Peaks – Fire Walk with Me, bildet das Prequel⁵ zur Serie *Twin Peaks*. Im Film werden die letzten Wochen im Leben von Laura Palmer wiedergegeben. Wie auch in der Serie werden die Abgründe um Sex, Drogen und Gewalt, die hinter der vordergründig idyllischen Fassade der Kleinstadt lauern, aufgedeckt. In dem Film wird nachträglich zur Serie geschildert, wie Bob Besitz von Lauras Vater Leland ergriffen hat und in dessen Körper Laura über längere Zeit missbraucht und schließlich tötet.

5 | Das heißt, die Serie wird in dem Film nicht fortgesetzt, sondern die Handlung ist der Serie vorangestellt.

Vertigo

Dt. Titel: Vertigo – Aus dem Reich der Toten

Regie: Alfred Hitchcock

Drehbuch: Samuel A. Taylor, Alec Coppel u. Maxwell Anderson

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1958

Länge: 129 Minuten

In Hitchcocks Film *Vertigo* leidet der Polizist Scottie Ferguson nach einem missglückten Einsatz, bei dem sein Partner vom Dach eines Hauses in die Tiefe stürzte, an Höhenangst. Als sein ehemaliger Schulfreund Gavin Elster ihn bittet, dessen Frau Madeleine zu beschatten, die sich seltsam verhält und selbstmordgefährdet zu sein scheint, beginnt für den ehemaligen Polizisten eine obsessive Odyssee. Er verfolgt Madeleine, rettet (vermeintlich) ihr Leben und verliebt sich in sie, kann allerdings aufgrund seiner Höhenangst nicht eingreifen, als sie sich vom Kirchturm einer alten Abtei stürzt. Trotz des Aufenthalts in einer Psychoklinik schafft er es nicht, seine Schuldgefühle und seinen Liebeskummer zu überwinden. Als er eine Frau namens Judy trifft, die Ähnlichkeit mit Madeleine hat, wird das Verhalten Scotties obsessiv und er versucht aus Judy das Abbild Madeleines zu erschaffen. Zu diesem Zeitpunkt weiß der Zuschauer jedoch bereits, dass Judy und Madeleine ein und dieselbe Person sind. Vom Turm stürzte die wirkliche Frau von Gavin Elster, die er umgebracht hatte. Scottie wurde getäuscht, um den vermeintlichen Selbstmord zu bezeugen.

Wild at Heart

Dt. Titel: Wild at heart – Die Geschichte von Sailor und Lula

Regie: David Lynch

Drehbuch: Barry Gifford

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1990

Länge: 120 Minuten

Das Liebesdrama um Sailor und Lula wird von Lynch als Roadmovie umgesetzt. Die beiden Jugendlichen begeben sich auf die Flucht, um nach Sailors Gefängnisaufenthalt ein neues Leben zu beginnen. Lulas Mutter jedoch beauftragt den Mord an Sailor, um ihn als möglichen Zeugen am Brandanschlag auf ihren Mann zu beseitigen, den sie ebenfalls zu verantworten hatte. Lula und Sailor genießen ihre scheinbare Freiheit und Unabhängigkeit und freuen sich über die Nachricht über die Schwangerschaft Lulas. Jedoch schlägt dies bald in eine Welt aus Feuer, Blut und Gewalt um. Sailor lernt den zwielichtigen Bobby Peru kennen, der ihn zu einem Überfall überredet. Dieser wurde von Lulas Mutter angeheuert, Sailor soll bei dem Banküberfall sterben. Der Komplott läuft schief, Sailor muss aber dennoch ins Gefängnis. Nach der Entlassung steht er sich zunächst selber bei der Erfüllung seines Glücks mit Lula und dem gemeinsamen Sohn im Weg, erkennt dies aber und es kommt zum abschließenden Happy End. Lynch thematisiert den Sieg der Liebenden über das Böse und lässt sich dabei von der Atmosphäre der 50er Jahre inspirieren, was er in Ikonographie und Thematik umsetzt. Besonders Sailor und Lula wirken wie Archetypen aus Fernsehserien dieser Zeit. Zudem verarbeitet Lynch viele Elemente aus *Der Zauberer von Oz*.

Konkordanz

Benennung im Ausstellungskatalog/ Bildband	Benennung nach Manzl
Early Work¹	
Plate 1	EW-1
Plate 14	EW-2
Plate 12	EW-3
Plate 11	EW-4
Plate 5	EW-5
Plate 8	EW-6
Plate 13	EW-7
Plate 17	EW-8
Plate 2	EW-9
Plate 4	EW-10
Plate 6	EW-11
Plate 18	EW-12
Plate 9	EW-13
Plate 7	EW-14
Plate 10	EW-15

1 | Die Benennung wurde übernommen aus Berg 2007a.

Plate 3	EW-16
Plate 15	EW-17
Plate 19	EW-18
Plate 16	EW-19
Natural Wonder²	
Plate 1	NW-1
--	NW-2
--	NW-3
Plate 4	NW-4
Plate 9	NW-5
Plate 10	NW-6
Plate 1	NW-7
Plate 7	NW-8
--	NW-9
--	NW-10
Plate 12	NW-11
Plate 21	NW-12
Plate 2	NW-13
Plate 8	NW-14
--	NW-15

2 | Die Benennung wurde übernommen aus Crewdson u. Steinke 2000.

--	NW-16
Plate 15	NW-17
--	NW-18
Plate 18	NW-19
Plate 3	NW-20
--	NW-21
--	NW-22
--	NW-23
Plate 19	NW-24
Plate 16	NW-25
--	NW-26
Plate 13	NW-27
Plate 11	NW-28
--	NW-29
Plate 5	NW-30
--	NW-31
Plate 25	NW-32
Plate 20	NW-33
--	NW-34
Plate 14	NW-35
Plate 17	NW-36
Plate 22	NW-37

Plate 35	NW-38
Plate 24	NW-39
Plate 23	NW-40
Hover³	
Plate 2	H-1
Plate 4	H-2
Plate 5	H-3
Plate 8	H-4
Plate 7	H-5
Plate 10	H-6
Plate 6	H-7
Plate 1	H-8
Plate 3	H-9
Plate 9	H-10
Twilight⁴	
Plate 1	TL-1
Plate 2	TL-2
Plate 3	TL-3
Plate 29	TL-4

3 | Die Benennung wurde übernommen aus Crewdson u. Steinke 2000.

4 | Die Benennung wurde übernommen aus Aaronson 2002.

Plate 11	TL-5
Plate 15	TL-6
Plate 37	TL-7
Plate 25	TL-8
Plate 21	TL-9
Plate 20	TL-10
Plate 12	TL-11
Plate 34	TL-12
Plate 5	TL-13
Plate 40	TL-14
Plate 16	TL-15
Plate 18	TL-16
Plate 10	TL-17
Plate 13	TL-18
--	TL-19
Plate 35	TL-20
--	TL-21
Plate 8	TL-22
Plate 38	TL-23
Plate 28	TL-24
Plate 33	TL-25
Plate 24	TL-26

Plate 17	TL-27
Plate 27	TL-28
Plate 4	TL-29
Plate 31	TL-30
Plate 36	TL-31
Plate 22	TL-32
Plate 39	TL-33
Plate 9	TL-34
Plate 32	TL-35
Plate 6	TL-36
Plate 7	TL-37
Plate 30	TL-38
Plate 14	TL-39
Plate 19	TL-40
Plate 23	TL-41
Plate 26	TL-42
--	TL-43
Dream House⁵	
Plate 1	DH-1
Plate 3	DH-2

5 | Die Benennung wurde übernommen aus Faccioli 2008.

Plate 6	DH-3
Plate 7	DH-4
Plate 9	DH-5
Plate 11	DH-6
Plate 5	DH-7
Plate 8	DH-8
Plate 12	DH-9
Plate 2	DH-10
Plate 4	DH-11
Plate 10	DH-12
Beneath the Roses⁶	
Plate 1	BR-1
Plate 10	BR-2
Plate 21	BR-3
Plate 22	BR-4
Plate 23	BR-5
Plate 31	BR-6
Plate 11	BR-7
Plate 14	BR-8
Plate 12	BR-9

6 | Die Benennung wurde übernommen aus Aaronson 2008.

--	BR-10
Plate 44	BR-11
Plate 49	BR-12
--	BR-13
Plate 25	BR-14
Plate 2	BR-15
Plate 27	BR-16
Plate 33	BR-17
Plate 45	BR-18
Plate 3	BR-19
Plate 24	BR-20
Plate 26	BR-21
Plate 46	BR-22
Plate 32	BR-23
Plate 16	BR-24
Plate 38	BR-25
Plate 8	BR-26
Plate 17	BR-27
Plate 20	BR-28
Plate 7	BR-29
Plate 41	BR-30
Plate 43	BR-31

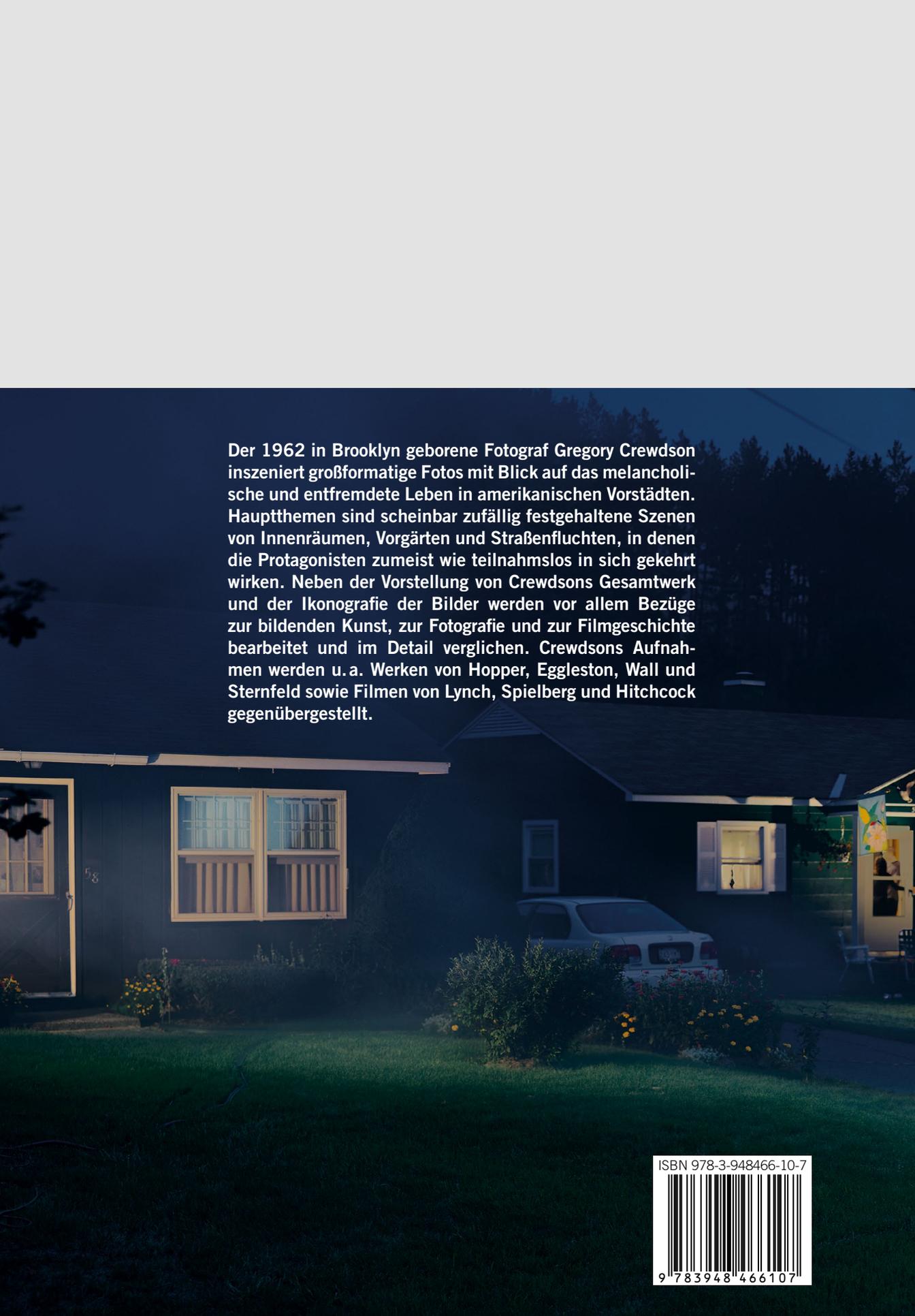
Plate 19	BR-32
Plate 37	BR-33
Plate 9	BR-34
Plate 39	BR-35
Plate 34	BR-36
Plate 36	BR-37
Plate 42	BR-38
Plate 18	BR-39
Plate 40	BR-40
Plate 4	BR-41
Plate 15	BR-42
Plate 28	BR-43
Plate 29	BR-44
Plate 13	BR-45
Plate 47	BR-46
Plate 48	BR-47
Plate 30	BR-48
Plate 35	BR-49
Plate 5	BR-50
Plate 6	BR-51

Cathedral of the Pines⁷	
Pickup Truck	CP-1
The Pine Forest	CP-2
The Mattress	CP-3
The Haircut	CP-4
The Telephone Booth	CP-5
The VW Bus	CP-6
Woman on Road	CP-7
Beneath the Bridge	CP-8
The Quarry	CP-9
The Drainpipe	CP-10
Woman in Parked Car	CP-11
The Motel	CP-12
The Ice Hut	CP-13
Cathedral of the Pines	CP-14
Woman at Window	CP-15
The Disturbance	CP-16
Reclining Woman on Sofa	CP-17
Sisters	CP-18
Woman at Sink	CP-19

7 | Die Benennung wurde übernommen aus Martin 2016.

Mother and Daughter	CP-20
Reclining Woman on Bed	CP-21
The Basement	CP-22
Seated Woman on Bed	CP-23
Father and Son	CP-24
Woman in Living Room	CP-25
Pregnant Woman on Porch	CP-26
The Den	CP-27
The Barn	CP-28
The Shed	CP-29
Woman in Bathroom	CP-30
Woman at Kitchen Window	CP-31

Druck und Bindung
Books on Demand GmbH, Norderstedt



Der 1962 in Brooklyn geborene Fotograf Gregory Crewdson inszeniert großformatige Fotos mit Blick auf das melancholische und entfremdete Leben in amerikanischen Vorstädten. Hauptthemen sind scheinbar zufällig festgehaltene Szenen von Innenräumen, Vorgärten und Straßenfluchten, in denen die Protagonisten zumeist wie teilnahmslos in sich gekehrt wirken. Neben der Vorstellung von Crewdsons Gesamtwerk und der Ikonografie der Bilder werden vor allem Bezüge zur bildenden Kunst, zur Fotografie und zur Filmgeschichte bearbeitet und im Detail verglichen. Crewdsons Aufnahmen werden u. a. Werken von Hopper, Eggleston, Wall und Sternfeld sowie Filmen von Lynch, Spielberg und Hitchcock gegenübergestellt.

ISBN 978-3-948466-10-7



9 783948 466107