

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.dictionnaire.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 Gagosian. (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 Zwielflicht 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 Zwielflicht 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 verstreichender 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 unbekannt 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 Geregelte 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 unstimme 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 Anrühiges. 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 daemone. 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. Tumliir 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 Stillleben 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 Gagolian. (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.

Credwsons 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 Credwson 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 Credwson 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.