

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 „unheimlich“, „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 Zwielficht 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 Farbbildungen 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.