

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

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

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

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

2| Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

4 | Crewdson 2008, S. 83.

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

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

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

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

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

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

7 | Crewdson 2008, S. 85.

8 | Ebd.

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

10 | Berg 2007b, S. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1 Early Work

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

Auftakt (*EW-1*)

Außenraum (*EW-2–EW-4*)

Interieur (*EW-5–EW-8*)

Bewohner (*EW-9–EW-15*)

Fensterblicke (*EW-16–EW-19*)

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

18 | Vgl. Morrow 2000, S. 19.

19 | Vgl. Grant 2004, S. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23 | Haff 2006, S. 46.

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

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

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

27 | Vgl. Bussard 2014, S. 144.

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

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

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

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

29 | Haff 2006, S. 42.

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

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

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

33 | Vgl. Prodger 2016, S. 19.

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

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

36 | Berg 2007b, S. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

39 | Vgl. Ott 2005, S. 192.

40 | Vgl. ebd., S. 185.

41 | Vgl. Prodger, S. 29.

42 | Vgl. Ott 2005, S. 178.

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

44 | Vgl. ebd., S. 27.

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

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



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



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

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

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

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



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



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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.2 Inszenierte Fotografie – Die Wegbereiter Cindy Sherman und Jeff Wall

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

57 | Siegel 2007, S. 84.

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

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

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

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

58 | Berg 2007b, S. 10.

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

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

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

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

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

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

61 | Hochleitner 2007, S. 156.

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

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

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

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

66 | Vgl. ebd., S. 15–17.

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

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

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

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

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

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

70 | Hammerbacher 2010, S. 17.

71 | Ebd.

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

77 | Lauter 2001b, S. 19.

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

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

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

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

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

78 | Hochleitner 2007, S. 154.

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

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

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

82 | Feist 2006.

83 | Vgl. Kamp 2011, S. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

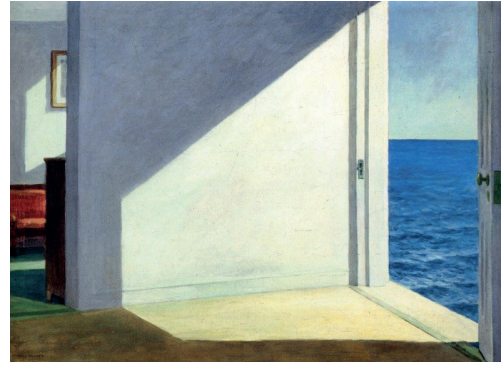


Abb. 21: Edward Hopper, *Rooms by the sea*, Öl auf Leinwand, 73,7 x 101,9 cm, 1951. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

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

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

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

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

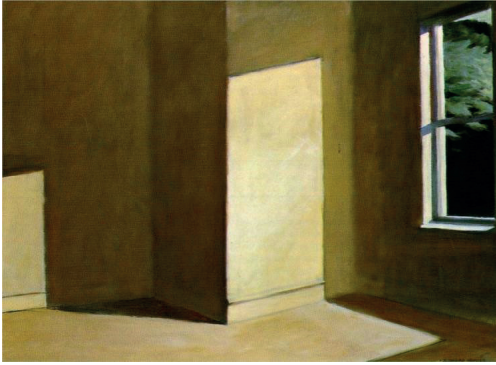


Abb. 22: Edward Hopper, *Sun in an empty room*, Öl auf Leinwand, 73,7 x 101,6cm, 1963. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



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

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

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

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

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

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

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

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

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

90 | Vgl. Beck 1988, S. 201.

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

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

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

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

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

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

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

93 | Seesslen 2001, S. 164.

94 | Vgl. ebd., S. 24.

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

96 | Vgl. ebd., S. 130.

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



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



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

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

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

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

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

98 | Seesslen 2001, S. 60.

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

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



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



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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

Fazit

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

4.2 Natural Wonder

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

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

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

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

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

107 | Vgl. Kuni 2006, S. 28.

108 | Crewdson u. Steinke 2000.

109 | Berg 2007a.

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

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

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

110 | Spector, Lethem u. Harris 2013.

111 | Vgl. Thon 2003, S. 58.

112 | Kröner 2004, S. 176f.

113 | Kuni 2006, S. 28.

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

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

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

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

Außenansichten (*NW-1–NW-6*)

Säugetiere und Vögel (*NW-7–NW-19*)

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

Surreale Gebilde (*NW-30–NW-36*)

Körperteile (*NW-37–NW-40*)

4.2.1 Gewalt im Bild –

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

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

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

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

115 | Vgl. Haff 2006, S. 44.

116 | Stoeber 2005, S. 307.

117 | Vgl. Steinke 2000, S. 25.

118 | Feist 2006.

119 | Vgl. Stoeber 2005, S. 308.

120 | Morrow 2000, S. 23f.

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

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

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

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

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

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

124 | Vgl. Schwarz 2000, S. 865.

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

126 | Moure 1984, S. 148.



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



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

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

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

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

127 | Vgl. ebd., S. 89.

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

129 | Morrow 2000, S. 24.

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

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

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

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

130 | Crewdson 2008, S. 83.

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

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

133 | Harbers 1996, S. 7.

134 | Vgl. ebd., S. 47.

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

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

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

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

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

137 | Schwerfel 2003, S. 25.

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



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



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

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

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

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

139 | Seesslen 1997, S. 135.

140 | Vgl. Harbers 1996, S. 57.

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

4.2.3 Vögel – Alfred Hitchcocks Film *The Birds*

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

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

141 | Vgl. Peters 1994, S. 46.

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

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

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

145 | Vgl. ebd., S. 176.

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



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

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

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

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

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

150 | Vgl. Heller 2015, S. 29.

151 | Ebd., S. 28.

152 | Vgl. ebd., S. 31.

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

154 | Vgl. Heller 2015, S. 8.

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



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



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

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

4.2.4 Kreise – Robert Smithson und Richard Long

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

156 | Vgl. Heller 2015, S. 134.

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

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



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



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

4.2.5 Ekel und Müll – Cindy Shermans *Disaster Pictures*

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

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

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

Fazit

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

4.3 Hover

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

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

Straße durch die Siedlung (H-1-H-4)

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

Kreise (H-8-H-10)

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

160 | Vgl. Morrow 2000, S. 27.

161 | Vgl. Moody 2002, S. 6.

162 | Vgl. Kröner 2004, S. 177.

163 | Vgl. Moody 2002, S. 9.

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

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

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

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

165 | Vgl. Morrow 2000, S. 29.

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

4.3.3 Kreise – Landart und der Film *Signs*

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

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

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

Fazit

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

4.4 Twilight

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

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

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

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

173 | Vgl. Thon 2003, S. 45.

174 | Vgl. Aaronson 2002.

175 | Vgl. Crewdson u. Steinke 2000.

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

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

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

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

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

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

180 | Vgl. Stoeber 2005, S. 308.

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

182 | Kröner 2004, S. 177.

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

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

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

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

183 | Ebd., S. 176.

184 | Cotton 2011, S. 68.

185 | Vgl. Thon 2003, S. 58.

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

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

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

Auftakt (*TL-1*)

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

Vorgarten / Garten (*TL-10–TL-12*)

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

Auftürmungen (*TL-22–TL-27*)

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

Innenraum (*TL-32–TL-35*)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

189 | Vgl. Bayer 2009, S. 166–168.

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

191 | Vgl. Bayer 2009, S. 128.

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



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



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

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

192 | Ebd. S. 33.

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

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

195 | Vgl. Bayer 2009, S. 64.

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

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

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

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

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

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

198 | Bayer 2009, S. 155, 39.

199 | Vgl. ebd., S. 17.

200 | Vgl. Bronfen 2004, S. 9.

201 | Bayer 2009, S. 54.

202 | Ebd., S. 57.

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

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

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

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

203 | Vgl. Seesslen 1997, S. 65.

204 | Ebd., S. 132.

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

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

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



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

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

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

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

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

208 | Vgl. Fischer 1997, S. 9.

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

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



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



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

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

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



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



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

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

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

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

210 | Faulstich 2013, S. 166.

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

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



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



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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

Hoppers Einfluss auf Crewdson ist nicht nur an dem Motiv der einsamen Frau erkennbar, sondern ist ebenso an einer Gegenüberstellung von *TL-32* und *Summer in the city* ablesbar (Abb. 55, 56). Beide Gemälde thematisieren die Beziehung zwischen einem Paar. In *Summer in the city* liegt ein Mann bäuchlings auf einem Bett. Vor ihm sitzt eine Frau im rosafarbenen Kleid an der Bettkante und blickt mit verschränkten Armen vor sich auf den Boden. Das Bett steht in einer Zimmerecke in dem ansonsten leeren Raum etwas aus der Parallele gekippt, waagrecht dem Betrachter gegenüber. Am rechten Bildrand öffnet sich das Zimmer in einen Durchgang zu einem weiteren Raum, in dem allerdings nur ein kleiner Ausschnitt eines Fensters zu sehen ist. Zum linken Bildrand wird

die Wand von zwei großen geöffneten Fenstern durchbrochen. Durch den Ausblick auf die Dächer der weiter entfernt stehenden Häuser kann der Innenraum in ein oberes Stockwerk eines hohen Gebäudes verortet werden. Hopper setzt in seinem Gemälde das Sonnenlicht ein, um das Bild zu strukturieren. Die hellen Flächen hinter dem Bett und auf dem Fußboden fassen die Figur der sitzenden Frau ein und isolieren das Möbelstück und die beiden Personen zusätzlich. Die Frau scheint vollkommen in sich versunken zu sein und keine Notiz von dem Mann und ihrer Umgebung zu nehmen.

Crewdson setzt wie Hopper ein Paar um, das sich zusammen im Bett befindet, wobei der wache Partner keine Notiz vom Schlafenden zu nehmen scheint. Die jeweilige Person ist durch einen Gedanken oder eine eventuelle Erscheinung abgelenkt, sie wirkt in sich versunken, wie in einer anderen Sphäre. Die Haltung der beiden Männer ist in den Werken vergleichbar. Von beiden sind die nackten Füße und der unbedeckte Oberkörper zu sehen, die Körpermitte wird durch die Frau bzw. das blaue Laken verdeckt. In beiden Fällen ist es die Frau, die wach, vom Licht beschienen, nachdenklich in den Raum blickt. Crewdson nimmt zudem die Farbe des Kleides aus Hoppers Gemälde in der rosafarbenen Bettdecke wieder auf. Das Blau aus Hoppers Himmel spiegelt sich in dem oberen Bettbezug. In der Komposition sind beide Räume so angelegt, dass zum rechten Bildrand ein weiterer Raum angeschnitten wird, von dem jeweils jedoch nur ein sehr schmaler Streifen für den Betrachter identifizierbar ist.

Über die direkte Rezeption hinaus lassen sich thematische Gemeinsamkeiten zwischen Hopper und Crewdson feststellen. Beide dehnen einen Moment aus und stellen eher Situationen als Geschichten dar.²¹⁵ Es bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen, was davor und danach geschehen ist oder noch geschehen wird. Wie in Hoppers Gemälden ist der Betrachter von Crewdsons Fotografien ein Teil des Werks. Ohne seine Interpretation ist der Bildgegenstand nicht fassbar. Zudem ist der Voyeurismus bei beiden Künstlern ein zentrales Thema. Die Personen sind in sich versunken und mit sich selbst beschäftigt, blicken den Betrachter nicht an und nehmen anscheinend keine Notiz von ihm. Edward Hoppers Werke sind auf Themen wie die Anonymität der Stadt²¹⁶, die Entfremdung der Menschen²¹⁷ und deren Darstellung in ihren häuslichen Interieurs²¹⁸ untersucht worden. Diese Themen finden sich alle in Crewdsons Bildern wieder.²¹⁹

215 | Vgl. David Anfam: Rothkos Hopper. Eine fremdartige Geschlossenheit. In: Wagstaff 2004a, S. 34–49, hier S. 45. Im Gegensatz zum Beispiel zu Degas, der die Zuspitzung der Sekunde zeigt, oder auch bei Jeff Wall (vgl. Bernd Growe: Fotografische Aufmerksamkeit. Edward Hopper, die Momentfotografie und Edgar Degas. In: Koltzsch u. Liesbrock 1992, S. 72–82, hier S. 80).

216 | Vgl. Brian O'Doherty: Hoppers Blick. In: Wagstaff 2004a, S. 82–97, hier S. 87.

217 | Vgl. Stefan Grisseman: Lichtraumfabrik. Wie Edward Hopper das Kino benutzt und geprägt hat. In: Matt 2008a, S. 260–262, hier: S. 260.

218 | Vgl. Foster 2008, S. 83.

219 | Banks konstatiert durch die Atmosphäre, das Licht, die Komposition und die bildliche Darstellung eine Gemeinsamkeit mit Hopper. Aber er hinterfragt auch den Vergleich zwischen Hoppers Ausdruck und dem Crewdsons in Bezug auf die „ideas of beauty, sadness, alienation, and desire“. Er sieht einen Gegensatz, da Crewdson nicht sentimentalisiert. Niemand bezeichne Crewdson als selbstmitleidig oder selbstherrlich, was er Hopper unterstellt. Crewdson sei in diesem Bezug ironisch, selbst-verspottend. Diese Aussage ist jedoch sehr subjektiv und kann m. E. nicht für Crewdsons Aufnahmen bestätigt werden (vgl. Russell Banks: Gregory Crewdson. Beneath the Roses. In: Aaronson 2008, S. 6–10, hier S. 8).

Hopper selber wurde stark inspiriert vom Film Noir (v. a. bei der Darstellung von Interieurs und der Erzeugung von Atmosphäre), was auch bei Crewdson eine wichtige Rolle spielt,²²⁰ wie in Kapitel 4.6.10 eingehend behandelt wird.²²¹

4.4.5 Die Frau am Fenster – Crewdsons Aufnahmen in der Bildtradition von Jan Vermeer und Edvard Munch

In Ergänzung zu Hopper und dem Thema der melancholischen Frau soll an dieser Stelle ein Blick auf einige ausgewählte Werke von Künstlern geworfen werden, die die Tradition dieses Motivs begründeten. In Crewdsons Werk können ab der Serie *Twilight* Parallelen zu Vermeers Bildern gefunden werden. Besonders in *TL-28* (Abb. 53), *TL-30* (Abb. 63) und *TL-31* lassen sich kompositorische und inhaltliche Gemeinsamkeiten zu den Gemälden feststellen. Aussagen des Fotografen zu diesem möglichen Vorbild gibt es nicht. Was jedoch vergleichbar ist, ist die Bildtradition der vermeintlichen Genreszenen, besonders das Motiv der am Fenster stehenden Frau in einem Innenraum.

In der holländischen Malerei nimmt Vermeer eine besondere Stellung ein, da er die „moralische Seriosität der Historienmalerei auf seine Darstellungen des häuslichen Lebens“²²² übertrug. Er thematisierte in seinen Gemälden „grundlegende moralische und geistige Wahrheiten menschlichen Tuns und Lassens“²²³. Aus dem Oeuvre des Delfter Malers Jan Vermeer (1632–1675)²²⁴ zeigen sechs Gemälde eine Frau im Innenraum (brieflesend, briefhaltend oder -erhaltend). Vermeer zeigt eine alltägliche Handlung, die jedoch regungslos wirkt, und setzt Gemütszustände durch Licht, Perspektive und Anordnung der Personen und Gegenstände um. Es wird kein flüchtiger Augenblick festgehalten oder eine Situation, die sich in der nächsten Sekunde bereits gänzlich anders darstellen könnte. Die Bilder erzählen keine Geschichte und besitzen keine narrative Abfolge. Vermeer konstruierte und retuschierte seine Gemälde und platzierte alle Objekte sorgfältig im Bild.²²⁵

Crawdson und Vermeer verwenden in ihren Innenräumen wiederholt die gleichen oder ähnlichen Einrichtungsgegenstände. Der Betrachter erkennt die Szenen scheinbar wieder, identifiziert sich mit der Szene und prägt sie sich ins Gedächtnis ein. Crewdson und Vermeer thematisieren das „Nicht-Sichtbare“, das Abwesende oder Verstellte in ihren

220 | Vgl. O'Doherty 2004, S. 90.

221 | Zum Beispiel: *Conference at night* (1949), *Office at night* (1940), *Nighthawks* (1942). Besonders durch die Beleuchtung erinnern einige von Hoppers Gemälden an dieses Filmgenre. Dies wird unterstützt durch die erhöhte Perspektive, die beide Künstler häufig verwenden. Einige Gemälde und Fotografien erscheinen, als ob sie von einem Kran aus entstanden sind (vgl. Heinz Liesbrock: Die Wahrheit des Sichtbaren. Edward Hopper und die Fotografie. In: Költzsch u. Liesbrock 1992, S. 15–33, hier S. 25). Der Betrachter wird verunsichert, da er scheinbar seinen Standpunkt verliert (vgl. ebd., S. 25).

222 | Arthur K. Wheelock Jr.: Johannes Vermeer (1632–1675) – sein Leben, seine Kunst. In: Ders. (Hrsg.): Vermeer das Gesamtwerk. Kat. Ausst. Washington u. Den Haag 1995–1996. Stuttgart u. Zürich 1995, S. 15–29, hier S. 27. Vgl. auch: Karl Schütz: Das Interieur in der Malerei. München 2009.

223 | Wheelock 1995a, S. 140.

224 | Vgl. Susanne Heiland: Jan Vermeer van Delft. Dresden 1974, S. 3f. Es existieren keine Zeichnungen von Vermeer und bei einigen seiner Gemälde kommt es zu Zuschreibungsschwierigkeiten, da die Werke für Arbeiten von Jan Vermeer von Utrecht gehalten wurden. Es sind 40 Gemälde erhalten, die Jan Vermeer gesichert zugeschrieben werden können.

225 | Vgl. Wheelock 1995a, S. 146.



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



Abb. 57: Jan Vermeer, *Briefleserin am offenen Fenster*, Öl auf Leinwand, 83 x 64,5 cm, um 1657. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank



Abb. 58: Edvard Munch, *Das Mädchen am Fenster*, Öl auf Leinwand, 35 x 26,5 cm, 1896–1897

Bildern. Der Betrachter füllt automatisch die Leerstellen, wie es seit Aristoteles mit dem Bild der „leeren Tafel“ verdeutlicht wurde, und versucht, die Geschichte hinter der Szene zu vervollständigen und zu enträtseln. Die nach innen gerichteten Blicke der Protagonisten und ihre abgeschlossenen Körperhaltungen unterstreichen dies zudem. Bei Vermeer fehlen eindeutige ikonografische Hinweise auf eine Bildaussage²²⁶; in Crewdsons Fotografien wird eine Vielzahl an Details angeboten, mit denen der Betrachter versuchen kann, eine Erklärung zu rekonstruieren.

TL-28 nimmt die Komposition aus Vermeers *Briefleserin am offenen Fenster* auf (Abb. 57). Crewdson spiegelt die Szene und versetzt seine Protagonistin in eine zeitgemäße und geografisch angepasste Umgebung. Zudem lässt er den Grund für das Stehen der Frau am Fenster offen. Sie hat im Gegensatz zu Vermeers Mädchen keinen Brief oder anderen Gegenstand in der Hand. Jedoch winkelt sie ihren linken Arm am Ellbogen ab, als halte sie in Gedanken dennoch etwas fest. Bei Vermeers Briefleserin ist Vergleichbares zu beobachten. Die Frau ist ebenfalls aus einem narrativen Zusammenhang gelöst.

226 | Vgl. Christiane Rambach: Vermeer und die Schärfung der Sinne. Weimer 2007, zugl. Phil. Diss. Regensburg 2006, S. 97–99, 207.

Der Inhalt, der Absender und sogar der Adressat des Briefes bleiben für den Betrachter verborgen. In beiden Werken ist der Einsatz des Lichts vergleichbar. Der Innenraum bzw. die Protagonistin werden durch von außen hereinfallendem Licht erhellt.

Ebenso zeigen Vermeers *Das Mädchen in Blau* (um 1662–1663) und *Junge Dame mit Perlenhalsband* (1664), auch wenn das Fenster selbst nicht mehr im Bild zu sehen ist, eine ähnliche Komposition. Zudem können aus Crewdsons Serie *Twilight TL-30* (Abb. 63) und *TL-31* in einen ähnlichen Zusammenhang gestellt werden. In beiden Aufnahmen dreht Crewdson die Perspektive um, so dass der Betrachterstandpunkt nach außen vor das Fenster verlegt wird. Die Anordnung der Frau am Fenster wird in beiden Fotografien aufgenommen.

Ein Detail, das Crewdson nicht nur mit Vermeer, sondern generell mit der holländischen Genremalerei gemein hat, ist das Spiel mit den Durchblicken, in menschenleere Räume und hintereinander liegende Innenräume, wie in Kapitel 3.2.8 bereits erläutert wurde. Zudem wird in *TL-34* eine Schminkkommode an zentraler Stelle in der Fotografie eingesetzt. Das Thema der Morgentoilette war besonders in den 50er und 60er Jahren des 17. Jhs. ein weit verbreitetes und beliebtes Motiv, das einem bestimmtem ikonografischen Schema folgte: Eine Frau steht oder sitzt vor ihrem Toilettentisch, auf dem entsprechende Accessoires liegen, und betrachtet sich im Spiegel.²²⁷

Auch Edvard Munch (1863–1944) setzte neben zahlreichen anderen Künstlern, wie beispielsweise Caspar David Friedrich (1774–1840), das Thema der Frau am Fenster bildlich um. Er nimmt für die vorliegende Betrachtung eine besondere Stellung ein, da seine Kunst bereits zu Lebzeiten des Malers zur Volkskunst gehörte und die „Ikonisierung seiner Sujets“²²⁸ zunahm, so dass einige seiner Motive in die Alltagswelt und den Film integriert, reproduziert und von anderen Künstlern wieder aufgenommen wurden.²²⁹ Munch setzte dagegen selber in seinen Gemälden kompositorische Elemente aus der Fotografie und dem Film ein.²³⁰ Sein künstlerisches Schaffen war geprägt von Krankheit und Tod,²³¹ was seine bevorzugte Themen aus diesen Bereichen sowie Liebesdramen, Alkoholprobleme und Depressionen erklärt, was viele Forscher zu einer psychoanalytischen Sicht auf seine Werke verleitet.²³²

227 | Vgl. ebd., S. 123.

228 | Sivert Thue: Munchs Postkarten. In: Angela Lampe u. Clément Chéroux (Hrsgg.): Edvard Munch. Der moderne Blick. Kat. Ausst. Paris, Frankfurt u. London. 2011–2012. Ostfildern 2012, S. 195–201, hier S. 200.

229 | Vgl. Thue 2012, S. 201; z. B.: Andy Warhol: *Madonna* und *Selbstporträt mit Skelettarm* (nach Munch), 1983, *Der Schrei* als Vorbild für die Maske im Hollywood-Thriller *Scream*; Alfred Hitchcock nutzte für seinen Film *Die Vögel* Vorskizzen von Robert Boyle.

230 | Vgl. Angela Lampe u. Clément Chéroux: Edvard Munch. Der moderne Blick. In: Lampe u. Chéroux 2012a, S. 14–17, hier S. 17. Zum Beispiel stammt das in vielen Gemälden beobachtbare nach vorne, in den Bildvordergrund Streben der Figuren aus dem Bereich der Fotografie, die Umsetzung der Bewegung, quasi auf die Kamera zu, aus dem Film (vgl. Clément Chéroux: Malerei – von innen nach außen. In: Lampe u. Chéroux 2012a, S. 73–88, hier S. 73, 80).

231 | Vgl. Krämer 2007, S. 68. 1926 starb Munchs Schwester nach einem langen Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik, 1931 seine Tante, die ihn nach dem Tod seiner Mutter großgezogen hatte (vgl. Clément Chéroux: Schreibe dein Leben! Fotografie und Autobiografie. In: Lampe u. Chéroux 2012a, S. 45–71, hier S. 53).

232 | Vgl. Lampe u. Chéroux 2012b, S. 15.

Als Beispiel kann an dieser Stelle Munchs *Das Mädchen am Fenster* dienen, das in Korrespondenz zu Crewdsons *TL-28* steht (Abb. 58). Eine junge Frau blickt in einem nächtlichen Interieur aus dem Fenster. Sie trägt ein weißes langes Nachthemd, das sich vom Raum hell abhebt. Das fast bodentiefe Sprossenfenster wird von zwei langen weißen Vorhängen gerahmt, die nach unten zur Seite weggebunden sind. Das Mädchen zieht mit ihrer rechten Hand den linken Vorhang leicht zur Seite und blickt durch das Glas hinaus in die Nacht. Das helle Licht, das von außen in den unbeleuchteten Raum fällt und geometrische Flächen auf dem Boden beschreibt, steht im starken Gegensatz zur eigentlichen Tageszeit. In *TL-28* dreht Crewdson leicht die Perspektive. Das Motiv der Frau am nächtlichen Fenster sowie die nicht eindeutig zu erklärende helle Beleuchtung der Protagonistin von außen sowie der nicht ausreichend erkennbare Außenraum ist beiden Werken gemein.

4.4.6 Zwei Ebenen im Bild: „[...] the classic, perfect, still surface with a disturbing psychological underside“²³³ – Werke von Joel Sternfeld

Crewdson weist in seinem Essay konkret auf Joel Sternfelds *After a Flash Flood, Rancho Mirage, California, July 1979*, als Inspiration hin (Abb. 60). Nach Sternfelds Angaben wurden in *American Prospects* weder die Szenen arrangiert, noch wurden die Personen gebeten, für die Kamera zu posieren. Auch wenn die Aufnahmen oft unreal erscheinende Ereignisse zeigen, ist der Betrachter darauf angewiesen, dem Künstler zu glauben.²³⁴ Demnach entstand die hier angeführte Fotografie 1979 nach einer Überschwemmung in der Stadt Rancho Mirage in Kalifornien. In der großformatigen, farbigen Aufnahme, bildet die scharf abgebrochene Kante einer Straße eine zweite Horizontlinie aus, die das Bild im oberen Drittel teilt. In der oberen Hälfte ist die Siedlung mit den ockerfarbenen Häusern und umgrenzenden Mauern noch weitgehend intakt, das Auto steht in der Einfahrt geparkt. Bei genauem Hinsehen sind kleinere Beschädigungen, vor allem an der Garage am rechten Bildrand erkennbar. Die Architektur wird von Palmen und Bäumen unterbrochen und von hohen grauen Bergen hinterfangen. In der unteren, größeren Bildhälfte sind die Straße und der Hang senkrecht durch eine, im Bildtitel benannte Überschwemmung abgerutscht. In dem lehmigen Erdreich liegt ein Auto, halb von der Erde bedeckt, auf dem Dach, mehrere Rohrstücke ragen aus dem Geröll hervor. Am linken Bildrand ist die Anhöhe noch einigermaßen vorhanden. Zwischen der grünen und gelb verdorrten Bewachsung sind allerdings ebenfalls schlammige, durch die Wassermassen entstandene Furchen zu erkennen. Crewdson beschreibt das Foto als bestes Beispiel für die Gegenüberstellung zwischen einer intakten Oberfläche und einer verstörenden Unterseite.

Crewdson zitiert in *TL-39* eben dieses Motiv, indem er einen jungen Mann in einem perfekt geordneten und fast schon steril sauberen Badezimmer zeigt, der durch den ausgebauten Abfluss der Dusche hinab in den Unterbau des Hauses greift (Abb. 59). Er teilt die Bildfläche ebenso wie Sternfeld horizontal auf und bietet dem Betrachter die Szene wie in einem Querschnitt an. Die Bildaufteilung erscheint wie eine Spiegelung von

233 | Crewdson 2008, S. 82.

234 | Vgl. Tucker 2012, o. S.

Abb. 59: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: TL-39)



Abb. 60: Joel Sternfeld, *After a Flash Flood, Rancho Mirage, California, July 1979*, C-print, 34,4 x 43,3 cm, 1987. © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence



Sternfelds Aufnahmen, bei Crewdson nimmt das Badezimmer in der oberen Bildhälfte zwei Drittel, die Unterseite des Hauses ein Drittel ein. Aber beide Fotografen setzen den Fokus auf den unteren Teil des Bildes. Während in Sternfelds Aufnahme jedoch das Auto und die Rohre ausgemacht werden können, lässt sich in Crewdsons Aufnahme nichts erkennen, was der junge Mann suchen oder finden könnte. Indem Crewdson die Fotografie nicht betitelt, kann der Betrachter nur rätseln, was in dieser Szene vor sich geht. Sternfeld bietet dagegen eine genaue und nachvollziehbare Erklärung.

Zwei weitere Fotografien aus der Serie *Twilight*, *TL-3* und *TL-4*, scheinen auf Joel Sternfeld zurückzugehen. In *TL-3* (Abb. 61) steht ein aus der Motorhaube qualmendes Auto auf der Straße in einer Vorortssiedlung. Feuerwehr und Polizei sind vor Ort und begutachten den PKW. Am rechten Bildrand parkt ein weißer Polizeiwagen mit offener Fahrertür. *TL-4* (Abb. 51) scheint in derselben Umgebung aufgenommen worden zu sein, die Architektur der Häuser ähnelt sich stark. Eine tote Kuh liegt am unteren Bildrand auf der Wiese, Polizisten, Feuerwehrmänner und vermeintliche Kriminalbeamte in Anzügen verteilen sich in der Umgebung.

In Sternfelds *Exhausted Renegade Elephant, Woodland, Washington, June 1979* führt eine asphaltierte Straße vom unteren rechten Bildrand kommend mittig in die Aufnahme hinein (Abb. 62). Dort liegt ein offenbar erschöpfter, laut dem Titel ausgebrochener Elefant auf der Straße und wird von mehreren Helfern mit Wasser bespritzt. Schaulustige haben sich zu beiden Seiten der Straße eingefunden. Die sonnige Szene suggeriert, dass das Tier kurz vor dem Verdursten zusammengebrochen ist. Ein Führerhaus eines Lkws sperrt die Straße nach hinten hin ab, neben dem Tier parkt ein weißer Pick-up. Am unteren rechten Bildrand hält die weiße Limousine des Sheriffs. Aufgrund der weit offen stehenden Fahrertür erkennt man das Bein des Beamten auf dem Fahrersitz.



Abb. 61: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: TL-3)



Abb. 62: Joel Sternfeld, *Exhausted Renegade Elephant*, *Woodland, Washington, June 1979*, C-print, 40,5 x 51 cm, 1987. © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

Rechts der Straße erheben sich trockene grüne Bäume, die das Bildfeld ebenfalls nach hinten abschließen. Links wird die Straße gesäumt von einer trockenen Wiese und verdorrten niedrigen Pflanzen.

Als auffällige Parallele dient der weiße Polizeiwagen mit offener Fahrertür am rechten Bildrand, der sich in allen drei Aufnahmen finden lässt. Zudem wird eine Szene aus erhöhter Perspektive relativ klein in eine weite Umgebung eingebettet, von der die Handlung ausgeht. Die Szenen können erst bei genauer Betrachtung der gesamten Fotografie identifiziert werden. In diesem Beispiel kommt in Sternfelds Aufnahme trotz des erklärenden Titels die Frage auf, warum das Tier auf der Straße liegt und von wo es ausgebrochen ist. Wie in Crewdsons Fotografien, in denen der Betrachter die Szenerie des Brandes und der toten Kuh nicht versteht, kann die Anwesenheit des Elefanten nicht tatsächlich nachvollzogen werden. Trotz des Bildtitels bleibt in dieser Fotografie dem Betrachter genug Freiraum für seine eigene Fantasie. Crewdson und Sternfeld halten eine ungewöhnliche Szene in einem scheinbar banalen Umfeld fest.

Als weiteres Zitat zu Sternfeld kann das Auftreten der Feuerwehrmänner in *TL-4* gewertet werden. Sternfeld lichtet in *McLean, Virginia, December 1978* einen Feuerwehrmann in typischer gelber Jacke und Helm ab, der an einem provisorischen Gemüsestand einen Kürbis kauft, während im Hintergrund ein Haus abbrennt. Der Feuerwehrmann scheint sich für den Brand nicht zu interessieren, er steht ruhig, einen Kürbis unter den Arm geklemmt, in der Bildmitte vor einem Stapel der orangefarbenen Kürbisse. Weitere Früchte liegen auf der trockenen Wiese bis zum unteren Bildrand verstreut. Im Bildhintergrund brennt das Dach des zweistöckigen Wohnhauses, dichter dunkler Rauch steigt in den Himmel auf. Von rechts ragt ein Kran eines daneben parkenden Krankenwagens zu den Flammen empor.

Wie in *TL-4* wirkt die Szene surreal, da die eigentlichen Helfer nichts unternehmen. In Crewdsons Fotografie stehen sie verteilt auf der gesamten Wiese, führen aber keine Handlung aus. In Sternfelds Aufnahme ist es für den Betrachter nicht nachvollziehbar, warum der Feuerwehrmann nichts unternimmt, um das Feuer zu löschen, und darüber hinaus anscheinend in vollkommener Ruhe einkaufen gehen kann. In Wirklichkeit zeigt das Bild eine Übung der Feuerwehr, der Brand war kalkuliert und der Feuerwehrmann machte gerade eine Pause.²³⁵ Doch genau in diesem Umstand entwickelt sich die Intensität der Fotografie. Würde Sternfeld der Fotografie diese Information begeben, erhielte die Aufnahme einen gänzlich anderen Stellenwert. Jegliche surreale, verstörende Stimmung würde dem Wissen über die Situation weichen. Eben dies charakterisiert auch die Aufnahmen Crewdsons.

4.4.7 Das Zwielflicht – Parallelen zu Philip-Lorca diCorcia

Im Jahre 2006 fand in London die Ausstellung *Twilight. Photography in the magic hour* statt. Drei Aufnahmen aus Crewdsons Serie *Twilight* wurden neben Werken von sieben weiteren Fotografen gezeigt, die diese besondere Beleuchtungssituation zum Gegenstand ihrer Werke machten. Unter anderem waren auch sieben Aufnahmen aus Philip-Lorca diCorcias Serie *Hustlers* vertreten.²³⁶

Crewdsons und diCorcias Fotografien weisen thematische und ästhetische Gemeinsamkeiten auf.²³⁷ In seiner Serie *Hustlers* setzte diCorcia männliche Prostituierte und Drogenabhängige in Szene. Er betitelte die einzelnen Aufnahmen mit dem Namen des Protagonisten, dessen Alter, Geburtsort und der Summe, die er für Sex erhalten hätte. Die Männer wurden mit Hilfe einer indirekten Beleuchtung emotional in Szene gesetzt. Als Schauplätze dienten billige Hotels, Straßenecken oder Parkplätze. Die Aufnahmen thematisieren die trostlose Seite Hollywoods und die unerfüllten Träume. Die Fotografien wirken trotz ihrer Theatralität authentisch und dokumentarisch.

In *TL-30* spielt Crewdson mit der trennenden und reflektierenden Fensterscheibe (Abb. 63). Ein Mädchen steht in einem schwach beleuchteten Wohnzimmer und blickt durch die Scheibe hinaus in die Dunkelheit. Links neben ihr werden die Umrisse eines Mannes sichtbar, der eine Taschenlampe in der Hand hält und das Mädchen anblickt.

DiCorcia setzte in seiner Aufnahme *William Charles Everlove; 26 years old; Stockholm, Sweden via Arizona; \$40* aus der Serie *Hustlers* das Element der Fensterscheibe ein, um den Protagonisten vom Betrachter zu distanzieren (Abb. 64). Die Aufnahme wird bestimmt von der weiß-roten Konstruktion des Fensters und der Hauswand. Im Innenraum steht ein junger Mann vor der Scheibe, hebt seine linke Hand, in der er ein kleines Radio hält, zu seiner Wange und blickt hinaus, sieht den Betrachter aber nicht an. Die

235 | Vgl. Eric Kim: 6 Lessons Joel Sternfeld Has Taught Me About Street Photography. <http://erickimphotography.com/blog/2014/02/14/6-lessons-joel-sternfeld-has-taught-me-about-street-photography/> (Stand: 3.1.2018).

236 | Vgl. Martin Barnes u. Kate Best (Hrsgg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*. Kat. Ausst. London 2006. London u. New York 2006.

237 | Ausgeklammert werden seine Portraitserien *Streetwork* (1993–1999) (im Stil der *street photography* mit einer Handkamera spontan aufgenommen bzw. wurde der Auslöser automatisch betätigt), *Heads* (1999–2001, Passanten wurden in der Menschenmenge einer Großstadt ohne ihr Wissen aufgenommen) sowie die Serie *Lucky Thirteen* (2004, Fotografien von Poledance-Künstlerinnen in Aktion).

weißen Vorhänge zu beiden Seiten des Fensters sowie der Rahmen der Scheibe selbst und die Balken des Hauses fassen den Mann ein. Hinzu kommen die Schatten, die von oben und den Seiten den Mann einengen.

Crewdson nimmt das Motiv der Spiegelungen auf. Er ersetzt zwar den Mann mit einer Frau und einem weiteren Protagonisten, das Kompositionsprinzip ähnelt jedoch stark diCorcias. Auch die doppelten Rahmungen und verschatteten Felder setzt Crewdson in *TL-30* um. Mit Hilfe des Lichts und der Farben unterstreichen Crewdson und diCorcia die Wirkung, in diCorcias Aufnahmen kommt zudem ein Wechsel zwischen Schärfe und Unschärfe zum Tragen.

Crewdson nennt zudem diCorcias Aufnahme *Mario* (1978) aus dessen Werkgruppe *A Storybook Life* als ästhetische Inspiration.²³⁸ Diese Sammlung beinhaltet Fotografien von Personen und Gegenständen aus DiCorcias Leben. Die Aufnahmen wirken zunächst wie zufällig entstandene Alltagsszenen, was sich auf den zweiten Blick jedoch als Irrtum erweist. DiCorcia inszeniert sehr persönliche, aber banal wirkende, narrative Tableaus, in denen die Menschen ihrer Umwelt entrückt erscheinen. Es entstehen Portraits, Stillleben, Landschaften und Straßen- sowie Stadtansichten. DiCorcia setzt sich mit der Erscheinung und Umsetzung von Wirklichkeiten auseinander, wie diese wahrgenommen werden können.²³⁹ Wie einige von Crewdsons Aufnahmen aus *Twilight* wirken diCorcias Bilder durch die Mischung aus natürlichem und künstlichem Licht und kinematografischen Stilmitteln irrational.²⁴⁰ Im Gegensatz zu Crewdson hebt diCorcia jedoch Personen aus der Umgebung hervor und isoliert sie. In *Mario* lichtet diCorcia seinen Bruder ab, der vor dem geöffneten Kühlschrank nachts in der Küche steht. Er blickt vollkommen versunken auf die hell beschienenen Lebensmittel, bewegt sich jedoch nicht oder nimmt etwas aus dem Kühlschrank hinaus. Sein Gesicht und sein Oberkörper werden von dem sehr hell aus dem Inneren des Kühlschranks fallenden Licht beschienen. Als Pendant leuchtet ein grünliches Licht von der Arbeitsfläche auf der anderen Seite der Küche. Die Lichtquellen wirken unnatürlich und ungemütlich. In dieser Aufnahme nimmt die Beleuchtung im Innenraum das ambivalente Verhältnis des sonst im Außenraum auftretenden Zwielfichts auf. In Crewdsons Serie *Twilight* ist keine Fotografie direkt mit diCorcias *Mario* vergleichbar, es ist eher der generelle Einsatz des Lichts, durch das sich die Werke annähern. Die übrigen Aufnahmen aus *A storybook life* besitzen dagegen einen portraithaften Charakter; die Personen blicken in die Kamera, oder die Fotografien wirken wie spontan festgehaltene Szenen.

238 | 2003 fasste diCorcia in *A storybook life* 75 Farbfotografien zusammen, die von 1977–1999 entstanden waren. Als Titel dienen lediglich die Orte und Daten. Die Fotografien wurden nicht chronologisch geordnet (vgl. Philip-Lorca diCorcia: *a Storybook Life*. Santa Fe 2003). Philip-Lorca diCorcia (* 1951) ist durch seine Biografie mit Crewdson verbunden. Beide leben in New York und schlossen ihre Ausbildung an der Yale Universität in New Haven ab. DiCorcia absolvierte seinen Master of Fine Arts 1979, Crewdson 1988. Crewdson lehrt seit 1993, diCorcia seit 1996 in Yale (vgl. Elsiddique 2016; Christian Flynn: *Philip Lorca diCorcia*. New Haven 2016, <http://art.yale.edu/PhilipLorcadiCorcia> (Stand: 16.8.2017)).

239 | Vgl. Dohm 2013, S. 33.

240 | Vgl. Bussard 2014, S. 156.

Abb. 63: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital C-print, 135,25 x 166 cm (framed), 1998–2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: TL-30)



Abb. 64: Philip-Lorca diCorcia, *William Charles Everlove; 26 years old; Stockholm, Sweden via Arizona; \$40*, C-print, 60,4 x 88,5 cm, 1990–1992. © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence



4.4.8 Die Milchpfütze – Eine Hommage an Jeff Walls *Milk*?

Heinz Peter Schwerfel sieht in Crewdsons *TL-43* in dem Motiv der Milch eine Verbindung zu Jeff Walls *Milk* und interpretiert die Aufnahme als eine Hommage an den „Meister“ Wall.²⁴¹ Zwar bildet die Milchpfütze in *TL-43* eine zentrale Stelle mittig im Bild, jedoch unterscheiden sich die Aufnahmen grundlegend in Thema, Komposition und Umsetzung. Crewdsons neben der verschütteten Milch liegende Verpackung ist zum einen von anderem Format und die Marke ist unverdeckt ablesbar, im Gegensatz zu der braunen Papiertüte, die Walls Protagonist in der Hand hält. Zum anderen fehlt bei Crewdson jegliche Bewegung, die in Walls *Milk* das Bild bestimmt. Darüber hinaus platziert Crewdson weiteren Müll, Unrat, Laub und Äste mitten in einem Wohnzimmer und stellt einen Braunbären in den Innenraum. Im Gegensatz zu Wall wird die Milchpackung nicht isoliert und somit nicht zum Hauptmotiv des Bildes.

Fazit

In *Twilight* steht der Einfluss aus dem Medium Film im Vordergrund, vor allem Steven Spielbergs *Close Encounters of the third kind* diente als Vorbild für mehrere Fotografien. Hierbei sind es insbesondere bestimmte Einzelmotive und Beleuchtungssituationen, die Crewdson aufnimmt und in seinen eigenen Sets verarbeitet. Neben Spielberg ist eine Inspiration durch David Lynch erkennbar, der nicht nur Motive, sondern vor allem Thematiken und Kompositionsprinzipien für Crewdson liefert. Die Bildwelten Hoppers stehen der Inspiration aus dem Film ähnlich stark zur Seite. Von dem Maler übernimmt Crewdson zum einen Motive, zum anderen Stimmungen und generelle Anregungen zur

241 | Vgl. Schwerfel 2003, S. 215.

Bildfindung, Umsetzung und Thematiken. Darüber hinaus wirkten Fotografen wie Joel Sternfeld und Philip Lorca diCorcia auf die Komposition und Themen einzelner Fotografien.

4.5 Dream House

Auf Anfrage der New York Times inszenierte Crewdson im Jahre 2002 zwölf Fotografien für einen Teil ihres Magazins.²⁴² Aus dem ursprünglichen Auftrag entwickelte sich jedoch die Gestaltung einer eigenständigen Serie *Dream House*, die 2008 veröffentlicht wurde. Die Aufnahmen sind 73,66 x 111,76 cm groß, digital nachbearbeitet und auf Aluminium-Bögen abgezogen. Seit der Veröffentlichung dieser Aufnahmen sind die Preise für Crewdsons Fotos in die Höhe geschneilt.²⁴³ Obwohl es sich nur um wenige Aufnahmen handelt, ähneln sich die Motive stark, so dass es sinnvoll erscheint, die Bilder zu strukturieren:

Auftakt (*DH-1*)

Innenraum (*DH-2–DH-6*)

Schnittstelle Innen / Außen (*DH-7–DH-9*)

Außenraum (*DH-10–DH-12*)

Wie bereits in *Early Work* und *Twilight* wirkt *DH-1* wie eine Einführung in die Serie, wie ein Auftakt, um die folgenden Aufnahmen vorzustellen und gleichzeitig räumlich zu verorten. Crewdson gibt dem Betrachter einen Eindruck des Hauses, mit dem man die nachfolgenden Szenen verbinden kann.

Als Schauplatz kaufte Crewdson ein Haus in Rutland, Vermont, inklusive der Inneneinrichtung der kurz zuvor verstorbenen Bewohnerin. In dem Haus wurde nichts verändert, alles wurde so übernommen, wie die alte Frau es hinterlassen hatte.²⁴⁴ Als Protagonisten engagierte Crewdson bekannte Schauspieler und Schauspielerinnen wie Tilda Swinton, Gwyneth Paltrow, Julianne Moore, Philip Seymour Hoffmann und Dylan Baker. Crewdson entschied sich für professionelle Schauspieler, da die Szenen ein langes Stillhalten und eine immer gleichbleibende Mimik und Gestik voraussetzten.²⁴⁵ Zudem wird durch die bekannten Gesichter der Eindruck verstärkt, die Szene aus einem Film zu kennen und eine zusätzliche Realitätsebene ins Bild eingebracht.

Die Fotografien sind eng verwandt mit den Aufnahmen aus der vorherigen Serie *Twilight*, während zu *Early Work*, *Natural Wonder* und *Hover* nur wenige ästhetische Gemeinsamkeiten erkannt werden. Im Gegensatz zu *Twilight* wiederum sind die Elemente stark reduziert. Während in *Twilight* noch die Pflanzen zu Bergen zusammengerafft wurden, quellen sie nun „nur“ noch aus dem Kofferraum oder wuchern wie in einem wilden Garten vor der Terrassentür. Im Gegensatz zu den bisherigen Serien Crewdsons gibt es in *Dream House* nicht eine so starke Bindung der einzelnen Fotografien unterei-

242 | Vgl. O. A.: Dream House, <http://www.nytimes.com/2002/11/10/magazine/portfolio-dream-house.html>. 10.11.2002 (Stand: 20.1.2017).

243 | Vgl. Feist 2006.

244 | Vgl. Kröner 2004, S. 177.

245 | Vgl. ebd., S. 179.

ander, sondern eher eine Wiederaufnahme der Motive von *Twilight*. Die Aufnahmen der Serie *Dream House* sind jedoch psychologischer als die Vorgängerserie. Die beiden ersten Aufnahmen der jeweiligen Serie weisen ein vergleichbares Motiv auf. Crewdson lichtet in *TL-1 (Twilight)* und *DH-1 (Dream House)* das gesamte Haus mit erleuchteten Fenstern von außen in der Dämmerung ab. *DH-10* zeigt Tilda Swinton, die neben ihrem Auto, in dem noch die Beifahrerin sitzt, auf der Straße steht und wie entsetzt auf etwas außerhalb des Bildfeldes starrt. Diese Fotografie führt das Motiv aus *TL-2* und *TL-10* aus *Twilight* weiter. Das Motiv des mitten auf der Straße parkenden Autos, dessen Tür/en offen stehen, wird ebenso aus *TL-18* übernommen. In der Serie *Twilight* wird die Bildkomposition dieses Motivs – der Betrachter befindet sich außen und blickt durch eine Fensterscheibe auf eine Szene in einen Innenraum, wobei die Person drinnen wiederum nach außen schaut – in *TL-30* (Abb. 63) und *TL-31* umgesetzt.

Die Szenen spielen sich im Inneren des Hauses oder im Außenbereich, der Straße und dem Vorgarten ab. Crewdson thematisiert die Verbindung der Bewohner mit ihrem Heim, der Siedlung und der Natur. Insbesondere die Entfremdung des Menschen im Haus, in der vertrauten Umgebung, tritt in den Fotografien zutage. Vor allem das Familienleben wird in den Fokus der Aufnahmen gerückt. Personen sitzen auf der Bettkante und starren ins Leere oder in den Spiegel, als seien sie sich, ihrer Familie und ihrer Umwelt fremd.²⁴⁶ Die Protagonisten wirken wie versteinert und unfähig, sich aus der Situation zu befreien. Die Bedrohung in Form von physischer und psychischer Gewalt schwingt als Unterton in den Aufnahmen stets mit. Das Thema „suburb“ ist vor allem durch Film und Fernsehen bereits so konnotiert, dass man automatisch nach dem Bruch sucht.²⁴⁷ In *DH-6* könnte man einen Fall von Pädophilie unterstellen, in *DH-3* ein schwerwiegendes Problem innerhalb der Familie. In *DH-3*, *DH-7* und *DH-11* wird zudem eine surreale Atmosphäre, einerseits durch das von oben einfallende Licht, andererseits durch die Blumen im Kofferraum und den Rollrasen in der Garage, erzeugt. Die Aufnahmen wirken durch die Verwendung typisch amerikanischer Requisiten zeitlos. In Crewdsons Aufnahmen wird der Blick des Betrachters zumeist direkt in das Innere des Raumes und im übertragenen Sinne in das Innere der Menschen gelenkt.²⁴⁸ Zudem komponiert er Aufnahmen und lässt Räume entstehen, die immer den Anschein des Realen, wirklich Existierenden behalten. Die Perspektiven werden nicht verschoben oder unmögliche Räume konstruiert.

4.5.1 Stars oder prototypische Charaktere? –

Bezüge zu den Filmen *Fargo*, *Magnolia*, *Happiness* und *Safe*

Crawdson erwähnt, dass die Schauspieler und Schauspielerinnen in den Fotografien nicht in ihren Rollen als Stars fungieren, sondern allgemeingültige Charaktere verkörpern. Die Hollywoodschauspieler funktionieren wie Requisiten und sollen eher entgegen ihres jeweiligen Filmklischees in den Szenen agieren.²⁴⁹ Jedoch muss festgestellt werden, dass die jeweiligen Filme durchaus mit ähnlichen Thematiken spielen wie

246 | Vgl. Kuni 2006, S. 30.

247 | Vgl. Römers 2005, S. 79.

248 | Lauter 2001b, S. 17.

249 | Vgl. Bob Nickas: *Theft is vision. Collected Writings and Interviews*. Dijon u. Zürich 2008, S. 219.



Abb. 65: Todd Haynes, *Safe*, USA 1995, TC: 00:25:20

Crewdson dies in seinen Fotografien umsetzt.²⁵⁰ So verkörpert William H. Macy in *Fargo* einen Autoverkäufer, der sowohl privat als auch beruflich scheitert. Die Stimmung, die in Crewdsons Aufnahmen von ihm ausgeht, z. B. die an Verzweiflung erinnernde Gestik und Mimik des Mannes, der auf der Bettkante sitzt (*DH-5*) (Abb. 68), zeigt thematische Übereinstimmungen mit seiner Filmrolle in *Fargo*. In *DH-3* erinnert Dylan Baker an seine Filmrolle als pädophiler Familienvater in Todd Solondz Film *Happiness*. Analog kann dies für Julianne Moore und Philip Seymour Hoffmann festgehalten werden, die in *Magnolia* ambivalente, von Selbstzweifeln geplagte Protagonisten wiedergeben.

In Todd Haynes Film *Safe* verkörpert Julianne Moore eine unauffällige, durchschnittliche Vorort-Hausfrau in San Fernando Valley, die psychotische Ängste auf ihre Umwelt, eine sog. Multiple Chemische Sensitivität entwickelt und sich in ihrem Leben nicht mehr zurechtfindet. In einer Szene sitzt sie auf der Bettkante in ihrem Schlafzimmer und starrt vor sich hin (Abb. 65). Diese Einstellung ist besonders prägnant mit *DH-4* vergleichbar (Abb. 66). Julianne Moore, William H. Macy und Philip Seymour Hoffmann standen bereits in einigen Filmen verschiedener Regisseure gemeinsam vor der Kamera.²⁵¹

4.5.2 Das Paar im Schlafzimmer – Vergleiche zu Jeff Wall und Edward Hopper

Das Thema der partnerschaftlichen Beziehung und der Kommunikationslosigkeit bzw. der Sprachlosigkeit und des Streits zwischen den Partnern findet sich bei Crewdson in vier Aufnahmen der Serie wieder. In *DH-4* und *DH-5* wird eine Szene mit einem Paar in einem Schlafzimmer im Bett visualisiert.

Beide Fotografien zeigen ein Schlafzimmer, das aus leichter Untersicht aufgenommen wurden. Das große Doppelbett nimmt den größten Teil des Raumes ein. *DH-4* erinnert stark an Jeff Walls *The Quarrel* (Abb. 67).

Wall setzt eine privat und intim wirkende Szene mit einem Paar im Schlafzimmer um. Aus naher Distanz fotografiert er Mann und Frau in einem schmalen Bett. Das Licht ist gedämpft und der Ausschnitt bleibt auf die Breite des Bettes und einen Teil des rechts daneben stehenden Nachtkästchens beschränkt. Auf der linken Seite liegt der Mann unter einem dünnen Laken eingewickelt, zur Bettkante hingewendet. Auf der rechten Seite des Bettes sitzt eine mit einem dünnen weißen Nachthemd bekleidete Frau, die das gleiche Laken sorgfältig, mit einem Faltenwurf, der an eine mittelalterliche Schnitzfigur

250 | Diese Gemeinsamkeit wurde bereits erkannt von Nickas 2008, S. 216–221. Wes Anderson wird neben Todd Haynes ebenfalls von Katy Siegel (Siegel 2007) als Inspiration genannt.

251 | Alle spielten in Paul Thomas Andersons Film *Boogie Nights* (1997) sowie *Magnolia* mit. Dylan Baker und Philipp Seymour Hoffmann in Tod Solondzs *Happiness* (1998), Philip Seymour Hoffman und William H. Macy in David Mamets *State and Main* (2000).

Abb. 66: Gregory Crewdson, *Untitled*, Archival pigment print, 73,66 x 111,76 cm (unframed), 2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: DH-4)



Abb. 67: Jeff Wall, *The Quarrel*, Transparency in lightbox, 119 x 175,6 cm, 1988. Courtesy of the artist



erinnert, über ihre linke Schulter und über ihre Beine drapiert hat. Sie wendet ihren Blick nach rechts aus dem Bild hinaus. Die Fotografie bleibt in großen Teilen verschattet, die einzige Lichtquelle bildet das gedämpfte Licht der Nachttischlampe. Obwohl das Bett sehr schmal ist, schafft das Paar die größtmögliche Distanz zueinander. Die einzige Verbindung zwischen den beiden bildet das gemeinsame Laken, das so groß ist, dass es beide nutzen können, sich aber dennoch nicht berühren müssen. Die emotionale Aufladung, die Traurigkeit der Frau, wird unterstrichen durch Taschentücher auf dem Nachtkästchen. Ein Ansatz von Dynamik und Spannung setzt Wall mit der Hand der Frau ein, die diese mit gespreizten Fingern leicht anhebt, was darauf hindeuten könnte, dass sie sich gleich bewegt, sich umdreht oder geht.

Im Gegensatz zu Wall räumt Crewdson dem Paar mehr Platz ein, unterstreicht aber somit deutlicher die Distanz zueinander. In Walls „Streit“ war das Paar noch durch das Laken verbunden, bei Crewdson bildet nur die Tagesdecke eine gemeinsame Grundlage. Crewdson lässt die beiden im Raum, in dem Bett und im übertragenen Sinne auch in ihrer Beziehung verloren erscheinen. In Walls und Crewdsons Fotografien ist die Anordnung der Paare identisch: der Mann liegt, die Frau sitzt auf der Bettkante. Das Paar wendet sich voneinander ab. Die Frauen blicken beide resigniert in den Raum. Ebenfalls vergleichbar ist die Beleuchtung der Szenen. Die Schlafzimmer bleiben verschattet, als Lichtquelle dient die jeweilige Nachttischlampe. Durch das Thema des Streits oder der Kommunikationslosigkeit zwischen einem Paar und dessen Umsetzung in einem altmodisch wirkenden Schlafzimmer am Abend bzw. in der Nacht rücken die Werke stark aneinander. Was Crewdson jedoch von Wall unterscheidet, ist die Nähe des Betrachters zum Bild, die Fokussierung auf das Paar, auf den Ausschnitt. Crewdson setzt seine Szenen in einem weiteren Umfeld um, er zeigt einen größeren Teil des Schlafzimmers. Zu-



Abb. 68: Gregory Crewdson, *Untitled*, Archival pigment print, 73,66 x 111,76 cm (unframed), 2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: DH-5)



Abb. 69: Edward Hopper, *Excursion into philosophy*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 101,6 cm, 1959. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

dem verortet Crewdson die Aufnahme in eine Umgebung, die der Betrachter durch die großen Fenster sehen kann, und bietet eine zeitliche Einordnung an. Bei Wall kann man sich aufgrund der Szene im Schlafzimmer und durch das künstliche Licht nur erahnen, dass es Abend ist. Zudem dreht Crewdson die Komposition aus der Bildparallele, was die Fotografie dynamischer werden lässt. Durch die Ruhe und Stille der Protagonisten hebt er diese Dynamik jedoch wieder auf.

Für *DH-5* (Abb. 68) lassen sich ähnliche Beobachtungen anstellen, nur dass die Rollen hier getauscht sind. Der Mann ist diesmal derjenige, der am Bettrand sitzt und nachdenkt. Die Frau liegt nackt, quer über dem Bett und starrt an die Decke, wodurch sie präsenter wirkt als die Männer in den anderen beiden Fotografien.

In dem Motiv des entfremdeten Paares im Schlafzimmer ist darüber hinaus die Inspiration durch Hopper ablesbar. Hoppers *Excursion into philosophy* und *Summer in the city* nehmen das Thema auf (Abb. 69, 56). In *Excursion into philosophy* liegt eine Frau mit entblößtem Unterkörper mit Blick zur Wand auf dem Bett, das sich von links in das Bild schiebt. Auf der Bettkante sitzt ein bekleideter Mann mit hängenden Schultern und gesenktem Kopf. Er blickt ins Leere und scheint komplett in seine Gedanken versunken zu sein. Neben ihm liegt ein aufgeschlagenes Buch. Rechts neben ihm ist ein Fenster geöffnet und lässt das warm wirkende Sonnenlicht in den Raum fallen. Auf dem Fußboden vor dem Mann entsteht so ein rechteckiges Lichtfeld, das an der Wand hinter dem Bett wiederholt wird. Im Außenraum werden grüne Hügel und ein blauer Sommerhimmel sichtbar. Durch das Buch und den Bildtitel gibt Hopper einen Anhaltspunkt, worüber der

Abb. 66: Gregory Crewdson, *Untitled*, Archival pigment print, 73,66 x 111,76 cm (unframed), 2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: DH-4)



Abb. 56: Edward Hopper, *Summer in the city*, Öl auf Leinwand, 50,8 x 76,2 cm, 1949. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Mann nachdenken könnte. Jedoch werden die seelische Isoliertheit und das Versunkensein in seinen eigenen Gedanken offensichtlich. Er scheint keine Notiz von der Frau hinter ihm zu nehmen.

In *DH-5* wiederholt sich die Sitzhaltung des Mannes auf der Bettkante, auch wenn Crewdson die Anordnung leicht ändert. Anstatt an der Längsseite des Bettes zu sitzen, platziert er den Mann in der Fotografie am Fußende. Auch die Position der Frau ist gedreht, anstatt auf der Seite, vom Betrachter abgewendet, wird sie auf dem Rücken liegend wiedergegeben. Die Position des Fensters und die Stellung des Bettes im Raum sind Hoppers Gemälde ebenso ähnlich. Die Stimmung in der Fotografie und im Gemälde ist vergleichbar. Die Melancholie und Resigniertheit dominieren die Bilder und werden in den Blicken der Protagonisten greifbar. Sie starren ins Leere und scheinen nichts um sich herum wahrzunehmen. Sie wirken sowohl physisch als auch psychisch wie erstarrt und gefangen in ihrer Situation und ihren Gedanken. Obwohl Hopper seine Szenen am Tag, mit Sonnenschein und hellem Licht, umsetzt, lösen die Werke adäquate Assoziationen beim Betrachter aus.

Ähnlich verhält es sich im Vergleich von *DH-4* mit *Summer in the city* (Abb. 66, 56). Die Gesamtkomposition der beiden Bilder bleibt gleich, Crewdson wandelt lediglich Details ab. Dies betrifft die Position des Fensters und die Drehung des Bettes sowie die Aufnahmeperspektive, die bei Hopper eher von oben, bei Crewdson eher aus Untersicht komponiert ist. Die Haltung der Frau am Bettrand ist fast identisch, die Protagonistin bei Hopper beugt sich lediglich mit verschränkten Armen etwas weiter vor. Von dem fast unbedeckten, liegenden Mann ist in beiden Werken nur ein Teil zu sehen.

Crewdson scheint in den beiden Bildern bewusst die Gemälde Hoppers zu rezipieren und leicht zu modifizieren. So bewirkt er einen Wiedererkennungseffekt der Szenen. Er ruft beim Betrachter das Gefühl hervor, das Bild zu kennen, und lässt ihn durch die Variation gleichzeitig zweifeln.

4.5.3 Eine vorgebliche Idylle –

Jeff Walls *A ventriloquist at a birthday party in October 1947*

Durch die Beschäftigung mit Jeff Walls Fotografien fällt die Parallele zwischen Crewdsons *DH-9* und Jeff Walls *A ventriloquist at a birthday party in October 1947* auf (Abb. 70, 71).

Walls querrrechteckiges Foto lässt den Betrachter teilhaben an einer Kindergeburtstagsfeier. Man blickt von einer leicht erhöhten Position in ein abgedunkeltes Wohnzimmer, in dem zentral eine Frau auf einem Stuhl sitzt und eine Bauchrednerpuppe auf ihrem Schoß hält. Um sie herum gruppieren sich in einem Halbkreis sitzend und stehend zwölf Kinder. Alle richten ihre Aufmerksamkeit auf die Puppe, die anscheinend gerade eine Geschichte „erzählt“. Bunte Luftballons schweben im Raum und sind teilweise bis unter die Zimmerdecke gestiegen. Die gesamte Einrichtung des Raumes ist altmodisch, in beige-braun gehalten. Dadurch, dass lediglich zwei Stehlampen eingeschaltet sind, wird das Zimmer nur schwach erhellt. Durch den Betrachterstandpunkt wirkt die Decke des Zimmers niedriger, als sie eigentlich ist, und verleiht dem Bild eine klaustrophobische, bedrückende Stimmung. Der Bauchrednerpuppe haftet an sich schon etwas Unheimliches an, da sie scheinbar ein Eigenleben führt. Die bunten Ballons verstärken dieses Gefühl, da sie mehr fehl am Platz wirken, als dass sie den Eindruck einer lustigen Feier verkörpern würden. Die Luft scheint zu stehen in dem kleinen Raum, die Fenster sind geschlossen und die Vorhänge zugezogen. Wall mischt in seiner Aufnahme Kafkas *Die Sorge des Hausvaters*, Elemente des Film Noir und die Familiarität des Alltäglichen.²⁵²

Stimmung und Elemente aus der Fotografie kehren in Crewdsons *DH-9* wieder. Als erstes stechen die bunten Luftballons ins Auge, die in beiden Werken an der Decke schweben. Die Stimmung changiert zwischen heimlich und unheimlich, aber auch sentimental. Bei Crewdson verstärkt die Frau an der Glastür diesen Eindruck, bei Wall hat das Thema des Bauchredners an sich einen unheimlichen Unterton. Crewdsons Werk wirkt wie eine Fortsetzung des Fotos von Wall, eine Szene nach der Party, als alle Gäste bereits nach Hause gegangen sind. Die Frau bleibt mit den Überresten allein und wird in den nächsten Minuten mit dem Aufräumen beginnen. Das Thema ändert sich etwas, es ist keine sozialpolitische Kritik mehr abzulesen. Der Betrachterstandpunkt ist in beiden Fotografien ähnlich nach unten versetzt, die Decke wirkt niedrig und erdrückend. Crewdson dreht im Gegensatz zu Wall das Bild in die Diagonale und strukturiert den Raum mit weiteren architektonischen Elementen. Er erweitert das Zimmer und bringt mit der Treppe und dem Flur eine zusätzliche Komponente, einen Ausweg mit ins Bild ein. Bei Wall scheint hingegen nur dieses Zimmer zu existieren, aus dem es keinen Weg hinaus gibt.

252 | Wall thematisiert zudem in seiner Aufnahme die langsame Verdrängung der Entertainer, Magier, Bauchredner und Schausteller durch das Fernsehen in den 1940er und 1950er Jahren. Das Fernsehen begann sich in Amerika immer mehr in den Privathaushalten durchzusetzen und ersetzte andere Unterhaltungsformen (vgl. Vischer u. Naef, S. 328).

Abb. 70: Gregory Crewdson, *Untitled*, Archival pigment print, 73,66 x 111,76 cm (unframed), 2002. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian. (Katalog: DH-9)



Abb. 71: Jeff Wall, *A ventriloquist at a birthday party in October 1947*, Transparency in lightbox, 229 x 352,4 cm, 1990. Courtesy of the artist



4.5.4 Autounfall – David Lynchs *Wild at heart*

In David Lynchs Roadmovie *Wild at Heart* halten die Hauptdarsteller Sailor und Lula nachts neben einem verunglückten Auto. Das Fahrzeug mit den toten Insassen, die teils aus dem Auto herausgeschleudert wurden, liegt auf dem Dach, Gepäck und Kleidungsstücke sind um das Auto auf der Straße verteilt. Eines der Unfallopfer, eine junge Frau, läuft verwirrt in der Umgebung umher, ist auf der Suche nach ihrer Tasche und ihren Habseligkeiten, stirbt aber letztendlich neben Sailor und Lula. Crewdsons Fotografie *DH-12* erinnert stark an diese Szene. Ein Auto liegt auf dem Dach auf der Straße, der Kofferraum ist aufgesprungen, die Beladung, die Koffer und die sich ursprünglich darin befundenen Kleidungsstücke liegen auf dem Asphalt verstreut. Eine junge Frau kniet am rechten Bildrand vor einem Koffer. Ob sie gerade im Begriff ist, ihn zu öffnen, oder gerade Kleidung eingesammelt hat und zurück in den Koffer gelegt hat, bleibt offen. Crewdson macht das verunglückte Fahrzeug zum Hauptmotiv in seiner Fotografie und lässt so die Vermutung zu, dass dies eine bewusste Übernahme aus Lynchs Film darstellt. Hinzu kommt die Jugendliche, die vor dem Koffer hockt und ebenso auf der Suche nach etwas zu sein scheint wie die Verletzte in Lynchs Film.

Fazit

Dream House entfaltet seine Wirkung besonders durch die eingesetzten Schauspieler und die Anregung des kollektiven Gedächtnisses des Betrachters. Allein durch die Imagination bestimmter Filme, in denen die Stars mitgewirkt haben, stehen die Aufnahmen diesem Medium besonders nahe. Jedoch können in dieser Serie auch deutliche Parallelen zu fotografischen Vorbildern, insbesondere zu Jeff Wall erkannt werden. Themenwahl und Motive spiegeln zudem eine Inspiration durch Edward Hopper wieder.

4.6 Beneath the Roses

Beneath the Roses stellt Crewdsons aufwendigsten Werkkomplex dar. Die Serie besteht aus 51 Fotografien, die im Zeitraum von 2003–2007 in Massachusetts, in den Städten Adams, North Adams und Pittsfield sowie in Rutland, Vermont aufgenommen wurden und in fünf Produktionsgängen entstanden sind.²⁵³ Für die Innenaufnahmen konstruierte Crewdson im Massachusetts Museum of Contemporary Art (Mass MoCA) sechs Kulissen.²⁵⁴ Die Personen auf den exakt inszenierten Fotos sind teils Schauspieler, teils die tatsächlichen Bewohner der Kleinstadt, die eine besondere Dramaturgie umsetzen und so reale Elemente mit den fiktiven Inszenierungen mischen.²⁵⁵ Crewdson verpflichtete eine große Crew aus verschiedenen Spezialisten. Mit dem Lichttechniker und Kameramann Rick Sands, der vor allem für Steven Spielberg und Francis Ford Coppola tätig war, arbeitete er bereits seit der Serie *Twilight* zusammen. Der Artdirector Carl Sprague und der Requisiten-Manager Paul Richards stammen ebenfalls aus der Filmbranche. Kostümdesigner versahen die Kleidungsstücke mit Abnutzungserscheinungen und der Bühnenbildner erstand Gegenstände, Tapeten und Möbel, um den sogenannten „Crewdson Look“ in den Sets umsetzen zu können.²⁵⁶ Crewdson erhob den Anspruch, dass sich die Fotos keiner bestimmten Zeit zuordnen lassen sollten, aber als „amerikanisch“ erkennbar wären.²⁵⁷ Ein Special-Effect-Techniker arbeitete in der Postproduktion, zusammen mit einer Vielzahl anderer Mitarbeiter, um Korrekturen, vor allem atmosphärischer Details, vorzunehmen. In der digitalen Nachbearbeitung wurden Schatten oder kleine Unstimmigkeiten retuschiert. Die Kamera bediente Daniel Karp, Saskia Rifkin wurde als sog. Produktionsleiterin eingesetzt und überwachte jedes Detail der Inszenierung.²⁵⁸ Für die Außenaufnahmen wurden Bäume gefällt, unzählige Meter an Kabeln verlegt, Insekten vertrieben oder der gesamte Autoverkehr für mehrere Tage umgeleitet.²⁵⁹ Straßen wurden gesperrt, künstlicher Schnee aufgetragen und Häuser gekauft und kontrolliert niedergebrannt.²⁶⁰ Riesige Scheinwerfer und eine Plattform für die Kamera wurden aufgebaut und ein großer reflektierender Baldachin über dem Schauplatz aufgespannt.²⁶¹ Jedes Detail wurde inszeniert. Crewdson fungierte wie ein Regisseur und ließ im Vorfeld Skizzen und Modelle nach seinen Ideen anfertigen.²⁶²

Abgezogen wurden die digitalen Farbdrucke in einer Größe von 148,6 x 227,3 cm. Die einzelnen Aufnahmen wurden nicht benannt. Lediglich der episch klingende Titel *Beneath the Roses* deutet eine vage Interpretation der Serie als Gesamtes an. Der Name

253 | Vgl. Aaronson 2008, S. 139, 113.

254 | Vgl. Grant 2004, S. 20.

255 | Vgl. Banks 2008, S. 6.

256 | Zum Beispiel wurden Schuhe mit Sandpapier und einer Käseibe bearbeitet. Für die ästhetisch korrekte Umsetzung verpflichtete Crewdson Buzz Gray, einen Landschaftsarchitekten und Wildhüter (vgl. Grant 2004, S. 20).

257 | Vgl. Kamp 2011, S. 13.

258 | Vgl. Aaronson 2008, S. 140.

259 | Vgl. Thon 2003, S. 55; vgl. Banks 2008, S. 6.

260 | Vgl. Haff 2006, S. 42.

261 | Vgl. Thon 2003, S. 55.

262 | Vgl. Langer 2011. Eine detaillierte Beschreibung des Produktionsprozesses findet sich in Harris 2013, S. 375–385.

entlehnt sich dem lateinischen Ausdruck „sub rosa“, was soviel wie „unter dem Siegel der Verschwiegenheit“²⁶³ bedeutet. Die Rose gilt als ein uraltes Symbol der Geheimhaltung. Der Mythologie nach sandte Cupido Rosen an Harpokrates, den Gott der Verschwiegenheit, als Ausdruck seiner Bitte, die Liebesaffäre seiner Mutter Venus im Verborgenen zu halten. Im alten Rom wurden Rosen bei geheimen Besprechungen an die Decke gehängt, um die Anwesenden zur Diskretion zu ermahnen. Somit deutet der Titel auf etwas Verborgenes hin, was in der Umsetzung der Szenen deutlich zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig wird mit der Rose sinnbildlich die Schönheit und Leidenschaft angedeutet. Aber so wie die schöne Rose Dornen trägt, verbergen sich hinter den Fassaden Geheimnisse und Gefahren. Die Bewohner wirken wie gefangen in ihrer Umgebung und der Vorstadt. Requisiten, wie die Arzneifläschchen, die auf den Nachtkästchen und Schminktischen stehen, verleihen den Aufnahmen einen unbehaglichen und mehrdeutigen Unterton. Durch die suggerierte Zeitlosigkeit wird der Betrachter zusätzlich verunsichert, man fragt sich, wo und in welcher Zeit man sich gerade befindet. Die Aufnahmen aus der Serie *Beneath the Roses* können grob in fünf Gruppen, eingeteilt werden:

Städtische Szene (BR-1–BR-9)

Siedlung (BR-10–BR-21)

Garten (BR-22–BR-24)

Privater Innenraum (BR-25–BR-35)

Hotel (BR-36–BR-40)

Am Rande der Gesellschaft (BR-41–BR-51)

Darüber hinaus können Zusammenhänge zwischen einzelnen Fotografien der verschiedenen Gruppen erkannt werden. Der Mann aus BR-3 (Abb. 90) könnte in BR-51 (Abb. 7) sein Ziel gefunden und dort seine Koffer vergraben haben. BR-21 scheint eine Nahaufnahme von BR-14 zu sein. In BR-12 könnte es das Paar aus BR-49 sein, bzw. der Mann aus BR-43 (Abb. 72), die unter der Brücke durchgehen. Aber so sehr man sich auch anstrengt, findet man kein übereinstimmendes Detail. In den Aufnahmen aus der Gruppe „Vorort“ wird das Gefühl vermittelt, die Häuser von außen zu sehen, die in der Gruppe „Hotel“ und „Privatraum“ von innen abgelichtet sind.

Auch diese Serie erweckt erneut den Eindruck, eine zusammenhängende Handlung wiederzugeben, was jedoch auch hier nicht der Fall ist. Unvollständigkeit, Leere, Unbehagen und Verstörung erreicht Crewdson ebenso durch das Weglassen einschlägiger Titel, die dem Betrachter zumindest einen ersten Anhaltspunkt für die Interpretation bieten könnten. Die Themen der Serie knüpfen insgesamt an die Serien *Twilight* und *Dream House* an, wobei der Darstellung der Melancholie ein großes Gewicht zukommt. Während *Twilight* besonders auf den Einbruch des Mysteriösen Bezug genommen hat und die Fotos aus *Dream House* durch die bekannten Hollywoodschauspieler eine gewisse Eigendynamik entwickelten, tritt in *Beneath the Roses* vor allem die Entfremdung des Menschen von sich selbst und seinem häuslichen Umfeld, die Einsamkeit und Resignation zutage. Das Mystische und Surreale aus *Twilight* weicht eher einem psychologischen Unterton. Der Fotograf ließ vor allem nun auch seine eigenen Ängste und Wünsche mit einfließen: „Ich suche nach dem Unaussprechlichen, das zwischen Menschen geschieht,

263 | Vgl. Art. „sub rosa“. In: https://www.duden.de/rechtschreibung/sub_rosa (Stand: 20.5.2015).

nach Spannung, die in einem unterdrückten Gefühl steckt“.²⁶⁴ In *Beneath the Roses* sind die Bildausschnitte nicht so begrenzt wie noch in *Dream House* und die Räume sind um einiges verwinkelter. Verschachtelte oder gestaffelte Räume sind in *Dream House* noch nicht vorhanden, es gibt keinen so zahlreichen Einsatz der Spiegel oder ein Spiel mit geöffneten Türen wie bei *Beneath the Roses*. Wie schon in *Twilight* und *Dream House* scheinen auch in *Beneath the Roses* die Personen etwas zu suchen, reißen ihre Dielen aus dem Boden (BR-34) und graben Löcher im Wald (BR-51, Abb. 7) oder durchsuchen ihre Wohnung (BR-33). Ob sie jedoch überhaupt etwas finden können, bleibt fraglich. In den Fotografien wird dieses Verborgene in den verwinkelten Wohnungen, den nur halb geöffneten Türen und den dunklen Ecken zusätzlich deutlich. Zudem erweitert Crewdson die Schauplätze vom privaten häuslichen Bereich (Innenräume, Vorgärten, Gärten) zum öffentlichen Leben. Er zeigt Straßenzüge in Kleinstädten, mit Cafés, Leuchtreklamen und Supermärkten. Gleich bleibt der „gefährliche Unterton“ in den Szenen, die Spannung und Neugierde mit der Erwartung, dass im nächsten Moment etwas passiert. Wie in den Kapiteln zuvor bereits analysiert, findet man auch in den Fotografien aus dieser Gruppe die Figur des einsamen, melancholischen Menschen, der trotz der Gemeinschaft der Wohnsiedlung einsam ist. In den mehrfigurigen Szenen werden die Isolation der Menschen und die Gefühlskälte besonders deutlich. In jeder Aufnahme ist mindestens eine Person alleine in der Dämmerung unterwegs. Es ist neblig und schwer vorstellbar, dass an diesen Orten jemals die Sonne scheint. Die Männer und Frauen stehen vor den Häusern, als zögerten sie es hinaus, hineinzugehen (BR-19 und BR-21). In BR-21 meint man den Grund für die Nachdenklichkeit und das Zögern der Frau zu erkennen. Durch das erhellte Fenster am linken Bildrand blickt man auf eine ältere weißhaarige Frau in einem Sessel, die man sich leicht als die Mutter der Frau vorstellen kann. Die Tochter sträubt sich anscheinend vor einer eventuell anstrengenden Situation. In anderen Fotografien blicken die Protagonisten aus der Haustür hinaus (BR-36), laufen durch die Straßen mit unbestimmtem Ziel (BR-18) und wirken desorientiert. In BR-16 (Abb. 111) und BR-19 sitzen Personen im Auto, die allerdings keine Anstalten machen auszusteigen. Wenn auf den Fotos weitere Personen zu sehen sind, sind sie eher unauffällig und versteckt.

Auch die Thematik des Einbruchs der Natur in die Zivilisation wird wieder aufgenommen, wie zum Beispiel im Motiv des Feuers, das in BR-42 (Abb. 9) das Haus vereinnahmt hat und so die Machtlosigkeit der Menschen gegenüber der Natur demonstriert.²⁶⁵ Wie z. B. in BR-3 (Abb. 90) zu erkennen, setzt Crewdson in einigen Aufnahmen einen tiefen Horizont mit kleinen Figuren ein und vermeidet so den Eindruck eines „theatralischen, ästhetisierten Tableau[s]“²⁶⁶.

264 | Kröner 2004, S. 175.

265 | Vgl. Creixell 2008, S. 40.

266 | Siegel 2007, S. 90.

4.6.1 Zurückgezogenheit – Jeff Walls *Forest* und *Hotel Room*

Crewdson zeigt in *BR-43* einen jungen Mann, der sich in einem lichten Waldstück nahe einer Siedlung einen Verschlag gebaut hat, in dem er wohnt oder einen Rückzugsort gefunden hat (Abb. 72). Durch das Thema, das Leben und die Zurückgezogenheit im Wald, können zwischen *BR-43* und Jeff Walls *Forest*²⁶⁷ Parallelen abgelesen werden (Abb. 73).

Wall hat in seiner Fotografie eine Waldszene in schwarz-weiß eingefangen. Dünne kahle Bäume umstehen eine kleine Lichtung am rechten Bildrand, auf der sich jemand eine provisorische Kochstelle aus Steinen und einem Rost eingerichtet hat, auf dem ein kleiner Topf steht, aus dem weißer Dampf aufsteigt. Links und rechts liegen Müll und Utensilien zum Entfachen des Feuers verstreut. Nach links entfernt sich eine Frau mit langen Haaren gerade von der Feuerstelle. Am linken Bildrand kann man schemenhaft einen Mann zwischen den Bäumen ausmachen. Er wird von den Stämmen fast vollständig verdeckt und ist nur bei genauer Betrachtung der Fotografie erkennbar. Die dünnen Stämme der kahlen Bäume durchziehen die Aufnahme in der gesamten Länge und verdecken den dahinter erkennbaren Himmel.

Neben dem Thema ist die Komposition der beiden Werke vergleichbar. In beiden Aufnahmen wird der Blick des Betrachters auf eine „freie“ Stelle am rechten Bildrand gelenkt, um daraufhin in die Bildmitte und anschließend nach links weitergeführt zu werden. Bei Wall bildet der Topf das erste Wahrnehmungsobjekt, bei Crewdson ist dies der nackte Rücken des Jungen. Wall und Crewdson deuten an, dass die Protagonisten aus der Gesellschaft ausgeschlossen sind und sich in den Wald zurückgezogen haben. Ob der Wald ein Schutz oder eine Bedrohung darstellt, lassen beide Künstler offen. Während Crewdson jedoch die Nähe der Siedlung und somit die Nähe zu dem alten Leben des Mannes andeutet, ist die Frau in Walls Bild völlig von Wald umgeben. In beiden Fotografien ist der Betrachter dazu angehalten, genau hinzusehen, um Details zu erkennen. Allerdings entdeckt man in Walls Fotografie tatsächlich die Frau und anschließend einen Mann zwischen den Bäumen, während man in Crewdsons Szene nur Müll zwischen den Grünpflanzen am Boden findet. Im Unterschied zu Wall isoliert Crewdson den jungen Mann, stellt ihn exponiert zwischen den Bäumen heraus, während Wall die Frau und stärker noch den Mann in der Natur verschwinden lässt. Durch die gebogenen Bäume bringt Crewdson ein dynamisches Moment in die Komposition ein, das er allerdings in der Starrheit des Jungen abrupt enden lässt. In der Fotografie herrscht stärker als bei Wall eine Stille und Ruhe. Die Bäume scheinen so schief gewachsen zu sein, sie bewegen sich nicht, ebenso hat das Wasser sich der Starrheit des Protagonisten angepasst. Während bei Wall der Moment eher wie ein Schnappschuss wirkt, die Frau mitten in der Bewegung eingefangen wird und auch der Dampf aus dem Topf aufsteigt, ist Crewdsons Szene wie eingefroren. Während Crewdson das Bild mit Hilfe der Beleuchtung dramatisch auflädt und eine transitorische Wirkung einbringt, scheint Walls Aufnahme in einer natürlichen Situation entstanden zu sein. Es wirkt, als nehme Crewdson Walls Fotografie als Ausgangspunkt, als Basis und erarbeite daran sein eigenes Motiv.

267 | Die Fotografie wurde nicht als Leuchtkasten produziert, sondern ist ein „einfacher“ Silbergelatineabzug (vgl. Vischer u. Naef 2005, S. 409).



Abb. 72: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-43)



Abb. 73: Jeff Wall, *Forest*, Silver gelatin print, 238,8 x 302,9 cm, 2001. Courtesy of the artist

Unter den Darstellungen von Crewdsons Hotelzimmern findet sich ein weiteres markantes Beispiel, das eine Verbindung zu Wall betont. In Crewdsons Fotografie *BR-38* steht ein spärlich ausgestattetes Hotelzimmer im Fokus (Abb. 74). Ein breites Bett mit ordentlich gerichteter Tagesdecke bildet den Mittelpunkt des Bildes. Zwei Nachttischlampen rahmen das Bett ein, die Lichter bilden Kegel auf der Tapete aus. Über dem Bett hängt ein Spiegel, in dem sich der gegenüberliegende Teil des Raumes und das Badezimmer spiegeln, in dem eine nackte Frau steht.

Walls schwarz-weiß-Fotografie *Housekeeping* zeigt ebenfalls ein Hotelzimmer mit breitem Bett und rahmenden Nachttischlampen (Abb. 75). Das Zimmermädchen ist gerade dabei, den Raum durch die dem Betrachter gegenüber angeordnete Tür zu verlassen. Das einfach möblierte Hotelzimmer wird von einem breiten Doppelbett an der rechten Wand bestimmt. Über dem Bett hängt ein gemustertes Bild. Links neben der Tür steht in einer Art Nische ein einfacher Holzschreibtisch mit Stuhl unter einem Spiegel. Durch die Rückenfigur des Zimmermädchens wird der Betrachter zum einen mit in das Bild bzw. das Zimmer hineingenommen, zum anderen verlässt er es zusammen mit der Frau wieder. Der Aufenthalt im Raum ist genauso kurz wie das der Reinigungskraft.

Beide Werke setzen ähnliche Möbelstücke und Elemente um. In beiden Fotografien steht eine Protagonistin im Fokus, die allerdings nicht wirklich Teil des Bildes ist. Das Zimmermädchen verlässt bei Wall gerade den Raum, in Crewdsons Aufnahme ist die Bewohnerin des Zimmers nur als zweifaches Spiegelbild zu sehen. Das Badezimmer, in dem sie sich befindet, liegt außerhalb der Fotografie. Die Frauen werden jeweils eng eingerahmt, bei Wall vom Türrahmen und der Tür, bei Crewdson durch den Spiegel und darin wiederum durch den Spiegelschrank. Die Sterilität und Unpersönlichkeit der

Abb. 74: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-38)



Abb. 75: Jeff Wall, *Housekeeping*, Silver gelatin print, 192 x 258 cm, 1996. Courtesy of the artist



Hotelzimmer sind in beiden Werken deutlich umgesetzt. Es finden sich keine persönlichen Gegenstände in den Räumen. Während Walls Bild jedoch an einen Schnappschuss erinnert und durch das Zimmermädchen Bewegung in die Fotografie integriert wird, bleibt Crewdsons Bild extrem ruhig. Die Frau steht still, wie erstarrt vor dem Spiegel. Wall bietet dem Betrachter die Möglichkeit, im übertragenen Sinne den Raum zusammen mit der Putzfrau zu verlassen. Bei Crewdson ist dies nicht möglich. Die Zimmertür ist verschlossen, die Tür rechts führt nur zu einem Schrank und das, was hinter dem Betrachter, also in seinem Rücken liegt, bleibt ungewiss. Dies erzeugt in Crewdsons Bild einen unsicheren Betrachterstandpunkt und hinterlässt ein ungewisses, beunruhigendes Gefühl. Eigentlich steht der Betrachter innerhalb des Raumes und müsste die gesamte Struktur der Architektur überblicken können. Dies verweigert Crewdson aber durch den Einsatz des Spiegels, der keinen vollständigen Aufschluss über die Architektur bietet. Walls Foto wurde mit einem Geisterhaus verglichen, in dem das Hotelzimmer die Rolle des Hauses übernimmt, das Phantom oder der Geist ist die Putzfrau.²⁶⁸ Durch die Spiegelung der Frau lässt sich diese Assoziation ebenso auf Crewdsons Fotografie übertragen.

Wie im Vergleich von *BR-43* und *Forest* drängt sich die Annahme auf, dass Crewdson Walls Thema, Komposition und Umsetzung aufnimmt, reflektiert und in seine Bildsprache übersetzt.

268 | Vgl. Chevrier 2001, S. 182.

Die Thematik der Einsamkeit eines Paares, die beispielsweise in *BR-29* (Abb. 85), *BR-30* und *BR-49* umgesetzt ist, ist darüber hinaus vergleichbar mit Jeff Walls *The Quarrel*, das bereits in Kapitel 4.5.2 in Bezug zur Serie *Dream House* als Vergleich analysiert wurde.

4.6.2 Gelbe Ampeln – Parallelen zu David Lynchs *Twin Peaks* und *Blue Velvet*

Wie bereits festgestellt, stehen die Fotografien allein durch den technischen Aufwand dem Medium Film sehr nahe. David Lynch zählt zu Crewdsons favorisierten Regisseuren und neben *Blue Velvet* können auch die Serie *Twin Peaks* bzw. der Film *Twin Peaks – Fire Walk with Me* als Inspiration gedeutet werden. Zum einen sind es allgemeine Thematiken, die sich in Crewdsons Fotografien wiederholen, zum anderen können einige bestimmte Motive auf diese Quelle zurückgeführt werden. Die gelben Ampeln aus *BR-1*, *BR-2* (Abb. 5) und *BR-3* (Abb. 90) können als Anspielung auf Special Agents Coopers Aussage, *Twin Peaks* sei ein Ort, „[...] where a yellow light still means slow down, not speed up“²⁶⁹, gewertet werden. In Crewdsons Fotografien fällt jeweils die gelbe Ampel auf, die prominent im Bild angeordnet und vor der ein Auto zum Stehen gekommen ist. In Amerika schaltet die Ampel im Gegensatz zu Deutschland nur beim Wechsel von Grün zu Rot auf Gelb. Auch das seltsame Verhalten in *BR-2*, die nicht erklärbare Ladung bzw. der nicht erkennbare Kofferrauminhalt in *BR-3* oder die Frau nachts auf der Straße in *BR-1* passen ebenso zu den mysteriösen Bewohnern und Verhaltensweisen in der Serie.

Bei der Analyse des Prequels zur Serie fällt ein weiteres Motiv ins Auge, das in Crewdsons Serie oft umgesetzt wurde. In *BR-45* (Abb. 76) und *BR-46* steht ein Wohnwagen im Mittelpunkt der Szene. In der ersten Hälfte des Films *Twin Peaks – Fire Walk with Me* ermitteln die Detectives vor allem in dem Wohnwagencamp *Fat Trout Trailer Park* in dem Ort Deer Meadow, in dem das erste Opfer des Serienmörders, Teresa Banks, aber auch der Polizist des Ortes gewohnt haben.

Neben *Twin Peaks* wird in *Beneath the Roses* besonders die bereits festgestellte Inspiration durch *Blue Velvet* am ausgeprägtesten erkennbar. In phänotypischer Hinsicht bestehen ästhetische Gemeinsamkeiten zwischen einigen der Fotografien und Szenen aus *Blue Velvet*. *BR-1*, *BR-3* und *BR-8* verorten die Szene in eine typische amerikanische Kleinstadt. Dem Betrachter wird ein umfassender Blick von einem erhöhten Standpunkt aus gewährt und durch die Automodelle dem Betrachter zusätzlich eine zeitliche Einordnung angeboten. Durch die gerade vor dem Betrachter in den Bildhintergrund verlaufende asphaltierte Straße, die an beiden Seiten von hohen Häusern flankiert wird, entsteht ein Sog in den Bildhintergrund.

Während im Film ein sonniger Tag wiedergegeben wird, um die heile Welt, die am Anfang des Films noch herrscht, zu verdeutlichen, ist Crewdson bereits einen Schritt weiter. Der Tag geht bereits zur Neige, die Nacht bricht herein und Details deuten an, dass etwas Seltsames vor sich geht. In *BR-1* steht eine schwangere Frau in dünnem Kleid auf der Straße, in *BR-2* hat das Auto mitten auf der Straße geparkt, die Seitentür steht offen, der Fahrer fehlt, und in *BR-3* hält das Auto mit geöffneter Heckklappe an einer

269 | TC: 01:13:40.

gelben Ampel. Crewdson geht damit einen Schritt über das Filmstill hinaus und zeigt dem Betrachter, was als nächstes folgen könnte. Crewdsons Fotografien aus dieser Serie sind bis auf wenige Aufnahmen bei Nacht, bzw. in der einsetzenden Dämmerung aufgenommen. Sie zeigen vergleichbare holzvertäfelte Häuser mit Veranden und dunkle Bäume, die die Straßen säumen. Die Straßenzüge liegen bis auf die Leuchtreklamen und die erhellen Schaufenster weitgehend verlassen und verschattet. Im Verlauf des Films wird die allgemeine Stimmung dann auch düsterer, die Handlung spielt sich zunehmend in der Dunkelheit ab und unterstreicht so den kriminellen Unterton und die unheimliche Atmosphäre. Die Protagonisten Jeffrey und Sandy handeln rechtswidrig, indem sie in die Wohnung von Dorothy einbrechen, sie agieren heimlich und versteckt, was die Handlung bei Dunkelheit legitimiert. Das Paar trifft sich zunehmend am Abend und unterhält sich bei einem Spaziergang durch die menschenleere dunkle Wohnsiedlung. Die unheimliche Atmosphäre, die im Film und in den Fotografien herrscht, wird durch die Dunkelheit und die spärliche Beleuchtung hervorgerufen bzw. noch verstärkt. Wenn Personen beleuchtet werden, werden sie aus der dunklen Umgebung exponiert herausgehoben und durch das Licht bloßgestellt. Als bedrohlich werden beispielsweise die aufleuchtenden Scheinwerfer der Autos oder die beleuchteten Innenräume der Pkws wahrgenommen. Somit wird das Auto „angreifbar“, beobachtbar und das gesamte „Außen“ wird bedrohlich. In den dunklen Straßen stammt die Beleuchtung von Straßenlaternen oder von den beleuchteten Innenräumen der Wohnhäuser. In den Fotografien wird das Licht ebenso bewusst zur Erzeugung bestimmter Wahrnehmungen und Gefühle eingesetzt. Zum Beispiel sind *BR-12* und *BR-19* mit Lynchs Lichteinsatz vergleichbar. (Zur genauen Analyse des Lichteinsatzes bei Crewdson siehe Kapitel 3.1.2).

Über diese phänotypischen Gemeinsamkeiten hinaus gibt es in *Beneath the Roses* Motive, die aus *Blue Velvet* zu stammen scheinen.

In *BR-23*, *BR-28* und *BR-45* wird eine nackte Frau abgebildet, die nicht in die Situation zu passen scheint (Abb. 76). Zwar kommen diese Frauen nicht so präsent aus dem Haus auf die Straße gerannt wie Dorothy Vallens (Abb. 77). Dies bleibt der Szene und ihrer Handlung geschuldet. Trotz allem rezipiert Crewdson dieses Detail, indem er eine nackte Frau in einen ungewöhnlichen Kontext stellt bzw. sie so inszeniert, als sei sie an einem anderen Ort. Der voyeuristische Blick auf eine nackte Frau (*BR-23* und *BR-45*) ist zudem vergleichbar mit Lynchs Szene, in der sich Jeffrey im Schrank versteckt und Dorothy beim Entkleiden beobachtet.

In *BR-29* nimmt Crewdson mit dem kleinen Vogel ein Detail aus dem Film *Blue Velvet* auf. Dort spielt ein Rotkehlchen eine bedeutende Rolle. Sandy erzählt von einem Traum, in dem Rotkehlchen die Liebe in die dunkel gewordene Welt zurückbringen. Die Vögel stehen als Sinnbild für das Gute, das das Böse vertreibt. Am Ende des Films, nachdem die Ordnung wieder hergestellt ist, sitzt ein ausgestopftes Rotkehlchen auf dem Fensterbrett vor Jeffreys Küchenfenster. Das ausgestopfte Rotkehlchen verbindet Künstlichkeit mit Natürlichkeit, Niedlichkeit mit Heroismus.²⁷⁰ In Crewdsons Fotografie sitzt ein klei-

270 | Vgl. Seesslen 1997, S. 7.



Abb. 76: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-45)



Abb. 77: David Lynch, *Blue Velvet*, USA 1986, TC: 01:37:10

ner Vogel auf dem Schminktisch im Schlafzimmer eines Paares, das sich offensichtlich entzweit oder gestritten hat. Es nimmt im Gegensatz zu Sandy und Jeffrey den Vogel nicht wahr, was auf die Ausweglosigkeit der Situation hindeuten könnte.

In Crewdsons Fotografien wurde auffällig oft eine Toilette oder ein Teil von ihr fotografiert (z. B. *BR-29* (Abb. 85), *BR-30*, *BR-37* (Abb.81), *BR-39* (Abb. 78)). Ebenso stellt das Badezimmer bzw. die Toilette in *Blue Velvet* ein besonderes Motiv dar. In einer Schlüsselszene steht Jeffrey im Badezimmer und hört aufgrund der Toilettenspülung nicht die vereinbarte Warnung, Sandy betätigt auf der Straße die Hupe im Auto, über das Wiederkehren Dorothys. Jeffrey muss sich daraufhin im Wandschrank verstecken, was für die weitere Handlung des Films ausschlaggebend ist. Neben dem Motiv an sich rezipiert Crewdson auch die Raumaufteilung. Den größten Teil des Bildfeldes nimmt ein offener Raum ein, der sich zum Bildrand zu einem Badezimmer öffnet, das entweder angeschnitten wird oder nur durch eine spaltbreit geöffnete Tür zu einem kleinen Teil einsehbar ist und den Blick auf die Toilettenschüssel freigibt. In *Blue Velvet* gibt es mehrere Einstellungen, in denen diese Raumaufteilung umgesetzt ist. In einer Szene kann der Betrachter Dorothy, die ins Badezimmer geht, aus der Entfernung aus dem Wohnzimmer bzw. aus dem Schrank beobachten (Abb. 79). Crewdson steigert diese Komposition, indem er die Räume weiter verschachtelt. Er setzt Spiegel ein, um die Raumstrukturen aufzubrechen und die Sichtachsen immer wieder zu durchkreuzen²⁷¹. Crewdson weckt damit die Neugier des Betrachters, der versucht, den Raum zu vervollständigen, oder wissen möchte, was sich in dem anderen Zimmer befindet (z. B. *BR-28* (Abb. 100), *BR-30*, und *BR-33*). Zudem muss sich der Betrachter ständig seines eigenen Standpunkts versichern.

271 | Diese Bildkomposition setzt er nicht nur explizit für Toiletten oder Badezimmer ein.

Abb. 78: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2005. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian. (Katalog: BR-39)



Abb. 79: David Lynch, *Blue Velvet*, USA 1986, TC: 00:35:51

Die Personen innerhalb der Räume wirken einsam. In den Hotelzimmern, aber auch in den Privaträumen erscheinen die Bewohner wie von der Außenwelt isoliert (BR-25, BR-40 (Abb. 102)). Dieses Phänomen kann man in *Blue Velvet* deutlich anhand von Dorothy in ihrer Wohnung ablesen. Nichts wirkt dort wohnlich und sie selber scheint sich nicht zu Hause zu fühlen; anstatt dass ihre Wohnung ihr Schutz bieten würde, wird sie zur Bedrohung.²⁷² Die Einrichtung der Innenräume ist in beiden Medien vergleichbar. Die Möbelstücke erscheinen zeitlos, sie sind unpersönlich, abgewohnt und unauffällig. Die Tapeten, Teppiche und Möbel scheinen sich einander anzupassen und zu einer eintönigen Kulisse zu verschmelzen. Oft setzen Lynch und Crewdson im Hintergrund eine Tür oder einen Treppenaufgang ein (z. B. BR-31 (Abb. 107), BR-33, BR-35 (Abb. 3)), als Ankündigung des Bösen, als Ausdruck der Neugier und zur Erzeugung von Spannung. Einige Fotografien (z. B. BR-29 (Abb. 29), BR-32 (Abb. 105), BR-33) sind, ähnlich einer Theaterbühne in Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgeteilt. Diese Raumin szenierung spielt im Film bei der *mis-en-scène* eine große Rolle und ist bei Lynch und Crewdson vergleichbar.

Bei der Betrachtung der Fotografien in Hinblick auf die Darstellung der Familie (siehe Kapitel 3.2.7) fiel bereits auf, dass in Crewdsons Aufnahmen gestörte Familienkonstellationen vorgeführt werden. In *Blue Velvet* und nahezu allen Filmen Lynchs ist dies analog zu beobachten. Der Vater ist abwesend oder böse.²⁷³ In *Blue Velvet* ist Jeffreys Vater nicht präsent, der Vater von Little Donny wurde entführt und umgebracht. In *Twin Peaks* wird der Vater zum Mörder. Den Männern in den Fotografien haftet ebenso etwas Unheimliches oder Verstörendes an. Besonders in BR-32, BR-35 und BR-37 (Abb. 81) fällt die Abwesenheit der Väter deutlich als negativ auf, in BR-35 und BR-37 wirken die Mütter mit ihren Kindern wie Geflohene. Auch die schwangeren Frauen (BR-1 und BR-23), die vor allem durch die Nacktheit und in der Dunkelheit besonders schutzlos wirken,

272 | Sie drückt sich beim Telefonat an die Wand und zuckt bei jedem Klopfen ängstlich zusammen.

273 | Vgl. Seesslen 1997, S. 142.

werden nicht von ihrem Partner begleitet. Berührung durch und zwischen den Familienmitgliedern ist in den Filmen kaum, in den Fotografien nie vorhanden. Besonders erschreckend wird dies in *BR-37* umgesetzt. Die Mutter berührt und wärmt ihr nacktes Baby nicht, obwohl draußen Schnee liegt und die Zimmertür offensteht. In den Filmen Lynchs herrscht stets eine Distanz zwischen den Protagonisten, Berührung wird zu meist durch Gewalt umgesetzt.

4.6.3 „A sense of loneliness and disconnection“²⁷⁴ – Einsamkeit und Entfremdung bei Edward Hopper

Wie in Kapitel 4.4.4 bereits erwähnt, wurden in der Ausstellung *Drawing on Hopper: Gregory Crewdson/Edward Hopper BR-29* (Abb. 85) und *BR-39* (Abb. 78) Hoppers *Morning in a city* (Abb. 54) gegenübergestellt. Die Parallelen sind erkennbar, jedoch gibt es weitere Gemälde Hoppers, die noch deutlicher den Zusammenhang zu Crewdson darlegen. In Artikeln zu Crewdson wird zudem wiederholt Hopper als Vergleich angeführt, aber nicht genauer analysiert.²⁷⁵ Um den starken Einfluss Hoppers in dieser Serie zu verdeutlichen, werden markante Beispiele aus allen Gruppen der Serie gewählt und Hoppers Gemälden gegenübergestellt.

Zwischen *A women in the sun* und *BR-39* bestehen offensichtliche Parallelen (Abb. 78, 80). Hoppers querrechteckiges Ölgemälde wird bestimmt durch ein karg möbliertes Hotelzimmer, in dem eine nackte Frau vor einem Bett steht. Parallel zum unteren Bildrand und vom linken Rand beschnitten, schiebt sich ein einfaches schmales Holzbett in den Raum. Die helle Decke mit dunklem Überwurf ist nach hinten geschlagen, das Laken ist zerknittert. Auf dem Boden liegen zwei schwarze hochhackige Schuhe, die so wirken, als wären sie in Eile ausgezogen und unachtsam dort liegen gelassen worden. Vor dem Bett steht im Profil nach rechts eine nackte, blasse Frau mit langen dunklen Haaren, die offen auf ihre Schultern fallen. In ihrer rechten, angewinkelten Hand hält sie eine Zigarette, ihren Blick richtet sie starr nach vorne. Nach rechts bildet der Raum eine Fensternische aus. Die klare Scheibe mit dem zurückgezogenen Vorhang gibt den Blick auf eine niedrige grüne Hügelkette frei. Gegenüber der Frau, vom rechten Bildrand abgeschnitten, muss sich ein weiteres Fenster befinden. Von hier weht zum einen ein heller, gelblicher Vorhang ein Stückchen ins Bild, zum anderen wird die Nackte von hellen, warmen Sonnenstrahlen beschienen, die von links kommen, ein schmales Rechteck auf dem Teppichboden bilden und die Frau damit einrahmen. Persönliche Gegenstände oder die übrigen Kleidungsstücke der Frau sind nicht auszumachen.

Crewdson rezipiert Hoppers Gemälde in seiner Aufnahme *BR-39* und steigert durch die Beleuchtung das Melancholische der Umsetzung ins Unheimliche. Die Platzierung der nackten Frau an einem Ort, in dem eigentlich Intimität und Privatsphäre herrschen sollten, wird von Crewdson übernommen, auch das Bett ist in der Fotografie vorhanden. Die Statur der Frau, muskulös, aber doch schlaff aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters, ist in beiden Bildern vergleichbar. In beiden Werken liegen die Schuhe unachtsam auf dem Teppichboden, ein Zeichen der Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Protagonistinnen. Eine weitere Analogie besteht in dem resignierten Gesichtsausdruck der Frauen.

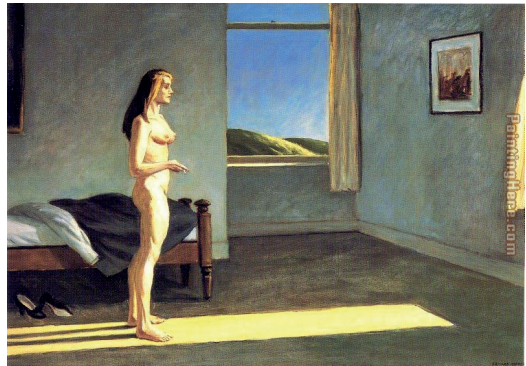
274 | Crewdson 2008, S. 81.

275 | Zum Beispiel in Berg 2007b.

Abb. 78: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2005. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-39)



Abb. 80: Edward Hopper, *A Woman in the sun*, Öl auf Leinwand, 101,9 x 155,6 cm, 1961. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Crewdsons Protagonistin starrt vor sich hin nach unten, ohne Notiz von sich oder ihrer Umwelt zu nehmen, Hoppers blickt ebenso teilnahmslos geradeaus aus dem Fenster. Beide Künstler spielen mit der offensichtlichen Sexualität. Was Hopper mit der Zigarette erreicht, die Anspielung an die *Femme fatale*, oder auch als Phallussymbol interpretierbar, setzt Crewdson mit dem Blut und mit den grauen Jacketts im Wandschrank um. Die Frauen treten beide aus ihren „normalen“ Rollen, die hochhackigen Schuhe liegen achtlos im Raum verteilt, beide befinden sich in einem Hotelzimmer und nicht in ihrem Zuhause. Crewdson verschärft die Gegebenheiten einerseits durch das abgedunkelte Zimmer und die kühlen Farben, andererseits durch das Blut an Kopf und Scham der Frau. Während Hopper die Sonne bewusst im Bild einfängt, die im Gegensatz zu der Nackten und ihrer Mimik steht, zieht Crewdson die Vorhänge zu. Allerdings verweist Crewdson mit der Uhrzeit auf dem Wecker auf die gleiche Tageszeit wie Hopper. In beiden Bildern herrscht eine Stille durch das starre Stehen der Frauen. Durch die harten Anschnitte der Zimmer und die vagen Einblicke in den Rest des Raumes erzeugen beide Künstler Spannung und regen die Neugier und die Fantasie des Betrachters an. Beide Künstler rahmen ihre Protagonistinnen mit Hilfe von Licht bzw. Sonnenlicht ein und isolieren sie damit vom Rest des Raumes.

Diesem Vergleich kann Crewdsons *BR-38* (Abb. 74) zugeordnet werden. Dadurch, dass die Frau nur im Spiegel sichtbar wird, wird der voyeuristische Eindruck gesteigert. Weitere Gemälde Hoppers zeigen eine nackte Frau in einem Innenraum, die ebenfalls als Inspirationsquellen angenommen werden können (z. B. *Morning in a city*).



Abb. 81: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-37)



Abb. 82: Edward Hopper, *Western Motel*, Öl auf Leinwand, 76,8 x 127,5 cm, 1957. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

In *BR-37* scheint Crewdson Hoppers Gemälde *Western Motel* in seine Bildsprache zu übersetzen (Abb. 81, 82). Der Fotograf widmete diesem Gemälde in seinem Essay eine kurze Analyse und beschreibt an diesem Beispiel die typischen Charakteristiken in Hoppers Gemälden, wie die Rahmung, die Ambivalenz zwischen innen und außen oder den Gebrauch des Lichts als Träger der Wahrnehmung.²⁷⁶

Crewdson rezipiert in *BR-37* die Komposition und das Thema des Gemäldes. Die Frau in Hoppers Gemälde sitzt auf der Kante eines breiten, roten Bettes, das sich vom linken Bildrand in den Raum hinein erstreckt. Vor ihr öffnet sich die Wand in ein übergroßes, horizontal ausgerichtetes Fenster, das das Bildfeld bestimmt. Die durchgehende Fensterscheibe gibt den Ausblick auf die sommerliche, hügelige Umgebung frei. Von links ragt in die Rahmung des Fensters die Kühlerhaube eines grünen Autos. Neben dem Bett steht, von der unteren linken Bildecke beschnitten, ein gepackter hellbrauner Koffer.

Hoppers Gemälde und Crewdsons Fotografie zeigen Frauen im Hotelzimmer, die von einem Fenster gerahmt werden. Die Körperhaltung ist jeweils vergleichbar, auch wenn die Protagonistin in der Fotografie den Betrachter nicht ansieht, sondern ihren Blick auf ihr Baby richtet, das vor ihr auf dem Bett liegt. Crewdson übernimmt zudem die stark angeschnittene Darstellung des Autos. Im Gegensatz zu *Western Motel* dreht Crewdson die Perspektive in seiner Fotografie um, der Betrachterstandpunkt liegt bei ihm außerhalb des Raumes. Auch verlegt Crewdson die Szene in die Nacht, während Hopper zusätzlich mit dem Sonnenlicht spielt. Beide Künstler schaffen jedoch eine Atmosphäre

276 | Vgl. Crewdson 2008, S. 80f.



Abb. 83: Edward Hopper, *Hotel Room*, Öl auf Leinwand, 152,4 x 165,7 cm, 1931. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 84: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-26)

der Einsamkeit und Flucht, gepaart mit einem Gefühl der Hoffnung und des Aufbruchs, was Koffer und Auto in direkter Nähe symbolisieren. Mit dem Baby bringt Crewdson eine zusätzliche Ebene mit ins Bild ein und wirft weitere Fragen für die Betrachter auf.

Die auf dem Bett im Kinder- bzw. Jugendzimmer sitzende Frau aus *BR-26* scheint eine direkte Rezeption von Hoppers *Hotel Room* zu sein (Abb. 83, 84). Hopper platziert eine mit rotem Body bekleidete Frau auf einem Bett in einem Hotelzimmer. Sie liest einen Brief, der auf ihren nackten Knien liegt und den sie mit beiden Händen festhält. Das Bett bildet eine Diagonale von links unten nach rechts über die Bildmitte hinaus. Die Wand dahinter bleibt weiß, und hebt die Protagonistin zusätzlich im Bild hervor. Am Fußende des Bettes und in der rechten Bildhälfte sind weitere Möbelstücke, Koffer und Kleidungsstücke erkennbar.

Crewdson versetzt die leicht bekleidete Frau aus dem Hotelzimmer in ein privates Schlafzimmer und ersetzt den Brief aus Hoppers Werk durch das Blut am Finger. Die Haltung der Frauen, das Motiv des Bettes, der Betrachterstandpunkt und die Wirkung, die von den Frauen ausgeht, bleiben nahezu gleich. Crewdson übernimmt die Nachdenklichkeit und Melancholie, die In-Sich-Gekehrtheit und Ratlosigkeit. Beide Frauen haben sich auf der Bettkante niedergelassen, nachdem sie, im Falle Hoppers, mit Koffern ins Hotel gekommen sind, in Crewdsons Werk den Blutfleck auf dem Bett der Tochter entdeckt haben. Die verstreuten Kleidungsstücke werden von Crewdson ebenfalls übernommen, auch wenn er die Szene in einen detailreicheren Kontext verlegt, als es bei Hopper der Fall ist.

In *BR-29* setzt Crewdson zwei Gemälde Hoppers, sowohl *Excursion into philosophy* als auch *Room in New York* neu in Szene (Abb. 85, 69, 86). In beiden Werken besteht die zentrale Szene aus einem Bett, auf dem ein Mann an der Bettkante sitzt und teilnahmslos ins Leere blickt. *Excursion into philosophy* evoziert zwar durch den Titel und das aufgeschlagene Buch an der Bettkante, dass der Mann über das zuvor Gelesene sinniert, jedoch ist das vorrangige Motiv in beiden Gemälden die Entfremdung zwischen den beiden Paaren. Mann und Frau haben sich nichts zu sagen und wenden sich voneinander ab. Intimität und Nähe stellt sich nicht ein. Crewdson versetzt die Personen in einen größeren Rahmen, aber trotz, oder gerade wegen der Geräumigkeit des Zimmers, können die beiden jeder in ihrer „eigenen“ Welt leben, ohne miteinander reden bzw. sich berühren zu müssen. In beiden Werken werden verschiedene Lichtquellen eingesetzt,



Abb. 85: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-29)



Abb. 69: Edward Hopper, *Excursion into philosophy*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 101,6 cm, 1959. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 86: Edward Hopper, *Room in New York*, Öl auf Leinwand, 73,7 x 91,4 cm, 1932. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

die, im Falle Crewdsons, verschiedene Bereiche im Raum markieren, im Falle Hoppers geometrische Flächen ausbilden. In *BR-29* wird darüber hinaus die Inspiration durch Hoppers Gemälde *Room in New York* deutlich.

In Hoppers Gemälde fällt der Blick durch ein geöffnetes Fenster in ein hell erleuchtetes Wohnzimmer, in dem sich ein Mann und eine Frau aufhalten. Der Mann, noch in Anzug und Krawatte, sitzt in der linken Bildhälfte Zeitung lesend in einem hellroten Polstersessel. Rechts im Bild wendet sich eine Frau in rotem langem Kleid nach rechts einem Klavier zu. Sie sitzt seitlich zu dem Instrument, dreht ihren Oberkörper zurück und spielt wie geistesabwesend mit einem Finger auf den Tasten. Zwischen dem Paar steht ein runder Tisch, der die beiden in der jeweiligen Bildhälfte isoliert und einsperrt. Besonders der Frau bleibt kaum Bewegungsfreiheit. Die große zimmerhohe Tür an der rückseitigen Wand trennt die beiden zudem optisch voneinander. Dem Mann ist der Sessel, der „Thron“ der Familie, inne, er liest Zeitung, was seine intellektuelle Seite betont. Die Säule der Häuserfassade, links vor dem Fenster, kann ebenfalls dem männlichen Teil des Bildes zugeordnet werden. Die Frau wird zwischen der runden Tischplatte und dem filigranen Musikinstrument eingespannt. Ihr wird somit der häusliche, weibliche Aspekt zugeschrieben. Die Figuren bleiben maskenhaft und die Personen werden zu „Repräsentanten ihrer Geschlechterrollen“²⁷⁷. In beiden Werken wird die Stadt bzw. die Siedlung als Sinnbild der gescheiterten menschlichen Beziehung thematisiert.

277 | Beck 1988, S. 181.

Crowdson übernimmt die Langeweile, die Distanziertheit und Absonderung des Paares, die Entfremdung von Mann und Frau in ihrem eigenen Zuhause und innerhalb ihrer Familie. Er trennt die Personen durch Leerflächen, das Bett und der Hocker teilen den Raum in zwei Hälften. Der Mann wendet sich seinem Raum, dem rechten Bildteil zu, die Frau dem linken. Hopper bietet die Vorlage, die Crowdson modifiziert, indem er die Szene an einen noch intimeren Ort, in das Schlafzimmer, verlegt. Ein Zitat aus Sheena Wagstaffs Katalog zur Hopperausstellung in London und Köln im Jahre 2004 bzw. 2005 trifft auch den Kern von *BR-29*: „[die] Figuren von architektonischen Elementen eingerahmt oder in Leerflächen gefangen, [...], durch die Leere zu winzigen Figürchen gemacht [...]“²⁷⁸.

Excursion into philosophy scheint nicht nur für *BR-29* eine Inspiration dargestellt zu haben. Auch *BR-30*, *BR-35* (Abb. 3) und *BR-49* können dem Vergleich zugeordnet werden. Crowdson wandelt Hoppers Gemälde zwar jeweils ab, versetzt das Paar in die Natur, ändert das Bildpersonal oder die Perspektiven, die Grundkomposition ist jedoch jeweils mit Hoppers Gemälde vergleichbar. Crowdson verstärkt die Isolation und Einsamkeit und steigert das Gefühl ins Unangenehme, indem er die Szene in *BR-49* in ein dreckiges Umfeld verlegt und die Nacktheit der Frau noch offensichtlicher zur Schau stellt. Imaginiert man in Crowdsons Fotografie den Betrachterstandpunkt genau auf der anderen Seite, ergibt sich nahezu die gleiche Anordnung der Figuren wie in Hoppers Gemälde.

Zum Abschluss des Vergleichs mit Hopper werden zwei Fotografien Crowdsons (*BR-15* (Abb. 78) und *BR-3* (Abb. 90)) untersucht, die Versatzstücke aus verschiedenen Gemälden Hoppers zu beinhalten scheinen.

In *BR-15* wirken zwei Gemälde Hoppers, *Summer evening* und *House with big pine* nach (Abb. 87–89). In der Szene auf der Veranda in der rechten Bildhälfte der Fotografie kann Edward Hoppers Gemälde *Summer evening* wiedererkannt werden.

Hoppers querrechteckiges Ölgemälde zeigt einen Ausschnitt einer hölzernen weißen Veranda bei Nacht, die sich bildparallel in die Bildfläche einfügt. Nach links ist sie angeschnitten und suggeriert eine Weiterführung, nach rechts endet die Veranda mit einer offenen Pergola, an deren Geländer ein Pärchen lehnt. Nach vorne hin ist die Veranda mit einer Brüstung abgeschlossen, darüber erhebt sich ein vertikaler Balken, der das Dach trägt. Die Veranda ist beleuchtet, der Hintergrund bleibt undurchdringlich schwarz. Die Front des Hauses ist mit weißen, horizontal angebrachten Holzpaneelen verkleidet, die durch eine leicht nach links aus der Mittelachse verschobene, hellbraune Tür unterbrochen werden. Weder die Tür noch das sich links anschließende Fenster geben einen Blick ins Innere des Hauses frei. Das Pärchen an der rechten Brüstung verdeutlicht durch ihre Kleidung den Bildtitel. Die junge Frau lehnt mit ihrem Gesäß an der Brüstung, ihre Arme stützt sie nach hinten auf den Vorsprung auf. Sie ist mit einem Ensemble aus einem leichten, rosafarbenen Bandeau-Oberteil und kurzem Rock bekleidet, das den Großteil ihrer nackten Haut freilässt. Neben ihr sitzt ein junger Mann halb auf der Brüstung. Er hat seinen linken Fuß auf dem Boden abgestellt und dreht sich mit dem Oberkörper zu dem Mädchen hin, wendet somit dem Betrachter seinen Rücken zu. Er ist mit einer hellbraunen Hose, einem blauem T-Shirt und weißen Slippers sommer-

278 | Anfam 2004, S. 36.



Abb. 87: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-15)



Abb. 88: Edward Hopper, *Summer evening*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 106,7 cm, 1947. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 89: Edward Hopper, *House with a big pine*, Aquarell, 50,8 x 63,5 cm, 1935. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

lich leicht gekleidet. Seinen rechten Arm hat er auf dem Mauerchen abgestützt, seine linke Hand hält er angewinkelt vor seiner Brust. Sein Blick und seine Körperhaltung sind auf seine Begleiterin gerichtet. Allerdings erweckt Hopper den Eindruck, als höre die Frau nicht zu, bzw. möchte nicht hören, was der Mann ihr zu sagen hat.

In *BR-15* wiederholt sich die Szene aus Hoppers *Summer evening*. Crewdson lichtet ein vergleichbar gestaltetes Haus mit weißen Hozpaneelen, Veranda und Brüstung mit einem Pärchen ab. Crewdson dreht die Szene Hoppers um 90 Grad und ordnet die beiden Personen nicht auf der Brüstung, sondern auf einer Bank auf der Veranda an. Die Resignation der beiden bleibt bestehen. Crewdson trennt das Paar und lässt die beiden kein Gespräch führen. Die Beleuchtungssituation auf der Veranda, bei dunkler Umgebung, wird ebenso übernommen. Zusätzlich setzt Crewdson ein Kompositionselement ein, das in einigen Gemälden Hoppers, u. a. in *House with a big pine* vorkommt. In den Gemälden und der Fotografie wird ein Strommast umgesetzt, der das Haus vertikal teilt und das Bild in zwei Hälften strukturiert.

An einer zweiten Gegenüberstellung kann man eine ähnliche Vorgehensweise Crewdsons ablesen. Schauplatz von *BR-3* ist eine verschneite Straße in einer amerikanischen Kleinstadt in der Abenddämmerung, auf der mittig vor einer gelb anzeigenden Ampel ein Auto zum Stehen gekommen ist (Abb. 90).

Direkt von Hopper scheint die Szene rechts im Restaurant inspiriert zu sein. Sie kann als Zitat des Gemäldes *Automat* gelten (Abb. 91). In Hoppers Ölgemälde sitzt in einem hell erleuchteten Café an einem runden Tisch eine einzelne Dame in Hut und Mantel,

die frontal zu sehen ist und den Großteil der Szene bestimmt. Die dunkle Scheibe hinter ihr, die mehr als zwei Drittel der Höhe des Bildes einnimmt, und der angeschnittene Ausblick aus dem Fenster links sind dunkel gehalten und verorten die Szene in die Nacht. Die beiden Reihen der runden Deckenlichter des Raumes spiegeln sich in der dunklen Fläche und suggerieren eine weite Ausdehnung des Restaurants nach hinten. Links ist der Eckeingang des Cafés zu erkennen, der Rest des Etablissements bleibt dem Betrachter verborgen. Der runde Tisch befindet sich leicht aus dem Zentrum des Gemäldes gerückt, ein zweiter Stuhl, dessen Stuhllehne auf den Betrachter zeigt, ist dicht an den Tisch herangeschoben. Ein leerer kleiner, weißer Teller befindet sich auf dem sonst vollkommen leeren Tisch. Ihren Blick hält die Dame gesenkt, ihr rot geschminkter Mund zeigt keinerlei Regung. Die Frau wirkt einsam, etwas verloren und nachdenklich. Der Stuhl vor dem Tisch wirkt nicht so, als ob dort bis vor kurzem noch eine zweite Person gesessen haben könnte. Ebenso fehlt ein zweites Gedeck, eine Tasse oder jeglicher Hinweis auf Gesellschaft. Sie trägt noch ihren Mantel, einen Handschuh und ihren Hut und wirkt, als wolle sie jederzeit aufbrechen.

In *BR-3* setzt Crewdson eine vergleichbare Szene auf der rechten Seite im Diner im Erdgeschoss des Eckhauses um. Crewdson dreht die Perspektive bzw. den Betrachterstandpunkt, so dass man nun, im Gegensatz zu Hoppers Gemälde, von außen durch die über Eck gestellte verglaste Eingangstür auf die Frau im Profil blicken kann. Crewdson schafft somit eine größere Distanz zu der Protagonistin und verstärkt den voyeuristischen Eindruck. Er zitiert die Kopfhaltung und den nach unten gerichteten Blick, wodurch die gleichen Gefühle beim Betrachter erzeugt werden wie im Gemälde *Automat*. Crewdson gibt, im Unterschied zu Hopper, eine genauere Einbindung der Szene in ihr Umfeld. Während bei Hopper der Bildausschnitt auf die Frau am Tisch reduziert ist, bietet Crewdson das Umfeld mit zur Interpretation an und ermöglicht eine Verortung in den Gesamtzusammenhang.

Das Prinzip des erleuchteten Geschäfts oder Hauses in der sonst dunklen Straße, wie es Crewdson in dem Diner und auch in dem Tattooladen links einsetzt, findet sich in Hoppers *Nighthawks* wieder (Abb. 92). *Nighthawks* öffnet dem Betrachter den nächtlichen, uneingeschränkten Blick in eine beleuchtete Bar. Sie ist rundum mit großen, fast durchgängigen Scheiben verglast und befindet sich an einer menschenleeren Straßenecke, die zum linken Bildrand von einer Häuserfassade mit unterem Laden bzw. Lokal begrenzt wird. Eine Frau und drei Männer stehen bzw. sitzen innerhalb der beleuchteten Bar. Eine der Krümmung des Raumes folgende, braune Holztheke nimmt den Großteil des Innenraums ein.

Die Darstellung eines hell erleuchteten Lokals in einer nächtlichen Kleinstadt verortet Crewdsons Fotografie in das Umfeld von Hoppers Gemälde. Ein Pendant zu der einzelnen Dame im Diner bildet in Crewdsons Foto die männliche Rückenfigur, die dem Betrachter gegenüber an der Bar sitzt und in ihr Glas starrt. Zudem ähneln sich die beiden Bilder bzw. explizit die Szene im Diner in der Lichtführung. Die Lichtquelle liegt bei beiden innerhalb des Lokals, die Bar bzw. das Restaurant bildet einen hell erleuchteten, abgegrenzten Raum vom Dunkel bzw. Grau der Umgebung. Das große Fenster und der dahinter hell erleuchtete Innenraum isolieren die Szene. Dem Betrachter wird ein

Blick ins Innere gewährt, ohne dass er vollständig Anteil nehmen könnte. Beide Künstler spielen mit der Ambivalenz zwischen Innen- und Außenraum und dem voyeuristischen Blick bzw. der Neugierde des Betrachters.

Für die Szene des Mannes im Mantel auf dem verschneiten Gehweg findet man bei Hopper ebenfalls ein Vergleichsobjekt. Die schwarz-weiße Radierung *Night Shadows* zeigt aus Vogelperspektive eine Straßenecke bei Nacht (Abb. 93). Auf der, von rechts diagonal ins Bild führenden Straße bewegt sich ein mit Mantel und Hut bekleideter Mann vom Betrachter weg. Sein langer Schatten fällt hinter ihm auf die Straße, was auf eine Lichtquelle, wahrscheinlich von einer Laterne, links von ihm schließen lässt. Dies unterstreicht Hopper durch die Schattierungen und die helle Fläche links im Bild. Der Schatten des Pfahls, wahrscheinlich von einer Laterne, fällt diagonal von links nach rechts durchs Bild und teilt so die Radierung in zwei fast gleich große Teile. Die Bildfläche ist in der oberen Hälfte sehr dunkel gehalten, betont wird die helle rechte Straßenecke durch den dunklen einfallenden Schatten und den darauf zugehenden Mann. Crewdsons Szene erscheint wie eine Fortführung des Motivs. Crewdson nimmt die mögliche Quelle des Laternenschattens aus Hoppers Gemälde in Form der Ampel in seiner Fotografie auf. Auch die Häuserfront in Crewdsons Fotografie ähnelt stark Hoppers Radierung.

Wie in *BR-3* in den Fassaden der linken Häuserzeile, bietet Hopper im Gemälde *Early Sunday Morning* einen Ausschnitt aus einer gleichförmigen Architektur, einer Kombination aus erdgeschossigen Läden und darüber liegenden Wohnungen (Abb. 94). Hoppers zweistöckiges Gebäude, das sich scheinbar beliebig über das gesamte querformatige Gemälde erstreckt, scheint sich in Crewdsons Fotografie eingliedern zu lassen. Details wie die Markisen der erdgeschossigen Läden mit den hohen Schaufenstern, die schmalen hochrechteckigen Fenster im ersten Stock und das bekrönende Gesims sowie der niedrige Hydrant an der Kante des Gehwegs finden sich in Crewdsons Straßenszene wieder.

Hoppers Werk ist in dem Sinne interpretiert worden, dass die Großstadt eher ein Hindernis in der Beziehung zwischen Mann und Frau darstellt. Bei Hopper und auch bei Crewdson ist dies nachvollziehbar. Dargestellte Figuren, falls es sich überhaupt um mehrere Personen handelt, stehen meist ohne Verbindung zueinander. Sie kommunizieren nicht, sie agieren nicht, sie stellen oft keinen Blickkontakt her. Hopper geht so weit, dass er Gesichter nur masken- oder skizzenhaft darstellt. Die Vermittlung von Ausdruck und Stimmung funktioniert in Hoppers Gemälden durch Ambiente und Körperhaltungen, nicht über Physiognomie. In nur wenigen Gemälden kommunizieren die Personen oder wird Bewegung sichtbar. Crewdson reduziert dies ebenfalls in seinen Aufnahmen auf ein Minimum bzw. eliminiert es komplett.

Wie Kranzfelder in seiner Monographie zu Hopper beobachtet, sind dessen Bilder gerade dadurch für verschiedene Deutungen offen, da er nur scheinbar die Realität abbildet. Hoppers Gemälde sind gleichzeitig „Schein und Teil der Wirklichkeit“²⁷⁹. Er inszeniert Ereignisse, um eine Illusion von Realität zu erzeugen,²⁸⁰ nutzt reale „Versatzstücke seiner amerikanischen Umwelt“²⁸¹ und gaukelt so eine Wirklichkeit vor, die auf den Betrachter real wirkt. Dies gelingt Crewdson in seinen Fotos ebenso und er integriert

279 | Kranzfelder 2002, S. 37, 80.

280 | Vgl. Sheena Wagstaff: Begeisterung für das Sonnenlicht. In: Wagstaff 2004a, S. 12–31, hier S. 21.

281 | Kranzfelder 2002, S. 75.



Abb. 90: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-3)



Abb. 91: Edward Hopper, *Automat*, Öl auf Leinwand, 71,4 x 91,4 cm, 1927. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 92: Edward Hopper, *Nighthawks*, Öl auf Leinwand, 84,1 x 152,4 cm, 1942

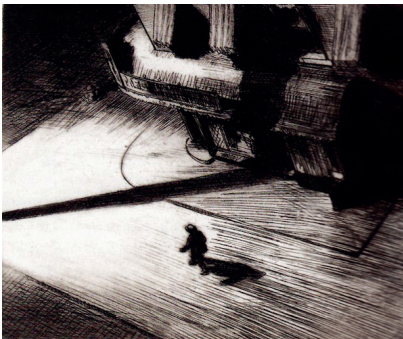


Abb. 93: Edward Hopper, *Night Shadows*, Radierung, 17,8 x 21,3 cm, 1921. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 94: Edward Hopper, *Early Sunday Morning*, Öl auf Leinwand, 89,4 x 153 cm, 1930. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

zudem „Stolperfallen“. Bei genauerer Betrachtung werden Details, wie eine geöffnete Autotür, ein Pärchen, das bei eingeschalteter Innenbeleuchtung im Auto sitzt, sich aber dennoch nichts zu sagen hat oder eine leere Pillendose auf dem Nachtkästchen, erkennbar, die Verwirrung stiften und dadurch ein beklemmendes Gefühl beim Betrachter hervorrufen. Beide Künstler spielen mit dem Sichtbaren und Unsichtbaren. Türen sind nur einen Spaltbreit geöffnet, Motive werden angedeutet, man kann sich die Dramen, die

sich abgespielt haben oder sich noch abspielen werden, vorstellen. Dadurch wird ein „Gefühl von drohendem Unheil [erzeugt] und für die [...] Empfindung, dass das Geschehen auf eine Lösung zudrängt.“²⁸²

4.6.4 Bahngleise – Edward Hopper, David Lynch und Joel Sternfeld

In *BR-41* und *BR-42* kann die Inspiration durch verschiedene Künstler aus unterschiedlichen Medien erkannt werden. Die beiden Fotografien werden von den Strängen der horizontal bzw. vertikal verlaufenden Bahngleise strukturiert (Abb. 96, 9).

Zum einen scheinen in den beiden Fotografien Werke Edward Hoppers, zum Beispiel *House by the railroad*, *American Landscape* und *New York, New Haven and Hartford* von Crewdson rezipiert zu werden (Abb. 95, 97, 98).

House by the railroad ist das wohl bekannteste Bild Hoppers, das dieses Motiv der Bahngleise aufnimmt. Das nahezu quadratische Ölgemälde zeigt ein zweistöckiges, viktorianisch aussehendes Haus, das nah an einem Schienenstrang gebaut wurde. Der Betrachterstandpunkt liegt etwas unterhalb des Bahndamms, der „[...] als vorgezogene Horizontlinie [fungiert]“²⁸³. Das weiß getünchte Haus besteht aus einem vierstöckigen Turm, an dem sich links ein zweistöckiges Hauptgebäude anschließt. Beide Teile besitzen dunkle geschwungene, weit vorkragende Dächer mit eigenen Fenstern, das niedrige Dach ist bekrönt von einem roten Kamin. Im Erdgeschoss ist eine von Säulen getragene Veranda angebaut. Der Sockel des Hauses ist durch den niedrigen Betrachterstandpunkt nicht zu erkennen. Die Horizontalen des Gebäudes nehmen die Linie der Schienen auf und strukturieren das Bild. Hinter den mit gelben Jalousien teilweise verdeckten Fenstern ist kein Leben erkennbar. Der Hintergrund des Gemäldes wird von einem zwischen weiß und blaugrau changierenden Himmel eingenommen. Diese „Inkunabel der gegenständlichen amerikanischen Malerei“ war Crewdson zudem aus Alfred Hitchcocks Film *Psycho* vertraut, da der Regisseur das Gebäude als Vorlage des Hauses von Norman Bates nutzte.²⁸⁴

In *BR-41* wird die Anlage der horizontal verlaufenden Bahngleise imitiert, die den Betrachter vom Bildgeschehen distanzieren. Die Kühltürme, die ebenfalls nach links niedriger werden, ersetzen die Architektur des Hauses. In Crewdsons Fotografie werden zwar Personen in die Landschaft integriert, jedoch sind sie durch ihre Größe der Natur untergeordnet. Das Verhältnis von Himmel zu Landschaft und Schienen ist in beiden Werken vergleichbar. In *BR-41* führt Crewdson Hoppers Komposition weiter, indem er den technischen Fortschritt nicht nur in Form der Schienen, sondern in Gestalt einer Fabrik ausdrückt, die sich sehr nahe an dem Privatleben der Einwohner in der Siedlung rechts befindet. Somit versetzt Crewdson Hoppers Gemälde ins 21. Jh.

Diesem Vergleich lässt sich Crewdsons Fotografie *BR-42* anfügen, in der ebenfalls die Kompositionselemente aus Hoppers Werk aufgenommen werden, auch wenn Crewdson die Perspektive um 90 Grad in die Vertikale dreht. Zudem lässt er das Haus abbrennen, es wird von der Natur vereinnahmt, von ihr zerstört. Die Jugendlichen nehmen nur teilweise Notiz von dem Ereignis. Bei Hopper wird die Technik in Form der Bahngleise vor

282 | O'Doherty 2004, S. 90.

283 | Kranzfelder 2002, S. 76.

284 | Vgl. ebd., S. 86.



Abb. 95: Edward Hopper, *House by the railroad*, Öl auf Leinwand, 61 x 73,7 cm, 1925. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 96: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-41)

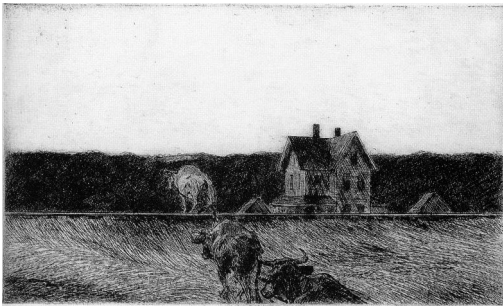


Abb. 97: Edward Hopper, *American Landscape*, Radierung, 19,7 x 32,9 cm, 1920. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019



Abb. 98: Edward Hopper, *New York, New Haven*, Öl auf Leinwand, 81,3 x 127 cm, 1931. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

das Idyll der Familie, vor das Eigenheim gestellt, hält Einzug in die Natur und in das Leben der Menschen. Bei Crewdson ist dies schon Vergangenheit, die Personen laufen auf eben dieser Technik herum, nehmen keine Notiz davon und stören sich nicht an dem Fortschritt, der hier schon lange keiner mehr ist. Gerade in der Person des Mädchens, das auf den Schienen balanciert, zeigt sich diese Wandlung deutlich. Für sie ist es eher ein Spiel, eine Ablenkung an dem tristen Abend.

Hoppers Radierung *American Landscape* aus dem Jahre 1920 zeigt eine ähnliche Szene wie *House by the railroad*. Der Betrachterstandpunkt und Blick liegt wie in *House by the railroad* weit unten. Das Gebäude ist in der Radierung kein prunkvolles, sondern ein einfaches geradliniges Haus mit Satteldach, dessen Fundament ebenfalls von den Bahngleisen überschritten wird, zu denen eine kleine Anhöhe führt. Drei Kühe sind gerade dabei, den Bahndamm hinaufzulaufen und die Gleise zu überqueren. Das Haus wird hinterfangen von einer die gesamte Bildbreite einnehmenden dunklen, dichten Hecke. Der Rest des Blattes, fast die gesamte obere Bildhälfte, bleibt als heller Himmel undurchbrochen. In dieser Radierung zeigt sich der gleiche Bildaufbau wie in *BR-41*. Auch die Hecke wird mit der im Hintergrund verlaufenden Hügelkette wiederholt. Crewdson ersetzt die Kühe durch Jugendliche und dreht in *BR-42* die Perspektive.

In *BR-41* wird zu den horizontal verlaufenden Schienensträngen der Lichteinfall aus *New York, New Haven and Hartford* rezipiert. In diesem Gemälde werden erneut das horizontale Bahngleis am unteren Bildrand und ein sich dahinter erhebendes Gebäude umgesetzt. Hopper fügt diesem Gemälde zusätzlich Bäume und einen Hügel bei und setzt eine harmonische, stimmungsvolle Beleuchtung von rechts ein. Warmes Sonnenlicht bescheint die rechte Giebelseite des Hauses sowie der Fabrik in der Fotografie.

In die möglichen Inspirationsquellen für das Motiv der Schienen reihen sich mehrere Fotografien aus Joel Sternfelds *American Prospects* ein, was anhand der Aufnahme *Palmerton, Pennsylvania, November 1982* verdeutlicht werden soll. Die großformatige Aufnahme lichtet eine herbstliche, trostlos wirkende, hügelige Landschaft ab, in der mittig einige Häuser zu einer kleinen Siedlung gruppiert sind. Die zweistöckigen Holzhäuser ähneln sich in Architektur und Aussehen. Unterhalb des Hügels verläuft eine Bahnlinie, die das Bild in einer Diagonale vom rechten zum unteren linken Rand durchzieht. Kahle Bäume und Sträucher wachsen parallel zu den Schienen, an dem kleinen Hang, der zu den Häusern überleitet, liegen Holz- und Betonteile verstreut zwischen den braunen Pflanzen. Zum oberen Bildrand hin sticht ein einzeln auf dem Hügel stehendes Haus vor dem gleichmäßig grauen Himmel heraus. Weder in den Häusern noch in der Umgebung sind Menschen oder Tiere zu sehen.

BR-41 und *BR-42* stehen durch die Anlage der Schienen, die nah an der Siedlung verlaufen sowie der trostlos und verlassen wirkenden Landschaft den Fotografien Sternfelds nahe. In *BR-42* wird ebenso das Haus aufgenommen, das, abgesehen von dem Brand, mit einem der Gebäude am unteren Rand der Siedlung vergleichbar ist. Sternfelds Fotografien *Coeburn, Virginia, April 1981* und *Grafton, West Virginia, February 1983* lassen sich ebenso in diesen Vergleich einreihen.

Eine dritte mögliche Parallele kann in einer Szene aus David Lynchs *Twin Peaks* erkannt werden. Ein Opfer, Ronette Pulaski, läuft nach ihrer Flucht orientierungs- und ziellos auf den Bahngleisen entlang.

4.6.5 Das Spiel mit Raumkonstellationen und Licht – William Eggleston, David Lynch und Joel Meyerowitz

Crewdson zeigt auffällig oft in seinen Fotografien eine Toilette oder einen Teil davon (Abb. 85). Die Badezimmertüren sind verschieden weit geöffnet, die Räume sind erhellt, während das Licht in der restlichen Umgebung gedämpft ist. So stellt Crewdson die Toiletten oder Badezimmer als besondere Motive in seinen Bildern heraus und misst ihnen eine Bedeutung zu.

In einer seiner Fotografien zeigt William Eggleston aus leichter Untersicht einen nach hinten fluchtenden, dunklen Gang, an dessen Ende sich eine Tür nach innen in ein Badezimmer öffnet (Abb. 99). Dort steht dem Betrachter eine Toilette mit hochgeklapptem Deckel direkt gegenüber. Dunkles rotes Licht taucht das Badezimmer mit der gemusterten Wand in rote Farbe und scheint aus dem Raum hinaus. Die Lichtquelle ist nicht zu identifizieren. Durch die Beleuchtung entsteht ein Sog zur Toilette hin.

In *BR-29* fällt der Lichtschein ebenso diagonal wie bei Eggleston aus dem Badezimmer hinaus auf den Boden davor. In beiden Fotografien ist jeweils nur die Toilettenschüssel sichtbar, der Rest der Badausstattung bleibt dem Blick des Betrachters verborgen.

Abb. 85: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-29)



Abb. 99: William Eggleston, *Untitled from the portfolio 10.D.70.V2*, c. 1970, Dye transfer print, 31,6 x 45,7 cm, printed 1996. © 2020. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala. © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner



In *BR-28* spielt sich die Hauptszene eigentlich vor dem Spiegel in der Bildmitte ab (Abb. 100). Rechts davon wird jedoch, nach dem Blick durch einen begehbaren Kleiderschrank, ein Teil eines Badezimmers sichtbar, die Toilettenschüssel wiederum in der Spiegeltür. Vor allem die Raumkonstellation dieser Aufnahme ist mit Eggleston vergleichbar (Abb. 101). Der Betrachterstandpunkt liegt inmitten eines Zimmers, das sich über eine geöffnete Tür in einen dahinter liegenden Raum erweitert, in dem wiederum ein Durchgang den Blick in einen weiteren Raum anbietet. Im letzten Zimmer endet der Blick an einem Fenster, durch das helles Licht einfällt. Crewdson nimmt dies in *BR-28* in der rechten Bildhälfte auf. Das abschließende Fenster wird durch einen Spiegel und eine nicht sichtbare Lichtquelle ersetzt.

Bei der Beschäftigung mit Fotografen, die in den 1970er Jahren in Amerika zur Etablierung der Farbfotografie als Kunst beitrugen, stößt man unweigerlich auf Joel Meyerowitz (*1938), eine der Hauptfiguren der Farbfotografie dieser Generation, und seine Fotoserie *Cape Light*. Zunächst als Schnappschussfotograf arbeitend, beschäftigte sich Meyerowitz von 1976–77 mit dem Projekt, die Landschaften um Cape Cod, Massachusetts zu fotografieren. Die Aufnahmen entfalten ihre Wirkung hauptsächlich durch das Einfangen von Licht- und Farbeffekten. Das Erzeugen von Emotionen stand stärker im Vordergrund als die Dokumentation von landestypischen Phänomenen.²⁸⁵

In *Hartwig House* aus der Serie *Cape Light* fotografiert Meyerowitz aus dem Innenraum eines Hauses nach außen. Der Betrachterstandpunkt liegt in dem schlicht gehaltenen, ganz in weiß gestalteten Gang, von dem rechts und links jeweils ein Raum abgeht. Rechts ist ein sehr schmaler Ausschnitt eines Schlafzimmers einsehbar, die Tür des Rau-

285 | Vgl. Alissa Schapiro: Joel Meyerowitz. In: Bussard u. Hostetler 2013, S. 204–209, hier S. 204.

mes ist weit in den Flur hinein geöffnet. Nach links deutet sich lediglich ein Wandvorsprung an. Der Blick des Betrachters fällt den schmalen Gang hinab zu einer nach innen halb geöffneten Tür, durch die helles weißes Licht in den Innenraum hineinfällt. Außen zeichnen sich lediglich die Umrisse eines grünen Baumes ab.

Durch die verschiedenen suggerierten Blickrichtungen, die durch die geöffneten Türen angedeutet, aber nicht ermöglicht werden, steht die Fotografie Crewdsons Raumkonstellationen nahe.

In einigen Aufnahmen der Serie *Beneath the Roses* bildet Crewdson Autos ab, deren Türen bei eingeschalteter Innenraumbelichtung offen stehen. Die Personen sitzen entweder unbewegt im Auto, sind bereits ausgestiegen oder sind im Bild nicht mehr zu sehen (z. B. *BR-15* (Abb.87), *BR-19*, *BR-47*). Auch in den vorigen Serien *Hover* und *Twilight* inszeniert Crewdson Fahrzeuge mit offenen Türen, allerdings nicht so vielfältig wie in *Beneath the Roses*. Joel Meyerowitz setzt in seiner Fotografie *Red Interior, Provincetown* ein Auto mit offen stehenden Türen um. Der Innenraum ist rot erhellt, Fahrer oder Beifahrer sind nicht erkennbar. Das Fahrzeug parkt am Anfang einer Reihe von gleichförmigen weißen Holzhäusern, die eine Diagonale von rechts nach links in den Hintergrund im Bild beschreiben. Weitere Autos sind vor den Häusern geparkt, bei denen jedoch alle Türen geschlossen sind. Meyerowitz lichtete die Szene bei Nacht ab, wodurch das Licht der Straßenlaterne mit dem Mond korrespondiert und die Innenraumbelichtung zur Geltung kommen kann. Da die Fotografie als Bestandteil der Serie *Cape Light* zu der „one of the most important publications of color photography“²⁸⁶ zählt, kann man annehmen, dass Crewdson mit dieser Fotografie vertraut war.

Nicht nur in den Fotografien von Eggleston oder Meyerowitz sind Inspirationen ablesbar, sondern auch im Film *Twin Peaks – Fire Walk with Me* von David Lynch. In einer Szene bekommt Laura ein Bild geschenkt, mit der Anweisung, es in ihrem Zimmer aufzuhängen. Das Gemälde zeigt einen leeren Innenraum, an dessen hinteren Wand eine Tür einen Spalt breit geöffnet ist. Dahinter schließt sich ein zweiter Raum an, der allerdings nicht einsehbar ist. Das Bild fungiert im Film als Schlüsselement, als Zugang zur „Schwarzen Hütte“ bzw. dem „Roten Zimmer“, einem Raum außerhalb der realen Welt.

4.6.6 Spiegelungen und Blicke – Alfred Hitchcock

Wie bereits in Kapitel 4.2.3 erwähnt, nennt Crewdson Hitchcocks Film *Vertigo* als größte Inspirationsquelle. Zudem wurde festgestellt, dass es eher die Themen und die Atmosphäre sind, die zwischen Crewdsons Fotografien und den Filmen Hitchcocks verglichen werden können. Dennoch gibt es auch einige Motive in *Beneath the Roses*, die auf Hitchcock zurückweisen. Wie die jeweils ersten Aufnahmen von *Early Work*, *Twilight* und *Dream House* beginnt zum Beispiel Hitchcocks Film *Psycho* mit einem Schwenk über die anonyme Großstadt, um eine Alltäglichkeit aufzuzeigen und den Film zu verorten. Daneben wird das Thema Familie bei Crewdson und Hitchcock in auffälliger Weise eingesetzt. Die Familie fungiert bei Hitchcock „als Wurzel allen Übels“²⁸⁷, Eheleute trachten sich gegenseitig nach dem Leben, was auch eine Grundkonstante des psychologischen

286 | Ebd.

287 | Lars Penning: Schuld und Sühne – Anmerkungen zu Hitchcocks Melodramen. In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 93–106, hier S. 103.

Abb. 100: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-28)



Abb. 101: William Eggleston, *Tallahatchie County Mississippi, January 1970*, Dye transfer print, 22,6 x 34,3 cm, 1970. © 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence © Eggleston Artistic Trust, courtesy David Zwirner



Thrillers ist.²⁸⁸ In mehreren Aufnahmen Crewdsons werden gestörte Familienverhältnisse vorgeführt, wie bereits in Kapitel 3.2.7 analysiert wurde. Zwischen den Ehepartnern (*BR-29* (Abb. 85), *BR-30*), aber auch zwischen Mutter und Kind (*BR-16* (Abb. 111), *BR-22*, *BR-45* (Abb. 76)) scheint ein Bruch in der Beziehung vorzuliegen.

In *BR-28* (Abb. 100), *BR-30* und *BR-38* (Abb. 74) arbeitet Crewdson mit Spiegeln, um die Komposition zu strukturieren und eine Metaebene in das Bild einzubeziehen. Vor allem die nackte Frau in *BR-28*, die nur im Spiegel zu sehen ist, lässt den Betrachter zweifeln, ob sich die Frau tatsächlich dort befindet oder ob es sich um ein fiktives Bild der Protagonistin handelt. Durch die Nacktheit wird die Szene surreal aufgeladen und unwirklich. Hitchcock zeigt gegen Ende des Films *Vertigo* das Gesicht der vermeintlichen Judy im Spiegel, die, wie der Zuschauer an diesem Punkt der Handlung bereits weiß, eigentlich die von Scottie tot geglaubte Madeleine ist. Die Konversation mit Scottie, der hinter ihr im Zimmer steht, verläuft nur über das Spiegelbild. So schafft Hitchcock nicht nur visuelle Irritationen, sondern bringt eine zusätzliche Wahrnehmungsebene ins Bild bzw. verdeutlicht die Zwiespaltenheit der Protagonisten, thematisiert das Doppelgängertum, Duplizität und Selbsterkenntnis.²⁸⁹ Zudem ist in *Vertigo* die Besessenheit und Melancholie, in die Scottie nach dem Tod der vermeintlichen Madeleine verfällt, vergleichbar mit Crewdsons Protagonisten.

288 | Vgl. Georg Seeßlen: Mr. Hitchcock Would Have Done It Better – Oder: Warum es keine wirkliche Nachfolge von Alfred Hitchcock gibt. In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 185–222, hier S. 210.

289 | Vgl. Gerhard Midding: Aus angemessen bequemer Distanz – Dekors und Schauplätze bei Hitchcock. In: Beier u. Seeßlen 1999, S. 125–144, hier S. 127f.

Ein weiterer Film Hitchcocks, *Rear Window*, beinhaltet einige Motive, die mit einer besonderen Bedeutung aufgeladen sind. Zum einen sind dies Jalousien, die die Blicke in die gegenüberliegenden Wohnungen verdecken. Der gesamte Film spielt, ebenso wie Crewdsons Fotografien, mit den verborgenen, versteckten und heimlichen Blicken und Ausblicken in andere Wohnungen und in den Innenhof. Zum anderen ist es der Koffer, den der Nachbar und vermeintliche Mörder benutzt, um die Leiche und Habseligkeiten seiner Frau zu beseitigen. Der Koffer wird exponiert dargestellt, der Mörder trägt ihn mehrmals in die Wohnung hinein und hinaus, er reinigt ihn und präsentiert in ihm die Ware während seiner Tätigkeit als Vertreter. In Crewdsons *BR-51* (Abb. 7) gräbt der Protagonist in der Nacht mehrere verschiedene Koffer im Wald aus. Er steht in einer Grube, um ihn herum liegen die Gepäckstücke verstreut auf dem Boden. Durch die Koffer wird etwas Geheimnisvolles suggeriert, ein Versteck wird geöffnet, etwas Verborgenes kommt zutage. In *BR-8*, *BR-27* und *BR-39* (Abb. 78) weisen die Gepäckstücke zudem auf einen Aufbruch, eine Flucht hin.

4.6.7 Licht und Dunkelheit –

E. T., Close Encounters of the third kind und Poltergeist

In Kapitel 4.4.3 wurde bereits die Rezeption der Filme Spielbergs in Zusammenhang mit *Twilight* analysiert. Auch in *Beneath the Roses* lässt sich diese Inspiration an einigen Beispielen ablesen.

BR-51 ist mit einigen Szenen aus *E. T.* vergleichbar. In der Fotografie parkt mitten im Wald ein Auto mit eingeschalteten Scheinwerfern und beleuchtet den Mann vor sich, der ein Loch im Erdboden gegraben hat. In *E. T.* fahren die Wissenschaftler auf der Suche nach den Außerirdischen mit vergleichbaren Modellen durch den Wald. Die eingeschalteten Scheinwerfer, die die Dunkelheit durchschneiden, wirken bedrohlich und unheimlicher als die Außerirdischen selbst. Auch bei Crewdson bildet das für diese Umgebung nicht funktionale Auto inmitten des Waldes einen seltsamen Moment ab.

In *Close encounters of the third kind* wird in den Szenen, in denen die Mutter von Barry mit einer Taschenlampe durch den Wald irrt und ihren Sohn sucht, eine vergleichbare Atmosphäre wie in *BR-50* (Abb. 6) geschaffen. Durch die Nacht und den Wald wirken die Aufnahmen und Filmszenen unheimlich und bedrückend.

In den Beleuchtungssituationen lassen sich weitere Parallelen zu Spielbergs Film erkennen. In *BR-35* (Abb. 3) werden das dunkle Zimmer und die darin sitzende Frau und das Mädchen nur indirekt von einer Lichtquelle außerhalb des Zimmers erhellt. Besonders das auf dem Bett sitzende Kind wird so hervorgehoben und scheint von etwas wie hypnotisiert zu sein. In *Close Encounters of the third kind* setzt Spielberg diese Möglichkeit des Lichteinfalls mehrfach ein, um die Anwesenheit bzw. die nahende Ankunft der Aliens anzudeuten.

Darüber hinaus bildet in *Close Encounters of the third kind* der Moment, in dem der Hauptdarsteller Roy voll bekleidet in der Badewanne sitzt und das Wasser auf ihn herabprasselt, eine Schlüsselszene und einen Wendepunkt in der Handlung (Abb. 103). Durch den folgenden Streit mit seiner Frau ist er fest entschlossen, seine fanatische Verfolgung der Alienlandung aufzugeben, was dann allerdings in der nächsten Szene genau ins Gegenteil umschlägt und seine Frau ihn verlässt. *BR-40* zeigt ein großzügiges

Abb.102: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-40)



Abb. 103: Steven Spielberg, *Close encounters of the third kind*, USA 1982, TC: 01:03:40. © 1977, renewed 2005 Columbia Pictures Industries, Inc., All Rights Reserved. Images used with permission of Columbia Pictures



Abb. 104: Steven Spielberg, *Poltergeist*, USA 1982, TC: 01:40:21

Badezimmer mit einer nackten Frau in einer Badewanne mit Dusche (Abb. 102). Sie sitzt teilnahmslos und starrt ins Leere. Die Atmosphäre des Bildes ist durch den dunklen Raum und den zu hellen Körper der Nackten bedrückend. Ebenso wie in Spielbergs Film wirkt die Szene surreal und beklemmend. Darüber hinaus steht die Fotografie in einer filmischen und malerischen Tradition des Bildthemas einer Person in einer Badewanne, wobei dies nicht bedeuten soll, dass sich Crewdson direkt auf einen der von James Monaco im Zuge des von ihm so genannten „Badewannen-Dusch-Code Film“²⁹⁰ oder auf Jacques Louis Davids *Tod des Marat* bezieht. Durch Crewdsons Bewunderung von Alfred Hitchcock wird man zudem an den Schauplatz der Szene aus *Psycho*, die Badewanne mit Dusche und Duschvorhang, erinnert.

In *Beneath the Roses* fließt zudem eine Inspiration aus dem Film *Poltergeist* ein. In *Poltergeist* ist es vor allem das geheimnisvolle und bedrohliche Licht, das von den Geistern und den kontaminierten Zimmern ausgeht, das in Crewdsons Fotografien wiederkehrt (Abb. 104). Das hinter geschlossenen Türen durchscheinende Licht deutet auf Vorgänge, weitere Personen oder übernatürliche Geschehnisse dahinter hin. Der Zuschauer bzw. die Protagonisten im Film werden von diesem Licht angezogen und bewegen sich auf die Türen zu. In Crewdsons Fotografien suggerieren die Lichtscheine die Anwesenheit weiterer Personen. In *BR-40* wird ein Motiv umgesetzt, das in seinen vorigen Serien bereits anklang, in *Beneath the Roses* aber besonders deutlich wird. Das Türblatt der

290 | Vgl. Monaco 2007, S. 182f.: James Monaco nennt als Beginn dieser Reihe Henri-Georges Clouzots *Les Diaboliques* (1955), der mit einer Mordszene in der Badewanne einsetzt. Das Thema erreiche mit Hitchcocks Mord in der Dusche von *Psycho* (1959) seinen berühmten Höhepunkt und setze sich in Herbert Ross' *The Last of Sheila* (1973), Godards *Pierrot le fou* (1965), Jean-Charles Tacchellas *Cousin, Cousine* (1975) und Francesco Rosis *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) fort.

geschlossenen Tür wird von einem hellen Licht gerahmt, das aus dem dahinter liegenden Raum durch die Türspalte in das dunklere Bildfeld scheint. Durch die Dunkelheit wird ein Sog zur Tür hin erzeugt und die Neugierde des Betrachters geweckt.

4.6.8 Die Familie am Esstisch – *American Beauty*

Bei der Beschäftigung mit der Thematik der vorgeblichen Idylle in der amerikanischen Vorstadt drängt sich der Film *American Beauty* quasi zu einer Analyse auf. Sam Mendes Hollywoodfilm *American Beauty* setzt die vermeintliche Idylle des Vororts in Szene. Abgesehen von Thema und Motiven der Vorortsiedlung, gibt es eine Filmeinstellung, die von Crewdson direkt übernommen wurde. Die Familie sitzt zum Abendessen am Tisch und versucht krampfhaft, die Fassade der Familienidylle aufrechtzuhalten (Abb. 106). Die Filmszene wird wie eine Theaterbühne inszeniert, der Zuschauer blickt in ein Esszimmer, das sich bildparallel vor ihm ausbreitet. Der Tisch, der links und rechts von den Wänden des davor liegenden Zimmers eingefasst wird, bildet eine Horizontale im Raum. Die Rahmung wird lange beibehalten und die Kamera verbleibt außerhalb des Raumes. Nur langsam fährt sie hinein und der Zuschauer rückt näher an den Esstisch heran. In *BR-32* wird eine Familie, Mutter und Sohn, beim Abendessen am gedeckten Tisch umgesetzt, die jedoch von den Speisen nichts anrühren (Abb. 105). Zwei weitere Gedecke deuten auf die Anwesenheit weiterer Familienmitglieder hin. Nicht nur das Motiv der Familie am Esstisch, sondern auch die Art der Rahmung und die Inszenierung ist direkt mit der Filmszene vergleichbar. Wie im Film werden die einzelnen Personen durch die Gliederung der Wand und des weiteren Raumes eingefasst. Crewdson nimmt den Schatten unter dem Tisch mit einem runden Teppich wieder auf.

Die Autorin Anna Adell Creixell sieht *American Beauty* zudem als Inspiration zum Titel der Serie *Beneath the Roses*.²⁹¹ „American Beauty“ ist unter anderem der Name einer Rosensorte. Ob diese Verbindung tatsächlich besteht, ist fraglich, da Aussagen des Künstlers dazu nicht vorhanden sind.

4.6.9 Amerikanische stereotype Figuren – Duane Hanson

2010 fand im Museum Frieda Burda in Baden-Baden eine Ausstellung mit dem Titel *Gregory Crewdson. Duane Hanson. Unheimliche Wirklichkeiten. Uncanny Realities* statt. Zu diesem Anlass wurden zum ersten Mal die Werke Crewdsons mit den Skulpturen von Duane Hanson in Zusammenhang gebracht. Crewdson wurde in einem Interview mit dieser Gegenüberstellung konfrontiert. Er sieht vor allem Unterschiede in Art und Weise, wie Hanson und er an ihre Themen herangehen, doch er bestätigt ebenso, dass die zwei Werkkomplexe eine Verbindung miteinander aufnehmen.²⁹² In diesem Interview führt Crewdson die Gemeinsamkeiten weiter aus. Im Verlauf des Gesprächs wird zudem erwähnt, dass Crewdson vorher bereits über die Gemeinsamkeiten zu Hanson nachgedacht hat. Tatsächlich gibt es eine Reihe von Parallelen zwischen den Werken, wie teilweise im Begleitkatalog zur Ausstellung dargestellt wird.

291 | Vgl. Creixell 2008, S. 40.

292 | Vgl. Kamp 2011, S. 11.

Abb. 105: Gregory Crewdson, *Untitled*,
Digital pigment print,
148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007.
© Gregory Crewdson. Courtesy
Gagosian (Katalog: BR-32)



Abb. 106: Sam Mendes, *American Beauty*, USA
1999, TC: 00:07:17



Der amerikanische Bildhauer Hanson (1925–1996) schuf ab den 1960er Jahren stereotype Figuren aus der amerikanischen Gesellschaft, Figuren aus Fiberglas, Polyesterharz und Bronze, die so realitätsnah scheinen, dass Museumsbesucher des Öfteren die vermeintlichen Personen ansprachen und z. B. um Rat fragten. Hanson spielt mit der Realität und der Fiktion, verwirrt die Betrachter und baut so eine Verbindung zwischen der Plastik und dem Betrachter auf.²⁹³ Jedoch geht es ihm nicht vorrangig darum, dass der Betrachter die Plastiken für real hält, sondern er soll dazu gebracht werden, Anteil zu nehmen und sich emotional in die Figuren hineinzusetzen.²⁹⁴ Seine Personen sind meist gezeichnet vom Leben, sind übergewichtig oder wirken müde, sind alt und vernachlässigen ihr Äußeres. Die Erscheinungsbilder sind geprägt von Resignation, Leere, Einsamkeit, Langeweile und Trostlosigkeit. Die Mimik zeigt ihre Enttäuschung über ihr Leben. Ebenso wie Hansons Plastiken scheinen Crewdsons Fotografien hyperreal. Beide Werkgruppen wirken unheimlich, da sie in einer leblosen Starre zu verharren scheinen.²⁹⁵ Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass die Lebendigkeit nur Illusion ist. Die Figuren Hansons korrespondieren mit den Personen in Crewdsons Fotos durch die Alltäglichkeit, die beide Werke vorgeben. Die Plastiken und Figuren in den Fotos verkörpern Stereotype, ganz normale Bürgerinnen und Bürger aus der Unter- und Mittelschicht. Es sind Personen, an denen man wahrscheinlich vorbeigehen würde, ohne von ihnen Notiz zu nehmen, wenn sie einem auf der Straße begegnen würden. Hansons Figuren könnten ohne weiteres in einem Foto Crewdsons auftauchen, wie andersherum ein Protagonist aus Crewdsons Foto eine Skulptur von Hanson sein könnte (Abb. 107, 108). In *BR-31* scheint man eine Wachsfigur von Hanson vor sich zu haben. Der Mann

293 | Vgl. Thomas Buchsteiner: Kunst ist Leben und Leben ist realistisch. In: Thomas Buchsteiner u. Otto Letze (Hrsgg.): Duane Hanson. More than reality. Ostfildern 2001, S. 68–79, hier S. 77.

294 | Vgl. Keith Hartley: Die Darstellung des Menschen in der Kunst Duane Hansons. In: Buchsteiner u. Letze 2001, S. 80–85, hier S. 83.

295 | Vgl. Fronz 2011, S. 337.



Abb. 107: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-31)



Abb. 108: Duane Hanson, *Man in chair with beer*, Polyester und Fiberglas, 1973. © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

wirkt v. a. durch Farbe und Licht wie eine leblose Hülle. Auch in *BR-9* erinnert die Frau mittleren Alters, die mit einem Einkaufswagen in der Abenddämmerung auf einem großen betonierten Parkplatz vor einem Supermarkt steht, an Hansons Figuren.

Eine weitere große Gemeinsamkeit bilden die Haltungen, die ein Großteil der Figuren und Protagonisten einnehmen. Die Skulpturen von Hanson erscheinen, als machen sie gerade Pause.²⁹⁶ Sie scheinen in ihren Gedanken versunken, wie erstarrt mit niedergeschlagenen Blicken und ausdruckslosen Gesichtern und erzeugen so eine melancholische Stimmung. Durch die vertraute Körpersprache kann sich der Betrachter mit den Personen identifizieren. Die Figuren wirken wie in Tagträumen gefangen, statisch und unbeweglich. In Crewdsons Fotografien kann man sich kaum vorstellen, dass die Personen eine andere Haltung einnehmen könnten, weder Crewdsons Protagonisten noch die Figuren Hansons nehmen raumgreifenden Gesten ein, sondern bilden eine kompakte Erscheinung.

4.6.10 Antihelden – Parallelen zur Ästhetik des Film Noir

Einige Aufnahmen Crewdsons können mit dem Genre des Film Noirs in Verbindung gebracht werden. An dieser Stelle soll keine Diskussion über den Stilbegriff, die Namensentwicklung oder Verbreitung dieses Filmgenres angeführt werden, dazu sei auf einschlägige Literatur verwiesen.²⁹⁷ Stattdessen wird in folgendem Kapitel eine kurze Definition vorgenommen, um die stilistischen Merkmale in Bezug zu Crewdsons Fotografien setzen zu können.

Während in den 1920er und 1930er Jahren Western, Musical, Komödie, Gangster- und Horrorfilm die vorherrschenden Genres in Hollywood waren, etablierte sich ab den 1940er Jahren der Film Noir als neues Genre des US-Kriminal- und Detektivfilms mit

296 | Vgl. ebd., S. 336.

297 | Die Herkunft des Begriffs „Film Noir“ ist nicht eindeutig geklärt, wurde aber anscheinend zuerst 1946 von dem französischen Kritiker Nino Frank in Anlehnung an einige Kriminalromane verwendet (vgl. Sebastian Luhn: Elemente des Film Noir in den Filmen „Blue Velvet“ und „Lost Highway“ von David Lynch. Phil. Mag. Erlangen 2005, S. 10). In der amerikanischen Filmgeschichtsschreibung gibt es die Diskussion, ob es sich beim Film Noir um ein Genre oder eine Bewegung handelt. Dazu siehe ausführlich: Paul Werner: Film Noir und Neo-Noir. München 2000, S. 22–25.

einem zynischen und pessimistischen Grundton.²⁹⁸ Generell wurden im Film Noir Themen wie Desillusionierung, Pessimismus und das gestörte Verhältnis der Protagonisten zu sich selber und ihrer Umwelt, die Isolation und Vereinsamung, das lauernde Böse und die Nähe zu Gewalt und Verbrechen umgesetzt. Die Gründe für diese Themen liegen in der innen- und außenpolitischen Krise, der Wirtschaftskrise und den Kriegen der Zeit, begründet.²⁹⁹ Der Film Noir fungiert quasi als Antithese zum „American Dream“ und zur Familie als sozialem und „heimeligem“ Ort.³⁰⁰

Der Plot des Film Noir dreht sich um eine kriminelle Handlung, egal ob diese tatsächlich begangen oder nur geplant wird. Das Grundmuster ist immer gleich: Ein Detektiv bekommt einen scheinbar langweiligen Routinefall, der sich zunehmend zum verwirrenden Labyrinth entwickelt, in dem sich der Detektiv zu verlieren scheint. Die Protagonisten im Film Noir befinden sich meist in einer existenziellen Krise. Die typischen stilisierten Figuren sind Einzelgänger, Männer, die ihr Leben umkrepeln und sich auf ein Verbrechen oder eine Affäre einlassen.³⁰¹ Die Frauen verlassen, töten oder bestehlen ihre Ehemänner, verkörpern die Rolle der *Femme fatale*, symbolisieren Unabhängigkeit und Emanzipation und stellen eine Gefahr für den männlichen Protagonisten dar.³⁰² Am Ende des Films wird sie meist eliminiert und somit „bestraft“. Die Handlung thematisiert jedoch keinen einfachen Konflikt zwischen Gut und Böse, sondern es wird die Gefahr angesprochen, die in jedem Menschen lauert. Die Doppelbödigkeit der Figuren wird oft im Spiegel sichtbar, um diese zwei Seiten des Charakters zu verdeutlichen.³⁰³

Der Film Noir weist sich durch eine besondere Ästhetik, durch den Einsatz von visuellen und narrativen Stilelementen aus, durch die eine düstere Atmosphäre erzeugt wird.³⁰⁴ Themen, Geschichten und Gemütszustände der Figuren werden mit Hilfe der Lichtführung umgesetzt.³⁰⁵ Es werden begrenzte schräge Lichtflächen, frei schwingende Glühbirnen, flackernde Lichtreklamen oder Licht, das durch die Schlitze der Jalousien ins Zimmer fällt, verwendet. Starke Hell-Dunkel-Kontraste und eine schwache Beleuchtung sowie extreme Unter- und Aufsichten werden für die Verteilung der Machtverhältnisse eingesetzt.³⁰⁶ Die Szenen werden tiefscharf gefilmt, womit der Zuschauer in das

298 | Vgl. Luhn 2005, S. 5. Der Nachfolger des Film Noir wurde als Neo Noir bezeichnet. Dazu zählen z. B. Quentin Tarantino oder die Coen-Brüder (vgl. Werner 2000, S. 162). Im Gegensatz zum Film Noir wurde nun auch in Farbe gedreht.

299 | Vgl. Luhn 2005, S. 47.

300 | Vgl. Werner 2000, S. 15; Luhn 2005, S. 46.

301 | Vgl. Luhn 2005, S. 41.

302 | Als Gegensatz zur *Femme fatale* fungiert die „nurturing woman“. Sie unterstützt den Protagonisten, ohne ihn jedoch von sich faszinieren zu können. Sie wirkt unschuldig, verletzlich und langweilig. Dazu kommt das „good-bad girl“, das zwischen *Femme fatale* und *nurturing woman* steht. Sie tritt zunächst als erstere auf, offenbart sich aber im Laufe des Films (vgl. ebd., S. 45).

303 | Vgl. Werner 2000, S. 113.

304 | Vgl. Luhn 2005, S. 34.

305 | Der Antiheld wird im Halbschatten wiedergegeben, um seine zwei Seiten zu betonen. Die „*Femme fatale*“ erscheint im Spotlight grob und hart, die „*nurturing woman*“ im high-key weich und natürlich (vgl. ebd., S. 53).

306 | Im Film Noir herrscht ein „low-key lightning“, die Fülllichter werden dominant und leuchten die Schauspieler und Settings nur ungleichmäßig aus. So wird ein Chiaroscuro-Effekt erzielt, „der durch tiefschwarze Schatten plastische Körperlichkeiten erzeugt“ (ebd., S. 52). Damit bricht der Film Noir mit den Hollywoodkonventionen der 1940er Jahre. Diese zeichneten sich durch ein „high-key lightning“ aus, auf Dunkelheit wurde weitgehend verzichtet (vgl. ebd.).

Bild hineingezogen wird. Durch erhöhte Kamerastandpunkte erscheinen die Personen verloren in ihrer Umwelt. Der Bildaufbau im Film Noir wirkt oft gerahmt, Möbel und Architektur teilen das Bild, den Raum und die Personen ein. Damit werden die Charaktere isoliert und entfremdet.

BR-8 zeigt einen Mann, der im Anzug auf einer Straße im nächtlichen Regen steht. Er ist bereits nass und streckt seine Hand leicht nach vorne aus. Rechts neben ihm parkt sein Auto, mit offener Fahrertür. Ein Aktenkoffer steht auf der Straße davor. Im Film Noir fungiert die Stadt als ein zentrales Motiv, allerdings in unterschiedlichen Ausprägungen, je nach Entstehungszeit. Wie in den frühen Film Noirs gibt Crewdson die nächtliche Straße menschenleer und regennass, teilweise von Nebel untermalt, wieder.³⁰⁷ Die Stadt wird als Ort der Anonymität, des Fremden, der Gewalt und des Verbrechens eingesetzt. Sie stellt ein Labyrinth aus engen, verschachtelten Straßen dar, in der sich der Antiheld, wie in sich selber, verirrt. In späteren Films Noirs werden auch die Kleinstädte oder noch weniger bewohnte Landschaften mit einbezogen.³⁰⁸

4.6.11 Ungewöhnliche Straßen? – Edward Hoppers *Sun on Prospect Street* und Stephen Shores *Uncommon Places*

Bereits in Kapitel 4.1.5 wurde eine Nähe zwischen Crewdson und Stephen Shores Werkkomplex *American Surfaces* sowie *Uncommon Places* festgestellt. *Uncommon Places* zeichnet sich, im Gegensatz zum Titel, vor allem durch gewöhnliche Aufnahmen von Straßenfluchten und Kreuzungen aus, die von typischen amerikanischen Motiven gesäumt sind. Dies setzt Crewdson in *Beneath the Roses* in einigen Aufnahmen um. *BR-4* wird von einer mittig verlaufenden Straßenflucht bestimmt, die rechts und links von hohen Gebäuden gesäumt wird (Abb. 109). Diese markante Komposition begegnet ebenfalls in Shores *Holden Street, North Adams, Massachusetts, July 1974* (Abb. 110). Shore versetzt den Betrachter direkt in die Straßenflucht, während Crewdson ihn mit etwas größerer Distanz platziert. Am Ende der Straße wird der Blick jeweils auf ein weiteres Gebäude gelenkt, in Crewdsons Fall ist die Bebauung bereits weiter fortgeschritten, in Shores Straße bleibt der Natur noch ein größerer Raum.

Ähnliche Parallelen können zwischen *BR-2* (Abb. 5) und *Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 1974* konstatiert werden. Beide Aufnahmen zeigen Straßenkreuzungen, die mit verschiedenen Gebäuden und Geschäften gesäumt sind. Während die sonnige Aufnahme von Shore die Straße in dokumentarischem Stil wiedergibt, fügt Crewdson seiner Fotografie durch den Nebel, die Dämmerung und das geparkte Auto eine zusätzliche Ebene ein.

Crawdsons ästhetische Wahrnehmung wurde ebenso durch Straßenansichten geprägt, die Hopper in seinen Gemälden vorführt.³⁰⁹ In *BR-15* können zum Beispiel Gemeinsamkeiten zu Hoppers *Sun on Prospect Street* festgestellt werden (Abb. 111, 112). Die Ansichten sind durch die stereotype Bauweise der amerikanischen Suburbs

307 | Im Film Noir wurden die Szenen im Studio komplett nachgebaut, was in späteren Filmen an Originalschauplätzen gedreht wurde und dadurch realistischer wirkt.

308 | Vgl. ebd., S. 58.

309 | Crewdson bestätigt selber, dass er Schauplätze teilweise bewusst nach einer Ähnlichkeit zu Hoppers Gemälden aussucht (vgl. Crewdson 2017).

Abb. 109: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagosian (Katalog: BR-4)



Abb. 110: Stephen Shore, *Holden Street, North Adams, Massachusetts, July 1974*, C-print, 30,5 x 38,4 cm, 1974. © Stephen Shore. Courtesy 303 Gallery, New York



vergleichbar. Sie spiegeln typische Straßen in amerikanischen Kleinstädten wieder, mit der Holzhausarchitektur, den Vorgärten und Vortreppen sowie den Telefonmasten und zugehörigen Leitungen, die die Straßenzüge begleiten. Die Bauweise der Dächer und Giebel sowie die bildbestimmende Straße, die diagonal nach hinten ins Bild führt, und das haltende Auto finden sich in beiden Werken. „Das typisch Amerikanische an Hoppers Bildern besteht darin, die amerikanische Umwelt, wie sie sich ihm darbietet, ausschnitthaft und gleichzeitig exemplarisch ins Bild zu setzen.“³¹⁰ Indem Crewdson die Plätze und Hintergründe für die Fotos gezielt ausgesucht hat, kann man unterstellen, dass die Ähnlichkeit zu Hopper beabsichtigt wurde. Nicht zuletzt überschneidet sich der Wirkungskreis der beiden Künstler. Hopper malte in den Vororten und der Umgebung von Maine und Massachusetts, wo er ein Atelierhaus in South Truro besaß.³¹¹ Crewdson fand die Ideen für seine Fotos in Massachusetts und Pittsfield. Typisch amerikanische Elemente werden von beiden Künstlern eingesetzt. Crewdson bildet, wie Hopper, bewusst amerikanische Archetypen ab. Beide Künstler inszenieren ihre Werke, auch Hopper gibt in seinen Gemälden keine realen Szenen wieder, sondern komponiert aus dem Gedächtnis die Ansichten und Szenen. Symbole, die für die Großstadt stehen, wie Wolkenkratzer, oder Wahrzeichen einer bestimmten Stadt sind weder bei Hopper noch bei Crewdson präsent.

310 | Kranzfelder 2002, S. 75.

311 | Vgl. ebd., S. 181



Abb. 111: Gregory Crewdson, *Untitled*, Digital pigment print, 148,6 x 227,3 cm (framed), 2003–2007. © Gregory Crewdson. Courtesy Gagolian (Katalog: BR-16)



Abb. 112: Edward Hopper, *Sun on Prospect Street*, Öl auf Leinwand, 71,1 x 91,4 cm, 1934. © Heirs of Josephine N. Hopper/VAGA at ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Fazit

Die Komplexität der Motivvielfalt und des Produktionsaufwands spiegelt sich in den breit gefächerten Inspirationsquellen wieder. Crewdson verarbeitet Kompositionskonzepte, Themen und Motive sowohl aus dem Film, der Fotografie und der Malerei. Hierbei hält sich die Intensität des Einsatzes der verschiedenen Medien nahezu die Waage. Einerseits stehen vor allem wieder die Filme von David Lynch und Steven Spielberg im Vordergrund, andererseits spielen in *Beneath the Roses* auch Elemente aus dem Film Noir eine Rolle. Mit den Zitaten aus den Filmen vermischen sich Übernahmen vor allem aus Gemälden von Edward Hopper in denen die Einsamkeit und Melancholie thematisiert wird. Mit nahezu gleicher Deutlichkeit sind Anleihen aus der Frühzeit der Farb- und Kunstfotografie festzustellen, vor allem in der Bildfindung, -umsetzung und im Einsatz des Lichts.

4.7 Cathedral of the Pines – Ausblick

Die bislang letzte Serie *Cathedral of the Pines* entstand zwischen 2013 und 2014 und wurde 2016 in einem gleichnamigen Bildband veröffentlicht.³¹² Crewdson fotografierte in den Wäldern um den Ort Becket, Massachusetts. Diese Schauplätze, bzw. ein Wanderweg, verliehen der Serie den poetisch klingenden Titel. Die 31 farbigen, 95,25 x 127 cm großen Aufnahmen³¹³ wurden als narrative Tableaus inszeniert, die

312 | Martin 2016.

313. | Die Maßangabe stammt aus: Martin 2016.

scheinbar eine Geschichte erzählen. Entgegen aller vorigen Serien wurden die einzelnen Fotografien mit einem Titel versehen, der allerdings vorrangig das Motiv benennt, aber nicht zur Aufklärung des Inhalts beiträgt. Die Szenen spielen ausnahmslos in der Wildnis des Waldes und dessen Umgebung. Aufnahmen von Häusern und Innenräumen fügen sich in die Serie ein, sie befinden sich jedoch nicht mehr in Vororten, sondern ebenso im Wald. Somit wird der schöne Schein des perfekten Lebens im Vorort nicht mehr aufrechterhalten, sondern es bleibt nur noch Einsamkeit und Isolation übrig. Frauen und Männer stehen, sitzen oder liegen in sich versunken und ins Leere starrend in der Umgebung oder in ihren Wohnräumen. Crewdson steigert das deprimierende Gefühl der Zurückgezogenheit und Melancholie, indem er in einigen Fotografien zwei Personen zusammen ablichtet, die jedoch nicht miteinander sprechen oder sich berühren. Diese Kommunikationslosigkeit, die Umgebung, die Aufnahmen bei Schnee oder das gedämpfte Licht des Waldes lassen die Szenen noch bedrückender wirken. Es scheint keine Sonne, der Himmel bleibt in den Aufnahmen grau oder ist zwischen den hohen Baumwipfeln kaum zu sehen. Die Umgebung wirkt regnerisch, neblig und ungemütlich. In den durch die Beleuchtung kalt wirkenden Fotografien erscheinen die Personen, die Crewdson nahezu komplett nackt wiedergibt, verlassen und seltsam fehl am Platz. Besonders in den Winteraufnahmen bilden die nackten Körper in den Innenräumen einen starken Kontrast zum verschneiten Außenraum. Es ist schwer vorstellbar, dass es in den Wohnungen warm ist, besonders schwer fällt diese Annahme, wenn Türen oder Fenster trotz des Wetters geöffnet sind. Teilweise ist es nicht nachvollziehbar, wie die Autos durch die eng stehenden Baumstämme in die Wildnis gelangen konnten (z. B. CP-1 und CP-2). Crewdson wählt in den meisten Fotografien „natürliche“ Betrachterstandpunkte auf Augenhöhe der Protagonisten, nur wenige Szenen wurden von einem leicht erhöhten Standort festgehalten. Die Aufnahmen können zu folgenden Gruppen zusammengefasst werden:

Wald (CP-1–CP-6)

Fluss (CP-7–CP-10)

Winter (CP-11–CP-14)

Innenräume mit winterlichem Außenbereich (CP-15–CP-22)

Innenräume mit Wald im Außenbereich (CP-23–CP-31)

Crawdson gibt an, dass er sich 2010 aufgrund persönlicher Unsicherheit, Unausgeglichenheit und aus Selbstzweifeln aus New York in die Berkshires zurückzog und drei Jahre lang kein einziges Foto aufnahm.³¹⁴ Er suchte Trost in den Wäldern in Becket und fand in einem, durch hohe Bäume verdunkelten Skiwanderweg, der *Cathedral of the Pines* genannt wird, eine Art Offenbarung, ein neues Selbstbewusstsein und eine neue Kraft, zu fotografieren.³¹⁵ Crewdson produzierte die Aufnahmen erneut mit einer Vielzahl an Mitarbeitern und einem hohen technischen Aufwand. Richard Sands und Daniel Karp fungierten erneut als Kameramänner.

Bereits der Titel der Serie bildet einen Rückgriff auf Crewdsons Serie *Beneath the Roses*, die einen ähnlich lyrischen Titel trägt. Bei der Betrachtung der einzelnen Aufnahmen ist in der Folge erkennbar, dass die Serie bezüglich der Themen und Motive

314 | 2010 scheiterte seine zweite Ehe (vgl. Harris 2013, S. 370).

315 | Gregory Crewdson: Acknowledgments. In: Martin 2016, S. VI.

ebenso an *Dream House* und *Beneath the Roses* anknüpft, Elemente und Inhalte wieder aufnimmt und weiterführt. Crewdson setzt Einsamkeit, Melancholie und Isolation um, die abseits der typischen Vororte ebenso vorhanden ist oder sogar noch deutlicher wird. Das Motivrepertoire wird von Crewdson nicht geändert, die zeitlos wirkenden Automodelle mit offen stehenden Türen, die Medikamente auf den Nachttischen, aufgerissene Fußböden und ausgerissene Pflanzen kehren in seinen Fotografien wieder. Auch in kompositorischer Hinsicht verändert Crewdson nicht viel. Er fotografiert Innenräume, in denen halb geöffnete Türen und Jalousien die Ein- und Ausblicke versperren, Treppenaufgänge teilweise sichtbar werden und die Blicke mit Hilfe von Spiegeln und Licht gelenkt und irritiert werden. Während das Licht in den vorigen Serien teilweise noch warm und gemütlich wirkt, bleibt es in *Cathedral of the Pines* kalt und nicht einladend. Crewdson radikalisiert seine Aufnahmen, indem er, im Gegensatz zu den Vorserien, fast alle Personen, inklusive Männer, nackt ablichtet. Crewdson suggeriert, dass die Szenen eine Art Ende markieren, die Personen haben sich zurückgezogen – der amerikanische Traum ist endgültig ausgeträumt.

In dem Motiv der melancholischen Frauenfiguren, vor allem in denen, die am Fenster stehen und hinaus starren, sowie den entfremdeten Paaren im Schlafzimmer kann einerseits eine Inspiration durch Edward Hopper und die in den vorhergehenden Kapiteln erläuterte Bildtradition abgelesen werden. Andererseits weisen die deutlichen Bezüge zu den Vorserien darauf hin, dass sich Crewdson selber rezipiert, bestimmte Motive und Kompositionen herausgreift und weiter modifiziert. Einige Aufnahmen kann man als eine Art Reinszenierung der Fotografien aus den Vorserien bezeichnen. Beispielsweise wird in *CP-16* die Fotografie *TL-28* (Abb. 53) aus *Twilight* aufgenommen, in *CP-22* spiegelt sich *DH-6* aus *Dream House* wider, in *CP-12* reinszeniert Crewdson ein Detail aus *BR-15* (Abb. 87) der Serie *Beneath the Roses* und in *CP-31* kehrt *BR-25* aus *Beneath the Roses* wieder.

Übernatürliche Themen wie in *Natural Wonder* oder *Twilight* und vor allem die aus dem Film angelehnten Motive und der extreme Lichteinsatz werden in dieser Serie nicht wieder aufgenommen.

Auffällig erscheint zudem, dass Crewdson einige Sets mehrmals fotografiert und auch Ausstattungstücke wiederverwendet. Während sich in den vorigen Serien die Objekte zwar alle sehr ähnlich sahen, tatsächlich aber nicht zweimal eingesetzt wurden, kehren die Elemente nun tatsächlich wieder. Beispielsweise wird der Tisch in *CP-16* und *CP-17* integriert und das Wohnzimmer in *CP-16* ist das selbe wie in *CP-20*.

4.8 Entwicklung von Crewdsons Werk im Spiegel der Inspirationsquellen

Insgesamt kann festgehalten werden, dass Crewdson seine Inspirationen aus unterschiedlichen Medien, Film, Fotografie und der bildenden Kunst, vor allem aus der Malerei, bezieht. Dabei übernimmt er jedoch keine gesamten Bildkompositionen oder ahmt ein Kunstwerk nach, sondern greift Motive, Posen oder Kompositionselemente heraus,

paraphrasiert diese und transformiert das Vorbild in einen neuen Zusammenhang. Er übernimmt Stimmungen, Ideen oder Bildvorstellungen und widmet diese gemäß seinem eigenen künstlerischen Anspruch um. Durch das Paraphrasieren wird die Präsenz des Fotografen als Künstler deutlicher, da er das Vorbild in seine eigene, moderne Bildsprache übersetzt.³¹⁶ Crewdson zitiert, reflektiert und adaptiert, aber kopiert nicht einfach ein Werk, sondern übernimmt Charakteristiken, Bildideen, Kompositionsschemata oder Motive. Er vermischt so Fotografietraditionen mit seinem eigenen Stil und ordnet sich in eine Bildtradition ein.

Crewdsons Übernahmen aus dem Medium Film lassen sich vor allem im Lichteinsatz, den Raumkonstellationen und der Thematik an sich erkennen. Während in *Early Work* eher vorsichtige Annäherungen an den Film zu beobachten sind, wird in *Natural Wonder* der Einfluss aus Filmen deutlicher, aber erst in den darauffolgenden Serien *Twilight*, *Dream House*, *Beneath the Roses* und *Cathedral of the Pines* entstehen durch aufwendig konstruierte Kulissen, die Zusammenarbeit mit Assistenten und dem Einsatz digitaler Technologien³¹⁷ kinematographische Fotografien. Auch der Einsatz des Lichts und die damit erzeugten dramatischen Effekte lassen die Fotografien in die Nähe des Films rücken. Eine sehr große Inspiration durch das Kino und den Film zeigt sich in der Vermischung zwischen Realität und Fiktion.³¹⁸ Konkret werden die Übernahmen aus Filmen in *Twilight* am stärksten, sind aber in *Dream House* und *Beneath the Roses* ebenso vorhanden. Erst in *Cathedral of the Pines* nimmt dies wieder ab. Während in *Twilight* am stärksten die Filme, die mit übernatürlichen Themen arbeiten, vertreten sind, spielen die psychologisch wirkenden Filme wie *Blue Velvet* zwar in den Serien *Early Work*, *Twilight* und *Dream House* bereits eine Rolle, treten jedoch in der Serie *Beneath the Roses* am deutlichsten hervor. Filme von Alfred Hitchcock ziehen sich als Inspirationsquelle durch alle Serien. Auch wenn wenige direkte Übernahmen vorhanden sind, klingen thematische Parallelen durchgehend in den Werkgruppen an. Crewdson spielt mit dem kollektiven Gedächtnis des Betrachters, indem er Situationen kreiert, die aus einem Film zu stammen scheinen, dabei aber keine Szenen aus existierenden Filmen nachstellen. Er überträgt seine Erinnerungen an Filme in eine eigene Bildsprache.

Im Bereich der Fotografie ist festzuhalten, dass sich vor allem der Einfluss der Pioniere der Farbfotografie, insbesondere William Egglestons, in den Fotografien widerspiegelt. Besonders in den ersten Serien *Early Work* und *Hover* ist deren Inspiration vorhanden, wird aber in *Beneath the Roses* wieder aufgenommen. Ebenso bezieht sich Crewdson immer wieder auf Joel Sternfeld, Stephen Shore oder Joel Meyerowitz, zum einen durch deren Prägung einer amerikanischen Typologie, zum anderen durch die Lichtführung und den Anspruch der Alltäglichkeit. Aus dem Feld der Fotografie sind es zudem die Wegbereiter der Inszenierten Fotografie, insbesondere Jeff Wall und Cindy Sherman, deren Werke von Crewdson zitiert und transformiert werden. Auch dies ist in allen Serien stringent verfolgbar.

316 | Vgl. Reiß 2001, S. 192.

317 | Vgl. Karin van Gilst, Yilmaz Dziewior u. Paul Erik Tøjner: Vorwort. In: Dziewior 2014, S. 6f., hier S. 6.

318 | Vgl. Wagstaff 2004b, S. 23.

Zudem weisen fast alle Serien Crewdsons Bezüge zur Malerei auf. In seinen Serien werden unterschiedlich stark ausgeprägte Anleihen aus der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei deutlich. Diese Inspirationen können zum einem bestimmten Künstlern oder einem bestimmten Werk zugeordnet werden. Zum anderen bestehen Ähnlichkeiten und generelle Gemeinsamkeiten mit der Malerei, vor allem hinsichtlich Komposition und Themenwahl. In dieser Gattung ist es vor allem Edward Hopper, der sich als Impulsgeber in allen Serien widerspiegelt. Am ausgeprägtesten wird dies in *Beneath the Roses* umgesetzt. Andere einzelne Werke verschiedener Künstler werden lediglich punktuell in *Natural Wonder* und *Twilight* wichtig. Seit Edward Hopper besteht in Amerika eine Beziehung bzw. ein Dialog zwischen Malerei und Kino. Gegenständliche Maler übernehmen visuelle Elemente aus Kino und Werbung wie maßstabsprengendes Aufblasen des Motivs, eine angeschnittene Cadrage bei Portraits oder die Benutzung von Weitwinkeleffekten.³¹⁹

Durch die Übernahme von Vorbildern aus der Kunst- und Fotografiegeschichte folgt Crewdson einem weit zurückreichenden Phänomen. Kunst entsteht aus Kunst und nach dem Theoretiker Douglas Crimp liegt „unter jedem Bild [...] immer schon ein anderes Bild“³²⁰. Indem sich die Fotografien auf Gemälde beziehen, können sie leichter selbst als Kunstwerke verstanden werden.³²¹ „Ernstzunehmende Kunst kann nur produziert werden auf Grund von umfassenden Informationen über das, was Künstler in der Vergangenheit geschaffen haben. [...] Neues kann nur auf der Grundlage des Alten entstehen.“³²²

An den analysierten Beispielen wird deutlich, dass Crewdson nicht nur von einem einzelnen Werk inspiriert wurde und dieses imitiert, sondern verschiedene Einflüsse auf sich wirken lässt und verarbeitet. Er kopiert nicht die Fotografien, Werke oder Gemälde anderer Künstler, sondern lässt sich von unterschiedlichen Quellen leiten und setzt seine eigenen Vorstellungen um. Crewdson verknüpft in den Aufnahmen zumeist Inspirationen aus den verschiedenen Medien und Gattungen. Er mischt die Einflüsse, behält sie bei oder gewichtet sie in den Serien unterschiedlich, was meist dem Thema der Serien geschuldet ist.

Crewdsons bislang letzte Werkserie *Cathedral of the Pines* markiert zum einen durch die Wahl der Motive und des Schauplatzes in der Abgeschiedenheit der Wälder, andererseits durch die wenigen Adaptionen anderer Künstler einen Wendepunkt. Crewdson nimmt vor allem seine eigenen Aufnahmen aus den vorigen Serien als Bezug und inszeniert sie leicht abgewandelt erneut. In *Cathedral of the Pines* treten die Ähnlichkeiten zu seinen eigenen Bildern besonders stark hervor. Crewdson scheint sich eher selbst zu

319 | Vgl. Schwerfel 2003, S. 118.

320 | Hammerbacher 2010, S. 49.

321 | Vgl. ebd. Eine Übernahme von Vorbildern ist in der bildenden Kunst ein weit zurückreichendes Phänomen. Aus der Kunstgeschichte sind zahlreiche Beispiele bekannt. Zum Beispiel übernimmt Manet für sein *Frühstück im Grünen* Elemente aus Giorgiones *Ländliches Konzert* und aus einem Kupferstich von Raimondi, der eine heute verschollene Arbeit Raffaels wiedergibt. In seinem Gemälde *Olympia* bezieht er sich auf Tizians *Venus von Urbino* bzw. transformiert sie in das Kurtisanen-Milieu (vgl. ebd., S. 47f.).

322 | Vgl. Rolf H. Krauss: *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Fotografie*. Berlin 1979, S. 161.

rezipieren, als dass er sich auf die gleichen Quellen wie in den vorigen Serien bezieht. Besonders die melancholischen Frauen könnten zwar ebenso als Rezeption Hoppers interpretiert werden, verweisen aber noch stärker auf Crewdsons eigene vorangegangene Serien. Während in *Twilight*, *Dream House* und *Beneath the Roses* der Bezug zu Hopper deutlich ausgeprägt war, übernimmt Crewdson in den Bildern in *Cathedral of the Pines* eher seine eigenen Bildschöpfungen. In den früheren Serien variierten die Motive, Gesten und Mimik und bezogen sich auf verschiedenen Werke Hoppers, die Crewdson modifizierte und in seinen eigenen Kanon übersetzte. In *Cathedral of the Pines* wirkt es, als habe Crewdson aus allen Inspirationsquellen seinen eigenen Fotografiestil herausgearbeitet und umgesetzt.

Um erneut die Aussagen des Fotografen aus seinem eigenen Essay aufzunehmen, kann bestätigt werden, dass sich alle genannten Vorbilder in seinem Oeuvre wiederfinden, außer einige derjenigen, die für seine Entscheidung, Fotograf zu werden, verantwortlich waren. Diese wurden bereits am Anfang dieses Kapitels beschrieben. Die verschiedenen Filme waren vor allem für die Themenfindung, die Umsetzung einer bestimmten Stimmung und den Einsatz des Lichts wichtig, während sich die Vorbilder aus der Malerei und der Fotografie in der bildlichen Umsetzung, der Komposition und den Motiven widerspiegeln. Edward Hopper und David Lynch stellen diejenigen Inspirationsquellen dar, die Crewdson am stringentesten und intensivsten in seinen Fotografien sichtbar macht.