

# 5 „Wenn der Fotografie des Alltags ein Moment der Ästhetik zugeordnet wird, wird die Fotografie mit dem Kosmos der Kunst verknüpft.“<sup>1</sup> – Crewdsons Stellung in der heutigen Kulturindustrie

## 5.1 Einordnung Crewdsons in die Geschichte der Inszenierten Fotografie

Während Crewdsons Studienzeit herrschten in den USA zwei Zweige der Fotografie vor. Zum einen war dies eine dokumentarische Fotografie mit Vertretern wie Walker Evans, Garry Winogrand oder Diane Arbus. Zum anderen setzte in den 1970er Jahren mit Jeff Wall und Cindy Sherman ein postmoderner Trend ein, der sich von den Vorgängern drastisch unterschied und in dem die Vorstellungswelt die Reportage überlagerte.<sup>2</sup>

Um das Umfeld der Fotografie in den USA nachvollziehen zu können, sollen diejenigen Entwicklungen skizziert werden, die eine Einordnung Crewdsons in die Fotografiegeschichte erleichtern, für den Kontext dieser Arbeit wichtig erscheinen und verdeutlichen, wie es zur Entstehung der Inszenierten Fotografie kam.<sup>3</sup>

Obwohl die Erfindung der Fotografie ihre Wurzeln in Europa hat, wird das Medium oft als typisch amerikanisch angesehen. Tatsächlich nahmen die USA dieses neue technische Mittel vorbehaltloser an und konnten es dadurch in ihre visuelle Kultur einbinden, für das „moderne kulturelle Gedächtnis“<sup>4</sup> greifbar machen und konnten sich bereits im 19. Jh. gegen die europäische Konkurrenz behaupten. Entscheidende technische Fortschritte in der Entwicklung der Fotografie wurden in Folge in den USA getätigt.<sup>5</sup>

Der Inszenierten Fotografie und auch dem Medium an sich wird in theoretischen Diskursen oft eine Täuschung, Manipulation oder eine Lüge unterstellt. Im Hinblick auf die Nachbearbeitung von Fotografien sei darauf verwiesen, dass bereits seit Beginn der Fotografie Möglichkeiten zur Retusche bestanden, wenn auch in gänzlich anderer

1 | Bianchi 2008, S. 121.

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

3 | An dieser Stelle sollen weder die Geschichte oder die Technik der Fotografie, noch die unterschiedlichen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Medium referiert werden. Um jedoch die rasante Verbreitung und Entwicklung der Fotografie zu verstehen, sei auf folgende Eckdaten verwiesen: Ab den 1850er Jahren wurde das Kalotypie-Verfahren verbessert, 1873 die Farbfotografie entwickelt. 1888 kam die erste Boxkamera von Kodak auf den Markt, was bedeutete, dass jeder fotografieren konnte. Um 1900 hatte fast jeder Bürger einen Fotoapparat. Die Technik war so weit verbessert, dass Ereignisse des täglichen Lebens in Bildern festgehalten werden konnten und eine vollkommen neue Bilderwelt entstand (vgl. Therese Mulligan u. David Wooters: Geschichte der Photographie. Von 1839 bis heute. Köln 2012, S. 158, 302, 345, 121, 434).

4 | Christof Decker: Einleitung. In: Decker 2010a, S. 9–14, hier S. 13.

5 | Nach 1918 nahmen die USA eine der wichtigsten Rollen in der westlichen Welt ein, da Deutschland durch den Ersten Weltkrieg und die Revolution zunächst von der wirtschaftlichen und technischen Entwicklung auf dem Weltmarkt abgeschnitten war (vgl. Molderings 2008, S. 72f.).

Dimension als heute.<sup>6</sup> Zudem konnte mit Fotografien die Wahrnehmung der Betrachter „getäuscht“ werden, indem der Aufnahme ein „falscher“ Titel gegeben wurde und so der Inhalt mit einem anderen Kontext verbunden wurde. Als prominentes Beispiel sei auf Hippolyte Bayard verwiesen, der sich selber als Wasserleiche inszenierte, um so Rache an den Ablehnern seiner Technologie zu nehmen.<sup>7</sup> Von einer manipulierten Fotografie muss man dagegen sprechen, wenn der Abzug oder das Negativ bzw. die digitale Aufnahme nachträglich bearbeitet wurde.<sup>8</sup> In diesem Sinne sind Crewdsons Aufnahmen zwar manipuliert, stellen aber keine Täuschungen dar. Ein Foto kann also eigentlich nicht lügen, solange es ohne Unterschrift bleibt und damit für Interpretationen offen ist.<sup>9</sup>

Im Gegensatz zur Malerei hatte sich die Fotografie seit ihrer Erfindung im 19. Jahrhundert Diskussionen um Wahrheit, Objektivität, Dokumentation und Kunst zu stellen.<sup>10</sup> Der Fotografie wurde vorgeworfen, dass sie Geist und Hand trenne, sie einen „Mangel an künstlerischer, subjektiver Einflussnahme“<sup>11</sup> aufweise und der Ausdruck der Fantasie und des Genies verlorenginge. Die Fotografie wurde als rein technisches Medium angesehen, das die Wirklichkeit objektiv ablichtet und die Motive präzise wiedergibt. Daher wurden ihr im 19. Jahrhundert der Kunstwert und die subjektive Gestaltung abgesprochen. Seit 1839, besonders durch Henry Fox Talbots *Pencil of Nature* hatten sich Vorstellungen für und über die Fotografie und ihren indexikalischen Charakter gebildet, die bis in die 1970er Jahre nicht überschritten wurden.<sup>12</sup> Als sich die digitale Fotografie ab 1991 entwickelte, immer mehr handelsübliche Digitalkameras verkauft wurden und die analoge Fotografie sukzessive vom Markt verdrängt wurde,<sup>13</sup> entstanden neue Diskussionen über den Wahrheitsgehalt der Fotografie. Die bislang herrschenden Theorien über Wahrheit und Realität mussten überdacht werden, da die digitale Technik neue, vorher nicht mögliche Manipulationen bot.<sup>14</sup> Während sich jedoch gerade in der europäischen Fotografietheorie und -forschung lange die Frage hielt, ob die Fotografie die Wirklichkeit abbilde oder nicht, setzten sich die Theoretiker und Fotografen in den

6 | Ab den 1860er Jahren wurden zum Beispiel Negative retuschiert, indem sie lichtundurchlässig abgedeckt wurden, da zum Beispiel der Himmel durch lange Belichtungszeiten einschwärzte. Durch das Abdecken erschien er dann auf dem Abzug hell und wolkenlos. Die Wolken versuchten die Fotografen nachträglich einzufügen. Diese Technik war darüber hinaus für Museen und die isolierte Aufnahme (Schwärzen des Hintergrundes) von Objekten von besonderer Bedeutung (vgl. Dorothea Peters: *Das Musée Imaginaire: Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jh.* In: Ulrich Pohlmann u. Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsgg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert.* Kat. Ausst. München 2004, S. 289–300, hier S. 292, 172, 293).

7 | Vgl. Abend 2005, S. 79. Damit inszenierte er nicht nur die Szene, sondern spielte eine falsche Wirklichkeit vor, womit die Frage nach dem Wahrheitsgehalt einer Fotografie diskutiert werden könnte.

8 | Vgl. Walter 2002, S. 26.

9 | Vgl. Sarah Kent: *Fotografie: Sozial und sinnlich.* In: Neusüss 1979, S. 186–203, hier S. 200.

10 | Die Diskussion über die Wahrheit des Visuellen reicht zurück bis in die Antike, zu Platon und Aristoteles (vgl. Abend 2005, S. 51).

11 | Hammerbacher 2010, S. 31.

12 | Vgl. ebd., S. 81.

13 | Vgl. Böger 2010, S. 147.

14 | Die meisten theoretischen Schriften kalkulieren eine Analyse der Inszenierten Fotografie zudem nicht ein, da es diesen Bereich der Fotografie und die digitale Technik zu der jeweiligen Entstehungszeit noch nicht gab.

USA bereits mit der Identitätssuche auseinander.<sup>15</sup> In der Zeit der Weltwirtschaftskrise in den 1930er Jahren war es vor allem die Werbefotografie, die den „American Way of Life“ transportierte.<sup>16</sup> Zudem waren die USA Anfang des 20. Jhs. von progressiven sozialen Reformen geprägt, in deren Zuge hunderte öffentliche und private Einrichtungen entstanden, um sozialen Problemen in Folge der Industrialisierung zu begegnen.<sup>17</sup> Beispielsweise gab die „Farm Security Administration“ (FSA) als staatliche Behörde eine großangelegte fotografische Dokumentation über das ländliche Leben in Amerika in Auftrag. Walker Evans war einer der Ersten, der für das Projekt fotografierte und „neusachliche Fotografien“ im „dokumentarischen Stil“ herstellte.<sup>18</sup> Mit seiner Schnappschussästhetik und einer nüchternen Motivwahl erzeugte er eine reportagehafte Wirkung.

Aber selbst die Dokumentarfotografie, der lange Zeit unterstellt wurde, objektiv zu sein, bildet zwar eine reale Gegebenheit, eine tatsächliche Szene ab, der Fotograf nimmt die Situation aber aus einer bestimmten Perspektive nach kompositorischen und ästhetischen Gesichtspunkten auf, da nur so die Aufmerksamkeit des Betrachters erregt wird und dieser die Aufnahmen als real akzeptiert. Es wird nicht, wie oft angenommen, ein beliebiger Augenblick aufgenommen, sondern eine narrative Szene, die eine Botschaft an den Betrachter vermitteln und Spannung erzeugen kann.<sup>19</sup> Die Dokumentarfotografie suggeriert vor allem durch die s/w-Abzüge eine Objektivität und einen Wahrheitsgehalt, den sie nicht unbedingt einhalten muss.

Aus dieser Situation bzw. aus der Mischung der ruhigen Beschreibungen zum Beispiel von Walker Evans und dem von Henri Cartier-Bresson geforderten „entscheidenden Moment“ entwickelte sich die *street photography*, mit Vertretern wie Garry Winogrand (1928–1984), Robert Frank (\* 1924) und Lee Friedlander (\* 1934).<sup>20</sup> Die *street photography* oder „Schnappschussfotografie“<sup>21</sup>, die besonders in den 1940er bis 1960er Jahren populär war, meint das spontane Fotografieren, bei dem Objekte interpretierend ab-

---

15 | Vgl. Walter 2002, S. 10.

16 | Vgl. Mulligan u. Wooters 2012, S. 556.

17 | Mit der Weltwirtschaftskrise um 1930 und dem Aufkommen neu gegründeter Illustrierter Mitte der 1920er Jahre entstand der Fotojournalismus (vgl. Engelbach 2007, S. 13). Diese Pressefotografie verlangte vom Fotografen vor allem Mut und gute Reflexe, um das Motiv ablichten zu können. Der Inhalt war wichtiger als die Komposition des Bildes. Aufnahme und Text wurden zu einer neuen Mitteilungsform zusammengefasst (vgl. Mulligan u. Wooters, S. 452, 456).

18 | Vgl. Böger 2010, S. 123. Evans wollte sich so von dem sich schnell ausbreitenden Dokumentarismus abgrenzen. Im Dokumentarismus werden Tatsachen mit künstlerischen Mitteln dargestellt (vgl. Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie. Darmstadt 1982, S. 244).

19 | Vgl. Abend 2005, S. 24f.

20 | Vgl. David Company: Survey. In: Ders. (Hrsg.): Art + photography. London u. New York 2003, S. 12–45, hier S. 27. Die Fotografie in klassische Genres einzuteilen, ist quasi nicht möglich (vgl. Heinz-Norbert Jocks: Der Gebrauch der Fotografie. Ein Versuch über die Fotologie von Heinz-Norbert Jocks. In: Kunstforum International 171 (2004), S. 37–79, hier S. 58) und es soll im Folgenden nicht der Eindruck entstehen, dass es sich um eine chronologische Abfolge von Phänomenen handelt, die sich gegenseitig ablösen. Vielmehr ist es ein gleichzeitiges Bestehen verschiedener Stile, die sich teilweise gegenseitig bedingen, aber auch inspirieren und daraus neue Entwicklungen entstehen lassen. Die Fotografie ist immer abhängig von ihren technischen Möglichkeiten und auch die Geschichte und die Theorie der Fotografie ist vom technischen Fortschritt bestimmt.

21 | Vgl. Walter 2002, S. 17f.

gelichtet werden, der Fotograf jedoch nicht ins Geschehen eingreift.<sup>22</sup> Die Vertreter der *street photography* schossen normalerweise mehrere Fotos von einer Szene, um nach dem Entwickeln dasjenige herauszusuchen, das den „entscheidenden Augenblick“, also visuelle Kontraste, ironische Gegenüberstellungen oder lebhaftes Blickwinkel am Besten zeigte.<sup>23</sup> Diese Art der Fotografie wurde erst in den 20er Jahren des 20. Jhs. mit der Erfindung der Kleinbildkamera möglich. Vorher wäre eine spontane Aufnahme aufgrund der großen Apparaturen und langen Belichtungszeiten nicht möglich gewesen.

Mit der Aktionskunst der 50er Jahre des 20. Jhs. wurde für die Fotografie ein neues Feld geöffnet. Ohne diese Aufzeichnungsmöglichkeit, wären die künstlerischen Aktionen ohne Bild geblieben. Auch in der Pop-Art und der Konzeptkunst wurden Fotografien in den Schaffensprozess einbezogen und bildeten ein wichtiges Mittel zur Dokumentation bzw. als integraler Bestandteil der Kunst.<sup>24</sup>

Joel Meyerowitz (\* 1938), William Eggleston (\* 1939) und Stephen Shore (\* 1947) etablierten schließlich die Farbfotografie Mitte der 1960er Jahre und ebneten den Weg zur Akzeptanz der Fotografie als Kunstgattung in den Museen.<sup>25</sup> Zudem förderte besonders John Szarkowski, der Edward Steichen 1962 als Leiter der Fotografie-Abteilung des MoMA nachfolgte, den Ankauf von Farbfotografien.<sup>26</sup> Jedoch erst in den 1990er Jahren wurde Farbe wirklich zum Haupttrend in der Fotografie.<sup>27</sup>

Ab den 1970er Jahren entstand in den USA ein „Wirklichkeitsillusionismus“<sup>28</sup> in der Fotografie. Während vorher von der Fotografie erwartet wurde, dass das Medium dokumentiert oder abstrahiert, mussten sich die Kritiker und Künstler anderen Fragen widmen.

Die Inszenierte Fotografie entwickelte sich aus der *street photography*<sup>29</sup> und der Dokumentarfotografie des 20. Jhs. in den USA<sup>30</sup> und verbreitete sich in den Folgejahren in Europa.<sup>31</sup> Die Fotografen wollten nicht länger auf Spontaneität und auf das Warten

---

22 | Jedoch impliziert dieser Begriff, dass es sich nur um eine ungestellte Fotografie handelt, also auch im Innenraum aufgenommen werden kann. Motive der *street photography* waren Alltagsszenen, die mit großer Tiefenschärfe und starken Kontrasten spielen und zumeist das Hauptmotiv in s/w in der Bildmitte ablichten. Oft werden Menschen beim Einkaufen, bei der Arbeit oder im Gespräch mit anderen abgelichtet (vgl. ebd., S. 18). Die Fotografien zeichnen sich zumeist durch Bewegung, Unschärfe und ungleichgewichtige Kompositionen aus (vgl. Sternfeld. 2012, o. S.).

23 | Vgl. Bussard 2014, S. 1f.

24 | Zum Beispiel Robert Rauschenberg, Dan Graham, Robert Smithson oder John Baldessari (vgl. Graeve Ingelmann 2013, S. 26). Wobei in der Pop-Art Fotografien als Zitat, wie bereits in den 1920er Jahren in der Kunst des Dada, in Fotomontagen und Collagen verwendet wurden (vgl. Krauss 1979, S. 108, 110). Konzeptkünstler zogen die Fotoserie dem tableauhaften Einzelbild vor (vgl. Engelbach 2007, S. 20).

25 | Vgl. Walter 2002, S. 47. Wegweisend war die Ausstellung William Egglestons 1976 (vgl. Böger 2010, S. 136).

26 | Vgl. Böger 2010, S. 134.

27 | Vgl. Cotton 2011, S. 11f.

28 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 224.

29 | Vgl. Walter 2002, S. 17.

30 | Vor allem in Kalifornien, was zu einem gewissen Teil der Nähe zu Hollywood und der Filmindustrie geschuldet ist. Hollywood benötigte zur Vermarktung der Filme eine große Anzahl an Fotografen, die auf Filmstills spezialisiert waren (vgl. ebd., S. 42).

31 | Die Inszenierte Fotografie des 19. Jhs. war abhängig von der Malerei, da die Piktoralisten (mitunter findet man in der Literatur auch die Bezeichnung „Kunstfotografen“) nicht eine eigene fotografische Bildästhetik reflektierten, sondern mit Mitteln der Inszenierung Malerei imitierten. Die Insze-

auf den „entscheidenden Augenblick“ angewiesen sein, so dass die *street photography* „einer gestellten Lebendigkeit“ weichen musste, die sich nur mit Mitteln der Inszenierung erreichen ließ<sup>32</sup>. Die Inszenierte Fotografie lebt von den Ideen, der Fantasie und den Umsetzungsmöglichkeiten des Künstlers und zeigt durch die Vorstellung vom Bild eine große Parallele zur konzeptualistisch ausgeprägten Kunst.<sup>33</sup> Als Vorläufer können auch die Aufnahmen von Drehorten gelten, die dafür angefertigt wurden, um Anfang der 1930er Jahre die genaue Position von Requisiten, Beleuchtung usw. am Filmset festzuhalten. Sie waren vollkommen künstlich und nur für die Kamera erschaffen.<sup>34</sup>

Künstler wie Jeff Wall, Cindy Sherman, Eileen Cowin oder Eleanor Antin gehörten in den 1970er/80er Jahren zu den Wegbereitern der Inszenierten Fotografie und loteten mit ihren Mechanismen die Technik der Fotografie aus. Sie bedienten sich alle der Kunstgeschichte und begriffen die Fotografie nicht als indexikalisches Zeichen, sondern als künstlerische Fiktion.<sup>35</sup> Die Fotografie sollte nicht nur als Dokument empfunden, sondern als Fiktion gelesen werden. Es wurde eine Scheinwelt kreiert, im Gegensatz zur Fotografie vor den 1970er Jahren, die vor allem die Wirklichkeit festhalten sollte oder wollte.<sup>36</sup> Fotografien der Imagination schaffen so eine Verdopplung der Wirklichkeit, in der das Foto stets als ein Zeichen vom Zeichen firmiert.<sup>37</sup> Die Künstler setzen ihre Fiktionen möglichst authentisch und glaubwürdig um und spielen mit dem Glauben des Betrachters an die „Abbildhaftigkeit der Fotografie“. Dabei vertuschen sie jedoch nicht die Inszenierung der Aufnahme oder versuchen den Betrachter zu täuschen.<sup>38</sup> Diese Künstlichkeit wird durch glänzende Oberflächen zudem betont.<sup>39</sup> Darüber hinaus ist der Diskurs, in dem sich eine Fotografie bewegt, beispielsweise ob sich das Werk im Museum befindet, in einem Magazin abgedruckt ist oder als Werbung auftritt, maßgeblich für ihre Interpretation und ihren Wahrheitsgehalt.<sup>40</sup> Im Gegensatz jedoch zur „Abject Art“<sup>41</sup> mit VertreterInnen wie Cindy Sherman, bedient Crewdson diese Klischees nicht. Mit Ausnahme seiner frühen Serie *Natural Wonder*, tauchen in seinen Serien keine ekelhaften oder widerlichen Elemente auf.

Um die Arbeiten Crewdsons bestmöglich innerhalb der Inszenierten Fotografie einordnen zu können, lohnt sich eine Auseinandersetzung mit der Analyse Christine Walters zur Definition dieser Richtung der Fotografie. Walter untersucht in ihrer Publikation *Bilder erzählen!* den Weg der Inszenierten Fotografie, der in den USA seinen Anfang

---

nerte Fotografie der 1970er und 1980er Jahre bildete einen Gegensatz zu dieser Vorgehensweise (vgl. ebd., S. 13).

32 | Ebd., S. 11, 17.

33 | Vgl. Abend 2005, S. 37.

34 | Vgl. Cotton 2011, S. 208f.

35 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 49f.

36 | Vgl. Walter 2002, S. 97f.

37 | Vgl. Bianchi 2007, S. 19.

38 | Vgl. Hans Dickel: Jeff Wall. Beobachter der Beobachtung. In: Gockel u. Kirschenmann 2010, S. 162f., hier S. 162.

39 | Vgl. Alexandra Stosch: Stanley Kubricks Bildwelten. Untersuchungen zu ausgewählten Photographien 1945–1950. Phil. Diss. München 2004, S. 232.

40 | Vgl. Valerie Meller: Konstruierte Wirklichkeit – Wir machen uns ein Bild. In: Markus Ender u. Marián Wilhelm (Hrsgg.): Bildtheorie und Fotografie. Innsbruck 2013, S. 45–75, hier S. 60.

41 | Zur „Abject art“ siehe ausführlich: Jack Ben-Levi u. a.: Abject Art: repulsion and desire in American Art: selections from the permanent collection. Kat. Ausst. New York 1993.

nahm. Sie studiert hierzu zum einen die einschlägigen Ausstellungen, die sich dieser Art der Fotografie widmeten, zum anderen spürt sie dem Begriff in der Literatur bzw. den fototheoretischen Abhandlungen nach.<sup>42</sup> Walter arbeitet schrittweise einige Merkmale heraus, die eine Inszenierte Fotografie aufzuweisen hat. Dies ist zum einen die Narration, d. h. die Darstellung mindestens einer Handlung, wobei diese aktiv oder passiv, also auch auf das Innere der Personen bezogen sein kann oder auch ohne Personen auskommen kann. Die Szene gilt dann als narrativ, wenn sich das Geschehen gut nachvollziehen lässt. Dazu kommen die szenische Ausstattung, eine Idee als Grundlage für das Werk sowie die Ausrichtung und Einbeziehung des Betrachters,<sup>43</sup> d. h. die einfache Lesbarkeit der Bilder, im Gegensatz z. B. zur Concept Art, sowie eine Rezeptionsvorgabe, wie der durch das Objektiv gelenkte Blick, die Repoussoirfigur, ein Tiefenzug und der Versuch, sich mit den Figuren und der Szene zu identifizieren.<sup>44</sup> Die Künstler behalten eine möglichst große Kontrolle über das Bild, stellen die Künstlichkeit der Abbildung bewusst heraus und zeigen keine Wirklichkeit, sondern den Schein der Realität.<sup>45</sup>

Vor diesem Hintergrund und den in Kapitel 1.3 genannten Begriffen, können Crowdsons Fotografien klar als „inszeniert“, „staged“ oder „fictional narrative“ definiert werden. Sie suggerieren eine Geschichte, die in einem Einzelbild gebündelt wird. Crowdsons Fotografien beinhalten genaue Vorplanungen, die Anlage einer Skizze, den Bau von Modellen, die Anfertigung von Studien zur Beleuchtung, die Ausarbeitung der Komposition und die Dokumentation des Werkprozesses, was ihn wiederum in die Nähe der Begriffe „konstruiert“ und „arrangiert“ verortet. In einem Arrangement werden das Licht, der Ort, die Stellung der Personen, deren Mimik und Gestik zu einer genau geplanten Bildkomposition zusammengefügt.<sup>46</sup> Indem der Künstler arrangiert, kommt neben dem indexikalischen Charakter auch ein ikonischer in das Bild hinein.<sup>47</sup>

Unabhängig von der Stilrichtung der Fotografie sind Interpretationen immer subjektiv und vom kulturellen Vorwissen, von Erfahrungen und gesellschaftlichen Konventionen sowie vom sozialen und kollektiven Gedächtnis geprägt. Dies ist besonders in Crowdsons Fotografien ablesbar. Crowdson gibt eine scheinbare Wirklichkeit vor und dies in einem so authentischen Maß, dass der Betrachter die Szene als eine objektive Wahrheit annehmen würde, trotz der seltsamen Details, die normalerweise Zweifel daran aufkommen lassen würden. Ein Foto ist immer an Erinnerungen geknüpft, die bei Crowdson in erfundener Form das kulturelle Gedächtnis anregen und abgerufen werden können. Indem Crowdson seine Szenen inszeniert und als „echt“ erscheinen lässt, untergräbt er die immer noch vorherrschende Meinung an die Fotografie, dass diese authentisch und dokumentarisch sei.

Bilder, die nicht kontextualisiert sind, keine Bildlegende oder andere erklärende Zutat besitzen, werden trotzdem versuchsweise mit Bedeutung versehen. Der Betrachter ist geneigt, das in den Werken zu sehen, was er aus vergleichbaren Bildern, aus sei-

---

42 | Zur Literatur und zur Ausstellungsgeschichte vgl. Walter 2002, S. 22–43.

43 | Vgl. ebd., S. 57–59, 61.

44 | Vgl. ebd., S. 136, 148.

45 | Vgl. ebd., S. 31–33.

46 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 62.

47 | Vgl. ebd., S. 70f.

nem kulturellen Gedächtnis kennt.<sup>48</sup> Die semiotische Bildtheorie von Charles Sanders Peirce beschreibt die verschiedenen Möglichkeiten, eine Fotografie zu lesen. Wird eine Fotografie als Ikon interpretiert, wird nach Ähnlichkeiten zwischen dem Dargestellten und der Realität gesucht. „Das sieht so ähnlich aus wie ...“. Wird die Fotografie als Index wahrgenommen, setzt der Betrachter sie als einen Beweis mit der Realität gleich, im Sinn von „Der Fotograf war vor Ort und hat den Auslöser gedrückt; er hat es mit eigenen Augen gesehen“. Zudem kann bzw. muss eine Fotografie ebenso als Symbol verstanden werden, d. h. als Zeichen, dessen Bedeutung durch Konventionen zustande kommt.<sup>49</sup> Fotografien müssen in der Regel als eine Mischung aus allen drei Ansätzen analysiert werden.<sup>50</sup> Crewdsons Fotografien wirken auf den ersten Blick als Index. Obwohl die Aufnahmen komplett inszeniert sind, stimmt diese Annahme in gewisser Weise. Jedoch ist das „So ist es gewesen“ nur vorgetäuscht. Daher müssen Crewdsons Fotografien zudem als Ikon gelesen werden, die zusätzlich mit Symbolen aufgeladen sind. Durch die Möglichkeiten der nachträglichen Manipulation kommt eine weitere Ebene ins Spiel, die den indexikalischen Charakter der Fotografie untergraben kann. Zwischen Abgelichtetem und Foto besteht zwar eine physische Abhängigkeit, ohne die Existenz des Objekts wäre es nicht auf der Aufnahme zu sehen.<sup>51</sup> Jedoch kann die Zusammenstellung dieser Einzellelemente zu einem fotografischen Ganzen ohne die tatsächliche Existenz des gesamten Settings entstehen. Die meisten Betrachter glauben den Bildern, die ein Geschehen dokumentieren, und können sich selten der Evidenz-Suggestion entziehen.<sup>52</sup> Trotz des Bewusstseins der möglichen Manipulationen von Fotografien, selbst wenn offengelegt wird, dass das Bild inszeniert ist, werden die Aufnahmen selten hinterfragt. Crewdson übernimmt den Glauben an die Dokumentation der Fotografie, diese vermeintliche Objektivität besonders in seiner Serie *Hover*. In seinen Arbeiten ist deutlich zu erkennen, dass eine Fotografie erst dann dokumentarisch wirkt, wenn sie besonders ästhetisch ist.

Mittlerweile wird die Fotografie eher als Medium „zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung“ diskutiert<sup>53</sup>. Die Frage ist meist, ob die Fotografie etwas zeigt, was wirklich so war, im Sinne von „So ist es gewesen“ oder was inszeniert wurde, im Sinne von „So könnte es gewesen sein“.<sup>54</sup>

48 | Vgl. Martin Sexl: Bildtheorie und Fotografie. In: Ender u. Wilhelm 2013, S. 9–23, hier S. 15.

49 | Zum Beispiel eine Frauendarstellung als Symbol der Freiheit, was durch Ikonizität und Indexikalität nicht erklärbar ist (vgl. Sexl 2013, S. 16).

50 | Vgl. ebd., S. 17.

51 | Vgl. Meller 2013, S. 53.

52 | Vgl. Christoph Wulf u. Jörg Zirfas: Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge. In: Dies. (Hrsgg.): Ikonologie des Performativen. München 2005, S. 7–32, hier S. 21.

53 | Michael Wetzel: Inframediale Spurensicherung. Fotografien zwischen Beweis und Zeugnis und das Dilemma des Dokumentarischen. In: Nida-Rümelin u. Steinbrenner 2012, S. 81–104, hier S. 95.

54 | Vgl. ebd.; Marcel Duchamp (1887–1968) war der erste Künstler, der das Changieren „zwischen dem Kunstwerk als Medium zwischen gegensätzlichen Referenzen“ entdeckte (ebd., S. 96).

## 5.2 Fotografie als Kunst oder rein ästhetische Erfahrung

Crewdsons großformatige, bunte und extrem tiefenscharfe Fotografien lassen die Frage aufkommen, ob die Aufnahmen lediglich die ästhetische Wahrnehmung des Betrachters ansprechen und zudem im Sinne eines Medienbildes Aufmerksamkeit erregen wollen oder ob die Aufnahmen einen künstlerischen Anspruch besitzen.<sup>55</sup> Damit sei kurz auf den seit dem Beginn der Fotografiegeschichte anhaltenden Diskurs über die Stellung der Fotografie als Kunst bzw. in der Kunst verwiesen.

1862 fand eine entscheidende Gerichtsverhandlung statt, in der die Frage geklärt werden sollte, ob Fotografie Kunst sei oder ein Industrieprodukt. In erster Instanz wurde der Fotografie der Status eines Handwerks zugesprochen, der „nichts mit dem Werke eines Künstlers gemein hätte, der mit seiner Einbildungskraft und seinen Gefühlen das Kunststück nach der Natur schaffe“. Die zweite Instanz entschied allerdings genau gegensätzlich.<sup>56</sup> Dieser Prozess verbildlicht die seit Entstehen der Fotografie und insbesondere der Ablösung der Maler als Portraitisten auftretenden und bis heute wählenden theoretischen Auseinandersetzungen mit diesem Thema.<sup>57</sup> Die Malerei wies der Fotografie die Rolle der Dokumentation zu und sah in ihr lediglich einen mechanischen Aufzeichnungsprozess. Dies hatte nicht nur einen idealistischen Hintergrund, sondern auch einen praktischen. Die Maler verloren durch die Portraitfotografie ihre Auftraggeber und damit ihr wichtigstes Betätigungsfeld. Daher war die logische Konsequenz, dass die Malerei die Fotografie ablehnte. Für die Malerei wurde der Kunstcharakter durch die „geniale Hand“ des Künstlers deklariert. Kunst und das Bestreben, eine Szene so wahrheitsgetreu wie möglich wiederzugeben, schlossen sich herrschender Vorstellung nach aus.<sup>58</sup> Dabei korrespondierten Kunst und Fotografie in vielfältiger Weise. Schon in der Frühzeit des Medium wurden Fotografien für Studienzwecke an den Akademien eingesetzt, durch die Kunstreproduktionen waren erstmals vergleichende Studien möglich.<sup>59</sup> Maler nutzten Fotografien als Vorlage zu ihren Kompositionen (auch wenn viele

---

55 | Diese Frage ist in allen Diskursen mit Bildern Bestandteil der wissenschaftlichen Diskussionen der Visual Cultures. Zur Visual Culture soll an dieser Stelle keine Auseinandersetzung erfolgen, sondern lediglich darauf verwiesen werden, dass W. J. T. Mitchell den Begriff „pictorial turn“ 1982 prägte und in seinem Artikel „Was ist ein Bild?“ 1986 fünf Kategorien von Bildern unterschied: grafische (Gemälde, Zeichnungen), optische (Spiegel, Projektionen), perzeptuelle (Sinnesdaten, Formen, Erscheinungen), geistige (Träume, Ideen) und sprachliche (Metaphern, Beschreibungen) (vgl. Katharina Lobinger: Visuelle Kommunikationsforschung. Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden 2012, S. 48f.).

56 | Vgl. Volker Kahnen: Fotografie als Kunst. Tübingen 1973, S. 13.

57 | Zum Beispiel differenziert Susan Sontag, dass die Fotografie zwar Werke hervorbringen kann, die als Kunst bezeichnet werden, aber selber ist sie keine Kunstform. Die Fotografie ist vielmehr „[...] ein Medium, durch das [...] Kunstwerke vermittelt werden.“ (Sontag 2016, S. 144). Rolf H. Krauss stellt heraus, dass auch Malerei nicht von vornherein Kunst ist, sondern ebenso ein Medium, mit dem Kunst hergestellt werden kann (vgl. Krauss 1979, S. 168f.).

58 | Vgl. Klaus Honnef: Wo liegt die Kunst des Dokumentaristen? Gedanken zum Verhältnis zwischen Auslöser und ausgelöstem Bild. In: Neusüss 1979, S. 152–172, hier S. 152.

59 | Nach Einführung von Farbfiltern und Negativretuschen um 1865 und weiteren technischen Entwicklungen in den Folgejahren (Naturfarbenlichtdruck ab 1895, Autotypie 1881) wurden die ersten Originalgemälde fotografisch reproduziert und auch gedruckt, wodurch der Kupferstich, die Lithografie und der Holzstich als Reproduktionsverfahren ihren Stellenwert verloren. Mit Erfindung des



dies nicht gerne oder gar nicht zugaben).<sup>60</sup> J. A. Schmolgen. Eisenwerth stellt fest, dass seit 1839 „kein Maler [...] am Phänomen der Photographie achtlos vorübergegangen ist“.<sup>61</sup> Im 19. Jahrhundert waren die Hauptbetätigungsfelder der Fotografie die Kunstproduktion und das Portrait.<sup>62</sup> Ebenso orientierten sich die Fotografen an der Malerei und imitierten diese. Sie folgten den ästhetischen Vorgaben der Malerei, übernahmen die Regeln des Bildaufbaus aus der akademischen Praxis und wurden von der gängigen Ikonografie und den Bildkonventionen, wie zum Beispiel der Perspektive, beeinflusst.<sup>63</sup> Der Piktorialismus, der versuchte, die Malerei mit ähnlichen Seh- und Darstellungsweisen, wie Unschärfe und Weichtonbilder, nachzuahmen, entwickelte sich um 1900 als internationale Kunstfotografie mit dem Hauptziel, die Fotografie als eigenständige Kunstform zu etablieren.<sup>64</sup> Den Anlass für eine Entwicklung der Kunstfotografie lieferte das kritisch beobachtete massenhafte Auftreten der Carte-de-visite-Fotografie und die Verbreitung der Amateurfotografie.<sup>65</sup> Der Piktorialismus sowie kubistische, surrealistische und dadaistische Fotografie waren bis ca. Mitte des 20. Jahrhunderts die üblichen Fotografiestile, die sich an die Malerei anlehnten.<sup>66</sup>

Um 1920 kann man einen Rückgang der fotografischen Bildkultur ausmachen, bedingt durch die massenhafte Verbreitung von journalistischer Fotografie in Zeitungen und Zeitschriften. Dies löste den zweiten kunstfotografischen Ansatz in der Geschichte der Fotografie aus.<sup>67</sup> Als bewusste Gegenposition zu den „malerischen“ Aufnahmen des Piktorialismus entwickelte sich die *straight photography*<sup>68</sup> und in Folge die *street photo-*

nassen Kollodiumverfahrens und seiner Möglichkeit, besonders scharf und detailgenau abzubilden, war der Weg für eine massenhafte Kunstproduktion geebnet (vgl. Peters 2004, S. 297f., 292).

60 | Seit Mitte der 1850er Jahre gab es das Phänomen der sog. „Photopinture“, bei der erst ein Foto aufgenommen und anschließend abgemalt wurde, um eine größtmögliche naturalistische Portraitähnlichkeit zu erlangen (vgl. Ulrich Pohlmann: Lebende Bilder – Physiognomische Portraits. In: Pohlmann u. von Hohenzollern 2004, S. 29–33, hier S. 30). Künstler nutzten die Fotografie als Archiv oder Vorlage: Corot, Manet, Degas, Cézanne, Gauguin, Rosseau, Picasso, Warhol, Rauschenberg, Bacon (vgl. Kahmen 1973, S. 18). Darüber hinaus entstanden Fotografien, die bekannten Gemälden ähnelten.

61 | Krauss 1979, S. 45.

62 | Vgl. Pohlmann 2004, S. 30.

63 | Vgl. Neusüss u. Heyne 1979, S. 20. Dies ist nicht weiter verwunderlich, da die ersten Fotografen vornehmlich Maler waren.

64 | Zu unterscheiden ist hier eine frühe Form des Piktorialismus, die ab ca. 1850 mit Oscar G. Reijlander, Henry Peach Robinson oder Julia M. Cameron einsetzte. Diese frühen Piktorialisten fügten verschiedene Negative zu einer Fotomontage zusammen. Die Piktorialisten ab ca. 1890 versuchten dagegen eine Bildwirkung durch Licht und einen atmosphärischen Eindruck zu erzielen. Stark am Impressionismus orientiert, setzten sie Unschärfen und weiche Konturen ein und retuschierten stark nach (vgl. Walter 2002, S. 64–67). Zur ersten Phase des Piktorialismus und als wichtigster Vertreter in den USA gilt Alfred Stieglitz (vgl. Jeff Wall: Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als Konzeptkunst. In: Stemmrich 1997, S. 375–434, hier S. 379).

65 | Vgl. Neusüss u. Heyne 1979, S. 18.

66 | Vgl. Walter 2002, S. 19.

67 | Vgl. Neusüss u. Heyne 1979, S. 17–19. Das Bauhaus und insbesondere Moholy-Nagy waren bestrebt, dass die Fotografie „zum adäquaten Instrument der Kunstproduktion des industriellen Zeitalters avancierte“ (ebd., S. 19). Das Programm dieser Gestaltungsweise basiert auf dem Bauhausbuch *Malerei, Fotografie, Film* aus dem Jahre 1925 (vgl. Molderings 2008, S. 15).

68 | Die Bezeichnung stammt aus den USA. Zu den Vertretern der *straight photography* zählt Paul Strand. Die Fotografen hielten sich streng an die fotografischen Mittel und lehnten Malereiimitationen wie Pinselstriche usw. ab (vgl. Böger 2010, S. 119). Die Fotos sollten gründlich komponiert

*graphy*. Die Fotografen begannen, ein eigenständiges Potential des Mediums zu verwirklichen, indem sie möglichst objektiv, authentisch und spontan die Wirklichkeit abbildeten und verdeutlichen wollten, dass dies nur mit der Fotografie, nicht mit der Malerei möglich sei.<sup>69</sup> Die Fotografen suchten nach einer Unmittelbarkeit, Spontaneität und dem flüchtigen Moment der Entstehung eines Bildes. Diese Tendenzen wurden als „moderne Fotografie“ bezeichnet, das Vorgehen wurde als antimalerische „rein fotografische“ Fotografie angesehen, als eine Vorgehensweise, die die Gestaltungsmittel nur aus den Gegebenheiten der fotografischen Technik herleitet. Die Fotografen orientierten sich nicht mehr nur an der Malerei, sondern an den neuen Medien, am Film und am Kino.<sup>70</sup>

Die erste Ausstellung eines Fotografen fand 1938 im MoMA, New York mit Werken von Walker Evans statt. Der Fotograf zeigte Menschen in ihrem oft erzwungenen einfachen Leben und Einsamkeit. Das erste Künstlerbuch der Fotografiegeschichte, *American Surfaces*, stammt ebenfalls von Evans.<sup>71</sup> Das MoMA richtete 1940 eine fotografische Abteilung ein und der Streit um den Status der Fotografie als Kunstform schien abgeschlossen zu sein.<sup>72</sup> Die Anerkennung der Fotografie als Kunst war dennoch ein langwieriger Prozess, bis in der zeitgenössischen Kultur der Kunstanspruch der Fotografie nicht mehr in diesem Maße in Frage gestellt wurde.<sup>73</sup>

Die Umwälzungen der 1960er und 1970er Jahre und insbesondere der Photokonzeptualismus verschaffte der Fotografie eine Anerkennung als „autonome, bourgeoise und sammelfähige Kunst“<sup>74</sup>. So wie Duchamp mit seinen Ready-mades das Objekt aus der herrschenden Tradition der Kunst löste, behandelten die Fotografen ab Mitte der 1960er Jahre die Fotografie, versuchten ihren Abbildcharakter zu überwinden und

---

sein, zeigten vor allem ungestellte Straßenszenen mit natürlichen Lichtverhältnissen und sollten keiner Retusche bedürfen und keinerlei Imitationen der Malerei zeigen (vgl. Newhall 1982, S. 173). Walker Evans arbeitete in den frühen 1920er Jahren im Stil dieser reinen Fotografie mit „einer Sensibilität, die seine Bilder über das rein Dokumentarische hinaushebt“ (Newhall 1982, S. 187), er fotografierte vor allem seine Umwelt, Architektur, Straßen und Menschen.

69 | Vgl. Walter 2002, S. 19.

70 | Vgl. Wall 1997, S. 378f.

71 | Vgl. Emslander 2006, S. 74.

72 | Vgl. Mulligan u. Wooters 2012, S. 684.

73 | Vgl. Neusüss u. Heyne 1979, S. 20. Die Kunstfotografie entwickelte sich zeitgleich mit dem Realismus in der Kunst. Auch diese Werke lösten 1950 wie z. B. Courbet einen Skandal aus (vgl. Emslander 2006, S. 40). In Deutschland spielte das Bauhaus bei der theoretischen Auseinandersetzung mit der Fotografie eine wichtige Rolle und die „Kunstakademie Düsseldorf [hat besonders] dazu beigetragen, die fotografische Ausbildung vom Unterricht beruflicher und handwerklicher Fertigkeiten (Fotojournalismus) zu befreien und ihre Studenten ermutigt, unabhängige und künstlerisch ausgerichtete Bilder zu gestalten“ (Cotton 2011, S. 82). Die Autorin meint damit die „Neue Sachlichkeit der 1920er und 1930er Jahre mit Albert Renger-Patzsch, August Sander, Erwin Blumfeldt und ihre Typologien der Natur, Industrie, Architektur und der menschlichen Gesellschaft (ebd.). 1955 wurde das Fach „Lichtgrafik“ an der Berliner Universität der Künste eingeführt, mit dem Inhalt, die Ästhetik der Fotografie zu analysieren. Ende der 1960er Jahre wurden an den Universitäten fotografische Fachbereiche und Studiengänge geschaffen. Erst Anfang der 1970er Jahre wurden an den Kunstakademien Professuren an Fotografen vergeben (vgl. Hammerbacher 2010, S. 174f.). Erst in den 1960er und 70er Jahren wurde die Fotografie als Kunstgattung akzeptiert und nahm auch ihren Platz im Museum ein (vgl. Walter 2002, S. 47).

74 | Wall 1997, S. 389, 391.

experimentierten mit dem „Anästhetischen“, dem ‚Look der Nicht-Kunst‘<sup>75</sup>. Bis zum Dadaismus wurden Fotografien vor allem als Hilfsmittel, als „Malerei nach Photographie“ eingesetzt. Die sich entwickelnde „konzeptionelle Photographie“ umfasste alle Bestrebungen, mit dem Medium Fotografie selber Kunst zu erschaffen. Mit Dada und Duchamp wurde aus einer „Malerei nach Photographie“ eine „Kunst mit Photographie“, zunächst in Form von Fotogrammen, Fotomontagen und Fotocollagen.<sup>76</sup> Allerdings war diese Form von Fotografie noch zu „fest in der Bildtradition der modernen Kunst verwurzelt“<sup>77</sup>. Mit der Verbreitung des Fernsehens und den Massenmedien veränderte sich die Einstellung zur Fotografie bedeutend. Die Fotografie war nun nicht mehr das einzige Medium der Presse und der Unterhaltungsindustrie, die Bilder konnten sich nun bewegen und die Fotografie konnte sich immer mehr als Kunst etablieren. Spätestens gegen Ende der 1960er Jahre kristallisierte sich verstärkt heraus, dass die Fotografie in Korrespondenz mit dem Kino, Theater, Performance, Literatur und Skulptur stand.<sup>78</sup> Vor allem die Fotografien, die sich durch die tafelbildartigen Abzüge an Gemälden anlehnen, setzten sich ab Ende der 1970er Jahren durch und trugen einen wichtigen Schritt zur Legitimierung der Fotografie als Kunst bei.<sup>79</sup> Ende der 1970er Jahre wurden verstärkt Strategien entwickelt, um die Fotografie als Kunst anzuerkennen<sup>80</sup>, seit den 1990er Jahren sind monumentale Abzüge in der Kunstfotografie gängig,<sup>81</sup> was die Einordnung der Fotografie als Kunst unterstützt, da die Abzüge somit eher einer Einzigartigkeit näher kommen als kleine Abzüge, die beliebiger und kostengünstiger vervielfältigt werden können.<sup>82</sup>

Nach dem Kunsthistoriker Michael Fried habe die Fotografie die kulturellen Funktionen der Malerei und der Bildhauerei abgelöst.<sup>83</sup> Er differenziert jedoch auch, dass es nicht lediglich ein großformatiger Abzug ist, der eine Kunstfotografie legitimiert. Nicht jede beliebige Fotografie kann in großem Maßstab abgezogen werden und entfaltet ihre Wirkung. Die Aufnahmen müssen bereits für diese Größe und im Hinblick auf die gerahmte Aufhängung im Museum oder der Galerie als „tableau“ konzipiert sein und somit ein Gemälde „nachahmen“. Damit wird die Beziehung zwischen Betrachter und Medium von Beginn an mit einbezogen.<sup>84</sup> Für Crewdsons Fotografien ist ebenso festzuhalten, dass die Vielzahl an Details bei einem kleineren Abzug der Fotografie schwierig oder

75 | Ebd., S. 422. Bis 1910 wurde in der westlichen Welt ein Kunstwerk als ein Objekt definiert, das eine Abbildung war oder beinhaltet. Eine Fotografie konnte aber allein aus ihrer physischen Natur heraus gar nicht anders, als etwas abzubilden. Die Konzeptkunst versuchte, diese Grenze zu überwinden (vgl. Wall 1997, S. 377).

76 | Vgl. Krauss 1979, S. 47, 67.

77 | Vgl. Wall 1997, S. 375.

78 | Vgl. Company 2003, S. 16.

79 | Vgl. Graeve Ingelmann 2013, S. 26.

80 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 81.

81 | Vgl. Ott 2005, S. 91. Es wurde mit Farbe gearbeitet und nicht das übliche Ektachrome-Papier verwendet, mit dem die größtmögliche „Authentizität“ möglich war, sondern kontrastreiches Cibachrome-Papier und der „samtig-sattere“ 50 x 60 cm Polaroidfilm (vgl. Stosch 2004, S. 232).

82 | In dieser Eigenschaft distanzieren sie sich auch zunehmend von Walter Benjamins postulierter „technischer Reproduzierbarkeit“ (vgl. Hammerbacher 2010, S. 15).

83 | Vgl. Fried 2008.

84 | Vgl. ebd., S. 14f. Mit dieser Praxis der Fotografie begannen zwischen 1978 und 1981 Jeff Wall, Thomas Ruff und Jean-Marc Bustamante.

gar nicht mehr zu erkennen ist. Crewdsons großformatigen Fotografien fordern dem Betrachter die gleiche Aufmerksamkeit ab wie ein Gemälde, der Betrachter kann sich kaum distanzieren oder entziehen. In dieser Hinsicht stehen die Aufnahmen im Gegensatz zu Roland Barthes' Theorie, die davon ausgeht, dass Fotografien zum Abdruck in Büchern oder Magazinen gemacht seien.<sup>85</sup>

Doch wie ist in der heutigen Zeit in der Bilderflut in den verschiedenen Medien erkennbar, welche Fotografien einen Kunstanspruch verfolgen und welche als reine Gebrauchsbilder fungieren?<sup>86</sup>

Der Künstler realisiert im Gegensatz zum Berufsfotograf, der an einen Auftraggeber gebunden ist, mit Hilfe der Fotografie seine künstlerischen Konzepte, die er selber bestimmt.<sup>87</sup> Die Wirklichkeit ist zwar für beide der Ausgangspunkt, aber durch den exakten Umgang mit dem Lichteinfall, der Wahl der Abzüge, des Ausschnitts und der Zeit wird diese Wirklichkeit bearbeitet. Der Kunstfotograf hat die Möglichkeit, durch die Wahl des Lichts, des Standpunkts und des Ausschnitts dem Betrachter etwas Bestimmtes vorzuführen, den Fokus auf etwas zu legen und ein bestimmtes Element der Szene zu exponieren. „In der Wahl des Objekts liegt der schöpferische Akt.“<sup>88</sup> Wie die Malerei projiziert die Fotografie eine dreidimensionale Szene auf eine zweidimensionale Fläche, nur dass dies mit anderen technischen Mitteln funktioniert. Tiefeneffekte werden wie in der Malerei durch klassische Mittel, wie Perspektivkonstruktionen, Wandöffnungen, Blickrichtungen, Kontraste und die Lichtführung erreicht.<sup>89</sup>

Besonders mit den Mitteln der digitalen Nachbearbeitung bieten sich dem Fotografen vielfältige Möglichkeiten, die mit der Technik der Malerei vergleichbar sind, da dies der Fotoapparat alleine nicht leisten kann. Mit dem Einsatz des Computers und der damit entwickelten Montagetechnik waren die technischen Mittel gegeben, eine Fotografie so zu bearbeiten, dass die Kombination, die Manipulation im fertigen Abzug nicht mehr erkennbar ist. Wortmann betont, dass spätestens mit der digitalen Fototechnik der Mythos von „authentischen Bildern“ obsolet geworden ist.<sup>90</sup> Damit wurde der Fotografie genau wie alle anderen Kunststrichtungen die Möglichkeit der Illusion eingeräumt und das Foto konnte unabhängig vom Prozess seines Zustandekommens als autonomes ästhetisches Objekt aufgefasst werden.<sup>91</sup> Ein künstlerisches Werk führt Handlungen vor, die zwar mit den Relationen zur Betrachterwelt operieren, dabei aber keinen Wahrheitsgehalt beanspruchen. Sie sind möglich, aber nicht mit dokumentarischer Sicher-

---

85 | Vgl. Fried 2008, S. 144.

86 | Neben den Berufsfotografen gab es seit der technischen Entwicklung um die Jahrhundertwende, in dessen Folge fast jeder einen Fotoapparat besaß, nun eine Vielzahl an Amateurfotografen, die ihr eigenes Leben dokumentierten. Dies ließ bei den professionellen Fotografen die Notwendigkeit entstehen, sich abzugrenzen. Im Gegensatz zum Amateurfotograf arbeitet der Berufsfotograf professioneller und kennt die Gesetzmäßigkeiten und technischen Raffinessen der Fotografie und kann diese einsetzen, um bestimmte Elemente hervorzuheben und damit auch zu werten.

87 | Vgl. Neusüss u. Heyne 1979, S. 15f.

88 | Vgl. Kahmen 1973, S. 31; Brassai, zit. in Peter Pollack: Die Welt der Photographie. Wien 1962, S. 366.

89 | Vgl. Matt 2008c, S. 107.

90 | Vgl. Wortmann, zit. in Lobinger 2012, S. 60.

91 | Vgl. Krauss 1979, S. 72.

heit belegt.<sup>92</sup> Darüber hinaus leistet der Kontext, in dem eine Fotografie erscheint, im Museum, einem Magazin oder in der Zeitung, einen wesentlichen Beitrag dazu, wie das Werk eingeordnet wird.

Durch die Erzählstrategie Crewdsons, damit, dass sich der Betrachter um das Davor und das Danach Gedanken macht, und durch die Aufladung der Aufnahme mit vielen Details und „störenden“ Elementen, wird der Betrachter „gezwungen“, die Fotografie nicht nur flüchtig, sondern mehrmals und intensiv anzusehen. Er wird verleitet, das Rätsel der dargestellten Situation zu lösen. Damit nimmt der Betrachter die Fotografie nicht einfach nur auf, sondern setzt sich mit dem Werk auseinander. Wird zunächst nur die Gestalt, die Szene und die Repräsentation, der Realitätsgehalt/-bezug erfasst und eventuell der Bezug zu etwas bereits Bekanntem hergestellt, fordert das Kunstbild im Gegensatz zum Medienbild einen zweiten Blick, mit dem der Betrachter zur Reflexion, zum Nachdenken angehalten wird.<sup>93</sup> Dadurch, dass Crewdson keinen Schnappschuss herstellt, sondern das Bild komponiert, bildet er eine Analogie zur Vorgehensweise eines Malers. Bei Crewdson ist der Aufbau der Szene ebenso wie in einem Gemälde durchdacht, die Farbgebung kalkuliert eingesetzt, die Lichtquellen, die Beleuchtungsart und -intensität bewusst gewählt. Dabei setzt Crewdson keine malerischen Effekte ein, im Sinne der Piktoralisten, sondern legt wie ein Maler die Komposition und das Bildpersonal fest, wählt seinen Standort und den Blickwinkel exakt aus und überlässt kaum etwas dem Zufall.<sup>94</sup> Parallel zu dem Pinselduktus des Malers setzt Crewdson eine bestimmte Kamera und Fototräger ein, um die gewünschte Körnung oder eben keine Körnung zu erhalten. Mit Hilfe der digitalen Nachbearbeitung ändert bzw. „übermalt“ er wie ein Maler störende oder nicht ganz gelungene Details. Im Gegensatz zu Fotografen wie Jeff Wall und Andreas Gursky erzeugt Crewdson jedoch keine Bilder mit Hilfe der digitalen Technik, sondern optimiert lediglich das Endergebnis damit.<sup>95</sup> Im Unterschied zu kurzlebigen Medienbildern bleiben Crewdsons Fotografien besonders durch die in Szene gesetzten Gefühlslagen der Protagonisten und die Trostlosigkeit im Gedächtnis des Betrachters verhaftet und regen zu weiterem Nachdenken, zu Mitgefühl und zur Auseinandersetzung mit den Motiven und Protagonisten an. Da die Szenen durch das kollektive Gedächtnis, ein durch die Medien geprägtes Bild, für den Betrachter wieder erkennbar sind, kann er sich in die Fotografien und Vororte hineinversetzen. Darüber hinaus dienen Crewdsons Fotografien im Gegensatz zu Medienbildern nicht einem bestimmten Zweck,<sup>96</sup> sondern existieren um ihrer selbst Willen. Heinz Peter Schwerfel bezeichnet Crewdsons Werke als „hart an der Grenze zu Mode und Werbung“, die er jedoch nicht

92 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 223.

93 | Vgl. Dickel 2001, S. 142.

94 | In Interviews betont Crewdson ab und an, dass er den Aspekt des Zufalls mit in sein Werk einbezieht. Jedoch meint er damit die Entwicklung des Motivs vor Ort. Durch Zufälle bzw. in der Arbeit im Team entwickeln sich Ideen für die Komposition, die dann jedoch mit genauester Detailgenauigkeit umgesetzt werden (vgl. Hancock 2001).

95 | Wall fotografiert teilweise die einzelnen Komponenten eines Bildes, baut einzelne Elemente im Studio auf und setzt die Bilder dann digital zu einem Gesamtwerk zusammen. Gursky erschafft großformatige Szenerien, die zwar auf einem realen Abbild basieren, in ihrer Zusammensetzung jedoch am Computer generiert sind. Crewdson baut seine Kulissen dagegen komplett auf und fotografiert die Gesamtanlage ab.

96 | Vgl. Brandt, zit. in Dickel 2001, S. 142.

überschreitet.<sup>97</sup> Crewdsons Fotografien werben jedoch nicht für eine bestimmte Sache, sondern zeigen sich selbst. Dabei bilden sie nicht nur ab oder dokumentieren, sondern sind ikonografisch aufgeladen. Dies zwingt den Betrachter, über die Vorbilder nachzudenken, und leitet dazu an, diese mit in die Interpretation einzubeziehen.<sup>98</sup> Crewdsons Fotografien werden in Museen, Galerien und Ausstellungen konventionell gerahmt und als „Tafelbild“ einem allgemeinen Publikum in einem öffentlichen Raum präsentiert<sup>99</sup>, was sie in den Kontext der Kunst eingliedert.

Crawdson hebt sich von anderen Fotografen und Fotografinnen, die inszeniert arbeiten, durch den enormen Aufwand der Produktion seiner Werke ab. Cindy Sherman und beispielsweise Tracey Moffat setzen sich selber in Szene, Sam Taylor-Wood bildet keine narrativen Strukturen ab und Philip-Lorca diCorcia sowie Jeff Wall stellen zumeist einzelne Personen in den Fokus, ohne ein weitläufiges Umfeld mit in die Komposition einzubeziehen. Crewdson dagegen setzt sich durch sehr groß angelegte Sets, die einen enormen Produktionsaufwand voraussetzen, und eine akribische Detailverliebtheit von ihnen ab.<sup>100</sup>

„Die Gesichter von Menschen, die nicht wissen, daß sie beobachtet werden, haben etwas an sich, das verschwindet, sobald sich diese Menschen beobachtet fühlen.“<sup>101</sup> Durch seine Vorplanungen und exakten Kompositionen schafft Crewdson dies trotz allem in seinen Fotografien und erzeugt eine größtmögliche Authentizität in seinen Werken.

---

97 | Vgl. Schwerfel 2003, S. 217.

98 | Vgl. Reiß 2001, S. 194.

99 | Vgl. Hammerbacher 2010, S. 228.

100 | Ute Thon erkennt Bezüge zu Jeff Wall und Philipp-Lorca diCorcia, setzt Crewdson aber durch den großen Aufwand seiner Fotografien von den beiden Fotokünstlern ab (vgl. Thon 2003, S. 58).

101 | Sontag 2016, S. 41.