

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 geschneilt. 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 Mittelpunkte 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.