



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kopfkino. Über die Intermedialität und  
Narrativität der Fotoserie *Twilight* von Gregory  
Crewdson “

Verfasserin

Michaela Stout

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert







## Vorwort

„Das Foto ist von Natur aus besessen, eigensinnig, ekstatisch und narzißtisch. Es ist eine einsame Tätigkeit. Das fotografische Bild ist diskontinuierlich, punktuell unvorhersehbar und irreparabel wie der Stand der Dinge in einem bestimmten Augenblick. Jede Retouche, jede Reue, jede Inszenierung nimmt einen unerträglichen ästhetischen Aspekt an.“<sup>1</sup>

Als ich dieses Zitat während meiner Recherche zu dieser Arbeit gelesen habe, kam mir in den Sinn, dass der Prozess des Fotografierens dieser Beschreibung nach dem Prozess des Verfassens einer wissenschaftlichen Arbeit in vielerlei Hinsicht ähnelt.

Ob das Schreiben einer Diplomarbeit als besessen, eigensinnig, ekstatisch und narzisstisch einzustufen ist, ist mit Sicherheit von Fall zu Fall verschieden. Doch es ist tatsächlich eine einsame Tätigkeit, bestreitet man den Weg als alleiniger Autor. Der Prozess ist meist nicht so kontinuierlich wie er sein sollte, teilweise unvorhersehbar (krankheitsbedingte Ausfälle, etc.), zum Glück aber meist reparabel. Zumindest bis zum Moment des Hochladens.

Dass mein Prozess des Verfassens dieser Arbeit aber nur teilweise dem eben erwähnten entsprach, habe ich einigen Menschen zu verdanken, die ich nicht unerwähnt lassen möchte. In erster Linie bedanke ich mich bei meiner Familie, insbesondere meinen liebevollen Eltern, die mich über all die Jahre so geduldig unterstützt haben. Diese Arbeit ist ihnen gewidmet. Des weiteren gilt mein Dank meinen großartigen Freunden (und teilweise Leidensgenossen), die sich sowohl die Zeit dafür nahmen, mit mir über meine Arbeit zu diskutieren, als auch mich von dieser abzulenken, wenn ich es brauchte. Namentlich erwähnt sei an dieser Stelle Michael Steinmetz, der hunderte Kilometer entfernt in der selben misslichen Lage steckte. Ohne den täglichen Austausch hätte die Endphase der Arbeit anders ausgesehen. Womöglich mit irreparablen Schäden.

Außerdem bedanke ich mich bei meinem Betreuer Ramón Reichert, der sofort Feuer und Flamme für mein Thema war und trotz seiner knappen Zeit stets rasch auf meine E-Mails antwortete und mir innovativen Input gab.

---

<sup>1</sup> Baudrillard, Jean, „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität“, in: Stiegler, Bernd (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 50 – 58, hier S. 55





# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Intermedialität.....	10
2.1 Ursprung und Historizität.....	11
2.2 Aktueller Forschungsstand und Positionen .....	16
2.2.1 Kategorisierung nach Jens Schröter.....	16
2.2.1 a) Synthetische Intermedialität.....	17
2.2.1 b) Formale oder Trans-mediale Intermedialität.....	17
2.2.1 c) Transformationale Intermedialität.....	18
2.2.1 d) Ontologische Intermedialität.....	20
2.2.2 Der Intermedialitätsbegriff von Irina Rajewsky.....	21
2.2.2 a) Medienkombination.....	22
2.2.2 b) Medienwechsel.....	23
2.2.2 c) Intermediale Bezüge.....	23
2.2.3 Die Zukunft der Intermedialitätsforschung – Ein kurzer Ausblick .....	25
3. Narrativität.....	25
3.1 Unterschiede in der Erzählweise von Film und Fotografie .....	27
3.1.1 Fotografische Narration und fiktionale Fotografie.....	28
3.1.2 Roland Barthes Modell der drei Nachrichten .....	30
4. Inszenierte Fotografie, Inszenierende Fotografie und fotografierte Inszenierung.....	32
4.1 Filmische Fotografie .....	38
5. Gregory Crewdson.....	39
5.1 Kindheit und Ausbildung.....	39
5.2 Einflüsse und Vorbilder.....	40
6. Zur Fotoserie Twilight.....	42
6.1 Es lebe das Klischee: Geschlechtsspezifische Raumkonzepte .....	44
6.2 Die Produktion: Filmset oder Fotoshooting?.....	46
6.3 Zeitintensives Collagieren: Die Postproduktion .....	47
7. Intermediale Bezüge von Twilight .....	48
7.1 Intermediale Bezüge zum Film .....	49
7.1.1 Nicht von dieser Welt: Stephen Spielbergs <i>Close Encounters Of             The Third Kind</i> .....	49
7.1.2 Das Grauen lauert nebenan: David Lynchs <i>Blue Velvet</i> .....	55
7.2 Intermediale Bezüge zur Malerei von Edward Hopper.....	57
8. Narrative Symbolik in <i>Twilight</i> : Wie Bilder Kopfkino auslösen.....	64
Fazit .....	67
Abstract .....	68
Eidesstattliche Erklärung .....	70
Lebenslauf.....	71



## Vorwort

„Das Foto ist von Natur aus besessen, eigensinnig, ekstatisch und narzißtisch. Es ist eine einsame Tätigkeit. Das fotografische Bild ist diskontinuierlich, punktuell unvorhersehbar und irreparabel wie der Stand der Dinge in einem bestimmten Augenblick. Jede Retouche, jede Reue, jede Inszenierung nimmt einen unerträglichen ästhetischen Aspekt an.“<sup>1</sup>

Als ich dieses Zitat während meiner Recherche zu dieser Arbeit gelesen habe, kam mir in den Sinn, dass der Prozess des Fotografierens dieser Beschreibung nach dem Prozess des Verfassens einer wissenschaftlichen Arbeit in vielerlei Hinsicht ähnelt.

Ob das Schreiben einer Diplomarbeit als besessen, eigensinnig, ekstatisch und narzisstisch einzustufen ist, ist mit Sicherheit von Fall zu Fall verschieden. Doch es ist tatsächlich eine einsame Tätigkeit, bestreitet man den Weg als alleiniger Autor. Der Prozess ist meist nicht so kontinuierlich wie er sein sollte, teilweise unvorhersehbar (krankheitsbedingte Ausfälle, etc.), zum Glück aber meist reparabel. Zumindest bis zum Moment des Hochladens.

Dass mein Prozess des Verfassens dieser Arbeit aber nur teilweise dem eben erwähnten entsprach, habe ich einigen Menschen zu verdanken, die ich nicht unerwähnt lassen möchte. In erster Linie bedanke ich mich bei meiner Familie, insbesondere meinen liebevollen Eltern, die mich über all die Jahre so geduldig unterstützt haben. Diese Arbeit ist ihnen gewidmet. Des weiteren gilt mein Dank meinen großartigen Freunden (und teilweise Leidensgenossen), die sich sowohl die Zeit dafür nahmen, mit mir über meine Arbeit zu diskutieren, als auch mich von dieser abzulenken, wenn ich es brauchte. Namentlich erwähnt sei an dieser Stelle Michael Steinmetz, der hunderte Kilometer entfernt in der selben misslichen Lage steckte. Ohne den täglichen Austausch hätte die Endphase der Arbeit anders ausgesehen. Womöglich mit irreparablen Schäden.

Außerdem bedanke ich mich bei meinem Betreuer Ramón Reichert, der sofort Feuer und Flamme für mein Thema war und trotz seiner knappen Zeit stets rasch auf meine E-Mails antwortete und mir innovativen Input gab.

---

<sup>1</sup> Baudrillard, Jean, „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität“, in: Stiegler, Bernd (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 50 – 58, hier S. 55



## 1. Einleitung

„The *Twilight* pictures particularly...[sic!] there's the photograph itself, which is of this final, beautiful thing, hopefully; and then there's the process of making the picture, which is very different from the final picture. I think the process, in my mind, is as important as the picture itself.“<sup>1</sup> - Gregory Crewdson

Betrachtet man *Twilight*, eine 40 Fotografien umfassende Fotoserie des US-Amerikanischen Fotografen Gregory Crewdson, fällt bereits auf den ersten Blick auf, dass den vorliegenden Endprodukten ein Produktionsprozess von immensem Aufwand vorhergegangen sein muss.

Die Resultate sind keine gewöhnlichen Fotografien. Sie wirken filmisch und malerisch zugleich. Dass man es nicht bei dem bloßen ersten Blick belassen kann, sondern sich auf die Suche nach Details macht, um die Fotografie begreifen zu können, zeugt vom narrativen Charakter der Bilder.

Dass die Bilder filmisch respektive malerisch wirken, lässt darauf schließen, dass die Fotografie als Medium eine Wechselbeziehung zur Malerei bzw. zum Film eingeht. Der Begriff für die Wechselwirkung zwischen zwei unterschiedlichen Medien nennt sich Intermedialität. Es liegt quasi auf der Hand, dass dieser Terminus einer Bestandsaufnahme bedarf, um herauszufinden, was genau Intermedialität bedeutet und wo genau die zu untersuchende Fotoserie anzusiedeln ist. Daher wird gleich in Kapitel 2, dem ersten theoretischen Teil dieser Arbeit, auf den Terminus eingegangen. Nach einer allgemeinen Begriffsbestimmung sowie der im Anschluss daran folgenden Schilderung des Ursprungs und der Historizität des Begriffs wird auf den aktuellen Forschungsstand eingegangen, wobei zwei Positionen herausgegriffen und näher betrachtet werden. Zum einen Joachim Paechs Unterteilung der Intermedialität in vier Kategorien und zum anderen Irina Rajewskys Aufteilung des Begriffs. Rajewsky unterscheidet zunächst zwischen Transmedialität, Intramedialität und Intermedialität, um letzten Begriff ebenfalls dreizuteilen. Nämlich in die Medienkombination, den Medienwechsel und schließlich die intermedialen Bezüge.

Der Begriff der Narrativität der Bilder ist eben schon gefallen und so ist es

---

<sup>1</sup> López, Antonio, „Q&A with Gregory Crewdson“, <http://photonumerique.codedrops.net/spip.php?article71>, Zugriff am 12.9.2014.

nur logisch, diesen im dritten Kapitel genauer zu betrachten. Zunächst wird wieder allgemein auf die Begrifflichkeit eingegangen, um im Anschluss daran die Unterschiede in der Erzählweise von Film und Fotografie herauszuarbeiten. Danach wird von den Begriffen der fotografischen Narration und der fiktionalen Fotografie die Rede sein, um das dritte Kapitel mit Roland Barthes Modell der drei Nachrichten des Bildes abzuschließen. Dieses wird vorgestellt, weil es für die spätere Untersuchung der narrativen Elemente in *Twilight* verwendet wird.

Weil die meisten von Crewdsons Arbeiten, und so auch *Twilight*, der inszenierten Fotografie zugeschrieben werden, wird im vierten und letzten theoretischen Kapitel hinterfragt, was genau eigentlich mit inszenierter Fotografie gemeint ist, wird der Terminus doch recht inflationär gebraucht.

Daher wird unterschieden zwischen inszenierter Fotografie, inszenierender Fotografie und fotografierte Inszenierung. Auch die filmische Fotografie wird in Hinblick auf Crewdsons Werk untersucht.

Das fünfte Kapitel handelt von Gregory Crewdson selbst, seiner Biographie und seinem künstlerischen Werdegang, sowie seinen Vorbildern. Da die dieser Arbeit zugrunde liegenden Fotografien ohne ihn nicht existent wären und, um ein künstlerisches Werk begreifen zu können, es oft hilfreich ist, Hintergrundwissen über den Künstler heranzutragen, hat dieses Kapitel seine Berechtigung.

Im Anschluss an das Kapitel, das dem Erschaffer gewidmet ist, soll es um die Fotoserie selbst gehen. Nach einigen allgemeinen Informationen dazu, wird in den folgenden beiden Unterkapiteln hinter die Kulissen geblickt. Zunächst geht es um die Produktion, die für Crewdson ja so wichtig ist, wie das Endprodukt.<sup>2</sup> Dann um die Phase der Postproduktion, in der das perfekte Bild letzten Endes zusammengesetzt wird.

Schließlich sollen die theoretischen Überlegungen in den darauf folgenden Kapiteln zur Analyse herangezogen werden, um den zentralen Fragen dieser Arbeit „Weshalb wirken die Fotos in *Twilight* malerisch bzw. filmisch?“ und „Was bewirkt, dass auch ein einziges Foto eine ganze Geschichte erzählen kann und somit narrativen Charakter hat?“

---

2 Vgl. López, Antonio, „Q&A with Gregory Crewdson“, <http://photonumerique.codedrops.net/spip.php?article71>, Zugriff am 12.9.2014.

Die intermedialen Bezüge werden gezeigt anhand einer vergleichenden Analyse aus jeweils einer Fotografie aus *Twilight* und einem Standbild aus Steven Spielbergs *Close Encounters Of The Third Kind* (USA 1977) bzw. einem Gemälde von Edward Hopper. Parallelen zur Bildwelt von David Lynch werden nicht exemplarisch durch einen Bildvergleich gezeigt, sondern in Bezug auf grundsätzliche Gemeinsamkeiten erörtert. Unter Verwendung von Roland Barthes Modell der drei Nachrichten eines Bildes, welches im Theorieteil dieser Arbeit vorgestellt wurde, wird die narrative Symbolik in *Twilight* untersucht.

Diese Arbeit soll einen Beitrag dazu leisten, Crewdsons Fotoserie *Twilight* innerhalb eines wissenschaftlichen Kontexts einzuordnen.

## 2. Intermedialität

„Well, one of the fantastic things about photography, I think, is that it kind of exists between everything, you know. It's a currency by which we sort of understand ourselves. Photographic representation exists among almost every avenue of representation.“<sup>3</sup>

So gesehen ist Photographie ein Intermedium par excellence, denn sie existiere, so Gregory Crewdson, „irgendwie zwischen allem“<sup>4</sup>. Ob in analoger Form auf Papier und anderen Trägermaterialien oder auf digitalen Geräten wie etwa einem Plasmabildschirm – photographische Bilder lassen sich vielseitig präsentieren und rezipieren.

Beim Betrachten der Fotoserie *Twilight* wird klar – diese Fotografien liegen zwischen Malerei und Film. Sie erinnern an Gemälde von Edward Hopper respektive Szenen aus Filmen von David Lynch oder Steven Spielberg. Weil verschiedene Medien in *Twilight* mit einfließen, soll das Konzept der Intermedialität herangezogen werden.

Bevor die Intermedialität der Fotoserie *Twilight* im speziellen behandelt wird, soll der Terminus zunächst im allgemeinen erläutert und der Frage nachgegangen werden, ob Intermedialität schlicht und ergreifend für ein, man orientiere sich einzig und allein an der Übersetzung ins Deutsche, *Zwischen den Medien* steht.

Joachim Paech schreibt, dass sich Intermedialität von Kunstwerken auf keinen Fall auf etwas beziehen soll, was „zwischen unterschiedlichen Medien und nicht innerhalb spezifischer medialer Kontexte“<sup>5</sup> geschieht. Intermedialität soll

„[...] vielmehr [...] ein integratives Konzept [...] als Deckel und Behälter für alle möglichen kulturellen (künstlerischen und/oder medialen) Erscheinungen Verwendung finden.“<sup>6</sup>

---

3 López, Antonio, „Q&A with Gregory Crewdson“, <http://photonumerique.codedrops.net/spip.php?article71>, Zugriff am 12.9.2014.

4 Vgl. López.

5 Müller, Jürgen E., *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster: Nodus-Publ. 1996, S. 127f.

6 Paech, Joachim, „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in: Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Schmidt 1998, S. 14 – 30, hier S.17.

Als Intermedialität bezeichnet man im Allgemeinen die Vermischung zwischen unterschiedlichen Medien. Dieses Verschmelzen setzt die Trennung der Medien voraus,<sup>7</sup> denn: „Durchmischen kann sich nur etwas das getrennt war.“<sup>8</sup>

„Ein mediales Produkt wird dann *inter-medial*, wenn es das *multi-mediale* Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptuelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens öffnen.“<sup>9</sup>

Im Gegensatz zur Multimedialität, die für ein Nebeneinander unterschiedlicher Medien steht, bedeutet Intermedialität folglich die Verknüpfung verschiedener medialer Elemente und Zitate zu einem konzeptuellen Endresultat.

Neben der Intermedialität, deren unterschiedliche Ausformungen im Folgenden noch erläutert werden sollen, sind „Multimedia, Hypermedium sowie Hybridisierung [...] geläufige Begriffe wenn es darum geht, Phänomene der neueren Medienentwicklung zu beschreiben.“<sup>10</sup> In der Theoriedebatte der Medien steht der Terminus Intermedialität im Allgemeinen synonym für Prozesse der Vernetzung und Mediatisierung.<sup>11</sup>

## 2.1 Ursprung und Historizität

„Das Wort selbst scheint erstmals 1983 von Hansen-Löve verwendet worden zu sein. Der Begriff *Intermedia* hingegen hat eine viel längere Geschichte.“<sup>12</sup>

Das Originalzitat in welchem der Begriff Intermedium erstmalig

---

7 Vgl. Spielmann, Yvonne, „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, in: Heinz-B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder, Karl Prümm, Hartmut Winkler (Hg.), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg: Schüren 2000, S. 57 – 68, hier S. 57.

8 Spielmann, „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, S.58.

9 Müller, Jürgen, *Intermedialität*, S. 32.

10 Spielmann, „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, S. 57.

11 Vgl. Spielmann, „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, S. 57.

12 Schröter, Jens, „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“, in: *montage/av* 7/2/1998, S.129-154, hier S. 129.

Verwendung findet, stammt von Samuel Taylor Coleridge.<sup>13</sup>

Welche Auswirkungen der Begriff für die Medienwissenschaft mit sich bringen sollte, ist zum damaligen Zeitpunkt noch nicht abzusehen.<sup>14</sup> Coleridges Verständnis des Begriffs ist freilich relativ weit entfernt von dem was wir heute als Intermedialität begreifen, da er keine „konzeptionelle Fusion unterschiedlicher Medien, sondern ein *narratologisches* Phänomen“<sup>15</sup> beschreibt. Er definiert die Allegorie als Intermedium, das sich zwischen Person und Personifikation schiebt, ohne jedoch das Medium im modernen Sinn zu meinen.<sup>16</sup>

Bereits in der antiken Literatur sind erste explizite Verweise „auf die Relevanz intermedialer Prozesse“<sup>17</sup> zu finden. Beispielsweise Simonides von Keos' Auffassung von der „Malerei als stummer Poesie und von der Poesie als stummer Malerei“ findet in Plutarchs *Moralia* seine Fortsetzung und stellt ein möglicherweise erstes schriftliches Zeugnis von medialen Interdependenzen und Interaktionen dar.<sup>18</sup>

„For true philosophy, music or poetry is also painting, and true painting is also music and philosophy, and true poetry or music is a kind of divine wisdom and painting.“<sup>19</sup>,

schreibt der Esoteriker, Nonkonformist und Rebell Giordano Bruno während der italienischen Renaissance in seiner Schrift über das Licht und über die Bilder.<sup>20</sup> Seine These, dass „Musik, Poesie, Malerei und Philosophie [...] untrennbar miteinander verbunden“<sup>21</sup> seien, gilt auch heute noch.

„Die Intermedialität der Romantik bedeutet indes nicht allein die Interaktion zwischen traditionellen Künsten. Medien und Apparaturen dienen auch als *konzeptuelle* Vor-Bilder und Metaphern für

---

13 Vgl. Schröter, S. 129.

14 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 129.

15 Müller, *Intermedialität*, S. 31.

16 Vgl. Paech, „Intermedialität“, S. 17.

17 Müller, *Intermedialität*, S. 33.

18 Vgl. Müller, *Intermedialität*, S. 33.

19 Bruno, Giordano, *On the Composition of Images, Signs & Ideas*, New York: Willis Locker & Owens Pub, 1991, S.129.

20 Vgl. Müller, *Intermedialität*, S. 33.

21 Müller, *Intermedialität*, S. 33.

literarische, historische und mythische Prozesse.<sup>22</sup>

Jürgen E. Müller merkt über das romantische Kunstwerk an, dass es seine größtmögliche Wirkung erreiche, wenn es mediale Grenzen überschreite und unterschiedliche Medien und Gattungen sich miteinander verbänden.<sup>23</sup>

Das „Kunstwerk der Zukunft“<sup>24</sup> kehre laut Müller zu den Wurzeln der Künste zurück und bestehe aus folgenden drei Komponenten: „der gesellschaftlich-politischen, der anthropologischen und der ästhetischen“.<sup>25</sup> Diese stünden seiner Meinung nach in enger Korrelation.<sup>26</sup> Es gehe vor allem darum, die traditionellen Medien und Gattungen von ihren obsolet gewordenen Schranken zu befreien und auf der Basis eines

„*intermedialen* Schau-Spiels von Drama, Dichtkunst, Musik und Bühnenkunst unbewusste Aktivitäten und Tiefenschichten im Bewusstsein des Rezipienten freizusetzen. Die Dynamik dieses Spiels generiert neue Erlebnisformen von Kunst.“<sup>27</sup>

Zur Zeit des Fluxus findet der Terminus wieder zunehmenden Gebrauch.<sup>28</sup> Hier ist es der Künstler Dick Higgins, der den Begriff wieder einführt und bekannt macht.<sup>29</sup> Er prägt den Begriff *Intermedia* Mitte der 1960er Jahre, um die Tendenz zu beschreiben, dass immer mehr Künstler die Grenzen von klassischen Medien überschreiten, oder Kunst mit Medien, die bis dato nicht als Kunstform anerkannt wurden, vermischen. Higgins bezieht sich explizit auf Coleridge, indem er einräumt, dass dieser den Terminus bereits über eineinhalb Jahrhunderte vor ihm benutzt habe und er ihn lediglich wiederentdeckt habe.<sup>30</sup> Higgins begreift laut Schröter avantgardistische Kunst als viel mehr als nur ein ästhetisches Erlebnis. Er fordert von ihr, dass sie ganzheitlich mentale Erfahrungen vermitteln solle. Als eine Art Katharsis solle sie dazu dienen, sich von den konventionalisierten Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern des Alltags zu lösen respektive

---

22 Müller, *Intermedialität*, S.34.

23 Vgl. Müller, *Intermedialität*, S. 34.

24 Müller, *Intermedialität*, S.35

25 Vgl. Müller, *Intermedialität*, S. 34.

26 Vgl. Müller, *Intermedialität*, S. 35.

27 Müller, *Intermedialität*, S. 35.

28 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S.129.

29 Vgl. Friedman, Ken, „FLUXLIST and SILENCE Celebrate Dick Higgins“, <http://www.fluxus.org/higgins/ken.htm>, Zugriff am 9.9.2014.

30 Vgl. Friedman.

diese zu bereichern. Die Abhebung von den traditionellen Kunstformen sei eine wichtige Voraussetzung der intermedialen Kunstwerke.<sup>31</sup>

Higgins schreibt der Intermedialität vor allem neue Möglichkeiten der Fusion verschiedener Kunstformen zu; Marshall McLuhan geht sogar so weit, dass er den Augenblick der Verbindung von Medien als einen Moment des Freiseins und der Erlösung „vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen“<sup>32</sup> ansieht. Higgins vergleicht die Spaltung der Medien mit der Aufteilung der Gesellschaft in verschiedene Stände, die während der Renaissance stattfindet. Die damit einhergehende Akzeptanz dieser gesellschaftlichen Spaltung begünstige die Purifizierung von Medien.<sup>33</sup>

Präzisierend stellt Peter Frank<sup>34</sup> fest, dass erst die Errichtung der Kunstakademien im Frankreich des 17. Jahrhunderts „jene Entwicklung der Trennung der Künste kennzeichnet“.<sup>35</sup>

Im Gegensatz zur literarischen Intertextualität, die sich nur zwischen verschiedenen literarischen Texten abspiele, wirke Intermedialität auf unterschiedlichen Ebenen bzw. zwischen verschiedenen Systemen. Eine zusätzliche Differenzierung zwischen analogen und digitalen Medien gehe mit dem Aufkommen der digitalen (Computer-)Medien einher. Dies bedeute, dass für die Analyse von Intermedialitätsprozessen eine weitere Ebene der Modifikation zwischen diesen beiden Medienbereichen hinzugekommen sei.<sup>36</sup>

„Demzufolge ist die im 20. Jahrhundert einsetzende Tendenz zum Intermedialen mehr eine "Wieder-Vereinigung" als ein ganz neuartiger Prozeß. Sowohl Frank als auch Higgins sehen in ähnlichen gesellschaftlichen Verschiebungen den Grund für diese Entwicklung.“<sup>37</sup>

---

31 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 130.

32 McLuhan, Marshall, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel: Verlag. Der Kunst: Dresden 1994, S. 95.

33 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 131.

34 Frank, Peter, *Intermedia. Die Verschmelzung der Künste*. Hrsg. v. GJ. Lischka. Bern: Benteli. 1987, S. 6.

35 Schröter, „Intermedialität“, S.131.

36 Vgl. Paech, „Intermedialität“, S.18f.

37 Schröter, „Intermedialität“, S. 131.

Frank nämlich sei der Ansicht, dass die Gleichzeitigkeit unser Jahrhundert präge und daher die Zeit der Spezialisierung zunehmend ihren Einfluss verliere. Währenddessen behauptet Higgins, dass wir uns dem Beginn einer klassenlosen Gesellschaft näherten, in welcher die Einteilung in festgefahrene Kategorien absolut irrelevant sei.<sup>38</sup> Diese These würde der zentralen Idee des Marxismus entsprechen, die sich gegen Arbeitsteilung und Spezialisierung in rigide Kategorien ausspricht. Im künstlerischen Bereich entsprechen die Intermedien also jener Grenzüberwindung, da sie verschiedene mediale Kategorien miteinander vermischen, damit Grenzen auflösen und das Denken in strikten Kategorien somit obsolet machen.<sup>39</sup>

In den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts wurde der Begriff Intermedialität als ein *termine ombrello* sowohl in die wissenschaftliche als auch die öffentliche Debatte aufgenommen. Seit einem Beitrag von Thomas Eicher mit dem Titel „Was heißt (hier) Intermedialität?“ aus dem Jahr 1994 beschäftigen sich zahlreiche Wissenschaftler mit dieser Frage und beantworten diese auf verschiedene Art und Weise.<sup>40</sup> „Resultat ist die Beschäftigung einer Vielzahl heterogener Phänomene unter dem Oberbegriff >Intermedialität<.“<sup>41</sup>

Seit 1994/95 findet der Terminus Intermedialität in fast allen Erscheinungen „zum Verhältnis der Literatur zu den technischen bzw. elektronischen Medien sowie zu den Relationen dieser Medien untereinander“<sup>42</sup> Verwendung.<sup>43</sup>

---

38 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 131.

39 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 131.

40 Vgl. Rajewski, Irina, *Intermedialität*, A. Francke Verlag: Tübingen, 2002, S.6.

41 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 6.

42 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 6.

43 Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 6.

## 2.2 Aktueller Forschungsstand und Positionen

„Es handelt sich bei den Analysen von Intermedialität jeweils um materielle Kulturanalysen der Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Theater, Fotografie und Film, d.h. es geht um viel mehr als eine Analyse des Medienwechsels und der Intermedialität – die jedoch steht systematisch und theorieorientiert nach wie vor aus.“<sup>44</sup>

Die Forschungsansätze im Feld der Intermedialität sind äußerst differenziert. Zahlreiche Wissenschaftler definieren mit ihren je eigenen Mitteln das weite Feld der Intermedialität, sodass nicht alle Positionen im Rahmen dieser Arbeit in Detail herangezogen werden können. Genannt werden sollen aber Jürgen E. Müller, der an den Intertextualitätsbegriff anknüpft<sup>45</sup> und Joachim Paech, der den Prozess intermedialer Transformation unter formalen Kriterien analysiert.<sup>46</sup> Yvonne Spielmann knüpft sowohl an die Intertextualität als auch an den Formalismus an und geht damit einen Mittelweg. Sie versteht Intermedialität vor allem als ein ästhetisches Verfahren in den Medienkünsten.<sup>47</sup>

Im Folgenden soll näher auf die Thesen von Jens Schröter und Irina Rajewsky eingegangen werden, da sie beide für die noch ausstehende Analyse der Fotoserie *Twilight* besonders brauchbare Ansätze und Erkenntnisse liefern.

### 2.2.1 Kategorisierung nach Jens Schröter

Jens Schröter untersucht den Terminus *Intermedialität* differenziert, indem er ihm vier unterschiedliche Ausformungen zuweist: a) Synthetische Intermedialität, b) Formale oder Trans-mediale Intermedialität, c) Transformationale Intermedialität und d) Ontologische Intermedialität. Die letzten beiden Modelle seien dabei jedoch als „verschiedene Seiten der selben Medaille aufzufassen“<sup>48</sup>.

44 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 16.

45 Vgl. Müller, *Intermedialität*, Münster 1996.

46 Vgl. Paech, Joachim, „Intermedialität“.

47 Vgl. Spielmann, Yvonne, „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, S. 66.

48 Schröter, Jens, „Intermedialität“, S. 129.

### **2.2.1 a) Synthetische Intermedialität**

Unter *Synthetischer Intermedialität* versteht Schröter den Fusionsprozess mehrerer Medien zu einem neuen Medium, woraus das sogenannte *Intermedium* resultiert, „welches mehr wäre als die Summe seiner Teile“.<sup>49</sup>

Schröter bezieht sich in seiner Definition von Synthetischer Intermedialität auf die Texte von Kultermann, Yalkult, Higgins und Frank, die den Prozess sowohl mit künstlerischen Strömungen (vor allem Happening und Fluxus) der 1960er Jahre als auch mit der Vorstellung, „die Spaltung zwischen Kunst und Leben durch diese neuen, synästhetischen Formen aufheben zu können“<sup>50</sup> verbinden.<sup>51</sup> Durch die Folgerung, dass dieser Typ der Intermedialität das Resultat unterschiedlicher Strömungen der 1960er Jahre (Happening, Fluxus, Versuch der Fusion von Leben und Kunst) ist, wohnt Schröters Überlegungen zur *Synthetischen Intermedialität* ein soziologischer und kunsthistorischer Aspekt inne. Die *mixed media* seien immer als getrennt zu begreifen, den *intermedia* hingegen liege eine konzeptionelle Fusion zugrunde. Schröter gibt zu bedenken, dass es Analytikern kaum möglich sei, die ursprünglichen Formen zu benennen, denn dies ginge auf Kosten der Einheit des *Intermedium*.<sup>52</sup>

Diese Kategorie der Intermedialität ist für die Fotoserie *Twilight* nicht relevant, da sich Crewdson nicht mehrerer Medien bedient, aus dem ein neues Medium entsteht, sondern es sich in materieller Hinsicht um reine Fotografie handelt.

### **2.2.1 b) Formale oder Trans-mediale Intermedialität**

Dieser Form der Intermedialität schreibt Schröter die strikte Trennung der „medialen Basis“ von der „formalen Ebene“ zu.

---

49 Schröter, „Intermedialität“, S. 130.

50 Schröter, „Intermedialität“, S. 130.

51 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 130.

52 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 134.

Es geht hier nicht um eine Wechselbeziehung zwischen verschiedenen Medien, sondern vielmehr um „mediale Kontexte“.<sup>53</sup> Die formale oder transmediale Intermedialität beschreibt laut Schröter Phänomene, in denen ein Medium Konzepte und Strukturen andere Medien ästhetisch und thematisch umsetzt. Einerseits muss dieses Verfahren medienunspecific sein, um in einem anderen medialen Kontext wieder identifizierbar ist. Um in jenem neuen medialen Kontext noch auf das Medium verweisen zu können, dem es entliehen wurde, muss es aber medienpezifisch genug sein.<sup>54</sup>

Dies klingt nach Kriterien, die nur schwer zu erfüllen sind, jedenfalls scheint es paradox.

### 2.2.1 c) Transformationale Intermedialität

Im Gegensatz zur synthetischen geht bei der transformationalen Intermedialität nicht ein Medium in ein anderes über und wird dabei integraler Bestandteil des anderen Mediums.

Hier handelt es sich um eine „Re-Repräsentation“ eines Mediums in einem anderen.<sup>55</sup> „Die intermediale Beziehung besteht [...] darin, daß ein Medium ein anderes repräsentiert.“<sup>56</sup> Schröter gibt zu bedenken, dass es fraglich ist, ob hier überhaupt von „Inter-medialität“<sup>57</sup> gesprochen werden kann, da ein Medium nicht ein anderes enthält, sondern es lediglich repräsentiert. Laut Schröter muss „eine Repräsentation vorliegen, die sich explizit auf das repräsentierte Medium bezieht.“<sup>58</sup> Erst dann könne man von einer „intermedialen Repräsentation“<sup>59</sup> sprechen.

Wird beispielsweise lediglich das Wort „Fotografie“ in einem Buch oder

---

53 Müller, Jürgen E., „Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art“, in: *montage a/v* 3/2/1994, S. 119 – 138, hier S. 133

54 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 142.

55 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 144.

56 Schröter, „Intermedialität“, S. 144.

57 Schröter, „Intermedialität“, S. 144.

58 Schröter, „Intermedialität“, S. 144.

59 Schröter, „Intermedialität“, S. 144.

Film erwähnt, kann noch nicht von einer intermedialen Repräsentation die Rede sein. Dennoch entsteht durch den referentiellen Verweis eine Beziehung zwischen den beiden betreffenden Medien, die nicht unberücksichtigt bleiben soll. Durch den Verweis kann das repräsentierende Medium das repräsentierte Medium kommentieren.<sup>60</sup> In eben genanntem Beispiel würde so ein Buch bzw. ein Film die Fotografie kommentieren und dadurch „Rückschlüsse auf das "Selbstverständnis" des repräsentierenden Mediums“<sup>61</sup>, also Buch oder Film, zulassen.

Das repräsentierte Medium wiederum kann dadurch „verfremdet oder gleichsam transformiert“<sup>62</sup> werden. Um beurteilen zu können, inwieweit ein repräsentiertes Medium transformiert oder verfremdet wurde, müssen nach Schröter wesentliche Differenzen bestimmt werden, die eine Beschreibung dessen ermöglichen, was dem repräsentierten durch das repräsentierende Medium „(hin)zugefügt“ wurde.<sup>63</sup> Außerdem ist laut Schröter entscheidend, dass die „Transformationen immer ontologische Implikationen haben“.<sup>64</sup> Denn um feststellen zu können, was einem Medium durch ein anderes hinzugefügt wurde bzw. inwiefern es sich durch die Repräsentation verändert hat, muss das Wissen, was das repräsentierende und was das repräsentierte Medium angeblich sind vorausgesetzt sein.<sup>65</sup>

Diese Form der Intermedialität ist für die Fotoserie *Twilight* insofern von Interesse, als dass Crewdsons Arbeiten keine Synthesen von Fotografie, Malerei und Film darstellen. Hier ist die Fotografie das repräsentierende Medium, Malerei und Film die repräsentierten Medien, da sie durch Ästhetik und Symbolik auf Fotografien zitiert werden.

---

60 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 144.

61 Schröter, „Intermedialität“, S. 144.

62 Schröter, „Intermedialität“, S. 145

63 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 145.

64 Schröter, „Intermedialität“, S. 145.

65 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 145.

### 2.2.1 d) Ontologische Intermedialität

Aus der transformationalen Intermedialität ergibt sich als Kehrseite der „selben Medaille“<sup>66</sup> die ontologische Intermedialität.

Wesentlich ist hier, dass sich ein Medium „durch transformierende Bezugnahme aus ein anderes Medium“<sup>67</sup> selbst bestimmen kann. Die Bestimmung über die Charakteristik des jeweiligen Mediums kann jedoch unterschiedlich ausfallen, je nachdem mit welchem Medium es in Verbindung gebracht wird. Als Beispiel wählt Schröter die Fotografie. Vergleicht man die Fotografie mit der Malerei, so kann man sagen, dass beide Medien (meist) rechteckige Bilder hervorbringen. Im Unterschied zur Malerei aber erzeugt die Fotografie indexikalische Bilder, die auf etwas verweisen. Zieht man als Vergleichsmedium den Film heran, so liegt der Unterschied darin, dass die Fotografie statische Bilder erzeugt, der Film Bewegtbilder. Die Fotografie bringt also indexikalische und statische Bilder hervor.

Was an einem gegebenem Medium als spezifisch erscheint, ist also abhängig von den „umlagernden Bezugspunkten“ (Saussure), der Bestimmung der Medien, mit denen das andere verglichen wird. Um ein neues Medium zu beschreiben, kann man entweder bereits existierende Begriffe der Sprache entlehnen oder zu Neologismen zusammensetzen. Dass dabei auf andere Medien verwiesen wird, ist unvermeidlich.<sup>68</sup> Im Falle der dieser Arbeit zugrunde liegenden Fotoserie kann man von filmischer bzw. malerischer Fotografie sprechen.

Für die Analyse der Intermedialität von *Twilight* ergibt sich daraus, dass ein anderes Ergebnis herauskommen kann, je nach dem, ob man die Fotografie mit dem Medium Film oder Malerei in Beziehung setzt.

Am Ende seiner Ausführungen merkt Schröter an, dass es aufgrund der Vielfältigkeit von Intermedialität niemals darum gehen könne, einen integralen Begriff von Intermedialität zu vertreten. Vielmehr sei ihm eine Bestandsaufnahme des Terminus ein Anliegen, da, ähnlich wie bei

---

66 Schröter, „Intermedialität“, S. 129.

67 Schröter, „Intermedialität“, S. 146.

68 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 146.

„Diskurs“, „Medium“ oder „Intertextualität“ ein inflationärer Gebrauch des Begriffs drohe.

Da sich Schröters vier Schulen der Intermedialität mit heterogenen Methoden auf heterogene Phänomene beziehen, scheint es selbstverständlich, dass auch der jeweilige Medienbegriff ein anderer ist. Außerdem bemerkt er, dass sich zu seiner Liste jederzeit neue Formen der Intermedialität hinzugesellen könnten und er keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebe.<sup>69</sup>

### **2.2.2 Der Intermedialitätsbegriff von Irina Rajewsky**

Irina Rajewski stellt fest, dass im Gegensatz zur Intertextualität Intermedialität, trotz der Tatsache, dass sie ein viel diskutierter Terminus sei, kaum definiert sei.<sup>70</sup>

Rajewsky sieht die Problematik der Intermedialitätsforschung darin, dass der Bereich des Intermedialen bisher noch nicht als medienübergreifender Bereich erfasst worden ist und die entsprechenden Phänomene daher „abhängig von den Objekt- und Referenzmedien in den Blickpunkt der jeweils >zuständigen< Disziplinen“<sup>71</sup> geraten.

Irina Rajewsky unterscheidet zunächst zwischen Transmedialität, Intramedialität und Intermedialität.

Transmedialität umfasse medienunspezifische Phänomene, die in unterschiedlichsten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden könnten, ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Basismediums wichtig oder möglich sei. Intramedialität betreffe Phänomene, die nur ein Medium involvieren. Intermedialität umfasse „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.“<sup>72</sup>

Rajewski schlägt eine Dreiteilung des Begriffs Intermedialität vor, da man

---

69 Vgl. Schröter, „Intermedialität“, S. 150.

70 Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 3.

71 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 3.

72 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 13.

es hierbei mit drei „grundsätzlich heterogenen, ausdrücklich zu differenzierenden Phänomenbereichen“ zu tun habe, die nur allzu häufig vermischt und gemeinsam betrachtet würden. Je nach Teilbereich sei so eine einheitliche Theoriebildung möglich, ohne dass dabei der Ursprung der jeweiligen beteiligten Medien eine Rolle spiele.<sup>73</sup>

Diese drei Phänomenbereiche sind Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge, die nachfolgend kurz zusammengefasst werden sollen.

Durch die Dreiteilung von Intermedialität hofft Rajewsky Antworten zu finden auf die Fragen „Was heißt Intermedialität?“ respektive „Was kann Intermedialität alles heißen?“ und dadurch den Terminus Intermedialität an sich zu klären.

### **2.2.2 a) Medienkombination**

Die Medienkombination wird auch als mediales Zusammenspiel, Multi-, Pluri- bzw. Polymedialität oder Medienfusion bezeichnet. Eine Kombination verschiedener Medien führe oftmals zur Herausbildung eigenständiger Kunst- oder Mediengattungen. Hier wird „[...] dann die plurimediale Grundstruktur zu einem Spezifikum des neu entstandenen (Einzel-)Mediums[...]“.<sup>74</sup>

Auch *Twilight* kann gewissermaßen der Medienkombination zugerechnet werden, da hier mehrere Medien nebeneinander existieren. Es wird zwar kein völlig neuartiges Medium geschaffen, aber ist ein Genre der Fotografie, das man *filmische Fotografie* nennen könnte und sich erst im Laufe der letzten Jahrzehnte gebildet hat.

---

<sup>73</sup> Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 15.

<sup>74</sup> Rajewsky, *Intermedialität*, S. 15.

### 2.2.2 b) Medienwechsel

Auch Medientransfer respektive Medientransformation genannt, bezeichnet der Medienwechsel den Weg des medialen Produkts aus einem semiotischen System in ein anderes. Dabei sind laut Rajewsky sämtliche Wechsel denkbar, wie beispielsweise vom Buch zum Film, vom Sprechstück zur Oper, vom Video zur Schallplatte usw.<sup>75</sup>

Ein Medienwechsel liegt bei der Fotoserie, die Gegenstand dieser Arbeit ist nicht vor. Denn trotz der enorm filmischen Ästhetik werden die Fotografien nicht zum Film und obwohl die Bilder teilweise gemalt wirken, werden sie nicht zu Gemälden.

### 2.2.2 c) Intermediale Bezüge

„Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium qua system herstellen kann.“<sup>76</sup>

Erscheinungen wie die „filmische Schreibweise“, die „Literarisierung des Films“ oder die „Narrativisierung der Musik“, um nur einige zu nennen, fallen in diesen Bereich.

Es geht also in erster Linie darum, auf welche Weise ein Medium bzw. Produkte eines Mediums auf ein anderes Medium bzw. Produkte aus anderen Medien Bezug nehmen. Im Gegensatz zu intertextuellen Bezügen werden hier, das lassen bereits die Begrifflichkeiten erahnen, Mediengrenzen überschritten. Rajewsky unterscheidet zwischen kontaktgebendem und kontaktnehmendem Medium, wobei nur das letzte in seiner Materialität präsent ist. Es wird zusätzlich unterschieden, ob sich ein mediales Produkt auf ein Produkt „(= Einzelreferenz) oder das semiotische

---

<sup>75</sup> Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 16.

<sup>76</sup> Rajewsky, *Intermedialität*, S. 17.

System (= Systemreferenz)<sup>77</sup> Bezug nimmt.<sup>78</sup>

Im Falle Crewdsons ist die Fotografie das kontaktnehmende Medium, da am Ende die Fotografien materiell präsent sind. Sie nehmen Bezug auf fremdmediale Systeme, da sie nicht einzelne Produkte, sondern die Medien Film und Malerei als semiotische Systeme zitieren, wodurch also eine Systemreferenz stattfindet.

Anders als bei der Medienkombination, die „konventionell als distinkt wahrgenommene Medien“<sup>79</sup> kombiniert, wodurch in Folge ein plurimediales Produkt entsteht, werden bei intermedialen Bezügen „Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert, oder, soweit möglich, reproduziert.“<sup>80</sup>

Trotz der 3-Teilung der Intermedialitätsforschung (Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge) kann ein bestimmtes Medienprodukt durchaus Kriterien aus zwei oder drei Teilen des Intermedialen erfüllen.

Wer sich mit der Kategorie des Intermedialen auseinandersetzt, gehe es nach Rajewsky um Möglichkeiten und Funktionen intermedialer Verfahren der Bedeutungskonstitution. Die ist allerdings auch für jene von Interesse, die sich mit Medienkombination beschäftigen. Was bei den intermedialen Bezügen erschwerend hinzukommt, ist die Frage wie sich diese Bezüge herstellen lassen.<sup>81</sup>

Zieht man die Serie *Twilight* als Beispiel heran, muss man also fragen, wie die Fotografie „Elemente und/oder Strukturen des filmischen, malerischen [...] Mediums, über deren Mittel und Anordnungsstrukturen“<sup>82</sup> sie nicht verfügt, aufgreifen respektive sich zu eigen machen kann. *Twilight* lässt sich nach Rajewskys Begrifflichkeiten definitiv in die Kategorie der intermedialen Bezüge einordnen. Wie es die Fotografien schaffen, auf die fremdmedialen Systeme Malerei und Film Bezug zu nehmen, soll anhand der Analyse herausgefunden werden.

---

77 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 19.

78 Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 19.

79 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 19.

80 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 19.

81 Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 25.

82 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 25.

### 2.2.3 Die Zukunft der Intermedialitätsforschung – ein kurzer Ausblick

„Intermedialität als Prozeß wird aktualisiert als Form einer Differenz in einem (spezifischen) Formwandel. Intermedialität als Differenz-Form des Dazwischen, daran lassen sich weitere Überlegungen anknüpfen.“<sup>83</sup>

Markus Moninger merkt an, dass das Konzept der Intermedialität „besonders in Deutschland gepflegte Vorstellungen über Medienkonkurrenz“<sup>84</sup> verabschiedet. In einer Zeit intermedialer Experimente gehe es laut Moninger um die Entwicklung neuer Sichtweisen.<sup>85</sup>

Wichtig scheint vor allen Dingen weniger eine allgemeingültige Definition für den Terminus Intermedialität zu finden, sondern einen Dialog zwischen den verschiedenen Geisteswissenschaften zu führen und zu fördern.

### 3. Narrativität

„Eine Funktion der Erzählung besteht darin, eine Zeit in eine andere zu prägen, und dass sich gerade dadurch die Erzählung von der *Deskription* unterscheidet (die einen Raum in eine Zeit prägt) sowie auch vom *Bild* (das einen Raum in einen anderen Raum prägt).“<sup>86</sup>

Eine Erzählung ist eine mehr oder weniger chronologische Folge von Ereignissen, in der das erzählende Moment die Form einer Sequenz von Signifikanten annimmt. Egal ob es sich um eine literarische oder eine kinematographische Erzählung handelt; der Rezipient benötigt für das Lesen respektive Anschauen eine gewisse Zeit.<sup>87</sup>

---

83 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 16.

84 Moninger, Markus, „Vom »media-match« zum »media-crossing«“, in: Balme/Moninger (Hg.), *Crossing Media*, ePodium Verlag, München 2004, S. 7 – 12, hier S. 7f.

85 Vgl. Moninger, „Vom »media-match« zum »media-crossing«“, S. 7f.

86 Metz, Christian (Übers. Von Renate Koch), *Semiologie des Films*, München: Fink 1992, S. 38.

87 Vgl. Metz, *Semiologie des Films*, S. 39.

Man kann entgegenen, dass auch bei der Perzeption eines statischen Bildes eine gewisse Zeit verstreicht, ehe man das gesamte Bild erfasst hat. Die Lesart ist hingegen eine andere. Anders als beim Text verläuft die Zeitspanne dabei nicht chronologisch. Jeder Rezipient liest ein Bild auf seine eigene Art und Weise. Eine Person tastet sich ausgehend von den Details an das Gesamtbild heran, wohingegen eine andere Person erst das große Ganze erfasst, bevor sie sich mit den Bilddetails auseinandersetzt. Im Gegensatz dazu schaut in einem Kinosaal, gleich welche Größe, jeder Besucher den Film in einer festgelegten Reihenfolge an. Daraus lässt sich außerdem schließen, dass das Rezipieren eines Filmes in einer Gruppe ein kollektives, das Betrachten einer Fotografie ein individuelles Ereignis ist, selbst wenn man gleichzeitig mit anderen Menschen dasselbe Bild betrachtet.

Christian Metz ist der Ansicht, dass das Bild der Narration und Diskreption gegenüber steht, da es zeitlich punktuell ist.<sup>88</sup> Auch Sandra Maria Geschke schreibt in ihrem Aufsatz „Da tut sich was! Überlegungen zur Semiotik narrativer Fotografien“, dass Geschichten in Folge von Handlungen entstehen, „[...]die sie in einen kausalen, zeitlich strukturierten Zusammenhang ein[betten] und verleihen ihrer Existenz Sinn und referentielle Bedeutungskraft.“<sup>89</sup>

Dass ein einzelnes Bild dennoch narrativen Charakter haben kann, soll im folgenden Unterkapitel verdeutlicht werden.

---

<sup>88</sup> Vgl. Metz, *Semiologie des Films*, S. 40.

<sup>89</sup> Geschke, Sandra Maria, „Da tut sich was! Überlegungen zur Semiotik narrativer Fotografien“, in: Blunck, Lars, *Die fotografische Wirklichkeit*, Bielefeld: Transcript-Verlag 2010, S. 173 – 190, hier S. 175.

### 3.1 Unterschiede in der Erzählweise von Film und Fotografie

Irene Wittek beschreibt in ihrem Aufsatz „Wirkungsmomente des Films“ die Wirkungsweisen der Fotografie. Sie schreibt, die Fotografie müsse immer in direkter Verbindung zum dargestellten Objekt verstanden werden und wirke dadurch, dass sie die Existenz von jenen Objekten bezeuge. Dadurch erhalte die Fotografie eine Verweisfunktion. Weil sie die Bedingungen eines minimalen Textes erfülle, gehöre sie zu den sinngebenden Aussagen. Sie leugne nie ihre Zeige-Absicht, sondern unterstreiche sogar, anders als der Film, ihren herstellenden Akt. Da die Fotografie direkt auf ihren Referenten verweise und somit eine Verbindung vom Objekt über die Abbildung zum Rezipienten herstelle, kann man sie als einen Sprechakt bezeichnen.<sup>90</sup>

Jean Baudrillard stellt in seinem Essay „Illusion und Realität“ faktisch richtig fest, dass Fotos schweigen und zählt dieses Schweigen sogar zu ihren wichtigsten Eigenschaften.<sup>91</sup> Dass Fotografien schweigen, kann wohl kaum angezweifelt werden. Anders als die meisten Filme oder Videos besitzen sie keine Tonspur und wirken nur auf visueller Ebene. Denkt man jedoch weiter und geht über diese offensichtliche Feststellung hinaus, kann man aber sehr wohl sagen, dass Gregory Crewdsons Bilder nicht schweigen. Im Gegenteil, sie erzählen ganze Geschichten, gar Filme - wenn man ihre Ästhetik berücksichtigt. Natürlich erzeugen sie keine Töne per se, doch fasst man den Begriff des Sprechens weiter, tun sie dies sehr wohl.

Laut Martin Hochleitner isoliere Crewdson einen filmischen Moment in der Fotografie. Was seine Fotos von tatsächlich isolierten Filmmomenten, den sogenannten Filmstills, unterscheidet ist, dass bei Crewdson weitere Inszenierungsformen dazu kommen, wie zusätzliches Licht. Die Frage, ob das Bild tatsächlich eine Szene aus einem Film ist, werfen die Fotografien Crewdsons dauernd auf. Eine konkrete Antwort auf Handlungszusammenhänge wird man jedoch vergeblich suchen.<sup>92</sup>

---

90 Vgl. Wittek, Irene, „Wirkungsmomente des Films“, <http://www.sichtwechsel.de/media/doc/6-Wirkungsmomente-Photo-Film.pdf>, Zugriff am 6.10.2014, S. 11f.

91 Vgl. Baudrillard, Jean, „Illusion und Realität“, in: Stiegler, Bernd (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 50 – 58, hier S. 56.

92 Hochleitner, Martin, S. 156.

### 3.1.1 Fotografische Narration und fiktionale Fotografie

„Die fotografische Narration ergibt sich aus der theatralisch-dramaturgischen Konstellation und dem fotografischen Abbildungsverfahren. Die Objektivität der Kamera lässt eine Erzählweise zu, die vom Betrachter als real gedeutet wird.“<sup>93</sup>

Rolf Freier liefert in seiner Publikation *Der eingeschränkte Blick und die Fenster zur Welt* von 1984 interessante Erkenntnisse zum Erzählvermögen von fotografischen Bildern. Er nennt zunächst die Ordnungskriterien der Fotografie, nämlich die

„[...]Fixierung des Moments (die Ausgrenzung der Bewegung), die Fixierung des Ausschnitts (die Ausgrenzung des Zusammenhangs, des damit Zusammenhängenden) und die zentralperspektivische Reduktion des Raumes auf die Zweidimensionalität[...]“<sup>94</sup>

und folgert daraus, dass die Fotografie somit als „eine dreifache Ableitung der äußeren Wirklichkeit beschrieben werden“ kann.<sup>95</sup>

Jens Schröter geht in seinem Beitrag „Fotografie und Fiktionalität“ folgenden Fragen auf den Grund: „Kann eine Fotografie etwas Fiktionales zeigen oder nicht? Und wenn ja, was sind die Bedingungen dafür?“<sup>96</sup>

Dabei stellt er vor allem zwei Probleme fest. Erstens ist die Fotografie an das Objekt gebunden, das sie aufnimmt und abbildet. Dies scheint eine Einschränkung für die Fiktionalität zu sein. Außerdem verweist Schröter darauf, dass der Begriff der Fiktion an sich schwer zu definieren sei und die Anzahl der Ansätze mehr als ein Buch füllen würden.<sup>97</sup>

Schröter behauptet, dass eine isolierte Fotografie, gleich was sie zeige, weder fiktional noch nicht-fiktional sei.<sup>98</sup> Einzelne Fotos haben es seines

---

93 Vogel, Fritz Franz, *The Cindy Shermans: Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 - 2005*, Köln: Böhlau 2006, S. 29.

94 Freier, Rolf, *Der eingeschränkte Blick und die Fenster zur Welt. Zur politischen Ästhetik visueller Medien*, Marburg: Jonas-Verlag 1984, S. 30.

95 Freier, Rolf, *Der eingeschränkte Blick und die Fenster zur Welt*, S. 30.

96 Schröter, Jens, „Fotografie und Fiktionalität“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit*, Bielefeld: Transcript-Verl. 2010, S. 143 – 158, hier S.143.

97 Vgl. Schröter, „Fotografie und Fiktionalität“, S. 143.

98 Vgl. Schröter, „Fotografie und Fiktionalität“, S. 151

Erachtens schwerer, Geschichten zu erzählen und könnten demnach nicht so leicht als fiktional beschrieben werden.<sup>99</sup> Denn es könne keine Garantie dafür übernommen werden, dass eine fiktionale Fotografie auch als fiktional verstanden werde. Dies bedeute im Umkehrschluss, dass keine Dokumentarfotografie garantieren könne, auch als dokumentarisch verstanden zu werden.<sup>100</sup>

Für gewöhnlich beginnt man, wenn man zwei Bilder nebeneinander sieht, diese in Relation zu setzen und sich eine Geschichte dazu zu überlegen. Betrachtet man die Bilder einzeln, setzt man sich mit ihren Eigenschaften auseinander.<sup>101</sup> Dass dies bei *Twilight* nicht der Fall ist, dass man bei jedem einzelnen Foto beginnt, sich eine Geschichte zu überlegen, soll in Kapitel 8.1 nach Roland Barthes Zeichenmodell gezeigt werden.

Narrative Fotografien sind Momentaufnahmen, die nie ganze Handlungsabläufe zeigen, wodurch ihnen kein Prozesscharakter innewohnt. Aufgrund der Tatsache, dass vor und nach der Aufnahme des abgebildeten Moments etwas geschehen ist, erzählen narrative Fotografien einen sequenziellen Teil einer kompletten Geschichte.<sup>102</sup>

Sandra Maria Geschke bezieht sich in ihrem Beitrag „Da tut sich was! Überlegungen zur Semiotik narrativer Fotografien“ auf Breithaupt, der erklärt, dass eine Narration des Bildes nur verstehen könne, wer die ganze Geschichte der punktuell gezeigten kenne, oder aber wenn die ganze Geschichte rekonstruiert werden kann durch Hinweise und Indizien, die im Bild mit eingeschrieben sind.<sup>103</sup> Dass man sich eine Geschichte rekonstruieren kann, von welcher man nur einen Ausschnitt in Form einer Fotografie kennt, liegt daran, dass gesehene Bilder während der Deutung mit inneren Bildwelten verglichen werden.<sup>104</sup>

---

99 Vgl. Schröter, „Fotografie und Fiktionalität“, S. 156.

100Vgl. Schröter, „Fotografie und Fiktionalität“, S. 151.

101Vgl. Wittek, Irene, „Wirkungsmomente des Films“, S. 7.

102Vgl. Geschke, Sandra Maria, „Da tut sich was! Überlegungen zur Semiotik narrativer Fotografien“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit*, Bielefeld 2010, S. 173 – 190, hier S. 176.

103Vgl. Geschke, „Da tut sich was!“, S. 185.

104Fuhs, Burkhard, „Narratives Bildverstehen. Plädoyer für eine erzählende Dimension der Fotografie“, in: Marotzki, Winfried; Niesyto, Horst (Hg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden 2006, S. 207 – 226, hier S.218.

### 3.1.2 Roland Barthes Modell der drei Nachrichten

„[S]owohl die geschriebene wie auch die gesprochene Sprache [...]“<sup>105</sup> des Menschen sind lineare Systeme, in welchen sich Buchstaben zu Wörtern, Wörter zu Sätzen und Sätze zu Texten formen. Das Bild auf der anderen Seite stellt ein nichtlineares System dar. Der Ausschnitt der Wirklichkeit, der erst durch den Fotoapparat aufgenommen wird, ist zunächst dreidimensional. Auf dem Endresultat, der Fotografie als analoges Medium, existieren nur mehr zwei Dimensionen, was zu einer Gleichzeitigkeit, „ [...] dem zentralperspektivisch geordneten Nebeneinander der Erscheinungen.“<sup>106</sup> führt.<sup>107</sup>

Zusammengefasst bedeutet dies, dass „[D]as Bild [...] eine analoge Darstellung mit einer nichtlinearen Struktur [ist].“<sup>108</sup>.

Für die Beschreibung von Bildern, seien es Gemälde oder Fotos, muss die Gleichzeitigkeit verschiedener Symbole im Bild in die Linearität der Sprache übersetzt werden.<sup>109</sup> Sowohl Fotografien als auch Gemälde stellen nichtlineare, analoge Systeme dar. Was die Fotografie von der Malerei unterscheidet, ist das Wegfallen der subjektiven Instanz.<sup>110</sup> Ein Maler, der sich dem Expressionismus verschreibt, wird eine real existierende Vase anders darstellen als ein dem Impressionismus zugewandter Kollege. Fotografieren zwei Fotografen dieselbe Vase, können sie zwar durch Wahl des Bildausschnitts und der Perspektive ihre individuelle Handschrift in das Foto mit einbringen, die Rezipienten werden die Vase aber auf dem jeweils anderen Foto wiedererkennen.

In der Semiologie werden analoge Darstellungen, zu denen auch die Fotografie zählt, als motivierte Zeichensysteme aufgefasst. Die Semiologie ist eine Wissenschaft, die sich an der Sprache, einem linearen und diskontinuierlichen System, orientiert und entwickelt hat. Die Schwierigkeit besteht also darin, dass diese Wissenschaft erst noch Methoden erproben muss, um das nichtlineare, analoge System der Fotografie begreifen zu

---

105Freier, Rolf, *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, S. 35.

106Freier, *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, S. 35.

107Vgl. Freier, *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, S. 35.

108Freier, *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, S. 35.

109Vgl. Freier, Rolf, *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, S. 37.

110Vgl. Freier, Rolf, *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, S. 38.

können.<sup>111</sup>

Ein geeignetes Modell, welches auch in dieser Arbeit zur Analyse der Narrativität exemplarischer Bilder der Fotoserie *Twilight* herangezogen werden soll, hat Roland Barthes in seinem Essay „Zur Rhetorik des Bildes“<sup>112</sup> vorgestellt.

Barthes geht davon aus, dass ein Bild drei Nachrichten sendet. Die erste davon ist die linguistische Nachricht, die aus Schriftzeichen wie etwa Hausbeschriftungen, Texten auf Plakaten oder ähnlichem besteht und die einfachste lesbare Nachricht eines Bildes ist. Die „codierte ikonische“ oder symbolische Nachricht stellt die zweite Nachricht dar und „[...] bedarf, um verstanden zu werden, einer kulturellen, ästhetischen Erinnerung, die die wahrgenommenen Gegenstände wachrufen.“<sup>113</sup>

Die letzte der drei Nachrichten ist die „nicht-codierte ikonische“ oder buchstäbliche Nachricht. Sie weist lediglich auf die Anwesenheit beispielsweise eines Hauses auf einem Bild hin und korrespondiert mit der symbolischen Nachricht.<sup>114</sup> Die buchstäbliche Nachricht ist die „reine fotografische Nachricht“.<sup>115</sup> Daher und um sich von der Linguistik zu distanzieren, nennt Rolf Freier sie ‚konkrete Nachricht‘. Die konkrete Nachricht versorgt die symbolische Nachricht mit Zeichen, die dadurch zu Signifikanten werden. Daher „[...] unterscheidet Barthes die beiden Ebenen als konnotierend und denotierend. Das konkrete Bild wäre also ein denotiertes und das symbolische Bild ein konnotiertes.“<sup>116</sup>

Im Analyseteil dieser Arbeit soll anhand Barthes Modell der drei Nachrichten eines Bildes untersucht werden, welche Symbole den narrativen Charakter der Fotografien potenzieren.

---

111Vgl. Freier, Rolf, *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, S. 39.

112Barthes, Roland, „Zur Rhetorik des Bildes“, in: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S.28-46.

113Vgl. Freier, *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, S. 39.

114Vgl. Freier, *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, S. 39 - 41.

115 Freier, *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, S. 41.

116 Barthes, „Zur Rhetorik des Bildes“, S. 162.

#### 4. Inszenierte Fotografie, Inszenierende Fotografie und fotografierte Inszenierung

Mit Begrifflichkeiten, die sich im Laufe der letzten Jahrzehnte im allgemeinen Sprachgebrauch gefestigt haben, geht man leichtfertig um und verwendet sie, ohne über ihre Bedeutung, geschweige denn ihre Sinnhaftigkeit nachzudenken. Der Terminus der Inszenierten Fotografie zählt mit Sicherheit zu diesen inflationär gebrauchten Wörtern.

Zunächst scheint es sinnvoll, die Definition der Inszenierung heranzuziehen.

„Der Begriff 'Inszenierung' bezieht sich nun auf einen Vorgang, der zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort stattfindet und sich an ein bestimmtes Publikum wendet.“<sup>117</sup>

Obwohl *Twilight* keine Inszenierung im klassischen Sinne ist, erfüllt die Serie doch die Merkmale einer solchen. Die Fotos werden zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, dem Set, aufgenommen und wenden sich an ein bestimmtes Publikum, nämlich die Menschen, die sich die Fotos nachher ansehen.

Dass die inszenierte Fotografie im Gegensatz zur Dokumentarfotografie steht, ist klar. Die Dokumentarfotografie hält, wie der Dokumentarfilm, Situationen fest, die nicht künstlich inszeniert, also in Szene gesetzt, wurden. Ab wann aber ist eine Situation eigentlich inszeniert? Welche Parameter müssen gegeben sein, um von einer Inszenierten Fotografie sprechen zu können und ist die Formulierung des Begriffs überhaupt korrekt? Diesen Fragen und wie sich die Fotoserie *Twilight* hier positioniert soll im Folgenden nachgegangen werden.

Matthias Weiss geht in seinem Aufsatz „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“ dieser schon im Titel enthaltenen Frage auf den Grund und liefert für diese Arbeit brauchbare Erkenntnisse, die nun zusammengefasst werden.

Er schreibt, dass sich seit Ende der 1970er Jahre in der Kunstfotografie eine Wandlung vollzogen habe, die weggeht vom Konzept der Wahrhaftigkeit.

---

<sup>117</sup>Zimmermann, Jörg, in: Früchtl(Hg.), Josef, *Ästhetik der Inszenierung : Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 31.

Zwei Vertreter dieser Strömung seien Cindy Sherman und Jeff Wall, die auch in dieser Arbeit noch erwähnt werden sollen. Da die Kunstkritik für dieses damals neuartige Genre einen Begriff finden musste, um darüber sprechen zu können, war schnell von inszenierender bzw. inszenierter Fotografie die Rede. Vor allem letzterer hat sich bis heute gehalten, ohne dass er je wirklich hinterfragt wurde. „[I]m Gegenteil: Bis dato wurde er allenfalls heuristisch, nicht aber systematisch fundiert oder theoretisch reflektiert eingesetzt.“<sup>118</sup> Alternative Begriffe, wie konstruierende bzw. konstruierte Fotografie, erweiterte oder arrangierte Fotografie im deutschen Sprachgebrauch sind die Folge. Staged oder constructed photography sowie cinematography sind international gebräuchliche Begriffe.<sup>119</sup>

Weiss kommt zu dem Schluss, dass es eigentlich nicht um die Frage gehe, ob Fotografie inszeniert sei oder nicht. Vielmehr gehe es um die Frage,

„[...] in wessen Verantwortung welcher Inszenierungsschritt fällt und inwiefern diese Inszenierungsleistungen dem fotografischen Bild eingeschrieben sind.“<sup>120</sup>

Daher müsse nach Weiss die Frage gestellt werden, was der Begriff Inszenierte Fotografie eigentlich leiste wenn alles und jedes inszeniert sei. Beziehungsweise anders gefragt. Jede Kulturtechnik bediene sich notwendigerweise zahlreicher inszenatorischer Strategien. Weshalb ist dann überhaupt der Gebrauch des Begriffs Inszenierte Fotografie sinnvoll? Beziehungsweise, wie lässt sich die Inszenierte Fotografie von einer nicht inszenierten Fotografie unterscheiden, wenn tatsächlich jede Fotografie inszeniert ist?<sup>121</sup>

Weiss schlägt zwei Definitionskriterien vor, die aus seinen bisherigen Überlegungen resultieren.

---

118Weiss, Martin, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript-Verl., 2010, S. 37 – 52, hier S. 37.

119Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 37f.

120Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 49.

121Vgl. Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 49f.

„Erstes Bestimmungsmerkmal »inszenierter« Fotografie ist, dass das Bild in allen seinen Teilen und Entstehungsschritten dem Gestaltungswillen einer einzelnen Person oder einer überschaubaren, miteinander und aufeinander abgestimmt agierenden Gruppe unterworfen ist.“<sup>122</sup>

Zieht man als Beispiel *Twilight* heran, fällt auf, dass dieses erste Bestimmungsmerkmal definitiv erfüllt ist. Der Gestaltungswille ist der von Crewdson, einer einzelnen Person also. Seine Idee, die zunächst nur gedanklich existent ist, trägt er an sein Team weiter, das unter seiner Regie die Fotografie inszeniert.

Weiss vergleicht den inszenierenden Fotografen mit einem Theater- oder Filmregisseur, er sei Arrangeur bzw. Bilderproduzent.<sup>123</sup> Auch dieser Vergleich trifft auf Crewdsons Arbeitsweise zu. Da er selbst nicht einmal den Auslöser der Kamera betätigt, sondern über Stellung der Protagonisten, die Wahl des Ortes, die Verwendung der Requisiten und schließlich den richtigen Zeitpunkt des Belichtens entscheidet, ist er kein Fotograf im herkömmlichen Sinne.<sup>124</sup>

„Zweites Bestimmungsmerkmal ist, dass die Inszenierung allein und ausschließlich im Hinblick auf das Fotografiertwerden erfolgt [...]. Erklärtes Inszenierungsziel ist demnach das zweidimensionale Bild. Inszenierungsadressat ist zunächst die Kamera und erst in einem nächsten Schritt der Betrachter [...].“<sup>125</sup>

Das Inszenierungsziel der vermeintlich nicht inszenierten Fotografie sei die Authentizität. Unterschied zwischen einem inszenierten Foto und der vermeintlich nicht inszenierten Fotografie sei, dass letztere ihre inszenatorischen Strategien verhülle bzw. sogar leugne, um ihr Inszenierungsziel Authentizität zu erreichen.<sup>126</sup>

Im Gegensatz dazu stelle die inszenierte Fotografie „die verwendeten Mechanismen“<sup>127</sup> geradezu aus und thematisiere sie dadurch gleichzeitig.

Es gehe bei inszenierter Fotografie um das Aufdecken der Inszenierung, der

---

122 Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 50.

123 Vgl. Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 50.

124 Siehe dazu Kapitel „6.1 Produktion“.

125 Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 50.

126 Vgl. Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 50.

127 Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 50.

Prozess der Bildentstehung und die Existenz des Bildes an sich treten ins Zentrum der Aufmerksamkeit als es bei nicht inszenierter Fotografie der Fall sei.

Folgende vier Aspekte seien laut Weiss analytisch herauszupräparieren.

„Die Inszenierung *vor* der Kamera inklusive der Frage, ob es sich um eine vorgefundene oder vom Fotografen im Hinblick auf die Fotografie und ihr Publikum veranlasste Inszenierung handelt.“<sup>128</sup>

Nimmt man für den ersten der vier Aspekte wieder *Twilight* als Beispiel, so lässt sich eindeutig von einer veranlassten Inszenierung sprechen. Um dem Kapitel, welches die Produktionsweise der Fotoserie behandelt nicht zu viel vorwegzunehmen, sei an dieser Stelle lediglich gesagt, dass, auch wenn man über kein Hintergrundwissen zur Arbeit an den Fotografien verfügt, erkennbar ist, dass so gut wie alles für die Aufnahmen veranlasst zu sein scheint. Angefangen vom Einsatz des Lichts über die Präsenz der Position der Modelle bis hin zu Blumenarrangements oder Erdhaufen.

„Die Inszenierung *mit* der Kamera, d.h. Die Fähigkeit der Fotografie, den Einsatz der Kamera und der ihr eigenen technischen Möglichkeiten als zusätzliche Inszenierungsebene vorzuführen; zu nennen sind hier zum Beispiel das Stillstellen, das Übertragen vom Drei- ins Zweidimensionale, das Lenken des Blicks durch die Auswahl des Bildausschnitts, durch Schärfen und Unschärfen, usw.“<sup>129</sup>

Crewdson geht sogar so weit, nicht nur das technisch Mögliche der Kamera vorzuführen, sondern auch das darüber hinaus Technische. Dass alle Fotos der Serie optisch durchgängig scharf sind, also nicht wie üblicherweise über eine gewisse Schärfentiefe verfügen, resultiert daraus, dass die Bilder nachträglich am Computer bearbeitet werden. Über den genauen Prozess der Postproduktion wird im entsprechenden Kapitel die Rede sein.

Mit einzubeziehen seien zudem drittens

„[...] ikonographische Konventionen und rekursive Strategien wie das Bildzitat, denn gerade im Moment der Konventionserfüllung oder der augenfälligen Nach-Bildung wird das Inszeniertsein einer Aufnahme

---

128 Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 50.

129 Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 50.

besonders evident.“<sup>130</sup>

Und schließlich als vierter Punkt „die Inszenierung des fotografischen Bildes *als* Bild“<sup>131</sup>, also wie die Fotografie schlussendlich an ihren Rezipienten herantritt. An welchem Ort und in welchem Modus wird sie präsentiert?<sup>132</sup>

Christian Janecke geht in seinem Beitrag in *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration* einen Schritt weiter als Weiss, indem er an den Ursprung geht und kritisiert, dass sich niemand an dem Begriff inszenierte Fotografie an sich mockiere, niemandem aufzufallen scheine, dass er eigentlich etwas ganz anderes bezeichne als er eigentlich solle „[...] und niemand nimmt die exakte Beziehung von Attribut und Substantiv für bare Münze“.<sup>133</sup>

Denn wenn man die Beziehung von Attribut und Substantiv wortwörtlich nimmt, dann hieße das, dass eine Fotografie inszeniert würde. Wie sähe eine in Szene gesetzte Fotografie aus? Beispielsweise könnte von einem auffällig gerahmten Foto die Rede sein, welches auf einem Podest stehend und gut sichtbar in einer Fußgängerzone platziert wird. Oder aber der Akt des Fotografierens wird inszeniert und so etwa Teil eines performativen Aktes. Es sei akzeptiert, „[...] dass es um fotografische Aufnahmen bereits arrangierter Situationen [...]“<sup>134</sup> oder Fotoarbeiten, die nachträglich am Computer manipuliert bzw. erst collagiert werden, gehe.<sup>135</sup>

Janecke beanstandet, dass das, was wir rechtfertig als inszenierte Fotografie bezeichnen umgekehrt fotografierte Inszenierung lauten müsste. Er präzisiert noch und meint, dass der Begriff eigentlich „Fotografie des für die Fotografie Inszenierten“<sup>136</sup> heißen müsste.

Eine solche „Fotografie des für die Fotografie Inszenierten“ sind jene

130 Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 50f.

131 Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 51.

132 Vgl. Weiss, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, S. 51.

133 Janecke, Christian, „»Inszenierte Fotografie«, »Inszenierende Fotografie« und »Fotografierte Inszenierung« – am Beispiel von Schauanordnungen für lebende und tote Tiere“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript-Verl., 2010, S. 53 – 70, hier S. 53.

134 Janecke, „»Inszenierte Fotografie«, »Inszenierende Fotografie« und »Fotografierte Inszenierung«“, S. 53.

135 Vgl. Janecke, „»Inszenierte Fotografie«, »Inszenierende Fotografie« und »Fotografierte Inszenierung«“, S. 53.

136 Janecke, „»Inszenierte Fotografie«, »Inszenierende Fotografie« und »Fotografierte Inszenierung«“, S. 54.

Bilder, die die Allgemeinheit als inszenierte Fotografie bezeichnen würde. Dies wäre die klassische Variante, bei der der Künstler das zu fotografierende Objekt vor der Linse arrangiert, um es abzulichten. In jüngerer Zeit würden Fotografen immer öfter von inszenierten Arrangements der Realität profitieren, was korrekterweise als fotografierte Inszenierung zu bezeichnen wäre.<sup>137</sup>

Janecke ordnet die Geburtsstunde der „Fotografie des für die Fotografie Inszenierten“ Ende der 1970er Jahre ein. Eine Zeit, in der beispielsweise Cindy Sherman und Jeff Wall damit beginnen, sich die „lästige Unvermeidlichkeit des nur gespielt Wirkenden“<sup>138</sup> zunutze zu machen.

Janecke führt außerdem den Begriff der „Inszenierenden Fotografie“ bzw. dem „Inszenierenden Fotografieren“<sup>139</sup> an. Der erste Begriff meint dabei „eine Fotografie im Sinne des fotografischen Bildes“<sup>140</sup> Letzterer Begriff den Akt des Fotografierens.

Es lässt sich aus den eben zusammengefassten Ausführungen schlussfolgern, dass die Bilder in *Twilight* ohne Zweifel, bedient man sich des allgemein akzeptierten, nicht hinterfragten Begriffs, der inszenierten Fotografie zuzuordnen sind. Berücksichtigt man Janeckes Kritik, sollte man jedoch von „Fotografien des für die Fotografien Inszenierten“ sprechen. Die Motive, welche auf den *Twilight* Fotografien zu sehen sind, sind deutlich erkennbar keine von der Natur vorgegebenen Realitäten, die der Künstler fotografiert, sondern bis ins kleinste Detail durchgeplante und aufwendig gebaute Kulissen, die eigens für diese Aufnahmen konstruiert werden.

Ist im Laufe dieser Arbeit von inszenierter Fotografie die Rede, dann geschieht dies nicht aufgrund Ignoranz gegenüber Janeckes berechtigter Kritik an dem Begriff, sondern aufgrund der Leserlichkeit des Textes.

---

137 Janecke, „›Inszenierte Fotografie‹, ›Inszenierende Fotografie‹ und ›Fotografierte Inszenierung‹“, S. 59f.

138 Janecke, „›Inszenierte Fotografie‹, ›Inszenierende Fotografie‹ und ›Fotografierte Inszenierung‹“, S. 68.

139 Janecke, „›Inszenierte Fotografie‹, ›Inszenierende Fotografie‹ und ›Fotografierte Inszenierung‹“, S.60.

140 Janecke, „›Inszenierte Fotografie‹, ›Inszenierende Fotografie‹ und ›Fotografierte Inszenierung‹“, S.60.

## 4.1 Filmische Fotografie

Die filmische Fotografie kann als ein Subgenre der inszenierten Fotografie angesehen werden. Wie der Begriff bereits impliziert, treffen hier die beiden Medien Film und Fotografie nicht nur in der Benennung dieser Gattung aufeinander. Die Resultate sind Fotos, die filmisch wirken.

Fotografie und Film sind zwei Medien, die sich auf der einen Seite sehr ähnlich sind und andererseits in vielen Punkten unterscheiden. Das Medium Film ist die logische Fortsetzung der Fotografie. Dass nun in der filmischen Fotografie die Fotografie auf den Film verweist, ist interessant, scheint dies doch eine rückschrittliche Entwicklung zu sein. Knapp zusammengefasst findet eine Entwicklung vom unbewegten zum bewegten Bild und eine Rückverwandlung zum unbewegten Bild statt.

Da das Medium Film eine zusammengesetzte Struktur aufweist, ist dessen intermediale Offenheit garantiert. Film kann gezeigt werden auf einer Leinwand oder im Fernsehen, kann sich befinden auf VHS-Kassetten, DVDs oder, klassisch, auf einer Filmrolle. Film kann sowohl für sich als künstlerisches Medium sprechen, als auch andere Kunstformen dokumentarisch wiedergeben.<sup>141</sup> Dass Film auf Fotografien oder Gemälde verweist, ist also kein unüblicher Zustand. Dass sich umgekehrt die Fotografie auf die Ikonographie, Technik und Ästhetik des Films bezieht, sei laut Michael Diers zwar ebenfalls keine Neuheit, als Phänomen jedoch erst in Ansätzen untersucht. Der Film habe auf die Bildende Kunst größeren Einfluss ausgeübt, als bisher zur Kenntnis genommen und anerkannt sei.<sup>142</sup>

Filmische Fotografie kann auf den Film explizit Bezug nehmen, wie es bei Cindy Shermans *Film Stills* der Fall ist. Es gibt aber auch „[...] eine eher implizierte Form des Zitierens und alludierenden Verweisens“.<sup>143</sup> Zweiter Fall tritt bei *Twilight* ein. Durch indirekte Zitate auf Hollywood

---

141Vgl. Paech, Joachim im Vorwort von *Fernsehen, Video und die Künste*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 1994, S. 2.

142Vgl. Diers, Michael, „Bilder nach (Film-) Bildern oder Andreas Gursky und die Interferenzen von Fotografie und Film“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66/3, München [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 393-408, hier S. 393 – 395.

143Diers, „Bilder nach (Film-) Bildern oder Andreas Gursky und die Interferenzen von Fotografie und Film“, S. 398.

Ikonographien werden die Fotografien filmisch und es kann von einer „indirekten fotografischen Rede über den Film“<sup>144</sup> gesprochen werden.

## 5. Gregory Crewdson

Um die Bildsprache eines Künstlers besser verstehen und interpretieren zu können, ist es unabdingbar, sich mit seinem biographischen Hintergrund und, soweit bekannt, dessen Inspirationsquellen auseinanderzusetzen. Aus diesem Grund widmen sich die folgenden beiden Kapitel Crewdsons Kindheit und künstlerischer Ausbildung sowie Künstlern, die er als wichtige Einflüsse für sein Schaffen nennt.

### 5.1 Kindheit und Ausbildung

Gregory Crewdson wurde am 26. September 1962 in Brooklyn, New York<sup>145</sup> als Sohn von Carole Crewdson, Therapeutin der Alexander Technik, und seinem Vater Frank, der als Psychiater, spezialisiert auf die Freudsche Analyse, tätig war, geboren. Zusammen mit seinen beiden Geschwistern Michael und Natasha verbrachte er seine Kindheit im Haus der Eltern, in dem sein Vater auch seine Patienten empfing.

1979, im Alter von 16 Jahren gründete Crewdson mit Freunden die Band The Speedies, in welcher er Gitarre spielte und einige der Lieder (mit)schrieb. Obwohl zu jenem Zeitpunkt Crewdson mit der Materie der Fotografie noch kaum Berührungspunkte hatte, trug die erste Single der Band passenderweise den Titel „Let Me Take Your Foto“. In dem Liedtext geht es aber gar nicht um Fotografie, sondern vielmehr darum, wie man am besten ein Mädchen bezirzt.<sup>146</sup>

---

144 Diers, „Bilder nach (Film-) Bildern oder Andreas Gursky und die Interferenzen von Fotografie und Film“, S. 398.

145 Crewdson, Gregory, *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*, New York: Abrams 2002, S. 106.

146 Vgl. Moody, Rick, *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*, S. 6 - 8.

Nach seiner minder erfolgreichen Karriere als Musiker begann Crewdson 1981 sein Studium an der Kunstakademie der State University of New York, Purchase, das er 1985 mit dem Bachelor of Arts absolvierte. Darauf folgte ein dreijähriges Master-Studium an der Yale University in New Haven, Connecticut. An der dortigen School of Art lehrt er seit 1993 als Professor. Er lebt auch heute nach wie vor in New York.<sup>147</sup>

## 5.2 Einflüsse und Vorbilder

„The whole reason I make these pictures is for those moments of clarity. For that single moment, everything seems to make sense in my world. And I think we all look for that in our lives, because our lives are generally filled with chaos and confusion and disorder and complication. And we all strive to find moments of clarity, of order.“<sup>148</sup>

Als eines seiner wichtigsten Vorbilder nennt Crewdson seinen Vater, was eine Erklärung für die psychologische Komponente der Bilder sein kann.<sup>149</sup> Er war es auch, der 1972 mit dem damals 10-Jährigen die Diane Arbus Retrospektive im Museum of Modern Art in New York besuchte. Ob Crewdson bereits zu diesem Zeitpunkt beschlossen hat, eine Karriere als Fotograf anzustreben, ist fraglich. Denn auch während seiner Jugend, wie im vorherigen Unterkapitel erwähnt, hat er für Fotografie kaum etwas übrig.<sup>150</sup> Doch gewiss bleiben bestimmte Ereignisse, die sich während der Kindheit eines Menschen ereignen im Gedächtnis haften und beeinflussen, wenn auch unbewusst, den späteren Lebensweg.

Neben der psychologischen Komponente spielen suburbane Landschaften und Lebensräume zentrale Rollen in Crewdsons Arbeiten. Der Fotokünstler selbst erklärt sich dies dadurch, dass er, weil er selbst in New York aufwuchs und immer noch dort lebt, als Außenstehender eine gewisse

---

147Vgl. Crewdson, *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*, S. 106.

148Loh, Alyssa; Vescovi, Alma, „Interview with Photographer Gregory Crewdson“, <http://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/>, Zugriff am 13.11.2014.

149Vgl. López, „Q&A with Gregory Crewdson“.

150Siehe Kapitel 3.1 Kindheit und Ausbildung.

Faszination für die Suburbs entwickelt hat.<sup>151</sup>

Der Umstand, dass Crewdson sich für Dioramen wie sie in Museen zu sehen sind interessierte, veranlasste ihn dazu, eine eigene Welt auf Fotos konstruieren zu wollen und die aufwendigen Sets seiner Produktionen zu bauen respektive bauen zu lassen.<sup>152</sup>

Künstler, von denen er sich inspirieren lässt und gewisse Parallelen, was die Herangehensweise an das Thema Suburbia betrifft, aufweisen, sind Robert Frank, William Egglestone, Stephen Spielberg, oder Edward Hopper.<sup>153</sup>

David Lynch ist Crewdsons offensichtlichste Inspirationsquelle. Der Umstand, dass der Film *Blue Velvet* (1986) ihn verändert habe, wirkt sich auch auf sein eigenes künstlerisches Schaffen aus. Insbesondere Licht- und Farbgebung, die Stimmung sowie die Kulisse haben Crewdson nachhaltig beeindruckt.<sup>154</sup>

Ästhetische Analogien zu anderen Künstlern sollen im Analyseteil dieser Arbeit veranschaulicht werden.

Auch Hopper zählt Crewdson zu seinen maßgeblichen Einflüssen. Die Arbeit des US-Amerikanischen Malers sei gegründet in einem amerikanischen Empfinden, das sich mit Schönheit, Theatralik, Tristesse, Heimatlosigkeit und Sehnsüchten beschäftigt. Hopper kreierte eine gleichsam schöne und traurige Welt.<sup>155</sup> Es seinem Vorbild Hopper gleichzutun und eine Welt zu kreieren, die gleichzeitig von bizarrer Schönheit und unbegreiflicher Melancholie ist, ist Crewdson mit *Twilight* gelungen.

Obwohl die meisten von Crewdsons Fotografien komplex genug sind, um daraus eine Geschichte für einen Langfilm zu konzipieren, ist dies nicht Crewdsons Intention. Ihm gehe es darum, das Bild, das er mithilfe seiner Suggestion gedanklich erschaffen hat, in die Außenwelt zu tragen. Ein Handlungsbogen sei für ihn nicht von Interesse, da er die Geschichte offen

---

151 Vgl. López, „Q&A with Gregory Crewdson“.

152 Vgl. López, „Q&A with Gregory Crewdson“.

153 Vgl. López, „Q&A with Gregory Crewdson“.

154 Vgl. Helmore, Edward, „The Witching Hour“,

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/oct/04/photography?INTCMP=SRCH>,  
Zugriff am 13.10.2014.

155 Vgl. Crewdson, Gregory, „Aesthetics of alienation“, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/aesthetics-alienation>, Zugriff am 13.10.2014.

lassen möchte.<sup>156</sup> Außerdem, so sagt er von sich selbst, falle es ihm schwer, in linearen Strukturen zu denken.<sup>157</sup>

## 6. Zur Fotoserie *Twilight*<sup>158</sup>

Allein der Titel der in dieser Arbeit behandelten Fotoserie bedarf einer näheren Betrachtung. Zerlegt man den Terminus *Twilight*, zu Deutsch Zwielight, in seine Bestandteile, erhält man einerseits „Zwie“ und zum anderen „Licht“. Das „Zwie“ deutet auf den Zwischenstand hin. Angefangen bei der Umgebung in der die Außenaufnahmen entstanden sind. Eine Kleinstadt, wie man sie schon so oft in US-Amerikanischen Filmen oder Serien gesehen hat – beinahe austauschbar. Im Fall von *Twilight* handelt es sich um den Ort Lee in Massachusetts.<sup>159</sup> Die Kleinstadt als eine Art Hybrid von Stadt und Land an sich vermittelt den Eindruck eines Zwischen-Zustands. In jenem Zwischen-Zustand scheinen sich auch die Menschen auf den Bildern zu befinden. Sie wirken geistig abwesend, gefangen zwischen Realität und (Alp-)Traum.

Der zweite Wortteil, das „Licht“ spielt in Crewdsons Arbeiten eine bedeutende Rolle. Sowohl bei den Innen- als auch den Außenaufnahmen spielt die Lichtsetzung eine maßgebliche ästhetische Rolle. Das Licht verbindet die Außen- mit der Innenwelt wenn beispielsweise von außen Licht durch ein Fenster fällt und den Raum teilweise erhellt, oder aber umgekehrt. Wenn eine künstliche Lichtquelle innerhalb eines Hauses erkennbar ist, weil sie durch den zugezogenen Vorhang hell leuchtet.

Außerdem sind bis auf die Studioaufnahmen alle Bilder zur Dämmerung,

---

156 Helmore, Edward, „The Witching Hour“, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/oct/04/photography?INTCMP=SRCH>, Zugriff am: 13.10.2014.

157 Fletcher, Kenneth R., „Gregory Crewdsons Epic Effects“, <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/gregory-crewdsons-epic-effects-48744461/?no-ist>, Zugriff am 11.12.2014.

158 Als Anschauungsmaterial zur Entstehung eines Crewdson Werks ist die Dokumentation *Gregory Crewdson: Brief Encounters*, Regie Ben Shapiro, USA 2012 zu empfehlen.

159 Vgl. Crewdson, Gregory, „With Thanks To“, in: Crewdson, Gregory, *Twilight*, S. 95 – 106, hier S. 103.

eine weitere deutsche Übersetzung, aufgenommen worden:

„For example, all his exterior pictures are taken at magic hour, so the climactic moments in the movie as he’s taking the pictures of course always have that same light.“<sup>160</sup>

Nimmt man das Fotobuch *Twilight* zur Hand und blättert es durch, fällt auf, dass die Reihenfolge der Bilder eine entscheidende Rolle für die Narrativität der Bilder spielt und den Rezipienten bei der Hand zu nehmen scheint. Auf den ersten beiden Bildern sind noch keine Menschen zu sehen. Sie zeigen Wohnhäuser während der Dämmerung. Obwohl in den Häusern Licht brennt, das hell aus den Fenstern leuchtet, wirkt die Gegend unbewohnt und trist. Es entsteht der Eindruck einer Geisterstadt. Lediglich das Auto mit geöffneter Fahrertüre und Kofferraum deutet darauf hin, dass hier tatsächlich Menschen wohnen. Bevor Einzelschicksale auf den Fotos dargestellt werden, zeigt das dritte Bild eine Unfallszene. Feuerwehrmänner sind dabei, ein brennendes Fahrzeug zu löschen, eine Polizistin leuchtet mit ihrer Taschenlampe in einen Kanalschacht. Es wird deutlich, dass dieser Ort kein gewöhnlicher ist, der das amerikanische Vorstadtidyll präsentiert, sondern hier merkwürdige Dinge sich abspielen.

Die Fotos vier bis 39, die Bilder tragen keine Titel, sind, wie oben erwähnt, inszenierte Einzelschicksale. Sie alle spielen auf die Beziehung zwischen Innen- und Außenwelt an. Dabei kann sich Innen und Außen auf Interieur und Natur, Psyche und soziale Beziehungen und sogar Erde und Himmel beziehen.

Das letzte Bild der Serie bildet mit den ersten beiden Bildern einen Rahmen. Auch hier ist nämlich wieder eine menschenlose Außenaufnahme zu sehen, die sowohl mit natürlichem Licht (Dämmerung) als auch künstlichen Lichtquellen (Scheinwerferkegel, Beleuchtung in Häusern) spielt.

---

<sup>160</sup>Schoenbrun, Dan, „Five Questions with Gregory Crewdson: Brief Encounters Director Ben Shapiro, <http://filmmakermagazine.com/57166-five-questions-with-gregory-crewdson-brief-encounters-director-ben-shapiro-2/>, Zugriff am 14.1.2014.

## 6.1 Es lebe das Klischee: Geschlechtsspezifische Raumkonzepte

Nimmt man eine geschlechtsspezifische Aufteilung von menschlichen Wohnräumen vor, so sind Garagen, Gärten, Werkstätten und Büros „männliche Räume“, Wohnzimmer, Schlafzimmer und Küchen „weibliche Räume“. Möchte man das Klischee bedienen. Genau mit diesen klischeehaften Raumzuweisungen spielen die Bilder in *Twilight*, scheinen sie sogar zu kritisieren.

„Crewdson recurriert in Bildern, in denen er den privaten Raum als Resonanzkörper für Introspektionen von Frauen angelegt hat, auch auf traditionelle Vorstellungen von einer symbiotischen Relation zwischen Weiblichkeit und Häuslichkeit, die er in seinen Sinnbildern existenzieller Selbstreflexion und tiefer Melancholie allerdings kritisch kommentiert.“<sup>161</sup>

Dass auf einigen Bildern die Frauen nackt gezeigt werden, verstärkt den Effekt der existenziellen Selbstreflexion. Die Frauen, die Crewdson als Modelle für seine Arbeit beschäftigt, entsprechen nicht dem Schönheitsideal des makellosen Bikinimodells, das uns von einem Magazincover anlächelt. Die Auseinandersetzung mit dem Älterwerden des eigenen Körpers und dadurch ein Rückzug zu sich selbst wird zum Thema gemacht. Nicht nur die Präsentation der körperlichen Weiblichkeit, sondern auch die weibliche Konnotation der Räume spielt auf den Bildern eine Rolle.

Einige Interieurs beziehen sich auf den Flora- bzw. ein Interieur auf den Ophelia-Mythos, wodurch Crewdson einen Spagat schafft zwischen häuslicher Alltagstristesse und „historisch-mythischen Vorstellungen von Weiblichkeit.“<sup>162</sup>

Das Schlafzimmer mit seinem Doppelbett als einer der intimsten Orte eines Hauses wird durch irritierende Elemente aus dem Kontext von Geborgenheit und Intimität gerissen. Zwischenmenschliche Beziehungen werden als

---

161 Spengler, Lars, *Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur der Gegenwartskunst*, Bielefeld: Transcript-Verl. 2011, S. 140.

162 Spengler, Lars, *Bilder des Privaten*, S. 141.

bedroht und zerrüttet dargestellt.<sup>163</sup>

„Die fotografischen Interieurs, die auf konstruierten und inszenierten Räumen basieren, beziehen sich hingegen nicht auf eine vermeintlich unvermittelte Wirklichkeit, um den Einfluss der Massenmedien und ihrer Bilder auf die Gegenwartskultur bzw. den privaten Selbstentwurf zu veranschaulichen. Sie rekurren direkt auf die Vorstellung einer Welt als Simulakrum, in der der Effekt des Realen das Reale ersetzt. Crewdson entwickelt perfekte Illusionen von privaten Räumen, die sich nicht an einem realen Lebensalltag, sondern an fiktiven Raumentwürfen in Filmen und Romanen orientieren.“<sup>164</sup>

Welcher fiktiven Raumentwürfe aus Filmen er sich bedient, wird durch die Analyse herausgearbeitet.

Doch auch vor den Exterieurs macht Crewdson nicht halt. Sowohl öffentliche als auch private Räume führt er als krisenhafte Orte vor. So wird selbst die Grenze zwischen Interieurs und Exterieurs, symbolisiert durch Fenster und Türen, als Bedrohung dargestellt.<sup>165</sup> Draußen lauert das Ungewisse und dadurch Unheimliche.

Freud untersucht in seinem gleichnamigen Aufsatz das Unheimliche und definiert es als Fassade, die sich als Fassade entpuppe.

„[D]ie jederzeit rissig werden kann, um eine unbeschreibliche, unförmige Masse aus sich hervorquellen zu lassen.“<sup>166</sup>

Die Fassade ist bei Crewdson der amerikanische Traum vom heilen Familienleben in der Klein-/Vorstadt. Die Mutter kommt ihren Pflichten als Hausfrau nach, der Vater sorgt für den Lebensunterhalt und findet trotzdem noch genügend Zeit für seine Kinder, die in der Schule Bestleistungen erreichen. So das Idealbild. Wie es in dieser scheinbar heilen Welt wirklich aussieht, zeigt Crewdson in seiner Bildwelt schonungslos. Die Menschen auf den Bildern wirken aufgrund ihrer Mimik und Körpersprache überfordert, teilweise verwirrt, da sie sich in bizarren Situationen befinden. Beispielsweise Nachts nackt auf einer Straße stehend, in den Himmel starrend. Die Masse, die aus der rissigen Fassade hervorquillt, können also

---

163 Spengler, Lars, *Bilder des Privaten*, S. 244.

164 Spengler, Lars, *Bilder des Privaten*, S. 313.

165 Spengler, Lars, *Bilder des Privaten*, S. 315.

166 Freud, Sigmund, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt/M.: S. Fischer 1963, S. 30.

aufgestaute Ängste sein, die zum Ausbruch kommen.

Auch Freud meint, dass das Unheimliche dann entsteht, wenn „[...] das Verdrängte zurückkehrt und körperlich als etwas Nicht-Dazugehöriges empfunden wird.“<sup>167</sup>

Um zurück zur klischeehaften Geschlechtsspezifität der Räume zu kommen, sei erwähnt, dass männliche Protagonisten in *Twilight* in Garagen und Werkstätten sowie handwerklichen Positionen zu sehen sind, Frauen jedoch nicht. Auch das Scheitern der Männer an den an sie gerichteten Aufgaben in einem heteronormativen Haushalt wird zum Ausdruck gebracht. Männlich konnotierte Naturalien wie Schmutz, Erde, Bäume und Fahrzeuge werden als Stilmittel eingesetzt.

Die Beziehungen der Personen zueinander werden ebenfalls als krisenhaft dargestellt, was durch die Stellung der Körper zueinander und die enttäuscht und besorgt wirkenden Gesichter zum Ausdruck gebracht wird.

Die sorgsam inszenierten und beleuchteten Interieurs und Exterieurs in *Twilight* verstärken die unangenehmen Situationen zwischen den Figuren und sind für die Wirkung der Bilder von entscheidender Bedeutung.

## **6.2 Die Produktion: Filmset oder Fotoshooting?**

Wirft man einen Blick auf das Set einer Fotoproduktion von Gregory Crewdson, fällt es schwer zu glauben, dass hier „nur“ ein Foto entstehen soll. Kräne, Beleuchtungen und die Anzahl der Mitwirkenden lassen eher an eine Filmproduktion denken.

Bevor die eigentliche Produktion eines Bildes beginnt, findet die Prä-Produktionsphase statt, in welcher Crewdson das Bild, welches inszeniert werden soll kreiert. Für die Außenaufnahmen, fährt Crewdson manchmal tagelang durch die Gegend, um den perfekten Ort zu finden. Er bedient sich dabei keines Locationscouts, wie es im Filmgeschäft üblicherweise der Fall

---

<sup>167</sup> Freud, *Das Unheimliche*, S. 32.

wäre, da nur er selbst weiß wann er den exakt passenden Ort gefunden hat.<sup>168</sup>

Die Produktion der Fotoserie hat zwischen 1998 und 2002 stattgefunden, also insgesamt ganze 4 Jahre in Anspruch genommen. Alle Bilder wurden mit einer Sinar F1 8x10 Kamera aufgenommen, einer analogen Großformatkamera. Die Abzüge der Fotos sind 48 Zoll breit und 60 Zoll lang.<sup>169</sup>

Um derart aufwändige Fotos zu produzieren, wie es bei *Twilight* der Fall ist, bedarf es eines hochgradig professionellen Teams. Die Positionen, die in den Credits von *Twilight* angeführt sind, lassen an eine kostspielige Filmproduktion denken. Neben Pyrotechnikern und Castern wurden auch Beleuchtungsmeister und mehrere Kameraleute engagiert. Die Tatsache, dass nicht Crewdson selbst den Fotoapparat bedient, sondern dies sein Director Of Photography Rick Sands für ihn übernimmt, verdeutlicht, dass dies keine klassische Fotoproduktion, bei welcher ein Fotograf selbst den Auslöser der Kamera bedient, um ein Objekt abzulichten, ist.<sup>170</sup>

In diesem Sinne sind schon bei der Produktion von *Twilight* in gewissermaßen intermediale Bezüge auszumachen. Die Fotografie als kontaktnehmendes Medium, die letztlich am Ende materiell präsent ist, bedient sich Techniken und Arbeitsweisen des Films, der das kontaktgebende Medium darstellt.

### 6.3 Zeitintensives Collagieren: Die Postproduktion

Dass die Fotos in *Twilight* gemäldegleich wirken ist dem Prozess der Postproduktion zu verdanken. Es findet sich keinerlei Unschärfe oder Körnung auf den großdimensionierten Abzügen, wie dies üblicherweise bei Fotografie, die mit einer 8x10 Großformatkamera aufgenommen wird, der Fall wäre. Diese Ästhetik wird dadurch erreicht, dass ein Motiv vierzig bis

<sup>168</sup>Vgl. Harris, Melissa, „Process“ (Interview mit Gregory Crewdson), <http://www.aperture.org/crewdson/>, Zugriff am 14.12.2014.

<sup>169</sup>Vgl. Crewdson, Gregory, „Technical Note“, in: *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*, S. 96.

<sup>170</sup>Vgl. Crewdson, „Credits“, in: *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*, S. 97f.

fünfzig Mal abgelichtet wird. Durch unterschiedlichen Fokus, mal wird auf den Hintergrund, dann auf die Person im Vordergrund fokussiert usw., kommen die zahlreichen Aufnahmen zustande. Nachdem der Film entwickelt wurde, beginnt die Phase der Postproduktion, die sich über mehrere Monate zieht. Im Studio entscheidet Crewdson dann, welches das Hauptnegativ sein soll, auf welchem alles zusammengefügt wird. Die Negative werden in extrem hoher Auflösung gescannt und so auf einen Computer übertragen, also vom Analogen in das Digitale überführt. Aus den verschiedenen Aufnahmen wird jeweils das beste Detail ausgewählt und in das Hauptnegativ, das Crewdson als „hero negative“ bezeichnet, eingefügt. Dies alles geschieht vor dem Computerbildschirm. Das Resultat ist ein perfektes Bild, das mit der ursprünglichen Idee von Fotografie nicht mehr viel gemeinsam hat. Dies ist Crewdsons volle Absicht, da er nichts, was mit Fotografie assoziiert wird, auf seinen Bildern haben möchte. Die Intention des Künstlers ist, dass nicht das Medium Fotografie im Fokus steht, sondern die Rezipienten sich vollends auf die surreale Welt, die das Bild zeigt, einlassen.<sup>171</sup>

## **7. Intermediale Bezüge von *Twilight***

Aus den Ausführungen zum Thema der Intermedialität hat sich herauskristallisiert, dass die Fotografien in *Twilight* intermediale Bezüge herstellen, sowohl zum Film als auch zur Malerei. Die Fotografien sind dabei die kontaktnehmenden Medien, die auf die kontaktgebenden Medien Film und Malerei verweisen. Zunächst soll geklärt werden, wie sich die intermedialen Bezüge zum Film äußern, um im Anschluss daran auf die intermedialen Bezüge zur Malerei zu verweisen.

---

<sup>171</sup>Vgl. Harris, Melissa, „Post-Production“ (Interview mit Gregory Crewdson), <http://www.aperture.org/crewdson/>, Zugriff am 14.12.2014.

## 7.1 Intermediale Bezüge zum Film

Dass die Fotoserie *Twilight* schon in ihrem Entstehungsprozess indirekt auf den Film verweist, wurde in den Kapiteln 6.2 und 6.3 dargelegt. Nun soll in Bezug auf Filme von Stephen Spielberg und David Lynch der ästhetische Verweis auf das Medium Film inspiziert werden.

### 7.1.1 Nicht von dieser Welt: Stephen Spielbergs *Close Encounters Of The Third Kind*<sup>172</sup>

Der Science-Fiction Film *Close Encounters Of The Third Kind* von Steven Spielberg aus dem Jahr 1977 handelt von, worauf schon die deutsche Übersetzung schließen lässt, einer Begegnung der dritten Art.

Die dritte Art sind in diesem Fall Außerirdische, wie sie dem Klischee entspringen. Kleinwüchsige Kreaturen mit langen dünnen Armen und überdimensional großen Köpfen. Doch im Vordergrund stehen Bewohner einer Kleinstadt, aus deren Sicht die Geschehnisse gezeigt werden. Erst am Ende des Films landet das Ufo auf einem Berg, um die Erde mit einem der Bewohner zu verlassen. Es stellt sich heraus, dass die Außerirdischen in friedlicher Absicht kommen. Doch die Bewohner fürchten sich zunächst, als sie nur ihnen unbekannte Lichterscheinungen am Horizont wahrnehmen. Hier zeigt sich wieder, dass das Unheimliche die Angst vor dem Unbekannten ist.<sup>173</sup>

Lichtstrahlen, deren Quelle nicht zuzuordnen ist, sind in vielen von Crewdsons Außenaufnahmen Thematik.

---

<sup>172</sup> *Close Encounters Of The Third Kind*, Regie: Steven Spielberg, USA 1977.

<sup>173</sup> Vgl. Freud, *Das Unheimliche*, S. 32.



Abb. 1: *Close Encounters Of The Third Kind*, Regie: Steven Spielberg, USA 1977.

Zu sehen ist eine Außenaufnahme bei Nacht. Am linken Bildrand steht ein kleines weißes Haus, dessen Veranda beleuchtet ist. Etwa in der Bildmitte befindet sich eine Frau, die einen Mülleimer in der Hand hält, da sie gerade den Abfall in der von ihr rechts befindlichen Tonne entleert hat. Sie steht mit dem Rücken zur Kamera, dem weiten Feld zugewandt. Am Horizont ist ein Wald zu sehen, über dem eine Wolkendecke hängt. Am rechten Bildrand steht ein Baum, der von einem Holzzaun eingezäunt ist. Das eigentlich Spannende an diesem Standbild ist das Licht, das durch die Wolkendecke scheint. Hätte man nur dieses eine Bild als Informationsquelle, könnte dies schlicht der (Voll)mond sein, der den Himmel so hell erleuchtet. Da es sich hier aber um einen Ausschnitt aus einem Film handelt, weiß man, dass die Lichtquelle außerirdischen Ursprungs ist.



Abb. 2: Gregory Crewdson, *untitled* (Plate 5)

Die Szenerie auf der herangezogenen Fotografie aus *Twilight* ist eine ähnliche wie die eben beschriebene. Eine Außenaufnahme zeigt eine Nachtszene, die nicht von dieser Welt scheint.

In der linken Bildhälfte sind typisch amerikanische Einfamilienhäuser zu sehen, deren Fenster ein künstliches Licht vom Wohn- in den Außenraum transportieren. Einige Autos, sieben sichtbare an der Zahl, stehen in Einfahrten und am Straßenrand. Es sind, passend zu den Häusern, typisch amerikanische Vehikel wie Limousinen und Geländewagen. In der rechten Bildhälfte steht ein Mann, der, wie die Frau auf Abb. 1, etwas in der Hand hält, das er entweder gerade raus- oder hineinbringen wollte. Doch etwas hält ihn von seinem Vorhaben ab und lässt ihn erstarren. Dieses etwas ist ein starker Lichtstrahl, der aus der rechten oberen Bildecke schräg nach unten links auf den Mann herab scheint. Der Ursprung der Lichtquelle ist unbekannt, da er außerhalb des Bildrahmens liegt. Reine Spekulation ist an dieser Stelle nicht angebracht. Bedenkt man jedoch, dass Crewdson gerne auf Symbole aus dem Film zurückgreift<sup>174</sup>, ist es nicht allzu abwegig an ein

<sup>174</sup> Vgl. Berg, Stephan, „Die dunkle Seite des amerikanischen Traums“, in: *Gregory Crewdson 1985 – 2010*, New York: Abrams, hier S. 10.

unbekanntes Flugobjekt zu denken. Der Lichtpegel könnte allerdings auch der eines polizeilichen Helikopters sein. Würde man das Standbild aus *Close Encounters Of The Third Kind* ohne die Kenntnis von der Filmhandlung losgelöst als Fotografie betrachten, würde man ebenfalls spekulieren welchen Ursprung die Lichtquelle habe.

Martin Hochleitner erklärt zur Ikonographie des Lichts in Gregory Crewdsons *Œuvre*:

„Bisweilen kommt dem Licht selbst eine tragende Rolle zu: wenn nämlich durch den Ausgangsort, die Form oder die Intensität des Lichtstrahls auf eine metaphysische Ebene, die das menschliche Erkenntnisvermögen übersteigt, abgezielt werden soll. In diesen Fällen ist die Lichtquelle nicht ersichtlich: Sie liegt entweder außerhalb des Bildes oder bleibt in einer architektonischen Situation verborgen.“<sup>175</sup>

Auch auf dem Standbild aus Spielberg Science-Fiction Film ist der Blick auf die Lichtquelle durch die dicke Wolkendecke nicht freigegeben.

Sowohl bei *Close Encounters Of The Third Kind* als auch bei *Twilight* machen übernatürliche Phänomene nicht einmal vor den Wohnräumen der Menschen halt. Folgendes Beispiel zeigt, wie sehr sich Crewdson an der Bildsprache des Hollywood-Kinos bedient.

---

<sup>175</sup>Hochleitner, Martin, „Zur Ikonographie des Lichts im Werk von Gregory Crewdson“, in: Stephan Berg (Hg.): *Gregory Crewdson 1985 – 2005*, Ostfildern-Ruit: Hatje Canz, 2005, S. 150 – 165, hier S. 150.



Abb. 3: Steven Spielberg, *Close Encounters Of The Third Kind*, USA 1977.

Auf diesem Standbild aus Spielbergs Film ist eine surreale Situation dargestellt. Ein Mann, der sich sitzend am linken Bildrand befindet, hält einen Telefonhörer in der Hand und starrt mit offenem Mund auf einen Röhrenfernseher. Das Komische daran ist, dass im Fernsehen das zu sehen ist, wovon sich in seinem Wohnzimmer eine Miniatur befindet, die da nicht hingehört. Im Fernsehen wird der Berg gezeigt, auf dem am Ende des Films die Außerirdischen landen sollen.

Der Mann auf dem folgenden Foto aus *Twilight* ist ebenfalls konfrontiert mit dem Element der Erde, das sich eigentlich in dieser Form nicht in seinem Wohnzimmer befinden sollte.



Abb. 4: Gregory Crewdson, *untitled* (Plate 30)

Abb. 4 zeigt einen hellhäutigen Mann mittleren Alters, der auf dem Boden in der rechten Bildhälfte kniet. Er befindet sich in, vermutlich seinem eigenen, Wohnzimmer, das dem gängigen amerikanischen Einrichtungsklischee entspricht. Bizarrerweise verlegt er einen Rollrasen, am linken Bildrand befindet sich ein riesiger Haufen des Materials. Bei dieser Tätigkeit scheint er geraucht zu haben, denn auf dem Boden liegen zahlreiche Zigaretten verstreut, auch drei leere Zigarettschachteln sind zu sehen. Doch das eigentlich Merkwürdige an dem Bild ist das Loch im Boden, vor dem der Mann kniet und auf das er wie gebannt blickt. Aus dem Loch heraus strahlt ein Licht, das den mit Erde beschmutzten Mann und die Decke über ihm anleuchtet. Hinter dem Haufen aus Rasen leuchtet ein weiterer Lichtstrahl empor. Ob er selbst das Loch aufgerissen hat, und es wieder zudecken möchte oder was er mit seinem Vorhaben bezwecken möchte, obliegt der Imagination eines jeden Rezipienten.

### 7.1.2 Das Grauen lauert nebenan: David Lynchs *Blue Velvet*<sup>176</sup>

„The owls are not what they seem.“<sup>177</sup>, die Eulen sind nicht das was sie vorgeben zu sein, heißt es in der Serie *Twin Peaks* bei der David Lynch als Autor und teilweise Regisseur mitgewirkt hat.<sup>178</sup> Die Eulen sind hier nur Symbol dafür, dass eigentlich nichts scheint wie es ist. Auch in anderen Arbeiten, wie zum Beispiel *Blue Velvet*, spielt Lynch mit dem Zwiespalt von Schein und Sein.<sup>179</sup> Dieser Zwiespalt ist auch in *Twilight* tief verankert. Es wurde schon auf den Terminus des Zwielihts hingewiesen, das auch eine Art Zwiespalt darstellt.<sup>180</sup>

David Lynch zeigt in seinem Film *Blue Velvet* aus dem Jahr 1986 die Geschichte von Jeffrey Beaumont, der temporär aufgrund eines Krankenfalls in der Familie in seinen Heimatort zurückkehrt und dort Zeuge eines Geiseldramas wird. Grundsätzlich geht es in dem Film darum, dass der schöne Schein nicht immer das ist, was er vorgibt zu sein und hinter der Fassade Grausames verborgen sein kann. Wie schon in Kapitel 6.1 besprochen wurde, lauert nach Freud hinter einer rissigen Fassade oft das Verborgene das uns unheimlich erscheint.<sup>181</sup>

Im Fall von *Blue Velvet* sollen keine expliziten Bildvergleiche gemacht werden, da generell von einer großen ästhetischen Ähnlichkeit in den Arbeiten von David Lynch und Gregory Crewdson gesprochen werden kann.

Schon anhand Lynchs Einstellung zu seiner Arbeit zeigt sich eine deutliche Parallele zur Intention von Crewdson. Für Lynch bestehe „die Aufgabe von Filmen darin, eine Welt zu kreieren oder eine Atmosphäre oder eine Komplexität oder irgendetwas anderes, um einen bei der Stange zu halten.“<sup>182</sup> Eine Welt zu erschaffen, das ist auch Crewdsons wichtigster

---

176 *Blue Velvet*, Regie David Lynch, USA 1986.

177S. 27.

178Vgl. *Twin Peaks*,

179Vgl. Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre, *David Lynch – Eine Einführung in seine Filme und Filmästhetik*, München [u.a.]: Wilhelm Fink Verlag, S.58.

180Vgl. Kapitel 6.

181 Freud, „Das Unheimliche“, S. 30.

182Fischer, Robert, *David Lynch. De dunkle Seite der Seele*, 2. 288.

Anspruch an seine Arbeit.<sup>183</sup>

Zwei grundlegende Themen in Lynchs Werk sind zum einen die Identität von Vertrautheit und Unheimlichkeit und zum anderen strapaziert die sinnbildliche Erzählweise oft die Logik der Handlung.<sup>184</sup>

Im Beispiel von *Blue Velvet* stellt Jeffreys Heimatort das Vertraute dar. Mit seinen perfekt gepflegten Vorgärten und scheinbar glücklichen Einwohnern verkörpert der Ort das ideale amerikanische Vorstadtidyll. Doch das Unheimliche, in diesem Fall ein abgeschnittenes Ohr, das Jeffrey auf dem Rasen findet und ihn zum Zeugen weiterer Grausamkeiten macht, liegt näher als erwartet. In *Twilight* spielt Crewdson ebenfalls mit diesen beiden Gegensätzen. Heimat und Familie, zwei Worte, die sofort an Vertrautheit denken lassen, treffen auf das Unheimliche, das, wie schon erwähnt wurde, in der Angst vor dem Verdrängten liegt.<sup>185</sup> Die bürgerliche Ordnung, dargestellt anhand von durchgeplanten und ordentlichen Wohnsiedlungen, wird gestört durch die Ängste von Einzelnen.

Das zweite Paradigma in Lynchs Arbeit, die sinnbildliche Erzählweise, kann auch bei Crewdson wiedergefunden werden. Ein Berg aus Blumen im Wohnraum macht ebenso wenig Sinn wie ein Mann, der in seinem Haus Rasen verlegt. Doch gerade diese Unlogik macht die Fotos narrativ und interessant.

In der Erzählweise von Lynch triumphiere die Wirkung oft über die Bedeutung und manche Filme arbeiten mit Horrorfilm- Elementen, obwohl sie keine Horrorfilme sind.<sup>186</sup>

Eine Symbolik, die man aus Horrorfilmen kennt, sind Schatten von Bäumen die Nachts durch das Schlafzimmerfenster fallen, sich bewegen und dabei an einen Geist denken lassen. Solche Schatten, die an eben jenes Horrorfilm Szenario denken lassen, finden sich auf Abb. 8.

---

183Vgl. Loh, Alyssa, „Interview with photographer Gregory Crewdson,

<http://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/>.

184David LynchKaul, Susanne; Palmier, Jean-Pierre: David Lynch – Eine Einführung in seine Filme und Filmästhetik , S. 15.

185Vgl. Freud, „Das Unheimliche“, S. 30.

186Kaul, Susanne; Palmier, Jean-Pierre: David Lynch – Eine Einführung in seine Filme und Filmästhetik , S. 18f. ,

In *Blue Velvet* zeigt Lynch, dass hinter einer „glänzenden Oberfläche“ eine „verborgene Unterwelt“ stecken kann.<sup>187</sup> Die glänzende Oberfläche ist das Dasein von Dorothy als Sängerin in einem Nachtclub. Durch ihre besondere Schönheit und Aura betört sie die Männer und Jeffrey bildet da keine Ausnahme. Doch dass hinter der Fassade ein düsteres Geheimnis steckt, findet Jeffrey bald heraus.<sup>188</sup>

Die glänzende Oberfläche findet sich in *Twilight* vor allem in Form perfekt wirkender Domestik wieder. Die verborgene Unterwelt zeigt sich wortwörtlich in Form der Unter-Welt, wie beispielsweise auf Abb. 4. Das, was sich unterhalb der Oberfläche, in dem Fall der Fußboden befindet, kommt zum Vor-Schein.

Ein weiterer wichtiger Aspekt in *Blue Velvet* ist der Akt des Voyeurismus.<sup>189</sup> Jeffrey wird zum Zeugen einer Vergewaltigungsszene, indem er sich in eine Wohnung schleicht, sich nähernde Menschen hört und sich vor ihnen im Wandschrank versteckt, von wo aus er durch den Türspalt das verstörende Szenario beobachten kann.<sup>190</sup> Crewdson macht Voyeurismus nicht per se zum Gegenstand seiner Bilder, er lässt die Rezipienten zu Voyeuren werden. Durch die Perspektive der Bilder hat man das Gefühl, entweder mitten im Raum zu stehen, durch ein Fenster in ein Haus hineinzusehen oder aber aus einem Haus eine Straßenszene zu beobachten.

## 7.2 Intermediale Bezüge zur Malerei von Edward Hopper

Wie schon in Kapitel 5.2 erwähnt wurde, zählt Crewdson Hopper zu seinen größten künstlerischen Vorbildern. Wie sich das auf das Schaffen des Fotokünstlers und die Ästhetik der Fotografien auswirkt, soll nun anhand einer Vergleichsanalyse verdeutlicht werden.

Obwohl auch Parallelen zur Malerei des Barock und Vertretern dieser

---

187Kaul, Susanne; Palmier, Jean-Pierre: David Lynch – Eine Einführung in seine Filme und Filmästhetik, 58.

188Vgl. *Blue Velvet*, Regie David Lynch, USA 1984.

189Vgl. Kaul, Susanne; Palmier, Jean-Pierre: David Lynch – Eine Einführung in seine Filme und Filmästhetik, S. 60.

190Vgl. *Blue Velvet*, Regie David Lynch, USA 1984.

Epoche wie Caravaggio oder Rembrandt auszumachen sind<sup>191</sup>, soll dies an dieser Stelle vernachlässigt werden, da es ein schier unendliches Unterfangen wäre, sämtliche intermedialen Bezüge zur Malerei zu finden und zu analysieren.

Es wird jeweils ein Gemälde von Hopper einem Foto von Crewdson gegenübergestellt. Nach der Bildbeschreibung werden Gemeinsamkeiten sowie Differenzen zwischen den Werken herausgearbeitet.



Abb. 5: Edward Hopper, *A Woman In The Sun*, 1961.

Auf Abb. 1 ist eine nackte, hellhäutige und athletisch gebaute Frau mittleren Alters zu sehen, die ihr Haar lang und offen trägt. Sie steht in der linken Bildhälfte neben ihrem ungemachten Bett und hält ihre Hände etwa in Höhe ihres Bauchnabels verschränkt. Sie steht im Profil zum Blickwinkel des Betrachters, ihr Blick ist starr in Richtung eines Fensters gerichtet, welches sich nicht mehr im Bild befindet. Dass ein Fenster Ziel ihres Blickes ist, belegen der geöffnete Vorhang der am rechten Bildrand noch angeschnitten zu sehen ist sowie das Sonnenlicht, das hindurch fällt und dadurch einen rechteckigen hellen Fleck auf dem Boden bildet. Außer einem weiteren Fenster, das den Blick freigibt auf grüne Hügel und einen blauen Himmel, dem schon genannten Bett neben dem Absatzschuhe auf dem Boden liegen und zwei Bildern wirkt der Raum, in dem sich die Frau befindet eher

---

191 Vgl. Hochleitner, Martin, „Zur Ikonographie des Lichts im Werk von Gregory Crewdson, in: Berg, Stephan (Hg.), *Gregory Crewdson*, Ostfildern-Ruit: Hatje Canz 2005, S. 150 – 156, hier S. 151.

kahl.

Die Stimmung, die das Bild transportiert wirkt melancholisch, aufgrund des hellen und natürlichen Lichteinfalls keinesfalls aber düster geschweige denn unheimlich.

Das Fenster, das Crewdson als Symbol für die Grenze zwischen Innen- und Außenraum einsetzt, wirkt hier nicht wie eine Schwelle zum Bösen, sondern suggeriert ein Gefühl von Fernweh.

Als Vergleich zu diesem Gemälde Hoppers könnten mehrere Fotos aus *Twilight* herangezogen werden, da auf mehreren Bildern Frauen zu sehen sind, die sich, wie die Frau auf Abb. 5 alleine in ihrem Schlafzimmer befinden. Folgendes Bild aus *Twilight* wurde ausgewählt, weil es die prägnantesten Eigenschaften des Hopper Gemäldes zeigt. Nämlich Nacktheit, Einsamkeit, Schlafzimmer, Blick zum bzw. aus dem Fenster und eine sich außerhalb des Raumes befindende Lichtquelle.



Abb. 6: Gregory Crewdson, *untitled* (Plate 36)

Die Frau, die auf dem Foto von Crewdson zu sehen ist, ist ebenso wie die Frau bei Hopper hellhäutig, nackt und trägt ihr Haar offen. Ihr Gesicht wirkt starr, durch den leicht geöffneten Mund dessen Winkel leicht nach unten zeigen, wirkt ihr Ausdruck traurig. Im Gegensatz zu der Frau auf Abb. 6 ist ihr Körper nicht durchtrainiert, ihr Gesicht zeigt durch Falten Alterserscheinungen. Im Grunde genommen eine durchschnittliche Frau mittleren Alters, die mit anderen Sorgen zu kämpfen hat, als sich den von der Gesellschaft als ideal empfunden Körper anzutrainieren. Auch sie steht neben ihrem Bett, das, ebenfalls, ungemacht ist. Hier befinden sich mehr Einrichtungsgegenstände im Raum als bei Hopper. Neben zwei Bildern hängt ein Spiegel an der Wand, neben dem Bett steht ein Nachttisch auf dem sich ein Telefon sowie eine Tischlampe befinden. Außerdem ist eine Kommode mit darauf stehender Topfpflanze zu sehen. Die Türe neben dem Nachttisch ist verschlossen. Die Vorhänge sind nicht zugezogen, was den Blick für den Betrachter freigibt. Man blickt also durch das Fenster in das Schlafzimmer der Frau hinein und nimmt dadurch die Rolle eines Voyeurs ein. Das Licht das den Raum in gedämpftes Licht taucht, kommt von draußen. Zwei Lichtflecken werden an die Wand geworfen, das heißt es muss noch ein zweites Fenster geben, durch das Licht auf die ihm gegenüberliegende Wand fällt.

Wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Bildern sind zum einen die Perspektive und zum anderen die Lichtsituation. Crewdson holt den Betrachter näher an die Frau heran als Hopper es tut. Auf Abb. 6 steht die Frau frontal zur Kamera was ihr eine, zusätzlich zu ihrer Nacktheit, Verletzlichkeit verleiht. Ihre Arme hat sie außerdem nicht schützend vor ihrem Bauch, sondern am Körper herabhängend, wodurch der Blick auf ihre Scham, den zweifelsohne intimsten Teil des Körpers, freigibt. Während bei Hopper ein neuer Tag hereinzubrechen scheint und das Bild hell und freundlich wirkt, erkennt man bei Crewdson durch die Dunkelheit außerhalb des Fensters, dass Nacht zu sein scheint. Dadurch wirkt das Bild insgesamt düster und mysteriöser.

Beide Bilder thematisieren die weibliche Nacktheit, das Alleinsein und den Blick nach Außen.

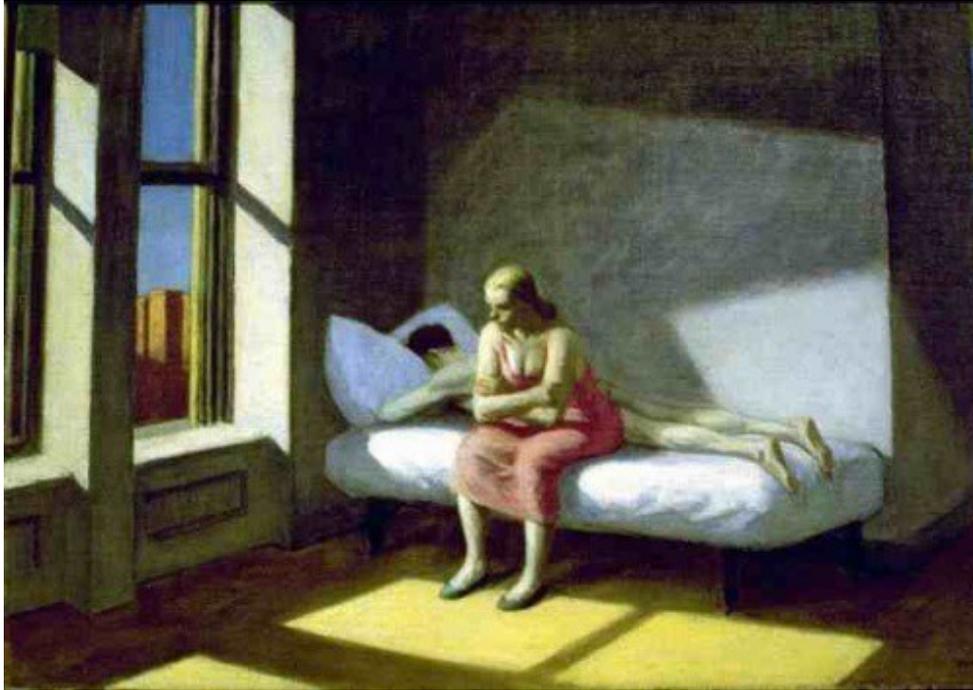


Abb. 7: Edward Hopper, *Summer In The City*, 1950.

Abb. 7 zeigt wieder eine Schlafzimmersituation. Dieses Mal befinden sich allerdings zwei Menschen im Raum. Ein Mann und eine Frau. Der Mann liegt bäuchlings auf einem mit einem weißen Spannbettlaken überzogenen schmalen Bett, das Gesicht hat er in ein ebenfalls weißes Kissen vergraben, das er umklammert hält. Ob er nackt ist oder nicht, kann man nicht erahnen, da die Frau, die vor ihm auf dem Bett sitzt, seine Körpermitte verdeckt. Sie hat die Arme verschränkt, die Ellenbogen auf ihren Oberschenkeln abgestützt, die Füße stehen parallel zueinander auf dem Boden. Das rote Kleid, das sie trägt lässt Schlüsse auf ihre Silhouette zu, die Haare sind im Nacken streng zusammengefasst. Der Raum wirkt durch seine Kargheit sehr kühl, genau wie die Situation zwischen dem Paar. Da der Raum fast schon uneingerichtet wirkt, kommen Zweifel auf, ob hier überhaupt das Schlafzimmer der Beiden gezeigt wird, oder es sich sogar um ein Stundenhotel handelt. Doch um hierauf eine Antwort zu finden, müsste man spekulieren und so soll nur das zum Vergleich verwendet werden, was tatsächlich auf dem Bild präsent ist.

Auch hier spielt das Licht eine wichtige Rolle für die Bildgestaltung. Das Licht, welches durch die beiden Fenster auf der linken Bildhälfte fällt,

unterteilt den Boden vor dem Bett in Rechtecke. Das Licht fällt auf die Frau, der hinter ihr liegende Mann befindet sich im Schatten, was dazu führt, dass die Frau ins Blickzentrum rückt und der Mann erst auf den zweiten Blick präsent wird.

Ein zum Vergleich geeignetes Foto aus *Twilight* sollte die Prämissen erfüllen, dass es ein Paar in einer Schlafzimmersituation zeigt. Doch dies ist nicht das einzige Merkmal, welches erfüllt sein soll. Obwohl sich Mann und Frau zeitgleich im Bett befinden, einem intimen Ort, sind sie einander abgewendet. Nicht, weil sie die Position im Schlaf eingenommen haben, sondern weil ein Teil des Paares wach ist, in diesem Fall die Frau. Etwas scheint sie zu beschäftigen. Ob der Mann schläft oder nicht, ist bei Hopper nicht zu erkennen.



Abb. 8: Gregory Crewdson, *untitled* (Plate 22)

Die erste Prämisse, ein sich im Schlafzimmer befindendes Paar ist ebenso wie die zweite erfüllt. Die Frau ist offensichtlich wach, da ihr Oberkörper, abgestützt durch den rechten Arm, aufgerichtet ist und die Augen geöffnet nach oben blicken.

Der Mann, der neben der Frau liegt, liegt auf dem Bauch, den rechten Arm nach oben gestreckt, das linke Bein angewinkelt. Teile seines Körpers sind nicht zugedeckt. Ob er tatsächlich schläft, kann nicht eindeutig gesagt werden, da sein

Gesicht durch den Schatten fast vollständig verdunkelt wird.

Das Zimmer ist auffallend weiblich eingerichtet, was die weibliche Konnotation des Schlafzimmers belegt.<sup>192</sup> Die Tapete ist geblümt, auf einem Kästchen, das vor einem der beiden Fenster steht, steht eine Vase mit frischen Blumen. Das Rollo des linken Fensters ist ganz heruntergelassen, da sie lichtdurchlässig sind, sind die Schatten der Bäume zu erkennen, die vor dem Fenster zu stehen scheinen, aber bis auf die Schatten nicht sichtbar sind. Das Rollo des rechten Fensters ist zu etwa zwei Dritteln herabgelassen, der Spalt zwischen ihm und dem Fensterbrett ist schwarz und bildet den Schnittpunkt zur Außenwelt. Ein Schlupfloch, das den Weg nach Außen freigibt oder aber dem sich außen Befindlichen Zugang in das Interieur bietet.

Die fast schon kitschigen Gardinen sind sauber und ordentlich gebügelt. Generell wirkt der Raum sehr sauber, ja beinahe perfekt. Es macht den Anschein, als mache die Frau im Haushalt alles richtig. Doch etwas scheint sie wach zu halten. Ihr Gesicht wird erhellt von einer Lichtquelle, die außerhalb des Bildes liegt und von rechts kommt. Der gesamte Oberkörper der Frau, spärlich bedeckt von einem weißen Negligé aus glänzendem Stoff bilden den hellsten Punkt im Bild, wodurch der Blick auf sie gelenkt wird.

Über die Ursachen, was die Frau nicht einschlafen lässt, kann wieder nur spekuliert werden.

Durch das fast schon ikonenhafte Licht und die durchgängig maximale Tiefenschärfe des Bildes wirkt die Fotografie wie eine Malerei, wodurch der intermediale Bezug hergestellt wird.

Dass sich Crewdson durch Hoppers Malerei inspirieren lässt, ist unschwer zu erkennen. Beide behandeln, das wird schon durch die beiden Vergleiche deutlich, die Themen Isolation, Einsamkeit (trotz Zweisamkeit) und Interieurs. Im Vergleich zu Crewdsons Welt wirkt die Hoppers jedoch nicht unheimlich, sondern eher melancholisch-betrübt.

---

<sup>192</sup> Vgl. Kapitel 6.1.

## 8. Narrative Symbolik in *Twilight*: Wie Bilder Kopfkino auslösen

Um das Modell der drei Nachrichten eines Bildes von Barthes, das im Theorieteil dieser Arbeit vorgestellt wurde, noch einmal ins Gedächtnis zu rufen, folgt eine knappe Zusammenfassung davon.

Die erste Nachricht ist die linguistische (z.B. Texte auf Werbetafeln etc.), die zweite Nachricht ist die symbolische (welche Bedeutung einem Objekt beigemessen wird), die letzte der drei Nachrichten ist die buchstäbliche Nachricht (Hinweis auf die Anwesenheit eines Objekts in Korrespondenz mit der symbolischen Nachricht).

Nun soll anhand dieses Modells untersucht werden, welche Symbole den narrativen Charakter der Fotografien in *Twilight* potenzieren.

Auf Abbildung 4 liegen zahlreiche Zigarettenstummel auf dem Rasen, dazwischen drei sichtbare Zigarettschachtel. Die linguistische Nachricht ist in diese Fall die Schrift auf den Zigarettschachteln, eigentlich sogar die auf den Zigarettenfiltern, doch bestimmen zu können, ob sie auf dem Bild sichtbar ist, müsste man den Originalabzug untersuchen. Die symbolische Nachricht, die mittels dessen gesendet wird, was im kollektiven Bewusstsein verankert ist, sagt aus, dass exzessives Rauchen gesundheitsschädlich ist und sogar zu einem verfrühten Tod führen kann. Rauchen wird außerdem verbunden mit Stressbewältigung, Frustkompensation und Nervosität. Die hohe Anzahl der Zigarettenstummel, es müssen drei ganze Schachteln sein, lässt die Schlussfolgerung zu, dass der Mann entweder Kettenraucher ist, oder er sich in einer für ihn äußerst stressigen und unangenehmen Situation befindet. Die buchstäbliche Nachricht schließlich verweist auf nichts anderes als dass die Zigaretten(schachteln) sich auf der Fotografie befinden.

Durch das Zusammenwirken dieser drei Nachrichten wird eine Narrationskette ausgelöst, die nach Ursachen für das übertriebene Rauchen des Mannes suchen. Eben weil im kollektiven Gedächtnis verwurzelt ist, dass es schädlich für die Gesundheit ist.

Ein weiteres Beispiel für ein Objekt das drei Nachrichten sendet, wäre eine Pillendose, die sich neben einer Frau befindet, die auf dem Bett sitzt.

Die buchstäbliche Nachricht ist die Schrift auf der Dose. Ist sie leserlich, hat man sofort eine Erklärung dafür, um welches Medikament es sich handelt. Ist die Schrift jedoch zu klein um entziffert werden zu können, beginnt sich auch hier eine Narrationskette im Kopf des Rezipienten zu bilden. Die symbolische Nachricht eines Medikaments ist, dass die Person, die es verschrieben bekommen hat, krank ist und es ihr daher nicht gut geht. Geht man diesen Gedanken weiter, kommt in den Sinn, dass es Menschen gibt, denen es derart schlecht geht, dass sie die Medikation erhöhen, um ihrem Leid ein Ende zu setzen. Allein durch die Platzierung einer kleinen Pillendose, gelingt es Crewdson den Betrachter zu wilden Spekulationen anzuregen und genau das macht seine Bilder zu fotografischen Narrationen. Die Besonderheit liegt im Detail und das Detail erzählt das Besondere. Ein Symbol, das Crewdson immer wieder verwendet ist das des Fensters. Dies bemerkt auch Martin Hochleitner, in dem er dem Symbol des Fensters eine wichtige Stellung in Crewdsons Werk einräumt:

„In den Fotografien kommen häufig Fenster, die zwischen Innen- und Außenraum vermitteln, vor. Durch diese fallen Lichtstrahlen von unterschiedlicher Intensität in den Raum. Die Fenster werden so als markante Schnittstelle zwischen verborgenen Lichtquellen und beleuchteten Szenen beziehungsweise erhellten Details eingesetzt. Bei den Innenaufnahmen sind sie demnach ein wichtiger Faktor für die Bildspannung.“<sup>193</sup>

Sucht man nach der linguistischen Nachricht des Fensters, stößt man auf das Problem, dass ein Fenster eigentlich keine linguistische Nachricht sendet. Es sei denn, Fensterrahmen ist beschriftet oder das Fenster mit Graffiti besprüht.

Die symbolische Nachricht, die gesendet wird, ist das, was schon Hochleitner bemerkt, nämlich dass ein Fenster, oder auch eine Türe, die Schnittstelle markiert zwischen außen und innen, was auch schon in der Intermedialitätsanalyse besprochen wurde. Die buchstäbliche Nachricht, dass sich ein Fenster im Bild befindet, ist wiederum gegeben.

Es zeigt sich, dass Barthes Modell der drei Nachrichten nicht auf alle Symbole eines Bildes bezogen werden kann. Geschke schlägt vor, bei der

---

<sup>193</sup>Hochleitner, Martin, „Zur Ikonografie des Lichts im Werk von Gregory Crewdson“, S. 150.

Analyse von narrativen Fotografien so vorzugehen, dass man ihre Verdichtungen entfaltet, womit die inhaltliche Deutung unmittelbar zusammenhänge. Diese Entfaltung müsse an den Handlungsstrukturen ansetzen und „in ihrer Komposition entschlüsseln.“<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup>Geschke, „Da passiert was!“, S. 184.

## Fazit

Die Fotografien in *Twilight* sind unheimlich, dennoch von grotesker Schönheit. Die Symbole derer sich Crewdson bedient, stammen aus dem Hollywood-Kino oder der Malerei. Auch Mythen werden aufgegriffen. Die Verwendung dieser Symbolik ist in der Intermedialität zu verankern. Durch Betrachtung der verschiedenen Formen dieses Gebiets der neueren Medienforschung konnte festgestellt werden, dass *Twilight* sowohl zum Film als auch zur Malerei intermediale Bezüge aufweist. Durch die vorgenommene Analyse konnte dies anhand einiger Beispiele belegt werden. Es ist nicht zu leugnen, dass sich Crewdson von den Werken von u.a. David Lynch, Steven Spielberg und Edward Hopper inspirieren lässt und dadurch Querverweise stattfinden auf Werke, deren Ursprung viel weiter zurück liegt als der von *Twilight*. Da die herangezogenen Vergleiche aus Film und Malerei schon so lange existieren<sup>195</sup>, befinden sie sich im kollektiven Gedächtnis der westlichen Gesellschaft, was die Assoziation mit bestimmten Künstlern erklärt.

In Bezug auf die Narrativität bestand die Schwierigkeit darin, ein geeignetes Modell zu finden, das sich zur Analyse eignet. Die Wahl fiel aufgrund der Schlüssigkeit und Einfachheit auf das Modell der drei Nachrichten eines Bildes von Roland Barthes. Angewandt auf die Bilder in *Twilight* erwies es sich jedoch als nicht ganz passend. Ansatzweise konnte dennoch gezeigt werden, dass aufgrund der Symbol geschwängerten Bilder auch bei der einzelnen Fotografie von Narrativität gesprochen werden kann.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es nicht die eine Methode zur Bildanalyse gibt, die sich gleichermaßen auf alle möglichen Fotografien anwenden lässt und brauchbare Ergebnisse liefert. Genauso wenig wie es die eine Intermedialität gibt. Medienanalyse sollte immer die individuellen Gegebenheiten der verschiedenen Mediengattungen und deren Subkategorien berücksichtigen und in einen Dialog treten, der nicht festgefahren, sondern offen für Neologismen ist.

---

<sup>195</sup>Edward Hoppers ältestes Gemälde, das in dieser Arbeit Verwendung findet, stammt aus dem Jahr 1950.

## Abstract

Kopfkino ist ein Wort für den Prozess, der durch Bildassoziationen in Gang gesetzt wird. Man denkt sich durch den Anstoß eines Bildes seine eigene Geschichte fort – im Kopf. Genau dies ist auch der Prozess, der eintritt wenn man die großformatigen Bilder der Fotoserie *Twilight* des US-Amerikanischen Fotokünstlers betrachtet.

Genau darin liegt auch seine Intention. Er kreiert Bildwelten, die schaurig-schön sind. Sie führen den Betrachter hinters Licht. Auf den ersten Blick von unfassbarer Schönheit, zeigen die Bilder bei näherer Betrachtung was hinter der Fassade des amerikanischen Traums vom Vorstadtidyll liegt. Ängste, Hoffnungen, Einsamkeit, Tristesse und Sehnsüchte sind nur einige Schlagwörter, die bei der Bildrezeption in den Sinn kommen.

Durch eine Bildsprache, die an Symbole aus Hollywood-Filmen erinnert, schafft Crewdson es, den Betrachter mit seinen Werken zu fesseln. Die Fotografien rufen Erinnerungen hervor, die sich im sogenannten kollektiven Gedächtnis verankert haben.

In dieser Arbeit soll durch eine theoretische Betrachtung des Intermedialitätsbegriffs zunächst geklärt werden, wo innerhalb dieser Schule der Medienforschung die Fotoserie *Twilight* anzusiedeln ist. Dass es sich hier nicht um klassische Fotografie handelt, wird spätestens bei der vergleichenden Analyse deutlich, die Standbilder aus Filmen von David Lynch und Steven Spielberg bzw. Gemälde von Edward Hopper heranzieht, um aufzuzeigen wo die intermedialen Bezüge zwischen Fotografie und Film respektive Fotografie und Malerei liegen.

Dass die Bilder als filmische Fotografie gesehen werden können, ist zurückzuführen auf die Narrativität der Bilder. An diesem Punkt der Arbeit soll belegt werden, dass ein einzelnes Foto, entgegen der oft vertretenen Meinung, Fotos können nur in Serie eine Geschichte erzählen, sehr wohl narrativen Charakter zeigen kann.

Denn obwohl es sich bei *Twilight* um eine Fotoserie, bestehend aus vierzig Bildern an der Zahl, handelt, erzählt jedes einzelne Foto für sich eine Geschichte bzw. zeigt den Punkt einer Handlung, dessen Vorlauf und nachfolgende Geschehnisse sich individuell in der Imagination der

Betrachter zusammenfügen.

## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit mit dem  
Thema:

"Kopfkino. Über die Intermedialität und Narrativität der Fotoserie *Twilight*  
von Gregory Crewdson"

selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel  
angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt  
übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht und der  
Bibliographie zu entnehmen.

Unterschrift

Wien, am

## **Lebenslauf**

### ***Persönliche Daten***

Name: Michaela Stout  
Geburtsort: Rosenheim, Deutschland  
Mail: michaela.stout@gmx.de

### ***Schulische Ausbildung***

1993 – 1997 Luitpoldgrundschule, Bad Aibling  
1997 – 2008 Gymnasium Bad Aibling (Abitur)

### ***Studium***

2008 – 2015 Theater-, Film- und Medienwissenschaft  
Universität Wien  
2015 – 2016 Bildredaktion  
Ostkreuzschule für Fotografie, Berlin

### ***Berufliche Erfahrungen & Praktika***

2014 Kino unter Sternen, Wien  
2013 - Freie Fotografin  
2013 – 2014 Soundbase, Wien Xtra Jugendinfo  
2012 – 2013 Ordinationsassistentin bei Prof. Dr. Metka  
2013 WhatAVenture, Wien (Projektmanagement)  
2010 – 2011 Praktikum im Pressebüro des Burgtheater Wien  
& Assistenz in der Dramaturgie  
2009 Regiehospitantz am Münchner Volkstheater

### ***Ehrenamtliche Tätigkeiten***

2013 „This Human World“ - Filmfestival für Menschenrechte,  
Wien  
(Organisation, Kartenvorverkauf, Saalregie)  
2008 “This Human World”  
(Organisation, Kartenvorverkauf)

## Bibliographie

- Barthes, Roland, „Zur Rhetorik des Bildes“, in: Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Baudrillard, Jean, „Illusion und Realität“, in: Stiegler, Bernd (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 50 – 58.
- Baudrillard, Jean, „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität“, in: Stiegler, Bernd (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 50 – 58
- Berg, Stephan, „Die dunkle Seite des amerikanischen Traums“, in: *Gregory Crewdson, New York: Abrams 2010, 1985-2005*.
- Bruno, Giordano, *On the Composition of Images, Signs & Ideas*, New York: Willis Locker & Owens Pub, 1991.
- López, Antonio, „Q&A with Gregory Crewdson“, <http://photonumerique.codedrops.net/spip.php?article71>, Zugriff am 12.9.2014.
- Crewdson, Gregory, *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*, New York: Abrams 2002.
- Diers, Michael, „Bilder nach (Film-) Bildern oder Andreas Gursky und die Interferenzen von Fotografie und Film“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66/3, München [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 393-408.
- Freier, Rolf, *Der eingeschränkte Blick und die Fenster zur Welt. Zur politischen Ästhetik visueller Medien*, Marburg: Jonas-Verlag 1984.
- Freud, Sigmund, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt/M.: S. Fischer 1963.
- Geschke, Sandra Maria, „Da tut sich was! Überlegungen zur Semiotik narrativer Fotografien“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit*, Bielefeld: Transcript-Verl. 2010, S. 173 – 190.
- Hochleitner, Martin, „Zur Ikonographie des Lichts im Werk von Gregory Crewdson“, in: Stephan Berg (Hg.): *Gregory Crewdson 1985 – 2005*, Ostfildern-Ruit: Hatje Canz, 2005, S. 150 – 165.
- Janecke, Christian, „›Inszenierte Fotografie‹, ›Inszenierende Fotografie‹ und ›Fotografierte Inszenierung‹ – am Beispiel von Schauanordnungen für lebende und tote Tiere“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript-Verl. 2010, S. 53 – 70.
- Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre, *David Lynch – Eine Einführung in seine Filme und Filmästhetik*, München [u.a.]: Wilhelm Fink Verlag

Metz, Christian (Übers. Von Renate Koch), *Semiologie des Films*, München: Fink 1992.

Moninger, Markus, „Vom »media-match« zum »media-crossing«“, in: Balme/Moninger (Hg.), *Crossing Media*, ePodium Verlag, München 2004, S. 7 – 12.

Moody, Rick, *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*.

Müller, Jürgen E., *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster: Nodus-Publ. 1996.

Müller, Jürgen E., „Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art“, in: *montage a/v* 3/2/1994, S. 119 – 138.

Paech, Joachim, „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in: Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Schmidt 1998, S. 14 – 30.

Paech, Joachim, „Vorwort“, in: *Fernsehen, Video und die Künste*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 1994.

Rajewski, Irina, *Intermedialität*, A. Francke Verlag: Tübingen, 2002.

Schröter, Jens, „Fotografie und Fiktionalität“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit*, Bielefeld: Transcript-Verl. 2010, S. 143 – 158.

Schröter, Jens, „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“, in: *montage/av* 7/2/1998, S.129-154.

Spengler, Lars, *Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur der Gegenwartskunst*, Bielefeld: Transcript-Verl. 2011, S. 140.

Spielmann, Yvonne, „Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität“, in: Heinz-B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder, Karl Prümm, Hartmut Winkler (Hg.), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg: Schüren 2000, S. 57 – 68.

Vogel, Fritz Franz, *The Cindy Shermans: Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 - 2005*, Köln: Böhlau 2006.

Weiss, Martin, „Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript-Verl., 2010, S. 37 – 52.

Zimmermann, Jörg, in: Früchtl(Hg.), Josef, *Ästhetik der Inszenierung : Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 31.

## Onlinequellen

Fletcher, Kenneth R., „Gregory Crewdsons Epic Effects“, <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/gregory-crewdsons-epic-effects-48744461/?no-ist>, Zugriff am 11.12.2014.

Friedman, Ken, „Fluxlist and Silence Celebrate Dick Higgins“, <http://www.fluxus.org/higgins/ken.htm>, Zugriff am 9.9.2014.

Harris, Melissa, „Process“ (Interview mit Gregory Crewdson), <http://www.aperture.org/crewdson/>, Zugriff am 14.12.2014.

Harris, Melissa, „Post-Production“ (Interview mit Gregory Crewdson), <http://www.aperture.org/crewdson/>, Zugriff am 14.12.2014.

Helmore, Edward, „The Witching Hour“, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/oct/04/photography?INTCMP=SRCH>, Zugriff am 13.10.2014.

Loh, Alyssa; Vescovi, Alma, „Interview with Photographer Gregory Crewdson“, <http://theamericanreader.com/interview-with-photographer-gregory-crewdson/>, Zugriff am 13.11.2014.

Schoenbrun, Dan, „Five Questions with Gregory Crewdson: Brief Encounters Director Ben Shapiro“, <http://filmmakermagazine.com/57166-five-questions-with-gregory-crewdson-brief-encounters-director-ben-shapiro-2/>, Zugriff am 14.1.2014.

Wittek, Irene, „Wirkungsmomente des Films“, <http://www.sichtwechsel.de/media/doc/6-Wirkungsmomente-Photo-Film.pdf>, Zugriff am 6.10.2014.

## Filmographie

*Blue Velvet*, Regie David Lynch, USA 1986.

*Close Encounters Of The Third Kind*, Regie: Steven Spielberg, USA 1977.

*Gregory Crewdson: Brief Encounters*, Regie Ben Shapiro, USA 2012

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Close Encounters Of The Third Kind*, Regie: Steven Spielberg, USA 1977.

Abb. 2: Gregory Crewdson, *untitled* (Plate 5)

Abb. 3: Steven Spielberg, *Close Encounters Of The Third Kind*, USA 1977.

Abb. 4: Gregory Crewdson, *untitled* (Plate 30).

Abb. 5: Edward Hopper, *A Woman In The Sun*, 1961.

Abb. 6: Gregory Crewdson, *untitled* (Plate 36).

Abb. 7: Edward Hopper, *Summer In The City*, 1950.

Abb. 8: Gregory Crewdson, *untitled* (Plate 22)