



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Unheimlich.
Das fotografische Werk von Gregory Crewdson“

Verfasserin

Katherina Lochmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Publizistik (Mag. phil.)

Wien, Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 301 295

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik und Kommunikationswissenschaft

Betreuer: O. Univ.-Prof. Dr. Thomas Alfred Bauer

Mein Dank gilt

Thomas Ballhausen vom Filmarchiv Austria für formelle und inhaltliche Beratung,
Cosima Quittek und Nikolaus König für inhaltliche und emotionale Unterstützung,
Jessica Lopez für geteilte Arbeitsstunden und
meinen Eltern für viele Jahre Geduld.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung | 1 |
| 2. Thesen | 7 |
| 3. Theoretischer Überblick | 9 |
| 3.1. Medien..... | 9 |
| 3.1.1. Das Medium | 9 |
| 3.1.2. Codes | 10 |
| Exkurs: Zeichen und Kodes – Umberto Eco | 11 |
| 3.1.3. Die telematische Informationsgesellschaft | 12 |
| 3.1.4. Das Bild | 15 |
| 3.1.5. Das technische Bild | 17 |
| 3.1.6. Die Fotografie | 19 |
| 3.2. Das Geheimnis in der Gesellschaft | 21 |
| 3.2.1. Die Sinne..... | 21 |
| 3.2.2. Geheimnisse und Lügen..... | 22 |
| 3.2.3. Nähe..... | 23 |
| 3.2.4. Das Böse..... | 25 |
| 3.2.5. Großstädte | 25 |
| 3.3. Kunstbetrachtung | 27 |
| 3.3.1. Der Dialog | 27 |
| 3.3.2. Beschreibungen | 29 |
| 3.3.3. Den <i>Hut ziehen</i> | 30 |
| 3.3.4. Ikonographie und Ikonologie | 31 |
| 3.3.5. Die Fotografie | 36 |
| 3.3.5.a. Die narrative Fotografie | 37 |
| 3.3.5.b. Inszenierte und Inszenierende Fotografie..... | 38 |
| 3.3.5.c. Filmstills | 40 |
| 3.3.5.d. Filmische Fotografie..... | 41 |
| 3.3.6. Die Unschärfe der Hermeneutik | 42 |
| 4. Methode | 43 |

| | |
|---|----|
| 5. Gregory Crewdson | 45 |
| 5.1. Biografie | 45 |
| 5.2. Werkentwicklung | 46 |
| 5.2.1. Künstlerische Arbeit..... | 46 |
| 5.2.2. Days of Work and Progress..... | 47 |
| 5.2.3. Außen und Innen | 48 |
| 5.2.4. Licht..... | 49 |
| 5.2.5. Aufwand | 49 |
| 5.3. Wirkung | 50 |
| 5.3.1. The Brooklyn Brownhouse | 50 |
| 5.3.2. Shiny Happy People..... | 52 |
| 5.3.3. Die Schattenseiten des Amerikanischen Traums | 53 |
| 5.3.4. Lighting..... | 54 |
| 5.3.5. Großes Kino | 55 |
| 6. Kontexte..... | 59 |
| 6.1. Soziale Kontexte | 59 |
| 6.1.1. Die amerikanische Familie | 59 |
| 6.1.1.a. Persönlichkeiten..... | 59 |
| 6.1.1.b. <i>Gute alte Zeiten</i> | 60 |
| 6.1.1.c. Das Ego | 61 |
| 6.1.1.d. Konflikte und Spannungen..... | 61 |
| 6.1.1.e. Nähe | 63 |
| 6.1.1.f. <i>Family Values Fable</i> | 64 |
| 6.1.2. Vorstädte in Amerika | 66 |
| 6.1.2.a. Gated Communities | 67 |
| 6.1.2.b. Sprawl..... | 69 |
| 6.1.2.c. Nachbarschaft <i>bauen</i> | 71 |
| 6.1.2.d. Die Lust am Ganzen | 72 |
| 6.1.2.e. Die Gemeinschaft auf eigenen Füßen | 73 |
| 6.1.2.f. Augen auf die Straße | 75 |
| 6.1.2.g. Die Opfer..... | 77 |
| 6.1.2.h. No More Outer Space | 78 |

| | |
|--|-----|
| 6.2. Mediale Kontexte..... | 80 |
| 6.2.1. Film..... | 80 |
| 6.2.1.a. A History of Parlance | 81 |
| 6.2.1.b. Filmrealität | 83 |
| 6.2.1.c. Der Zuseher | 84 |
| 6.2.1.d. Der unheimliche Film | 84 |
| 6.2.1.e. Der Horrorfilm | 90 |
| 6.2.2. Die Darstellung von Angst im Film..... | 92 |
| 6.2.2.a. Die Angst | 93 |
| 6.2.2.b. Der Mensch..... | 95 |
| 6.2.2.c. Die Gesellschaft..... | 96 |
| 6.2.2.d. Symbolik | 97 |
| 6.2.2.e. Orte..... | 98 |
| 6.2.2.f. Zeichen und Objekte..... | 100 |
| 7. Analyse | 103 |
| 8. Fazit | 117 |
| 9. Literatur- und Quellenverzeichnis | 119 |
| 10. Abbildungsverzeichnis | 126 |
| 11. Film-Beschreibungen | 127 |
| 11.1. Amerikanische Horrorfilme | 127 |
| 11.1.1. The Stepford Wives - Bryan Forbes (USA, 1975)..... | 127 |
| 11.1.2. Halloween – John Carpenter (USA, 1978) | 128 |
| 11.1.3. Shining – Stanley Kubrick (UK/USA, 1980)..... | 129 |
| 11.2. David Lynch..... | 130 |
| 11.2.1. Blue Velvet (USA, 1986)..... | 130 |
| 11.2.2. Wild at Heart (USA, 1990)..... | 131 |
| 11.2.3. Twin Peaks (USA, 1990-1991) | 132 |
| 11.3. Hal Hartley..... | 133 |
| 11.3.1. The Unbelievable Truth (USA, 1989)..... | 133 |
| 11.3.2. Trust (UK/USA, 1990)..... | 134 |
| 11.3.3. Simple Men (I/UK/USA, 1992)..... | 135 |

1. Einleitung

Bilder sind in unserer heutigen Welt allgegenwärtig. Jeden Tag, jede Minute sehen wir Abbildungen, bewegte Bilder, Fotografien – es kann Menschen in der westlichen Kultur kaum mehr gelingen, ohne deren Wahrnehmung zu existieren - ob dies beabsichtigt geschieht oder nicht, unbewusst oder bewusst. In Zeitungen, Zeitschriften, Magazinen, Büchern, auf Flugblättern, auf Plakaten, an Wänden, auf Fahrzeugen, auf Verpackungen aller möglicher Artikel, in Museen, in Galerien und sogar auf Kleidungsstücken, Bilder sind – beinahe – überall.

Bilder richten sich an ihre Betrachter. Meist haben sie das Ziel, bei jenen Emotionen zu erzeugen. Die Gefühle, die geweckt werden sollen, können unterschiedlichster Art sein – Freude, Bewunderung, Zufriedenheit, Verlangen oder auch Unbehagen, Trauer, Angst und vieles mehr. Man kann also davon ausgehen, dass die Produzenten von Bildern und Fotografien meist das Ziel verfolgen, mit diesen gewisse Emotionen zu erzielen.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Werk des Fotografen Gregory Crewdson. Er erzeugt Bilder, inszeniert und produziert extrem aufwändige Aufnahmen. Er selbst ist dabei nicht der Mann, der den Auslöser der Kamera drückt. Er nimmt die Fotos nicht auf, er *macht* sie – er ist der Regisseur der Bilder, der *creator*. Mit Hilfe eines Teams, das aus der Film-Branche kommt und dementsprechend arbeitet, entstehen die Bilder – und entsprechend der hochprofessionellen, sehr aufwändigen Herstellungsweise sehen die Endprodukte auch aus. Es handelt sich dabei um *filmische Fotografien*.

Dem Betrachter bleibt viel Spielraum für die Interpretation dieser Bilder, die bedrückende Geschichten aus dem US-amerikanischen Leben „erzählen“.

Die *images*, die Gregory Crewdson entstehen lässt, wirken wie Bilder, die Filmen entnommen sind. Formell ist dies der Verdienst der Lichtsetzung bei den Aufnahmen, die einer solchen in großen Hollywood-Produktionen entspricht – inhaltlich werden Erwartungen geweckt, die durch die spezielle Darstellung der Menschen in den Bildern entstehen.

In ihnen kann man Geschichten entdecken. Es gibt nicht nur den abgebildeten Moment, sondern man kann ein Davor und ein Danach erahnen. Man befindet sich in einem Augenblick einer Handlung, die man als Betrachter weiterdenken kann. Gezeigt werden in den Bildern hauptsächlich Momente, die vor einem Ereignis stehen. Das Gefühl beim Betrachten bezieht sich zwar auch auf das, was vor diesem Moment passiert ist – hauptsächlich geht es aber um das, was anschließend an diesen Moment passieren wird. Etwas kommt auf die Personen in den Bildern zu, das diese im Moment der Aufnahme beschäftigt.

Die Geschichte, die um die *stills* (stehende Bilder) bzw. *filmstills* entsteht, lässt diese Bilder filmisch wirken. Die Arbeit setzt sich damit auseinander, mit welchen fotografischen Mitteln man einen Film auf diese Weise produzieren kann - einen Film, der im Kopf der Betrachter entsteht.

Markant an den Bildern von Gregory Crewdson ist die Stimmung, die in ihnen und durch sie erzeugt wird und welche Emotionen wie Trauer, Angst, Isolation und Bedrückung versammelt. Sie stellen etwas Unangenehmes dar, etwas Unheimliches. Eigentlich spielt sich nichts Außergewöhnliches ab, aber etwas stimmt nicht, etwas ist *ver-rückt* in dieser dargestellten Welt. Die Welt ist der unseren ähnlich, aber wie im Horrorfilm seit den 1970er Jahren ist etwas unstimmig und verschoben.

Bei der Auswahl der Filme, die ich in dieser Arbeit zum Vergleich mit Bildern von Gregory Crewdson heranziehe, liegt besonderes Augenmerk auf der Darstellung amerikanischer Vorstädte. Reale amerikanische Klein- und Vorstädte sind Wahl-Locations für die meisten Aufnahmen von Gregory Crewdson. Nicht zuletzt dieser Aspekt macht sie bedrückend – ein Element, das Gregory Crewdson für seine Bilder benutzt, wie Regisseure für ihre Filme: die Unsicherheit in einer nicht-urbanen Umgebung. Bereits diese Auswahl der Umgebung vermittelt zahlreiche Erwartungen und verursacht Spannung.

Das kommunikationswissenschaftliche Interesse der Arbeit liegt an der Vermittlung und Aufnahme der Bilder. Die Kunstinterpretation bildet hierzu einen theoretischen Hintergrund zur Bildanalyse. Die Theorien von Vilém Flusser beziehen sich auf die Vermittlung von Bildern. Da sich die Bilder von Gregory Crewdson der *filmischen Fotografie* zuordnen lassen, liegt es nahe, ihnen eine

Absicht zu unterstellen, nämlich eine Handlung um den fotografischen Moment erzeugen zu wollen. Die Bilder können zunächst großteils eindeutig beschrieben werden. Die von ihnen bei den Betrachtern erzeugte Geschichte ist nicht vorgegeben und lässt auch nur individuelle Interpretationen zu. Hier wird der Betrachter zum Teil des Bildes. Die möglichen Handlungen, welche um das Bild entstehen, sind frei wählbar und variieren nach sozialem, politischem und kulturellem Umfeld, Erfahrung und Wissen. Durch diese unterschiedlichen Auffassungen und die Offenheit der Interpretation der Bilder, ergibt sich eine verstärkte Notwendigkeit der Rezeption. Erst durch diese können die Bilder von Gregory Crewdson lebendig werden.

Die Arbeit ist deshalb folgendermaßen aufgebaut:

Im folgenden, eröffnenden Kapitel 2, werden die Thesen erläutert, auf welchen diese Arbeit fußt – mit Hilfe welcher Stilmittel die Bilder von Gregory Crewdson funktionieren, in welchem Kontext sie angesiedelt werden können, welche filmischen Aspekte in ihnen zu finden sind und wie sie von Betrachtern aufgenommen und interpretiert werden können.

Kapitel 3 wendet sich der Theorie genauer zu:

Im ersten Teil dieses Abschnitts geht es um Theorien von Vilèm Flusser – wie Medien in Gesellschaften funktionieren, wie Codes entstehen, wie sie wirken und welche Bedeutung sie haben, in welchen Hierarchien sie stehen, um erkannt und entschlüsselt zu werden. Flusser hat sich im Speziellen mit der „telematischen Informationsgesellschaft“ beschäftigt – hier soll erklärt werden, was unter dieser zu verstehen ist und wie sie funktioniert. Da sich Flusser mit dem *pictorial turn* der Gesellschaft, mit Bildern und deren Wahrnehmung auseinandergesetzt hat, wird hier auch über die Fotografie und so genannte technische Bilder berichtet, über deren Vermittlung, Empfang und Deutung. Vor allem die Probleme der Bildrezeption in der heutigen Zeit sind für die Arbeit aussagekräftig.

Nicht außer Acht zu lassen ist dabei Umberto Eco, dessen Überlegungen zu Zeichen und Symbolik in diesem Teil des Kapitels aufgezeigt werden.

Anschließend gehe ich auf die Theorien von Georg Simmel ein – er hat sich unter anderem mit dem *Geheimnis* in der Gesellschaft beschäftigt.

Was ist Lüge – was tragen Lügen und Geheimnisse, Verschweigen und Offenbaren dazu bei, Identitäten, Gesellschaften und Gruppen zu erzeugen, deren Bestand zu festigen bzw. zu zerstören? Entstehen Probleme durch Geheimnisse, oder sind sie vielmehr unausweichlich, um eine Gesellschaft aufrechtzuerhalten? Diese Fragen spielen eine wichtige Rolle im sozialen Kontext der Bilder von Gregory Crewdson. Vertiefend widme ich mich dieser Thematik auch im späteren Verlauf der Arbeit. Außerdem wird dargestellt, wie sich das Geistesleben in Großstädten von dem in Klein- bzw. Vorstädten unterscheidet.

Im letzten Teil des Kapitels beschäftige ich mich mit Erwin Panofskys Arbeiten zu *Ikonographie* und *Ikonologie*. Was ist darunter zu verstehen? Wie werden Bilder interpretiert? Mit welchen ikonographischen und ikonologischen Mitteln wird in Kunst und Interpretation gearbeitet? Der Kultur- und Bildwissenschaftler Fritz Franz Vogel führt einen weiteren Gesichtspunkt an. Er hat sich mit narrativer Fotografie, inszenierter und inszenierender Fotografie und filmischer Fotografie beschäftigt, in welche Crewdsons Arbeiten einzuordnen sind.

Der Methode ist das 4. Kapitel gewidmet. Die Fotografie- und Filmanalyse wird einführend erörtert. Die theoretischen Aspekte sind die Grundlage dafür.

Das 5. Kapitel gibt einen Überblick über die Arbeit von Gregory Crewdson – seine Biografie, seine Werke und seine Arbeitsweise und schließlich über die Wirkung, die seine Bilder haben bzw. wie sie bislang interpretiert werden. Hierzu habe ich Material aus Magazinen und Fachzeitschriften herangezogen – so dass über den aktuellen Stand der Entwicklung von Crewdsons Arbeit informiert wird, ihre momentane Wahrnehmung und Bewertung – sowohl in der Kunstwelt als auch in der breiten Öffentlichkeit.

Das Kapitel 6 teilt sich in soziale und mediale Kontexte, die ebenfalls große Bedeutung für die Bilder von Gregory Crewdson haben.

Im ersten Teil – soziale Kontexte – beschreibe ich zunächst die Geschichte der amerikanischen Familie, die Konflikte, Ängste und auch die Veränderung der

Ansprüche, welche Gesellschaft und Individuen an die Institution einer Familie stellen. Dabei wird das Augenmerk auf die sich ändernden Werte der letzten hundert Jahre und deren Auswirkung auf Familie gelenkt..

Anschließend werfe ich einen Blick auf das Leben in den Vorstädten der USA – im Speziellen der 1970er Jahre und danach. . Vor allem geht es auch darum, ob die Suche nach Sicherheit und Harmonie, welche viele amerikanische Familien in die *suburbs* (Vorstädten) geführt hat, dort noch aufzufinden ist und darum, wie sich soziale Strukturen in Vororten von solchen in urbaneren Wohngebieten unterscheiden. Wie funktionieren *communities*? Wo liegen etwaige Probleme und wie könnte man diese lösen?

Im zweiten Teil des Kapitels – mediale Kontexte – beschäftige ich mich mit Filmen – im Wesentlichen mit dem Genre des Horrorfilms und mit unheimlichen Filmen – und der Darstellung von Angst im Film. Die Definition von Angst und deren Vermittlung in Filmen bilden die Hauptpunkte dieses Abschnittes. Besonders die Definition des Begriffes „Unheimlich“ von Sigmund Freud und die Reiz-Reaktions-Theorie werden hier behandelt. Des Weiteren werden das Genre Horror und seine unterschiedlichen Formen thematisiert. Was fasziniert am Horror? Warum fürchten wir uns so gerne? Unterschiede zwischen gothischem und modernem Horror, zwischen *secure* und *paranoid* Horror werden erläutert – zudem wird auf die verschiedenen Elemente aus Horrorfilmen und deren Bedeutung zur Vermittlung von Angst und Unheimlichem eingegangen.

In Kapitel 7 werden einzelne Bilder von Crewdson zu einer Analyse herangezogen. Zunächst widme ich mich der Interpretation der Bilder nach den vorgestellten theoretischen und methodischen Ansätzen. Dabei werden auch die sozialen und medialen Kontexte behandelt. Darüber hinaus beschäftigt sich das Kapitel auch mit den Möglichkeiten der individuellen Interpretation von Crewdsons Bildern.

Im 8. Kapitel findet sich die abschließende Zusammenfassung, ein Einblick und eine Aussicht auf weitere mögliche Forschungsfragen, die den Rahmen der Arbeit sprengen würden.

Anschließend an das Literatur- und Quellenverzeichnis und das Abbildungsverzeichnis werden genauere Filmbeschreibungen im Anhang, Kapitel 11, aufgezeigt. Sie sollen einem besseren Verständnis der Erläuterungen innerhalb der Arbeit dienen.

2. Thesen

Folgende Überlegungen begleiten die Arbeit. Sie werden in den theoretischen Überblicken und in der Analyse behandelt.

- Neben der Alltagswelt existiert in unserer heutigen Gesellschaft eine Welt, die durch Bilder erzeugt wird. Erfahrungen werden erst durch die Übermittlung von Bildern durch Medien möglich. Die Bilder – besonders Abbildungen, mit denen man im Alltag konfrontiert wird – werden oft als gegeben hingenommen und oft nicht weiter hinterfragt. Der Medientheoretiker Vilém Flusser sieht die Gefahr in einer Aufnahme der Bilder ohne Hinterfragen der Bildinhalte.
- Die Bilder von Gregory Crewdson können anhand der Kunstbetrachtung, wie sie von Erwin Panofsky dargelegt wird, analysiert werden. Im Einzelnen dienen die *ikonographische* (inhaltdeutende) und *ikonologische* (symboldeutende) Betrachtung einer Interpretation der Bilder. Diese geben Aufschluss über die Bildinhalte, deren Sinngehalte und die Einbettung des Kunstwerks in die gesellschaftlichen und technischen Bedingungen der Produktion.
- Bilder haben – vor allem im Gegensatz zum Film – eine eigene Raumzeit. Es gibt keine Bewegung, weshalb sich der Raum mit Bedeutung auflädt und auch einzelne Elemente durch die wiederholte Betrachtung an Bedeutung gewinnen.
- Der Aufbau der Bilder von Crewdson ist filmisch. Sie bedienen sich einer Ästhetik und eines Aufbaus, der den Betrachtern aus Filmen bekannt ist. Die Geschichten, welche aus den Bildern lesbar werden, können zu Geschichten gesponnen werden, welche der Betrachter individuell entwickeln kann.
- Die Interpretation der Bilder von Gregory Crewdson hängt nicht nur von den Kunstwerken an sich ab, also der Arbeit und Intention des Künstlers und dem Ergebnis, sondern auch vom Betrachter. Dieser ist insofern Teil der Bilder, als

er diesen erst durch die Betrachtung Bedeutung gibt. Im Fall der Bilder von Gregory Crewdson sind die Geschichten, die rund um den abgebildeten Moment entstehen zwar von großer Bedeutung für das Werk, aber nicht vorgegeben. Somit ist die Interpretation der Bilder von der Gesellschaft und ihrer Vermittlung und Einbettung der Kunstwerke in das gesellschaftliche und kulturelle Verständnis abhängig.

- Gregory Crewdsons Bilder sind zwar hinsichtlich der abgebildeten Gegenstände und Personen eindeutig. Geht man in der Interpretation allerdings weiter zu den Geschichten, die hinter diesen filmischen Fotografien stehen, so gibt es keine Aufnahme der Bilder ohne Hinterfragen. Die Inhalte sind nicht eindeutig und somit ist die Rezeption nur durch Reagieren auf das Gezeigte möglich – man muss sich selbst in das Kunstwerk einbringen, indem man das Bild hinterfragt und es folglich auch durch eine - bei der Betrachtung entstehende - Geschichte anreichert.

In der Arbeit soll es vor allem um diesen individuellen Zugang zu den Bildern von Gregory Crewdson gehen. Die Theorien Vilém Flussers werden als Grundlage zur medialen Vermittlung von Bildern herangezogen. Flusser betont die fehlende Beteiligung der Empfänger an Bildern und das mangelnde Hinterfragen der Inhalte. Es soll hier gezeigt werden, dass dies zwar, vor allem, für Abbildungen aus dem Alltag gelten kann, bei Crewdson jedoch eine Wechselwirkung zwischen Sender und Empfänger besteht, welche die Bilder erst mit einer zusätzlichen, für die Kunstwerke wesentlichen Bedeutungsebene versieht.

3. Theoretischer Überblick

3.1. Medien

3.1.1. Das Medium

Nach dem Bildtheoretiker William J. Thomas Mitchell reicht es nicht aus, ein Medium als das Materielle zu sehen, aus dem es besteht. Vielmehr ist ein Medium eine *materielle soziale Praxis* – bestehend aus Fähigkeiten, Gewohnheiten, Techniken, Werkzeugen, Codes und Konventionen. Bildobjekte erscheinen nicht nur in einem Medium, sie werden sichtbar und begreiflich.¹ Das Medium stellt die Mitte bzw. den Mittler zwischen Materiellem dar und dem, was von Menschen daraus gemacht wird. Als Raum oder auch Bote verbindet es den Sender mit dem Empfänger, den Künstler mit dem Betrachter.²

Schwieriger ist es, wenn man versucht die Grenzen eines Mediums zu bestimmen. Betrachtet man das Medium in diesem engeren Sinne, so kann man darunter sehr wohl die Werkzeuge erkennen, das rein vergegenständlichte Bild. Geht man einen Schritt weiter und sieht das Medium als soziale Praxis, so umfasst das Medium den Maler, den Betrachter und eventuell auch noch die Galerie oder das Museum. Die Grenzen eines Mediums als Vermittler sind also flexibel und ausdehnbar. Das, was vorerst als Grenze erscheint, muss oft noch in den Bereich des Mediums eingeschlossen werden.³ „Das Medium liegt nicht *zwischen* Sender und Empfänger; es schließt sie ein und konstruiert sie.“⁴

Da sich die Kunstgeschichte stark auf Materialität konzentriert, haben Medien hier eine außenstehende Funktion – sie haben die Rolle des Bedrohlichen und Eindringenden, da sie vermeintlich *ent-materialisieren*. Sie haben keinen ästhetischen oder künstlerischen Anspruch.⁵

¹ vgl. Mitchell, München 2008 – S 167

² vgl. Mitchell, München 2008 – S 168

³ vgl. Mitchell, München 2008 – S 168

⁴ Mitchell, München 2008 – S 168

⁵ vgl. Mitchell, München 2008 – S 169

Bilder sind die Währung der Medien, nicht die Sprache. Sprechen und Schreiben sind nur wieder selbst eigene Medien, in akustischen bzw. grafischen Bildern. Sie sind wichtig zum Entziffern der Bildbotschaften, welche durch die Medien übertragen werden. Das Medium selbst ist dabei der verkörperte Bote, die *message*.⁶

3.1.2. Codes

Folgt man dem Medienphilosophen Vilém Flusser, so ist das Konkrete, das im Bild enthalten ist, abstrakt. Die Fäden, die Medien, die vermittelnden Verbindungen – die Gewebe, die von ihnen gebildet werden, sind im Bild Abstraktionen. Mensch und Gesellschaft sind nicht fassbar. Zu fassen sind nur die einzelnen Fäden, nicht das Gewebe. Geist und Kultur sind Aspekte eines „Feldes von Informationsprozessen“.

Um es möglich zu machen, von Mensch und Gesellschaft zu sprechen, von Einzelgedächtnis und kollektivem Gedächtnis, werden Informationen in Codes gespeichert – Codes, die zu Systemen geordnete Symbole sind.⁷

Es gibt keinen grundlegenden Code, der immer angewandt werden könnte. Codes beruhen aufeinander und jeder Code setzt andere voraus – wie zum Beispiel die deutsche Sprache andere Sprachen und einzelne Dialekte wieder die deutsche Sprache.

Einen ursprünglichen Code festzulegen, ist unmöglich – jedoch kann in unterschiedliche Niveaus eingeteilt werden. Um Codeniveaus zu unterscheiden, geht Mitchell struktural vor. Es gibt demnach Grundstrukturen, nach welchen Symbole in Codes geordnet werden. Je leichter man diese Strukturen im Code erkennen kann, je klarer sie ersichtlich sind – desto grundlegender ist der Code.⁸

Die Regeln, nach denen Symbole zu Systemen geordnet sind, lassen sich nach linearen, flächenhaften, körperlichen und raumzeitlichen Strukturen unterscheiden. Jede Struktur kann unterschiedliche Symbole enthalten – so kann ein linearer Code auf Buchstaben, Zahlen, Bildern usw. aufgebaut sein.

⁶ vgl. Mitchell, München 2008 – S 182

⁷ vgl. Flusser, Frankfurt 2008 – S 29 ff.

⁸ vgl. Flusser, Frankfurt 2008 – S 34

Auch wenn die Symbole identisch sind, so kann es sich um unterschiedliche Codes handeln. Die jeweilige spezifische Grundstruktur, welche die Informationen kodiert, ist für den gemeinsamen Charakter verantwortlich – dafür, dass sie sich von anderen Informationen unterscheiden, auch wenn einzelne Symbole sich gleichen. Zum Beispiel werden lineare Codes wie Filme „gelesen“ – einzelne Symbole werden einer bestimmten Reihenfolge nach entziffert. Fotografien bestehen aus ähnlichen Symbolen, werden aber anders entziffert.⁹

Exkurs: Zeichen und Kodes – Umberto Eco

Nach Umberto Eco werden, um Informationen zu vermitteln und zu übermitteln, um anderen Menschen Dinge zu zeigen und zu erklären, Zeichen verwendet. Ein hier angewandtes Konzept, um Kommunikationsprozesse zu verstehen, haben bereits früher Fernmeldetechniker schematisiert, um die Übermittlung von Informationen zu optimieren. Vereinfacht lässt es sich folgendermaßen darstellen:

Quelle – Sender – Kanal – Botschaft – Empfänger¹⁰

Der Mensch ist ein symbolisches Wesen – seine Sprache, seine Kultur, die Riten, Institutionen und sozialen Beziehungen sind symbolische Formen, in denen Erfahrungen gefasst und austauschbar gemacht werden.¹¹

„Man stiftet Menschheit, wenn man Gesellschaft stiftet; aber man stiftet Gesellschaft, wenn man Zeichen austauscht.“¹² Die Zeichen ermöglichen es dem Menschen, sich vom Hier und Jetzt, von der simplen Wahrnehmung zu lösen und zu abstrahieren.¹³ „Ohne *Abstraktion* gibt es keinen Begriff, und ohne Abstraktion gibt es erst recht kein Zeichen.“¹⁴

Die Gesellschaft, in der wir uns befinden, kann als Summe von Zeichensystemen angesehen werden. Gleich, ob es sich um Wörter, Gegenstände, Ideen oder Verhaltensweisen handelt. Die Semiotik wird somit zur Kulturanthropologie.

Codes sind ein fester Bestandteil der Alltagskommunikation – ohne sie wäre diese Kommunikation nicht möglich. Man dekodiert fast schon automatisch und unmittelbar.

⁹ vgl. Flusser, Frankfurt 2008 – S 34 f.

¹⁰ vgl. Eco, Frankfurt 1977 – S 25

¹¹ vgl. Eco, Frankfurt 1977 – S 108

¹² Eco, Frankfurt 1977 – S 108

¹³ vgl. Eco, Frankfurt 1977 – S 108

¹⁴ Eco, Frankfurt 1977 – S 108

Diese kulturell erlernten Dekodierungsprozesse erzeugen Reaktionen auf Dinge, die mit Bedeutung aufgeladen sind. Diese Reaktionen passieren meist sogar unbewusst.

Komplizierter wird es allerdings, wenn Botschaften unklar erscheinen. Hier muss man entscheiden, auf welchen Code zurückgegriffen werden kann. Das wiederum schließt eine Verantwortung des Empfängers mit ein, durch welche er zum Mitsender wird. Seine Entscheidung kann soweit gehen, wie er mit Codes dekodiert, die der Sender bei der Entstehung der Botschaft nicht bedacht hat.

Eine solche Dekodierung kann zu einem Irrtum werden, indem sie zufällig entsteht und nur durch den Empfänger interpretiert wird. Oder aber die Dekodierung erfolgt aufgrund von hermeneutischen Entscheidungen, wie es oft in der Kunstinterpretation der Fall ist.

Die Regeln für die vorhandenen Möglichkeiten der Dekodierung werden von der Semiotik in Kategorien gefasst und formuliert.

Die Ergebnisse einer Interpretation wiederum können erst nach gelungener und nach außen kommunizierter Interpretation und Akzeptanz der Allgemeinheit von einer Gemeinschaft angenommen werden. Folglich kann auch ein neues Ergebnis in bestehende Codes eingebracht werden.¹⁵

3.1.3. Die telematische Informationsgesellschaft

Die Bilderflut, die unsere Gesellschaft stark beeinflusst, hat für Flusser vor allem drei negative Seiten:

Erstens werden die Bilder an für die Empfänger unerreichbaren Orten hergestellt. Dies bewirkt, dass man den Bildern verantwortungslos gegenüber steht, unfähig zu einer Antwort.

Zweitens wird die Ansicht der Empfänger gleichgeschaltet. Die Empfänger vermessen und verdummen, sie sehen sich nicht mehr gegenseitig und verlieren den Kontakt zueinander.

Drittens wirken die Bilder weitaus realer als Informationen, die wir durch andere Medien empfangen. Selbst mit den eigenen Sinnen nimmt man Inhalte nicht so leichtfertig als gegeben hin. Von den Bildern, die uns im Alltag begegnen, sind wir existentiell abhängig. Sie erlauben uns, Erfahrungen zu machen, die wir sonst nicht hätten und Kenntnisse und Urteile zu fällen – was wir ohne die Bildinhalte nicht machen könnten.¹⁶

¹⁵ vgl. Eco, Frankfurt 1977 – S 188 f.

¹⁶ vgl. Flusser, Frankfurt 2008 – S 73

Diese drei Aspekte liegen aber alle nicht in den Bildern selbst. Man kann sie in der Kommunikationsstruktur finden – in der Art und Weise, wie Bilder geschaltet sind, um Empfänger zu erreichen.¹⁷

Der Sender stellt ein Bild her und dieses wird bündelförmig in Kabeln an Empfänger verteilt. Die Richtung ist vorgegeben. Beim Empfänger kommen die Bilder als Realitäten an. Dieser Art von Vermittlung fehlt die Möglichkeit, an den empfangenen Bildern Kritik zu üben.

Wenn die Kabel vernetzt wären, wäre eine Kommunikation in alle Richtungen möglich. Wären die Kabel reversibel, dann könnte jeder Empfänger auch gleichzeitig an den Bildern mitwirken. Daraus ergäbe sich auch eine Mitverantwortung der Empfänger an den Bildern, die demnach auch jederzeit hinterfragt werden könnten und ständiger Kritik unterworfen wären.

Schaltet man die gebündelten Kanäle in Netze um und reversibilisiert die Kabel des Netzes, so spricht man von einer *Telematischen Informationsgesellschaft*. In gewissem Grade ist sie bereits mit der Einführung des Post- und Telegrafennetzes in Erscheinung getreten – jedoch stark beschränkt und ohne Bilder.¹⁸

Im digitalen Zeitalter scheinen diese Überlegungen Flussers zwar vorerst überholt. Jedoch können das Modell und die angeführte Problematik, wie Flussers sie versteht, auch auf die neuen medialen Systeme umgelegt werden. So würden auch hier zwar Bilder gezeigt, aber eine entsprechend einflussreiche Rückmeldung bliebe aus.

Informationsgesellschaft, wie sie von Flussers als System herangezogen wird, meint „jene Daseinsform, in der sich das existentielle Interesse auf den Informationsaustausch mit anderen konzentriert.“¹⁹

Unter Telematik versteht man die technische Entwicklung, welche die Absicht hat, diese Informationsgesellschaft zu errichten.

¹⁷ vgl. Flussers, Frankfurt 2008 – S 73

¹⁸ vgl. Flussers, Frankfurt 2008 – S 74 f..

¹⁹ Flussers, Frankfurt 2008 – S 143

Das Lexem „Tele“ bedeutet Näherbringen von Entferntem, wie es auch immanent in Teleskop oder Telefon steckt. Das Suffix „mat“ kommt von „maton“ (bewegt).²⁰ Beide Morpheme stammen aus dem Griechischen.

Demnach kann man *Telematik* als „eine Technik zu (bewegtem) Näherbringen von Entferntem“ verstehen. Wir rücken einander näher. Die Voraussetzungen für die Informationsgesellschaft sind somit hergestellt – durch Medien, die wechselseitig funktionieren, wie Telefone oder reversible Kabel in Computernetzen. Die Telematik ist die Technik, die uns zu einer kommunikationstechnisch verknüpften Gesellschaft führt.

Um sich nicht einzukapseln sondern in Beziehung zu Anderen zu treten, gibt es daher Vorrichtungen. Diese können auch von einfacher Natur sein wie zum Beispiel der Postverkehr. Allerdings werden die Inhalte in eine größere, allgemeine Medienschnittstelle eingebettet. In Massenmedien – wie Radio, Fernsehen oder Zeitungen – stellen die Vernetzungen der telematischen Informationsgesellschaft nur mehr kleine und auch relativ belanglose Teilgebiete dar. Die Sender verbreiten die Informationen bündelartig an Empfänger, die wieder verantwortungslos bleiben und unfähig, zu antworten, da die Bündel zu groß für reversible Kabel sind.²¹

Ein Nach-Außen-Tragen von Informationen wird bereits in vielen Fällen umgangen. Zum Großteil ist Kommunikation seit mindestens 4000 Jahren in folgender Struktur passiert:

„Informationen wurden im Privaten ausgearbeitet, im Öffentlichen ausgestellt und dort erworben und dann ins Private getragen, um dort verarbeitet zu werden. Das Hinaustragen der Informationen (die Veröffentlichung) und das Erwerben der Informationen in der Öffentlichkeit (das politische Engagement) waren für die vergangene Kommunikationsstruktur ebenso charakteristisch wie die private Informationsgestaltung (die schöpferische Arbeit).“²²

²⁰ Flusser verweist hier auf das Wort Automat, um eine automatisierte Vorgangsweise hervorzuheben. Da in „Telematik“ jedoch nur das Suffix „mat“ zu finden ist, scheint mir dies von größerer Bedeutung. „Auto“ (selbst) kommt in Telematik nicht vor.

²¹ vgl. Flusser, Frankfurt 2008 – S 147

²² Flusser, Frankfurt 2008 – S 147 f.

Durch eine Umsteuerung des Informationsstroms wird die Nutzung von öffentlichem Raum allerdings überflüssig. Er wird gemieden und durch Privatraum ersetzt. So können Informationen aus dem Privaten in Kabeln an andere private Räume gesandt werden, in denen sie empfangen und weiter verarbeitet werden können.²³

3.1.4. Das Bild

„*Bilder sind bedeutende Flächen.*“²⁴

Vilém Flusser

Bilder haben, wie Flusser betont, die Aufgabe, die vier existierenden Raumzeit-Dimensionen, die in der „realen Welt“ vorhanden sind, auf die zwei Dimensionen zu komprimieren, welche eine Fläche zur Verfügung hat. Nicht zuletzt müssen diese flachen Inhalte beim Betrachten wieder in die Raumzeit zurückprojiziert werden. Sowohl um Bilder zu erzeugen, als auch um diese entschlüsseln und Symbole lesen zu können, ist *Imagination* erforderlich.²⁵

Bei der genaueren Betrachtung von Bildern kann man zwei Intentionen erkennen: Einerseits gibt es die Bedeutung des Bildes, wie sie im Bild selbst und seiner Struktur vorhanden ist. Andererseits kann man den Betrachter und seine Sicht nicht außer Acht lassen. Dementsprechend kann man Bilder nicht eindeutig lesen, wie es zum Beispiel mit Zahlen möglich ist – sie sind also keine denotativen Symbolkomplexe, sondern konnotativ. Man kann sie mehrdeutig lesen und sie lassen Raum für unterschiedliche Interpretationen.²⁶

Im Gegensatz zum Film kann man beim Betrachten eines Bildes die zeitliche Abfolge der Wahrnehmung selber feststellen. Der Blick wird – von Herstellerseite aus - einzig durch die Regie hinter einem inszenierten Bild gelenkt. Es gibt kein festgelegtes *Vorher* und *Nachher*. Ebenfalls offen ist der zeitliche Rahmen, dem man einem Bild widmet. Eine Rückkehr zu einem schon gesehenen und

²³ vgl. Flusser, Frankfurt 2008 – S 147 f.

²⁴ Flusser, Berlin 2006 – S 8

²⁵ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 8

²⁶ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 8

wahrgenommenen Detail kann so oft wie gewollt passieren. Je öfter man zurückkehrt, desto bedeutungsvoller wird ein Element. Jedoch bleibt es in Beziehung mit anderen Bildelementen, die man auch wahrnimmt und verknüpft. Elemente werden mit Bedeutung belegt und verleihen sich auch gegenseitig Bedeutung. Es entsteht ein Raum, der rekonstruiert wird durch das Betrachten und mit wechselseitiger Bedeutung aufgeladen ist.²⁷

Das Bild hat eine eigene Raumzeit – diese erzeugt die Magie, die hinter Bildern stehen kann. Durch das Fehlen der linearen Reihenfolge und aufgrund der möglichen Wiederholungen steht diese *magische Welt* im Gegensatz zur *historischen Welt*.

„In der geschichtlichen Welt ist der Sonnenaufgang Ursache für das Krähen des Hahns, in der magischen bedeutet der Sonnenaufgang das Krähen und das Krähen den Sonnenaufgang.“²⁸

Diese Magie muss beachtet werden, wenn man Bilder zu entziffern versucht.

Man kann nicht von Bildern als *gefrorenen Ereignissen* sprechen. In Bildern werden weniger Ereignisse gezeigt als Sachverhalte, in Szenen übersetzt. Die Magie der Bilder entsteht dabei durch ihre Flächenhaftigkeit.²⁹

Bereits 1931 hat der Philosoph und Gesellschaftstheoretiker Walter Benjamin im Rahmen seiner Beschäftigung mit der Fotografie zum Unterschied von Bildern und Abbildungen bemerkt:

„Tagtäglich macht sich unabweisbar das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich das Abbild, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau es in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jenem.“³⁰

Bilder sind nicht nur unumgänglich, sondern auch wichtige Vermittler zwischen dem Menschen und der Welt. Sie zeigen dem Menschen die Welt, die für ihn

²⁷ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 8 f.

²⁸ Flusser, Berlin 2006 – S 9

²⁹ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 9

³⁰ Walter Benjamin, zitiert in: Diers, Hamburg 2006 – S 204

nicht zugänglich ist. Jedoch stellen sie sich gleichzeitig auch zwischen Mensch und Umwelt. Denn sie zeigen die Welt nicht so, wie sie wirklich ist. Bilder werden nicht mehr empfangen und entziffert bzw. interpretiert. Stattdessen projiziert man die Bilder ohne Hinterfragen auf die Welt, von der man glaubt, dass sie diesen Bildern entspricht. Als Folge wird die Welt selbst zu einer Zusammenstellung aus den den Bildern entnommenen Szenen. Diese Umkehrung der Funktion, die Bilder ursprünglich als Abbildungen hatten, bezeichnet man als „Idolatrie“. Technische Bilder wandeln unsere *Wirklichkeit* um und erzeugen dabei ein „globales Bildszenarium“. ³¹

„Es geht hier im wesentlichen um ein ‚Vergessen‘. Der Mensch vergisst, daß er es war, der die Bilder erzeugte, um sich an ihnen in der Welt zu orientieren. Er kann sie nicht mehr entziffern und lebt von nun ab in Funktion seiner eigenen Bilder: Imagination ist in Halluzination umgeschlagen.“³²

3.1.5. Das technische Bild

“But now I find myself we need something new, which for lack of a better word we should call – magic.”³³

“Dale Cooper”

„Das technische Bild ist ein von Apparaten erzeugtes Bild. Da Apparate ihrerseits Produkte angewandter wissenschaftlicher Texte sind, handelt es sich bei den technischen Bildern um indirekte Erzeugnisse wissenschaftlicher Texte.“³⁴

Betrachtet man Fotografien spontan, so ist man vielleicht oft dazu verleitet, das abgebildete Objekt als solches selbst zu erkennen oder zu bezeichnen. Allerdings ist das Bewusstsein grundlegend, dass es sich um eine Fotografie, eine Abbildung dieses Objekts handelt. Man sieht nicht einen bestimmten Menschen, sondern ein (Ab-)Bild dieses Menschen. Da sich dies dem

³¹ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 9 f.

³² Flusser, Berlin 2006 – S 10

³³ Dale Cooper in Twin Peaks, zitiert von Olaf Schwarz in: Pabst, Kiel 1998 – S 83

³⁴ Flusser, Berlin 2006 – S 13

Bewusstsein der Betrachter entziehen kann, kommt es dazu, dass vor allem diese technischen Bilder den Anschein von Objektivität auslösen können und von ihrem eigentlich symbolischen Charakter fälschlicherweise losgelöst werden. Für den Betrachter handelt es sich nicht um Bilder, sondern um Fenster, durch die man die Realität sehen kann. Er vertraut ihnen wie *seinen eigenen Augen*.

Doch diese Objektivität ist eine Täuschung.

Dieses fehlende Bewusstsein für das zwischengeschaltete Medium führt dazu, dass Bilder als Weltanschauungen kritisiert werden. Der Inhalt – also „die Welt“ – und nicht die Erzeugung stehen im Mittelpunkt einer Analyse. Die Bilder selbst bleiben unkritisiert. Was gefährlich ist, wenn man sich klar macht, dass die technischen Bilder in der heutigen Zeit dabei sind, Texte zu ersetzen und zu verdrängen. Allerdings handelt es sich bei Bildern um Metakodes von Texten.³⁵

Die Imagination, die man zum Erstellen von Bildern benötigt, ist „die Fähigkeit, Begriffe aus Texten in Bilder umzucodieren. Wenn wir sie betrachten, sehen wir neuartig verschlüsselte Begriffe von der Welt ‚dort draußen‘.“³⁶

Bilder sind keine Fenster, sondern Abbildungsflächen, die magisch wirken und dazu verleiten, die ihnen innewohnende Magie unentziffert auf die Welt zu projizieren. Unterscheiden kann man in neue und alte Magie. *Alte Magie*, wie zum Beispiel in Höhlenmalereien, ist älter als das historische Bewusstsein. *Neue Magie* folgt auf das historische Bewusstsein. Sie bezieht sich auf die Begriffe, welche die Gesellschaft von der Welt hat, nicht auf die eigentliche Welt.³⁷

Technische Bilder ersetzen traditionelle Bilder. Sie erzeugen nicht klare Vorstellungen von Texten, sondern übersetzen diese in Bilder und verfälschen sie dabei. Es wird nicht die vorgeschichtliche Magie sichtbar – sondern die neue, programmierte Magie ersetzt die alte Magie. Als Ergebnis wird Kultur nicht zusammengefügt, sondern zerteilt, zermahlen in eine formlose Masse. Dabei entsteht Massenkultur.³⁸

Die Entwicklung kann man sich folgendermaßen vorstellen. In technischen Bildern versammeln sich traditionelle Bilder, die so immer wieder hergestellt

³⁵ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 14

³⁶ Flusser, Berlin 2006 – S 14

³⁷ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 15

³⁸ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 17 f.

werden können. Weiters sind in technischen Bildern sowohl wissenschaftliche als auch „billige“ Texte, wie Flugblätter und Zeitungsartikel eingeflochten. Die Magie in den Bildern wird zur programmierten Magie der technischen Bilder, die Geschichte in sich ansammeln und somit ein *Gedächtnis der Gesellschaft* bilden.³⁹

„Was ‚Kunst‘ heute ist, hängt gewiß mit den gewandelten Funktionen der Kunst im medialen System des Visuellen zusammen. Moderne Malerei etwa ist von der bildnerischen Sprache von Film und Werbung mindestens ebenso wie von der Erinnerung an die Kunstgeschichte geprägt.“⁴⁰

3.1.6. Die Fotografie

*„Every other artist begins with
a blank canvas, a piece of paper –
the photographer begins
with the finished product.“⁴¹*

Edward Steichen

Die Absicht des Fotografen ist es, die eigenen Vorstellungen der Welt durch das Verwenden eines Apparates in Bilder zu fassen und diese Bilder anderen zu vermitteln. Die Modelle, die er anderen dabei für ihr Erkennen, Werten und Handeln weitergibt, sollen möglichst lange bestehen bleiben – der Fotograf will sich durch seine Bilder in den Gedächtnissen der Betrachter verfestigen.⁴²

Als *Geist* bezeichnet man die Fähigkeit des Menschen, Informationen nicht nur aufzunehmen, sondern sie auch zu speichern und weiterzugeben - und nicht zuletzt auch selber zu erzeugen. Dieser Unterschied zu anderen Lebewesen ist Ausgangspunkt für *Kultur*, in der es *informierte Gegenstände* gibt.

Unmöglich wäre dieser Umgang mit Information ohne Kommunikation. In der ersten Phase, dem *Dialog*, werden bereits vorhandene Informationen zu einer

³⁹ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 18

⁴⁰ Diers, Hamburg 2006 – S 189

⁴¹ Edward Steichen, http://www.brainyquote.com/quotes/authors/e/edward_steichen.html - 20.05.2009

⁴² vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 42

neuen Information vereint. In der zweiten Phase, dem *Diskurs*, wird diese Information verteilt und gespeichert.⁴³

Diese Verteilung verläuft bei der Fotografie anhand von Negativen, von denen sich eine beliebige Anzahl von Positiven (Abzügen) herstellen lässt. Das Original verliert dadurch – besonders im digitalen Zeitalter – an Wert. Das Foto an sich zeichnet sich nicht durch seinen materiellen Wert aus. Besitzt man ein Foto, hat man nicht die Macht darüber. Diese bleibt bei demjenigen, der die Information erzeugt und programmiert hat, die auf dem Foto zu sehen ist.⁴⁴

Der Gebrauch des Fotoapparats wird immer einfacher. Je leichter es ist, ein Foto zu machen, desto weniger wichtiger erscheint es, Fotos verstehen zu müssen. Als Folge entsteht eine Unfähigkeit, Bilder entziffern zu können und die Welt, die abgebildet ist, wird als *echte Welt* angenommen. Es handelt sich um einen Trugschluss, zu glauben, dass jeder weiß, wie Fotos gemacht werden und was sie bedeuten.

In dem fotografischen Universum, in dem wir leben, sind wir ununterbrochen von Bildern umgeben. Meist nehmen wir diese Bilder nicht mehr wahr, übersehen sie. Grund dafür ist, dass man Gewohntes nicht mehr erkennt und wahrnimmt. Die konstante Veränderung der Bilder, die wir jeden Tag sehen, lässt uns abstumpfen gegenüber dem Neuen, das uns jeden Tag präsentiert wird. Die Veränderung wird zur Gewohnheit, sie ist redundant und der Fortschritt ist nichts Außergewöhnliches mehr. Das eigentlich Neue wäre der Stillstand, das Bleibende – wie zum Beispiel ein Plakat, das über mehrere Monate an einer Hausmauer hängt.⁴⁵

⁴³ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 45

⁴⁴ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 46 f.

⁴⁵ vgl. Flusser, Berlin 2006 – S 59

3.2. Das Geheimnis in der Gesellschaft

*„Daß man weiß, mit wem man es
zu tun hat, ist die erste Bedingung,
überhaupt mit jemandem
etwas zu tun zu haben.“⁴⁶*

Georg Simmel

Um eine zwischenmenschliche Beziehung aufbauen zu können, müssen Menschen etwas voneinander wissen. Der Soziologe Georg Simmel sieht als Beginn und Grundlage des Sichkennens eine gegenseitige Vorstellung. Oft bleibt es bei dieser Vorstellung. Und meist ist sie auch ausreichend, um typische Merkmale und Bilder vom Gegenüber zu erhalten und zu erzeugen.⁴⁷

3.2.1. Die Sinne

Individuen bilden durch ihr Zusammenleben ein gesellschaftliches Ganzes. Als Beispiele führt Simmel an, dass gemeinsames Essen als soziale Aktion vollzogen wird, oder man schreibt sich, fragt nach dem Weg, blickt sich an, führt Streitgespräche und vieles mehr. All diese gemeinsamen Aktionen bilden Beziehungen, welche Individuen verbinden.⁴⁸

Das wechselseitige Verhältnis zwischen Menschen entsteht dabei dadurch, dass man sich gegenseitig sinnlich wahrnimmt, dass Sinnesempfindungen von einer Person zu einer anderen übergehen. Dabei hat jeder der Sinne einen speziellen Charakter, welcher die soziale Beziehung bestimmt. Überwiegt bei einer Berührung zwischen Individuen ein Sinn, so führt dieser die Beziehung in eine gewisse Richtung und prägt sie.⁴⁹

⁴⁶ Simmel, Berlin 1958 – S 256

⁴⁷ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 256

⁴⁸ vgl. Simmel, Bodenheim 1998 – S 135 f.

⁴⁹ vgl. Simmel, Bodenheim 1998 – S 136 f.

Die Sinneswahrnehmung kann in zwei Phasen unterteilt werden.

Die erste ist die *rein emotionale Wahrnehmung* des Gegenübers, dessen Stimme, dessen Anblick, dessen Existenz. Diese Eindrücke wirken nach Innen und lösen Gefühle wie Lust, Unlust, Erregung oder Beruhigung aus. Das Gegenüber selbst bleibt jedoch ausgeschlossen, nur die sinnlichen Eindrücke werden aufgenommen.

Ist der Sinneseindruck allerdings ein Mittel, um das Gegenüber zu *erkennen*, so ist alles Gefühlte, Gesehene und Gehörte ein Weg, um dem Gegenüber näher zu kommen.⁵⁰

Den scheinbar direktesten Weg, um sinnlich wahrzunehmen, bietet das Auge. Das *Sich-Anblicken* stellt für Simmel die unmittelbarste Wechselbeziehung überhaupt dar und scheint auch einen objektiven Inhalt der Wahrnehmung zuzulassen.⁵¹

3.2.2. Geheimnisse und Lügen

Das Geheimnis ist soziologisch bestimmt durch Individuen, die entscheiden, wann sie ein Geheimnis anwenden, aber auch von sozialen Strukturen, welche die Individuen dazu führen, ihre Persönlichkeiten in verschiedenen Graden selektiert zu zeigen. Je stärker die individuelle Differenziertheit in einer Gemeinschaft, desto mehr Geheimnis wird geduldet, um die eigenen Geheimnisse rechtfertigen zu können. Geheimnisse fördern aber auch diese Art der Differenziertheit.⁵²

„Da man niemals einen anderen absolut kennen kann – was das Wissen um jeden einzelnen Gedanken und jede Stimmung bedeuten würde –, da man sich aber doch aus den Fragmenten von ihm, in denen allein er uns zugänglich ist, eine personale Einheit formt, so hängt die letztere von dem Teil seiner ab, den unser Standpunkt ihm gegenüber uns zu sehen gestattet.“⁵³

⁵⁰ vgl. Simmel, Bodenheim 1998 – S 137

⁵¹ vgl. Simmel, Bodenheim 1998 – S 138

⁵² vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 275

⁵³ Simmel, Berlin 1958 – S 257

Beim gegenseitigen Erkennen entsteht ein Bild des Anderen, des Gegenübers. Dieses steht aber in Wechselwirkung mit der realen Person und der realen Beziehung. Die Beziehung schafft die Voraussetzungen für das Bild vom anderen – dieses Bild wirkt sich auf die reale Beziehung aus. Das Wissen voneinander beeinflusst die Beziehung und diese wiederum das Wissen voneinander.⁵⁴

Der Mensch kann sein Inneres offenbaren oder es verstecken, durch Lügen und Geheimnisse verbergen.⁵⁵

Was man anderen mitteilt, ist immer selektiert – beeinflusst dadurch, wie die Beziehung zum Gegenüber ist und inwiefern man auf das Gegenüber Rücksicht nimmt. Lügen dienen zum Verbergen der eigenen Vorstellungen, die man dem anderen nicht preisgeben will. Dabei ist das wesentliche Merkmal der Lüge, dass der *Belogene* nicht eine falsche Vorstellung von der getroffenen Aussage bzw. deren Inhalt hat, sondern über das Innenleben des Gegenübers, des *Lügners*.⁵⁶

Wir geben immer nur Teile unseres Innenlebens preis, eine Umformung der inneren Wirklichkeit. Was dem anderen gezeigt wird, ist ein *Ausschnitt*. Diese Auswahl ist wichtig für die Existenz unserer Gesellschaft – denn sie beruht auf dem Nichtwissen des einen über den anderen.⁵⁷

3.2.3. Nähe

Bleiben Gefühle bestehen, so verlieren sie an Intensität – denn Empfindungen beziehen sich aufeinander und orientieren sich aneinander.

Dementsprechend müssen sozialisierende Kräfte wie Harmonie und Einheit durchbrochen werden von Kräften wie Distanz und Zurückweisung, um anerkannt zu werden. Um lebendig zu bleiben und sich entwickeln zu können, müssen die einzelnen Kräfte aus ihrer Balance gebracht werden.

⁵⁴ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 257 f.

⁵⁵ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 258

⁵⁶ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 260

⁵⁷ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 259

Eine intime Beziehung benötigt Abstand, um den Reiz der Verbindung und den intimen Charakter zu erhalten. Andauernde körperliche und seelische Nähe kann nur entstehen, wenn ein gewisses Maß an Verborgenen in der Beziehung besteht.⁵⁸ Diese Abwechslung ist wesentlich für die menschliche Wahrnehmung, wenn man berücksichtigt, dass sie durch andauernde Reizwechsel in der Umwelt verstärkt auf Veränderungen reagiert.

In Partnerschaften stellt sich die Frage, ob ein Aufgeben der Persönlichkeiten für die Zweisamkeit in der Beziehung zuträglicher sei oder Zurückhaltung – ob man sich quantitativ mehr voneinander gibt oder qualitativ selektiert.⁵⁹

Beginnt man eine Partnerschaft damit, sich seelisch zu schnell und zu ausführlich zu offenbaren, so kann dies dazu führen, dass man sich nach einiger Zeit mit „leeren Händen“ gegenüber steht.⁶⁰ Denn der Reiz einer Beziehung besteht auch darin, auf den Anderen Hoffnungen, Vorstellungen oder Idealisierungen projizieren zu können; und zwar dort, wo die Grenze zwischen Wissen und Glauben schwimmt.⁶¹ Die undeutliche Phantasie des Gegenübers spielt eine wichtige Rolle in Beziehungen, in denen sich Menschen jeden Tag in aller Deutlichkeit gegenüberstehen. Dem Anderen *zu viel* von sich zu geben, überfordert nicht nur den Anderen in seiner Auffassung sondern auch betreffend der Erwartungen, die durch dieses Offenbaren an ihn gestellt werden.

Geheimnisse können auch verbinden, wenn sie in einer Beziehung als etwas *Gemeinsames* existieren, auf das die Außenwelt nicht zugreifen kann.

Allerdings dienen Geheimnisse im Allgemeinen nicht dazu, Gemeinschaften zu bilden – vielmehr ist es oft der Zweck von Gemeinschaften, ein Geheimnis zu bewahren und Erkenntnisse von der Außenwelt verborgen zu halten.⁶² Die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft kann Individuen sowohl aus- als auch einschließen. Ob man in einem gewissen Land geboren ist, deren Staatsverband man ab diesem Zeitpunkt angehört, einer gewissen Religion oder einem

⁵⁸ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 262

⁵⁹ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 269

⁶⁰ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 270 f.

⁶¹ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 271

⁶² vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 289

Gesellschaftskreis angehört – man ist zur Einhaltung sozialer Regeln verpflichtet, um nicht als Außenseiter verstoßen zu werden.⁶³

3.2.4. Das Böse

Das Geheimnis an sich ist also nichts Negatives – solange das Geheimnis des einen vom anderen anerkannt und als absichtlich oder unabsichtlich Verborgenes respektiert wird. Versucht man allerdings, ein Geheimnis zu lüften, kann es zu einer defensiven Haltung der Person kommen, die durch die Geste des erzwungenen Aufdeckens zum Verteidigen des Geheimnisses genötigt wird. Diese Art von Verstecken wird in der Gesellschaft oft als das eigentliche Geheimnis bezeichnet und als böse interpretiert – nicht das eigentliche Selektieren des Innenlebens.⁶⁴

Das Böse steht insofern in Zusammenhang mit dem Geheimnis, als sich im Geheimnis oft Unsittliches verbirgt. Denn selbst wenn keine sozialen Sanktionen auf eine Unsittlichkeit folgen, so kann sie durch ein Geheimnis verborgen bleiben. Insofern ist das Geheimnis „der soziologische Ausdruck der sittlichen Schlechtigkeit“.⁶⁵

3.2.5. Großstädte

Gruppen und menschliche Verbindungen, die sich in einer Gesellschaft bilden, sind geprägt von der Menge an Geheimnis, die in ihrem Verhältnis steckt. Erkannt oder auch nicht – das Geheimnis beeinflusst denjenigen, der es hat und damit auch die Beziehungen, die er führt.⁶⁶

In Großstädten, wo sich nicht nur viele Menschen räumlich nahe sind, sondern allgemein äußere Einflüsse in enormer Anzahl überall zu finden sind, bietet das Leben den Menschen einen ständigen und hastigen Wechsel an Eindrücken. Sie wirken von außen auf Individuen ein, die bemüht sind, sich ihre Individualität zu

⁶³ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 298

⁶⁴ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 272

⁶⁵ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 273

⁶⁶ vgl. Simmel, Berlin 1958 – S 272

erhalten und sich gegenüber einer übermächtigen Gesellschaft durchzusetzen.⁶⁷
Die fortwährenden Wahrnehmungen müssen verarbeitet werden. Die Geschwindigkeit, mit der ein Eindruck von einem neuen abgelöst wird, lässt allerdings nur eine Verarbeitung an der Oberfläche zu.⁶⁸

Das Tempo in Großstädten, das gesellschaftliche und alltägliche Leben steht im starken Gegensatz zum Leben in Kleinstädten.

In Großstädten steht der intellektuelle Charakter des Seelenlebens im Vordergrund. Grund dafür ist, dass sich der Verstand an der – den Menschen bewussten – anpassungsfähigen Oberfläche der Seele befindet. Der ständige Wechsel an Empfindungen kann nur dort verarbeitet werden. Würde jeder Eindruck eine Furche in tieferen Ebenen der Seele verursachen, könnte man mit der großen Anzahl an Eindrücken nicht umgehen. In Kleinstädten hingegen kann auf das Gefühlsleben, das sich in unbewussten Schichten der Seele befindet, mehr geachtet werden. Im Gegensatz zum Verstand wächst dieser emotionale Bereich durch Gewohntes und Gleichbleibendes.

Um sich also Wurzeln zu schaffen, sich Individualität zu sichern und gegen die äußeren Veränderungen abzuschirmen, muss in Großstädten ein Schutzmantel über diese tieferen Schichten gelegt werden.⁶⁹

⁶⁷ vgl. Simmel, Bodenheim 1998 – S 119

⁶⁸ vgl. Simmel, Bodenheim 1998 – S 119

⁶⁹ vgl. Simmel, Bodenheim 1998 – S 120

3.3. Kunstbetrachtung

*„What I want to show in my work
is the idea that hides itself behind so-called reality.*

*I am seeking for the bridge
which leads from the visible to the invisible.”⁷⁰*

Max Beckmann

3.3.1. Der Dialog

Ein allumfassendes Konzept der Menschheit gibt es nicht. Die Gesellschaft, ihre moralischen und ethischen Werte, sind nicht als Ganzes erfassbar. Menschen allgemein und Künstler im Besonderen können immer nur einen Ausschnitt der Welt erkennen und zeigen. In diesem enthalten sind alltägliche Geschehnisse, aber auch Erfahrungen, die sich in der Vergangenheit angesammelt haben und Erwartungen an das, was in der Zukunft passieren wird. All dies variiert stark von Individuum zu Individuum.

Die Darstellung der persönlichen Weltsicht ist Ziel des einzelnen Künstlers oder der Künstlergruppe. Dinge, welche dem Künstler wichtig erscheinen und ihm mehr bedeuten als andere, bekommen mehr Gewicht und eine visuelle Darstellung, die ihnen entspricht.

In einer Gesellschaft, in der das Bild einen mächtigen Platz im Alltag hat, ist diese visuelle Umformung eine neue Herausforderung für jeden Künstler.⁷¹

Künstler sehen den Sinn ihrer Arbeit oft im Kommentieren der sozialen Verhältnisse. Um dies zu ermöglichen, muss ihre Kunst *verstanden* werden. Die Bilder, die sie zeigen und erzeugen, müssten dazu einem großen Publikum verständlich sein. Um dies – so weit wie möglich – zu garantieren, werden oft traditionelle Kommunikationsformen angewandt. Formen, welche der breiten Masse bekannt sind und somit von dieser auch verstanden werden können.⁷²

⁷⁰ Max Beckmann in: Knobler, New York 1966 – S 303

⁷¹ vgl. Knobler, New York 1966 – S 303 ff.

⁷² vgl. Knobler, New York 1966 – S 308 f.

Die Fotografie ist ein visuell künstlerischer Bereich, in welchem die Kommunikation zwischen Ideen und großem Publikum relativ gut funktioniert.⁷³

Der Fotograf verwendet seine Arbeiten, um zu kommunizieren. Die Inhalte der Bilder, seine Aussage betreffend der Welt, bietet er den Betrachtern auf eine Weise, welche sie lesen können. Das Ziel des Fotografen ist es, seine Arbeit „lesbar“ zu machen.⁷⁴

Der Betrachter, bzw. die Öffentlichkeit kann dabei aber nicht die Verantwortung für die Reaktion alleine auf den Künstler abwälzen. Zwar kann man ihm die Aufgabe zuschreiben, Kunst lesbar und verständlich zu machen, aber die aktive Betrachtung und Aufnahme der Kunst ist ebenso ein wichtiger Teil des kommunikativen Prozesses zwischen Künstler und Betrachter.⁷⁵

“The work of art and the person who stands before it take part in a *dialogue*, in which each contributes a portion of the whole experience.”⁷⁶

Ein Blick an sich kann nie *neutral* sein. Er kann Information erzeugen (also Aufschluss über etwas bringen), in Beziehungen wirken (wenn Blicke *ausgetauscht* werden) und auch Inbesitznahme erzeugen (wenn durch den Blick etwas berührt wird, jemanden ergreift und begriffen wird).⁷⁷

Sieht man eine Aufnahme, die durch ein Objektiv gemacht wurde, entsteht das Gefühl von *sichtbarer Wahrheit*. Dieses „Auge der Wahrheit“, durch das man blicken zu können meint, ist der Blick des Fotografen und seine empathische Sicht und Darstellung der Welt. Dieser Blick beinhaltet die Folgerung des Betrachters, dass das Gezeigte tatsächlich existiert. Und vor allem, dass das „Durchschaute“ mehr Wahrheit ist als das mit eigenen Sinnen Wahrgenommene.⁷⁸ Die inszenierte Fotografie ist dennoch kein Betrug, solange sie die Inszenierung nicht verschleiert.

⁷³ vgl. Knobler, New York 1966 – S 310

⁷⁴ vgl. Knobler, New York 1966 – S 310

⁷⁵ vgl. Knobler, New York 1966 – S 312

⁷⁶ Knobler, New York 1966 – S 312

⁷⁷ vgl. Barthes, Frankfurt 1990 – S 315

⁷⁸ vgl. Barthes, Frankfurt 1990 – S 317 f.

3.3.2. Beschreibungen

In der Beschreibung von Kunstwerken gibt es verschiedene Ebenen. Unterscheiden kann man grundlegend zwischen einer rein formalen und einer gegenständlichen Beschreibung. Die rein formale wäre allerdings eine Aufzählung von völlig sinnentleerten Kompositionselementen – anstatt von einem *Stein* zu sprechen, müsste man die unterschiedlichen Farben und Schattierungen wiedergeben. Aus diesem Grund macht hier eine rein formale Beschreibung wenig Sinn. Die Schilderung eines Kunstwerks wird meist bereits zu Beginn die formalen Inhalte zu Symbolen umdeuten müssen.⁷⁹

Die primäre Sinnschicht ist der Bereich des *Phänomensinns*, der in *Sachsinn* und *Ausdruckssinn* unterteilt werden kann. Der Unterschied zwischen diesen liegt darin, ob man von der Darstellung eines Menschen als solchem spricht, oder von einem schönen, traurigen oder ängstlichen Menschen. Für die Aufdeckung des Phänomensinns reicht die alltägliche Daseinserfahrung aus.

Die sekundäre Sinnschicht ist die des *Bedeutungssinns*, für dessen Enthüllung man literarisch übermitteltes Wissen benötigt.⁸⁰

Zu dessen Erwerb werden subjektive Quellen herangezogen. Um die dabei entstandenen Ergebnisse zu sichern und in ihnen enthaltene Fehler aufzudecken, bedient man sich der Überlieferungsgeschichte. Interpretiert der Betrachter eines Kunstwerks in Dinge mehr, als diese aussagen können, so zeigt die Überlieferungsgeschichte, was in der Zeit und an dem Ort der Entstehung nicht möglich war zu zeigen bzw. nicht vorstellbar gewesen war.⁸¹

Die Konnotation von Bildinhalten ist immer kulturell.

„Die Zeichen sind darin Gesten, Haltungen, Ausdruckswirkungen, Farben oder Effekte, die kraft der Verwendung durch eine bestimmte Gesellschaft mit bestimmten Bedeutungen versehen sind.“⁸²

Ohne die jeweilige Gesellschaft und deren Sicht, Verständnis und Interpretation wären Bildinhalte mit anderer Bedeutung belegt.

⁷⁹ vgl. Panofsky, Köln 2006 – S 7 f.

⁸⁰ vgl. Panofsky, Köln 2006 – S 10 f.

⁸¹ vgl. Panofsky, Köln 2006 – S 23 f.

⁸² Barthes, Frankfurt 1990 – S 23

3.3.3. Den *Hut ziehen*

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky verbildlicht die Unterscheidung von Sujet und Bedeutung am Beispiel des „Hut-Ziehens“ eines Bekannten als Gruß.

Formal gesehen ist die Geste nur eine Veränderung von bestimmten Einzelheiten, aus denen die visuelle Welt besteht. Geht man weiter in der Interpretation, so kommt man zur Ebene der primären oder auch natürlichen Bedeutungen.

Zu dieser gehört die Tatsachenbedeutung. Nimmt man den Bekannten sowie die Aktion des Hut-Ziehens wahr, so identifiziert man die sichtbaren Formen als bestimmte Gegenstände, welche aus Alltagserfahrungen bekannt sind. Die Veränderung dieser Formen versteht man als gewisse Ereignisse.

Weiters ist die ausdrucksstarke Bedeutung ein Teil der primären Bedeutungen. Sie bezieht sich auf die Reaktionen, welcher der Bekannte mit seiner Geste auslöst. Man kann erkennen, in welcher Stimmung er ist und auch, welche Gefühle er für sein Gegenüber hegt – sei es Gleichgültigkeit, Freude oder Feindseligkeit. Diese Bedeutungen werden durch Einfühlungsvermögen verstanden, welches auch ein Teil der praktischen Erfahrung ist.⁸³

Um die Geste des Hut-Ziehens zu verstehen, muss man auch mit einer bestimmten kulturellen Welt und ihren Bräuchen und Werten vertraut sein. Man versteht das Hut-Ziehen als höfliche Geste – andererseits weiß auch der Bekannte um die Bedeutung des Hut-Ziehens und ist durch die kulturellen Konventionen zu diesem Gruß gewissermaßen genötigt.

Diese Bedeutung des Grußes ist konventional und konventionell – sie ist bewusst in die Handlung integriert und wird nicht sinnlich, sondern intellektuell vermittelt. Dadurch unterscheidet sie sich von der primären Bedeutung – man kann diese Ebene auch als sekundäre Bedeutungsebene bezeichnen.

Als *eigentliche Bedeutung* bezeichnet man all das, was für einen Beobachter die Persönlichkeit des Bekannten ausmacht. Bestimmt wird diese durch den Ort und die Zeit des Geschehens und die Existenz des Menschen, seine nationale und soziale Herkunft und seine Lebensgeschichte. Diese Faktoren lassen die Person

⁸³ vgl. Panofsky, Köln 2002 – S 36 f.

auf eine individuelle Weise auf die Umwelt reagieren. In der Handlung des Grußes kann man all diese Einflüsse ablesen. Stimmt man die Beobachtungen mit weiteren Informationen über die Epoche, Nationalität und soziale Umgebung ab, so lässt sich ein geistiges Portrait anfertigen. Es ist in jeder einzelnen Handlung enthalten und umgekehrt geschieht jede Geste in Hinblick auf all diese Merkmale.

Die eigentliche Bedeutung der Geste, ihr Gehalt, liegt dem sichtbaren Ereignis zugrunde, erklärt diese und bestimmt auch die Form, in welcher das Ereignis Gestalt annimmt.⁸⁴

Das praktische Beispiel, das Panofsky hier zieht, zeigt anschaulich, in welchen Ebenen die Kunstbetrachtung arbeitet. Bei der Betrachtung der Bilder, welche unter der Regie von Gregory Crewdson entstehen, symbolisieren die angedeuteten Handlungen der abgebildeten Personen vielerlei Emotionen und mögliche Bestimmungen. Anhand der verschiedenen Interpretationswege sind einige der Darstellungen von einer Mehrheit eindeutig entzifferbar, viele lassen jedoch ein unterschiedliches Verständnis der gezeigten Situationen zu.

Die Kunstbetrachtung beschäftigt sich mit den vorstellbaren Verknüpfungen der Bildelemente, sowie auch mit den in der jeweiligen Gesellschaft gängigen Handlung- und Interpretationsmustern.

3.3.4. Ikonographie und Ikonologie

Die gängige Kunstbetrachtung gliedert sich nach Panofsky, wie bereits am Beispiel des Hut-Ziehens erläutert, in drei Ebenen:

1. Primäres oder natürliches Sujet

Es kann nach tatsächlicher und ausdruckshafter Bedeutung unterteilt werden. Reine Formen und Farben werden als Menschen, Häuser und so fort interpretiert und die gegenseitigen Beziehungen als Ereignisse. Die Eigenschaften der dargestellten Personen werden als Pose oder Geste wahrgenommen. Die Formen haben eine natürliche Bedeutung und werden zu künstlerischen Motiven. Die Aufzählung dieser Motive ist die Aufgabe der vor-ikonographischen Beschreibung eines Kunstwerkes.

⁸⁴ vgl. Panofsky, Köln 2002 – S 38

2. *Sekundäres oder konventionelles Sujet*

Werden künstlerische Motive und bestimmte Kompositionen mit bekannten Themen oder Konzepten verknüpft, so erkennt man zum Beispiel eine Gruppe von Personen, die um einen Tisch sitzen, als Darstellung des letzten Abendmahls. So entstehen Bilder, die Träger einer konventionalen Bedeutung sind. Kombinationen solcher Bilder werden als Anekdoten, also Geschichten, oder Allegorien bezeichnet. Die Identifizierung dieser Bilder, Anekdoten und Allegorien bezeichnet man gemeinhin als *Ikono-graphie*.

Was künstlerische Motive für das natürliche Sujet sind, sind Themen oder Konzepte für das konventionale Sujet. In ihnen zeigt sich die Bedeutung, ausgedrückt in Form von Bildern, Anekdoten und Allegorien.

Eine korrekte Identifizierung der Motive ist die Voraussetzung für eine korrekte ikonographische Analyse.

„Falls das Messer, das es uns ermöglicht, den heiligen Bartholomäus zu identifizieren, kein Messer, sondern ein Korkenzieher wäre, handelt es sich bei der Figur nicht um einen heiligen Bartholomäus. Ferner ist es wichtig festzustellen, daß die Aussage: ‚Diese Figur ist ein Bild des heiligen Bartholomäus‘, die bewusste Absicht des Künstlers impliziert, einen heiligen Bartholomäus darzustellen, während die ausdrucksreichen Eigenschaften der Gestalt sehr wohl unbeabsichtigt sein mögen.“⁸⁵

3. *Eigentliche Bedeutung oder Gehalt*

Um diese Bedeutung zu ermitteln, muss man aufdecken, welche Grundprinzipien der betreffenden Nation, Epoche, Klasse, der religiösen und philosophischen Überzeugungen und Einstellungen dem Kunstwerk zugrunde liegen. Dargestellt wird dies alles meist verdichtet in einem einzigen Kunstwerk.

Erkennen lassen sich diese fundamentalen Merkmale in den Kompositionsmethoden und der ikonographischen Bedeutung. Dort findet man Formen, Motive, Bilder, Anekdoten und Allegorien, welche die Grundprinzipien sichtbar machen und so zu symbolischen Werten werden. Diese müssen dem Künstler selbst nicht bewusst sein – sie können sogar abweichen von dem, was der Künstler eigentlich ausdrücken wollte.

⁸⁵ vgl. Panofsky, Köln 2002 – S 40

Sieht man das Bild als Dokumentation der Persönlichkeit des Künstlers oder als Festhalten einer Kultur oder Einstellung, so wird das Kunstwerk zum Symbol für etwas „Anderes“. Die Komposition und die ikonographischen Merkmale werden zu einer Bestätigung dieses Anderen. Die *Ikonologie* beschäftigt sich mit der Entdeckung und Interpretation dieser symbolischen Werte.⁸⁶

Das Lexem *graphie* stammt vom griechischen Verb *graphein*, schreiben, bezeichnet also ein beschreibendes Verfahren. Die *Ikonographie* ist demnach die Beschreibung und Klassifizierung von Bildern. Sie informiert darüber, „wann und wo bestimmte Themen durch bestimmte Motive sichtbar gemacht wurden.“⁸⁷ Damit stellt sie eine wichtige Grundlage für jede weitere Interpretation dar.

Die Ikonologie beschäftigt sich darüber hinaus mit der Entstehung und der Bedeutung des Materials zur Interpretation, dem Einfluss philosophischer und politischer Ideen, den Absichten der Künstler und den verständlichen Begriffen und der sichtbaren Form. Sie verbindet die Ikonographie mit anderen Methoden, wie zum Beispiel historischen oder psychologischen.

Das Lexem *logie* wird von *logos* abgeleitet – was soviel wie Denken oder auch Vernunft bedeutet. Die Ikonologie als Interpretationsmethode entstammt nicht der Analyse, sondern der Synthese.

Die Voraussetzung für ihre korrekte Ausführung ist eine korrekte Analyse von Bildern, Anekdoten und Allegorien.⁸⁸

Im Gegensatz zur vorikonographischen Analyse setzt die ikonographische mehr Wissen voraus, als durch die Vertrautheit mit Ereignissen und Gegenständen entstehen kann. Das benötigte Wissen kann nur durch eine Auseinandersetzung mit bestimmten Themen erworben werden, überliefert durch literarische Quellen – sei es durch Lesen oder mündliche Tradition. Dies bildet zwar die Grundlage für die ikonographische Analyse, garantiert jedoch nicht ihre Korrektheit.⁸⁹

Bei der ikonologischen Interpretation sollen darüber hinaus die Grundprinzipien erfasst werden, welche der Auswahl und der Darstellung von Motiven, sowie der

⁸⁶ vgl. Panofsky, Köln 2002 – S 38 ff.

⁸⁷ Panofsky, Köln 2002 – S 41

⁸⁸ vgl. Panofsky, Köln 2002 – S 41 f.

⁸⁹ vgl. Panofsky, Köln 2002 – S 45 f.

Herstellung und Interpretation von Bildern, Anekdoten und Allegorien zugrunde liegen. Diese verleihen auch den formalen Anforderungen und den technischen Verfahren Bedeutung.⁹⁰

In der Kunstbetrachtung misst man die – jeweils vom Betrachter individuell gewertete – Bedeutung des Werkes an der ursprünglichen Bedeutung anderer, auf das Werk bezogener, kultureller Dokumente. Diese bezeugen die politischen, gesellschaftlichen oder philosophischen Gegebenheiten, welche Künstler, Epoche und Land betreffen.⁹¹

⁹⁰ vgl. Panofsky, Köln 2002 – S 47 f.

⁹¹ vgl. Panofsky, Köln 2002 – S 48 f.

Zur Interpretation von Kunstwerken hat Panofsky einen tabellarischen Überblick gegeben:

| Gegenstand der Interpretation | Akt der Interpretation | Ausrüstung für die Interpretation | Korrektivprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte) |
|--|---|--|--|
| I <i>Primäres</i> , oder <i>natürliches Sujet</i> (A) tatsachenhaft, (B) ausdrucks-haft -, das die Welt <i>künstlerischer Motive</i> bildet | <i>Vor-ikonographische Beschreibung</i> (und pseudo-formale Analyse) | <i>Praktische Erfahrung</i> (Vertrautheit mit <i>Gegenständen</i> und <i>Ereignissen</i>) | <i>Stil-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> durch <i>Formen</i> ausgedrückt wurden) |
| II <i>Sekundäres</i> oder <i>konventionales Sujet</i> , das die Welt von <i>Bildern, Anekdoten</i> und <i>Allegorien</i> bildet | <i>Ikonographische Analyse</i> | <i>Kenntnis literarischer Quellen</i> (Vertrautheit mit bestimmten <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i>) | <i>Typen-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte <i>Themen</i> oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden) |
| III <i>Eigentliche Bedeutung</i> oder <i>Gehalt</i> , der die Welt <i>symbolischer Werte</i> bildet | <i>Ikonologische Interpretation</i> | <i>Synthetische Intuition</i> (Vertrautheit mit den <i>wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes</i>), geprägt durch persönliche Psychologie und <i>Weltanschauung</i> | Geschichte <i>kultureller Symptome</i> oder <i>Symbole</i> allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes</i> durch bestimmte <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i> ausgedrückt wurden) |

92

3.3.5. Die Fotografie

Henry Fox Talbot – der Entwickler des Negativ-Positiv-Verfahrens, welches der Fotografie erst eine unbegrenzte Vervielfältigung ermöglichte – schreibt in seinem Buch „The Pencil of Nature“ aus dem Jahr 1844 über den *Zauber der Fotografie*. Als diesen erkennt er die Tatsache, dass der Betrachter die Fotografie unendlich lange ansehen und auch untersuchen kann und dabei immer wieder für ihn neue Details finden wird. Es gibt keine Langeweile, denn stets taucht eine unbekannte Einzelheit auf. Die Zeit verdichtet sich in dem abgebildeten Augenblick, der Raum wird mit Bedeutung aufgeladen – Raum und Zeit konzentrieren sich in einem fotografischen Moment.⁹³ Durch diese Verdichtung finden sich so unzählig viele Kleinigkeiten, die entdeckt werden können – wann und wie lange man sich dem Bild widmet, steht dem Betrachter frei.

Je mehr Details in dem Bild zu finden sind, desto genauer, länger und öfter kann man sich mit diesem beschäftigen. Ob es sich nun um eine scheinbare Abbildung der Realität handelt, oder um eine offenkundig inszenierte Fotografie, ist – nach Walter Benjamin – für den Betrachter nicht vorrangig.

“Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat.“⁹⁴

Die Frage danach, was *hinter* einer Abbildung, einem dargestellten Objekt steckt, macht bei einer Fotografie weitaus mehr Sinn als bei einem Gemälde.

“We might say: A painting is a world, a photograph is of the world.”⁹⁵

Der Kultur- und Bildwissenschaftler Fritz Franz Vogel unterscheidet im Rahmen der Fotografie die Ikonographie von der Visualistik. Ikonographie bezieht sich seiner Meinung nach auf die Bildwelt an sich, während die Visualistik sich mit

⁹³ vgl. Diers, Hamburg 2006 – S 126

⁹⁴ Walter Benjamin, zitiert in: Diers, Hamburg 2006 – S 247

⁹⁵ Cavell, zitiert in: Schmid, München 1993 – S 1

den unterschiedlichen Methoden beschäftigt, Bildsignale wahrzunehmen, diese zu analysieren und das Dargestellte zu konnotieren.⁹⁶

“Wissen konstruiert sich aus vier Grundbausteinen: Text (Lettern), Zahlen (Ziffern), Töne (Noten) und Bildern (Pixel). Was für Texte die Grammatik, Semiotik (untersucht die Zeichenformen als Gebärden, Sprache, Schrift oder Bild) und Semantik (spürt der Bedeutung von Zeichen nach), für die Zahlen Mathematik und Statistik, für die Töne Schall und Akustik, ist für die Bilder Ikonographie und Visualistik.“⁹⁷

3.3.5.a. Die narrative Fotografie

Die Aufgabe der narrativen Fotografie ist es, eine Geschichte zu erzählen. Diese fiktionale Erzählung soll eigenständig sein und mehr als ein Kommentar zu etwas Vorhandenem. Die narrative Fotografie lebt von Anspielungen und mehreren Bedeutungsebenen, die dem Bild entnommen werden können. Sie zeigt den Ausschnitt einer konstruierten Welt, in der sich überall Hinweise auf diese Welt außerhalb des Rahmens befinden. Das Gezeigte steht immer in Kontext mit dem Nicht-Sichtbaren.

Der Fotograf ist selber auch Regisseur – das Subjekt hinter der Kamera –, der mit dem fiktionalen Subjekt vor der Kamera arbeitet und kommuniziert. Die Kamera bewegt sich immer zwischen den beiden Subjekten und berücksichtigt beide Perspektiven. Das optimale Resultat ist ein klar fiktionales, aber dennoch glaubwürdiges Bild.⁹⁸

Über Jahrhunderte hinweg hat sich der Mensch an gewisse Arten von Erzählungen, Geschichten und Handlungen gewöhnt. Selbst wenn es sich bei der narrativen Fotografie um Einzelbilder handelt, so enthalten diese Geschichten, sie erzählen uns mehr, als in diesem einen abgebildeten Moment stattfindet.

⁹⁶ vgl. Vogel, Köln 2006 – S 19

⁹⁷ Vogel, Köln 2006 – S 19

⁹⁸ vgl. Vogel, Köln 2006 – S 28 f.

„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.“⁹⁹

Körper sind stets mit kultureller Bedeutung geladen und mit verschiedensten Codes belegt. Das ermöglicht es sowohl dem Künstler als auch dem Betrachter, auf diese Körper gewisse Vorstellungen zu projizieren und sie mit einer Handlung, einer Geschichte zu verknüpfen. Da der Betrachter seine eigenen Erfahrungen miteinbringt und das Gesehene mit seinem *Ich* in Kontext stellt, erzählt die Interpretation der Körper auch viel über den Betrachter.¹⁰⁰

3.3.5.b. Inszenierte und Inszenierende Fotografie

Unter *Inszenierung* versteht Fritz Franz Vogel „die formale Gestaltung einer Handlung innerhalb eines gegebenen Rahmens.“¹⁰¹ Bei der fotografischen Inszenierung beginnt die Entstehung des Bildes bereits mit der Idee zum Bild.

Die inszenierte Fotografie entwirft imaginäre Welten. Der Fotograf gestaltet diese Welten, in dem er die rohe Materialwelt nach seinen Kriterien in Szenarien umwandelt. Üblicherweise versteht man unter inszenierter Fotografie eine fiktional aufbereitete Abbildung. Sie dreht sich um einen Leerraum, in dem der Fotograf seine Ideen umsetzen kann

Die inszenierende Fotografie hebt das Konzeptionelle hervor und lässt den Prozess der Fotografie deutlicher sichtbar werden. Sie stellt dokumentarisch Objekte dar, die subjektiv verändert, verfälscht und als Arrangement – zum Beispiel als Stilleben oder auch als Aktfotografie – umgesetzt werden.¹⁰²

Nur bereits Bestehendes kann in Szene gesetzt werden – dabei kann es sich um Texte, Ideen, Skizzen oder vieles mehr handeln. Das Wesentliche an der Inszenierung stellt das Aufladen mit Bedeutung, das In-Kontext-Stellen dar. Dies kann der Regisseur der Bilder, der Fotograf, im Laufe der Entstehung des Bildes

⁹⁹ Vogel, Köln 2006 – S 29

¹⁰⁰ vgl. Vogel, Köln 2006 – S 29

¹⁰¹ Vogel, Köln 2006 – S 30

¹⁰² vgl. Vogel, Köln 2006 – S 30

kontrollieren und steuern.¹⁰³ Verschiedene Entscheidungen spielen hier eine Rolle:

- technisch wird das Bild unter anderem durch die Auswahl von Kamera und Film beeinflusst
- die Abbildung an sich kann durch unscharfe oder scharfe Bildbereiche oder auch unterschiedliche Masken geprägt werden
- der Inhalt kann in Geschichte, Objekten und Subjekten variieren
- auf der Metaebene kann man verschiedene Absichten transportieren, und
- die Präsentation der Bilder (als Buch, gehängt, mit oder ohne Text) kann wichtig für die Rezeption sein.¹⁰⁴

Auch bei der In-Szene-Setzung an sich gibt es Bereiche, in denen alternativ entschieden werden kann. “Es sind dies, und zwar immer vor einem fotografischen Apparat:

1. ausgewählter Ort / Bühne (Tisch, Raum, Naturbühne)
2. künstliche und arrangierte Kulisse (Bildstaffelung)
3. ausgewähltes Licht/Beleuchtung (Unterstützung der angefertigten Szenerie)
4. Figuren/Rollen (als Personagen eines interaktiven Spiels [...])
5. Requisiten (Versatzstücke zur Verdeutlichung von Handlungen und/oder Rollen)
6. Standbild oder Ausschnitt aus einem Handlungsablauf/Dramaturgie (im Bild oder durch die Bildreihe erkennbare Erzählstruktur)
7. Idee/Plot/Erzählung (beschreibbarer Inhalt [...])
8. dokumentarisches, betrachtbares Ergebnis der Inszenierung (Umsetzung in ein fotografisches Bild)¹⁰⁵

Die fotografische Inszenierung ist demnach ein künstlerischer Akt, der nicht nur nach fotografischem Wissen verlangt, sondern auch ein Wissen der Dramaturgie voraussetzt. Das Bild muss für ein bestimmtes Publikum verständlich sein, es wird für dieses Publikum umgesetzt. Der Kontext, der kulturelle Diskurs in dem Bild, kann nicht aus diesem herausgelöst werden. Was dem Publikum vermittelt werden soll, wird dabei vom Fotografen nicht aus den Augen verloren – denn

¹⁰³ vgl. Vogel, Köln 2006 – S 30

¹⁰⁴ vgl. Vogel, Köln 2006 – S 31

¹⁰⁵ Vogel, Köln 2006 – S 31

dieses nimmt beim Betrachten dieselbe Haltung wie der Fotograf ein. Auch wenn die Handlung, die im Bild enthalten ist, nicht klar ist, so ist zumindest die Haltung des Künstlers, seine Absicht und was er preisgeben will, in der Inszenierung zu erkennen. Diese Verbindung von Abgebildetem und Intention verleiht dem Bild-Inhalt eine Gesamtform. Der Stoff, aus dem das Bild geformt ist, wird zu einer Erzählung.¹⁰⁶

3.3.5.c. Filmstills

Roland Barthes hat in „Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn“ festgestellt, dass sich das eigentlich *Filmische* nicht im Film finden lässt, dass es nicht in der *Bewegung* liegt. Vielmehr kann man es in Filmfotos oder Fotogrammen, wie Barthes sie nennt, erkennen. Diese stillstehenden Bilder werden auch als *stills* bzw. *filmstills* bezeichnet.

Bevor man sich einen Film im Kino ansieht, blickt man häufig auf Bilder, die Szenen aus diesen Filmen zeigen – meist gestellt und nicht selbst im Film enthalten. Betritt man den Kinosaal und beginnt, sich den Film anzusehen, so geht alles von diesen Fotografien verloren – obwohl sie noch eben so fesselnd waren. Das Foto und der Film haben beinahe nichts mehr miteinander zu tun. Das Fotogramm gilt als Nebenprodukt des Films und wird als Werbemittel angesehen, um ein Publikum für den Film zu interessieren. Der Film wird auf dem Bild reduziert und komprimiert dargestellt und nur ein Ausschnitt gezeigt. Die Bewegung der Bilder, die oft als das wichtigste und eigentliche Merkmal des Films angesehen wird, fällt weg.¹⁰⁷

Barthes sieht die Bewegung allerdings nur als konstante Veränderung der einzelnen Elemente – nicht als die Beseelung oder das eigentliche Leben der Bilder. Das Fotogramm liefert den eigentlichen Blick in das Innere, auf die im Bild enthaltenen Teile. „... der Schwerpunkt ist nicht mehr das Element ‚zwischen den Einstellungen‘ – der Schock, sondern das Element ‚in der Einstellung‘ - die Betonung innerhalb des Fragments.“¹⁰⁸

¹⁰⁶ vgl. Vogel, Köln 2006 – S 31 f.

¹⁰⁷ vgl. Barthes, Frankfurt 1990 – S 64 f.

¹⁰⁸ Barthes, Frankfurt 1990 – S 65

Das Fotogramm hebt die Filmzeit auf; es ist ein Zitat einer Menge an Elementen, die dem Film entnommen sind. Der bewegte Film ist für Barthes demnach nur ein Text unter vielen anderen, der im Fotogramm enthalten ist. Der bewegte Film und das Fotogramm befinden sich in einer Wechselbeziehung, in der keines über dem anderen steht oder dem anderen entnommen ist.¹⁰⁹

3.3.5.d. Filmische Fotografie

Auch bei Bildern, welche unabhängig vom Film zu sehen sind, kann man den gezeigten Ausschnitt als *Bildschirm* ansehen, ein weiterer Hinweis auf den medialen Wettstreit von Fotografie und Film. Den klaren Vorteil des Bildes sieht Henry Fox Talbot in der möglichen Verweildauer, die man beim Betrachten von Fotografien wie auch von anderen Bildern hat. Unübersichtlichkeit stört oft weniger, als dass sie zum näheren und wiederholten Blick auf das Bild anregt. Der Betrachter möchte alles entdecken und nichts übersehen, jede Einzelheit auffinden.¹¹⁰

Die filmische Fotografie bezieht sich in Ästhetik, Technik und auch Ikonographie auf Vorlagen, welche aus dem filmischen Bereich stammen. Sie nimmt diese Elemente des Films in sich auf und verwendet sie, um im fotografischen Moment eine Assoziation zu einer Geschichte entstehen zu lassen.¹¹¹

Diese Geschichte erfindet jeder Betrachter selbst für sich neu. Er ist nicht nur Zuseher, sondern auch Regisseur. Details sowie Symbole, Inhalte und Handlung setzt er zu einem Ganzen zusammen und spielt einen inneren Film ab, den das Bild initiiert hat. Die Andeutungen und Symbole, welche in dem Bild stecken, weisen mehr oder auch weniger die Richtung für die sich entfaltenden Abenteuer.¹¹²

¹⁰⁹ vgl. Barthes, Frankfurt 1990 – S 66

¹¹⁰ vgl. Diers, Hamburg 2006 – S 223

¹¹¹ vgl. Diers, Hamburg 2006 – S 111 f.

¹¹² vgl. Diers, Hamburg 2006 – S 118 f.

3.3.6. Die Unschärfe der Hermeneutik

Das hermeneutische Verfahren der Kunstinterpretation – also eine Deutung über die in der Gesellschaft gebräuchlichen Motive und Symbole – zeichnet sich dadurch aus, dass es „notwendigerweise von ‚Unbestimmtheitsstellen‘ durchsetzt ist und z.T. den Charakter eines ‚visuell Unbewussten‘ hat, was es offen macht für „perspektivisch-interpretative Bezugnahmen“¹¹³

Kunstwerke können demnach von Mensch zu Mensch anders gedeutet und verstanden werden. Allerdings finden sich die divergenten Perspektiven, die Möglichkeiten der unterschiedlichen Bedeutungen zu einem Gemeinsamen zusammen, welches dem allgemeinen Verständnis einer Symbolik entspricht. Das Grundgerüst ist zwar vorhanden, jedoch besitzt die Hermeneutik eine Offenheit gegenüber individuellen Empfindungen und Interpretationen von Kunstwerken.¹¹⁴

Sie beschränkt sich nicht auf eine allgemeingültige Aussage über ein Bild, ein Kunstwerk – sie lässt mehrere Deutungen zu und bedient sich pluraler Perspektiven. Die fehlende Einschränkung dieser Methode ist ihr Vorteil, ihre eigene *Schärfe*.¹¹⁵

¹¹³ Sowa, Uhlig in: Marotzki, Niesyto, Wiesbaden 2006 – S 83

¹¹⁴ vgl. Sowa, Uhlig in: Marotzki, Niesyto, Wiesbaden 2006 – S 83

¹¹⁵ vgl. Sowa, Uhlig in: Marotzki, Niesyto, Wiesbaden 2006 – S 84

4. Methode

„Photography is a major force
in explaining man to man.“¹¹⁶

Edward Steichen

Die in Kapitel 3 angesprochenen theoretischen Aspekte behandeln mediale, gesellschaftliche und kunsttheoretische Standpunkte. Diese sollen in die Analyse der Bilder von Gregory Crewdson einfließen.

Im Rahmen der Bildanalyse lassen sich die verschiedenen Betrachtungsweisen auf die Kunstwerke anwenden. Sie bilden ein grundlegendes Analyseraster betreffend Entstehung, Vermittlung und Aufnahme der Bilder. Weiters fließen in die Analyse die in Kapitel 6 erläuterten sozialen und medialen Kontexte ein, welche einen Rahmen zum umfassenderen Verständnis der Bilder formen sollen.

Methodisch wird im Rahmen einer Analyse folgendermaßen vorgegangen:

Bereits zu Beginn der Schilderung der Bilder ist es nötig, die formalen Inhalte, reine Formen und Farben, zu Symbolen umzudeuten.¹¹⁷

Im Rahmen einer *vor-ikonographischen* Beschreibung der Bilder werden die Objekte und Personen beschrieben und dabei bereits nicht nur in ihrer tatsächlichen Bedeutung erfasst, sondern auch in ihrer Ausdrucksform.

Eine *ikonographische* Analyse versucht, die Symbole in den Bildern zu deuten. Das Ziel ist eine Annäherung an die vom Künstler beabsichtigten Bedeutungen, mit denen die Darstellungen aufgeladen sind – basierend auf der Annahme, dass der Künstler mit diesen Verknüpfungen Inhalte transportieren will und die daraus entstehenden Bedeutungen vom Künstler beabsichtigt sind.

Die *ikonologische* Analyse bietet einen Blick auf das Bild mit Rücksicht auf die Einbettung in gesellschaftliche, politische, soziale und kulturelle Umstände der

¹¹⁶ http://www.brainyquote.com/quotes/authors/e/edward_steichen.html - 20.05.2009

¹¹⁷ vgl. Panofsky, Köln 2006 – S 7 f.

Produktion und Rezeption. Ebenso fallen in diesen Bereich der Interpretation technische Voraussetzungen, unter welchen das Kunstwerk entstanden ist. Der Gehalt des Bildes wird ermittelt, indem die Grundprinzipien betreffend Nation, Epoche, Klasse und so fort in die Interpretation aufgenommen werden.¹¹⁸

Beachtet wird im Rahmen der Analyse auch, welcher Art der Fotografie die Bilder Crewdsons angehören. Es handelt sich um Filmische Fotografie, welche Elemente der narrativen Fotografie und auch der inszenierten und inszenierenden Fotografie übernimmt und sich dabei filmischer Ästhetik und Erzählweisen bedient.

Anders als beim Film wird der Betrachter hier selbst zum Regisseur. Er bedient sich seiner bildlichen Erfahrungswelt, um aus dem fotografischen Moment und der darin verdichteten Raumzeit eine Geschichte entstehen zu lassen, die nicht vorgegeben ist.¹¹⁹ Hierbei wird auch Roland Barthes Blick auf Filmstills beachtet, der diese als eigentliche Träger der filmischen *Seele*, als Verdichtung des Film-inhalts sieht.¹²⁰

Wie die filmischen Aspekte von Crewdsons Bildern erzeugt werden, soll anhand von technischen Entstehungselementen, Bildaufbau und weiteren fotografischen Auswahlverfahren bei der In-Szene-Setzung dargelegt werden.

Als Schlusspunkt der Analyse wird das Hauptaugenmerk gelegt auf den eigenständigen Umgang der Betrachter mit den Bildern und deren Weiterführung zu Geschichten. Dies soll wiederum die Problematik der Bildrezeption, wie sie Vilém Flusser sieht, für die Bilder von Gregory Crewdson in Frage stellen.

¹¹⁸ vgl. Panofsky, Köln 2002 – S 38 ff.

¹¹⁹ vgl. Diers, Hamburg 2006 – S 118 f.

¹²⁰ vgl. Barthes, Frankfurt 1990 – S 65

5. Gregory Crewdson

5.1. Biografie

Gregory Crewdson wurde am 26. September 1962 in Brooklyn, New York City, geboren – heute lebt und arbeitet er in New York.

1985 hat er mit einem Bachelor of Arts das Purchase College der State University of New York abgeschlossen. 1988 folgt der Abschluss als Master of Fine Arts an der Yale School of Art der Yale University in New Haven. Seitdem sind die Arbeiten von Gregory Crewdson in den USA und in Europa im Rahmen zahlreicher Gruppen- und Einzelausstellungen zu sehen gewesen. Er wird von der Luhring Augustine Gallery in New York City repräsentiert, arbeitet mit der Gagolian Gallery in Los Angeles und der White Cube Gallery in London zusammen.

Die Arbeit von Gregory Crewdson ist in Sammlungen mehrerer Museen vertreten – die bekanntesten darunter – das Museum of Modern Art, das Metropolitan Museum of Art, das Whitney Museum of American Art, das Los Angeles County Museum und das San Francisco Museum of Modern Art.¹²¹ Die hohe Qualität und imposante Größe der Bilder sind wichtige Merkmale der Arbeiten. Abzüge aus dem Buch „Beneath The Roses“ haben die Maße 144,8 x 223,5 cm.

Im Laufe seiner Karriere wurde Gregory Crewdson mehrfach ausgezeichnet – unter anderem zuletzt im Jahr 2004 mit der Skowhegan Medal for Photography.¹²²

Seine Werke sind im Rahmen mehrerer Bücher erschienen.

Die Publikationen von Gregory Crewdson reichen zurück bis 1998, dem Erscheinungsjahr von „Hover“. 2000 folgte „Gregory:Crewdson: Dream of Life“, 2002 „Gregory Crewdson, Early Work (1986-88)“. Im folgenden Jahr wurde „Twilight: Photographs by Gregory Crewdson“ veröffentlicht. 2005 erschien das Buch „Gregory Crewdson: 1985-2005“, im Jahr darauf wurde die Serie „Fireflies“

¹²¹ vgl. www.hoverproductions.com/biography

¹²² vgl. www.luhringaugustine.com

publiziert – eine bereits ältere Arbeit, in der sich Crewdson nicht der aufwendigen Inszenierung gewidmet hatte. Die Aufnahmen zeigen Glühwürmchen, abgebildet in der Nacht – die Bilder vermitteln sowohl eine schöne, faszinierende, als auch düstere Stimmung, was sie mit aktuelleren Arbeiten gemeinsam haben.

2008 folgt zuerst die Arbeit „Dream House“, für das Crewdson Hollywoodstars wie Julianne Moore oder auch Tilda Swinton in der für ihn typischen Weise abgebildet hat – ein Schritt Richtung Film, der bereits Jahre zuvor Einzug in seine Bilder gefunden hat.

Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf Bilder aus dem im Jahr 2008 erschienenen Buch „Beneath The Roses“. Gezeigt werden in diesem Band Werke, die im Zeitraum 2003 bis 2007 entstanden sind.

Gregory Crewdson ist Senior Critic des Department of Photography an der Yale School of Arts.¹²³

5.2. Werkentwicklung

*„The overall picture is understood,
but the drama is electric.“¹²⁴*

5.2.1. Künstlerische Arbeit

Heutzutage kann man grob zwei verschiedene Arten der Fotografie unterscheiden: Die eine ist journalistisch, dokumentarisch, sie bildet Fakten ab und zeigt Tatsachen, wie sie sind.

Die andere ist die künstlerische Fotografie. Sie hat nicht in allen Fällen - wie meist die journalistische – den Anspruch, Reales abzubilden und zu zeigen. Der Fotograf kann sich in der künstlerischen Fotografie durchaus mehr selbst in das Bild miteinbringen. Er arrangiert, er inszeniert und zeigt auf den Abbildungen, was er geschaffen hat.

¹²³ vgl. www.hoverproductions.com/biography

¹²⁴ The Sunday Times Magazine, march 2008

Einer dieser Fotografen ist Gregory Crewdson – bekannt für seine aufwändige, große, beeindruckende und *unheimliche* Arbeit. Aber auch er beobachtet, interpretiert bereits Existierendes – auch wenn er es für seine Zwecke in Szene setzt. Er schafft eine Welt, die er einerseits aus Beobachtungen, andererseits aus Erfundenem zusammenstellt.

Bereits in den Anfängen der jeweiligen Arbeitsprozesse lässt sich das erkennen: Gregory Crewdson sucht zwar lange nach den richtigen Location, verändert diese dann aber auch gerne bzw. lädt sie mit Subtext auf – durch Licht, durch Perspektive, Umbauten und viele andere Mittel.¹²⁵

5.2.2. Days of Work and Progress

Die Arbeiten für das Buch "Beneath the Roses" begannen bereits 2003.

Von Kritikern wird die Serie der darin gezeigten Bilder als die bis jetzt von Crewdson mit größtem Aufwand betriebene bezeichnet, was Licht und Produktion betrifft.¹²⁶

Will man die Bilder von Gregory Crewdson und vor allem den Weg von der Idee zum Print verstehen, so ist vor allem ein einführendes Detail wichtig: Gregory Crewdson „is making and not taking the pictures“¹²⁷ – er ist der *Creator* der Bilder – er kreierte sie; aber er drückt nicht auf den Auslöser des Fotoapparates.. Vergleicht man seine Bilder mit Filmen, könnte man ihn als den Regisseur bezeichnen.

Filmähnlich sind auch die sonstigen Arbeitsbedingungen – von den Vorbereitungen, über die Arbeit am Set bis zur Postproduktion, der digitalen Nachbearbeitung. Die Bilder sind zusammengesetzt aus mehreren Aufnahmen, die jeweils scharf gestellt sind. Unschärfe, wie sie naturgemäß in Bildern zu finden ist, kommt in Crewdsons Arbeiten nicht vor.

Seit mehreren Jahren arbeitet Crewdson mit seinem Director of Photography zusammen, mit Richard Sands – welcher bei den Aufnahmen die Funktion des Kameramanns übernimmt. Neben ihm sind bis zu fünfzig Leute an der Entstehung der Bilder beteiligt – das Team umfasst Produzenten,

¹²⁵ vgl. Artforum, september 2008

¹²⁶ vgl. Photo District News, july 2007

¹²⁷ vgl. Interiors, april+may 2008

Produktionsdesigner und –assistenten, Zimmerer, Maler, Bühnenbildner, Lichttechniker, Stylisten und viele mehr.

Sobald Gregory Crewdson mit einer Idee an sein Team herantritt, wird vorbereitet.

Erster Schritt ist die Anfertigung von groben Schwarz-Weiß-Skizzen. Nach weiteren Gesprächen entstehen genauere Farbskizzen. Die Vision wird klarer und die ausführliche Vorbereitung nimmt ihren Lauf – die Shootings dauern mindestens zwei bis drei Tage. In diesem Zeitraum werden vierzig bis fünfzig analoge Stills mit einer Großformatkamera (8x10inch) angefertigt, die später digital zu einem Bild zusammengebaut werden.¹²⁸

5.2.3. Außen und Innen

Die Arbeit von Gregory Crewdson teilt sich in Außen- und Innenaufnahmen.

Außenaufnahmen entstehen in Massachusetts und Vermont, in kleinen Städten und Vororten. Wenn Gregory Crewdson eine Reihe von Locations gefunden hat, die seiner Vorstellung entsprechen, macht er sich mit seinem *Line Manager*, seinem *Director of Photography* und einem *Location Manager* auf den Weg, um vor Ort die genaueren Bedingungen abzuklären. Wie viele Kräne werden benötigt, um die Location auszuleuchten – meist sind es zwei oder drei. Welche Lizenzen werden benötigt, um Straßen sperren zu lassen? Die Vorarbeit zu den Aufnahmen kann mehrere Wochen in Anspruch nehmen.

Die Arbeit am Set dauert für eine gesamte Serie fast immer vier bis fünf Wochen. Meist entstehen in dieser Zeit ungefähr zehn Werke.

Für Innenaufnahmen wird eine *Sound Stage* im Massachusetts Museum of Contemporary Art angemietet. Auf ca. 3000 Quadratmeter wird das Set eigens aufgebaut. Skizzen dienen zu Beginn als Anleitung für den Aufbau.

Wichtig sind Gregory Crewdson bei den späteren Vorbereitungen vor allem die Details – Flecken an den Wänden und schmutzige Bettwäsche sind nicht zufällig

¹²⁸ vgl. The Sunday Times Magazine, march 2008

in seinen Bildern zu sehen.¹²⁹ Er kreierte künstliche Abbilder von Städten in *New England* – auch wenn seine Bilder überall stattfinden könnten.¹³⁰

Der New England Charme war auch schon als wesentliches Element in den Bildern von Edward Hopper zu finden. Was Crewdson sucht, das findet er in dieser Umgebung: etwas, das Vertrautes und gleichzeitig Fremdartiges wachruft.¹³¹

5.2.4. Licht

“It’s just about trying to find something elusive and beautiful and mysterious in the world,” sagt Crewdson.¹³² Seine Bilder sind schön – auf den ersten Blick meistens sogar, was die darauf gezeigte Stimmung betrifft. An der Oberfläche ist alles in Ordnung. Dennoch stimmt etwas nicht.

Diese Stimmung, das Mysteriöse und Unheimliche, erzeugt Gregory Crewdson mit Hilfe des richtigen Lichts. Setzt man in jedem gezeigten Raum ein anderes Licht, verwendet man andersartige Lichtquellen – wie Tischlampen, Straßenlampen, Blitzlicht, Ampeln, Autobeleuchtung, Neonschilder und vieles mehr. Man kann den Betrachter von einem Raum in den anderen führen. In den Räumen entstehen so auch unterschiedliche Atmosphären. Crewdson verwendet diesen Effekt, um Raum im Bild zu definieren.

Zudem spielt Licht eine wichtige Rolle beim Strukturieren. Beleuchtet man gewisse Bereiche einer Straße, so bleiben andere dunkel.¹³³ So kann man einerseits die Aufmerksamkeit auf den hellen Bereich leiten, die schwarzen bzw. dunkleren Stellen werden jedoch mit Unbekanntem, mit im Dunklen Verborgenen assoziiert.

5.2.5. Aufwand

Die Bilder aus dem Werk Gregory Crewdsons wirken nicht nur aufwändig, sie sind es auch. Die Produktion ist extrem kostspielig und für alle MitarbeiterInnen

¹²⁹ vgl. The Sunday Times Magazine, march 2008

¹³⁰ vgl. Artforum, september 2008

¹³¹ vgl. Smithsonian, june 2008

¹³² vgl. Smithsonian, june 2008

¹³³ vgl. Photo District News, july 2007

gelegentlich ein Härtetest; spätestens, wenn Regenmaschinen im Dauerbetrieb laufen, stundelang Kunstschnee angefertigt werden muss oder Häuser abgebrannt werden.¹³⁴

Doch für Gregory Crewdson steht der Aufwand für den Moment, wenn alles zusammenkommt zu dem Ergebnis, dem Bild, das sich Wochen zuvor in seinem Kopf entwickelt hat, im Verhältnis. "Everything's aligned in the world at that moment. The world makes sense. Order. Perfection even. It makes me weep."¹³⁵

Emotional sind auch die Geschichten, die rund um Crewdsons Bilder entstehen. Er nennt sie *in-between moments*. Der Betrachter selbst muss sich die Geschichte rund um diesen Moment denken, sie selbst erfinden.¹³⁶ Crewdson behauptet, angeblich selbst nicht darüber nachzudenken, was vor und nach diesem Moment passiert ist und passieren wird.¹³⁷ "I have a very difficult time thinking linearly [...] I tend to think more in terms of images."¹³⁸

5.3. Wirkung

*"I've always loved that combination of something that feels familiar and strange at the same time, which is essentially the uncanny."*¹³⁹

Gregory Crewdson

5.3.1. The Brooklyn Brownhouse

Gregory Crewdsons Vater war Psychologe. Sein Büro hatte er im Keller des Hauses, in dem die Familie wohnte – ein „Brownstone“-Haus¹⁴⁰ in Brooklyn. Die Kinder waren also schon früh mit den vorübergehenden Patienten des Vaters

¹³⁴ vgl. New York Magazine, april 2008

¹³⁵ Gregory Crewdson in: New York Magazine, april 2008

¹³⁶ vgl. Smithsonian, june 2008

¹³⁷ vgl. Smithsonian, june 2008

¹³⁸ Gregory Crewdson in: Smithsonian, june 2008

¹³⁹ Gregory Crewdson in: Photo District News, july 2007

¹⁴⁰ Häuser aus rotem Sandstein werden im Amerikanischen als „brownstone“ bezeichnet. Die meisten der Häuser stammen aus dem mittleren bis endenden 19. Jahrhundert. Sie stehen oft als Symbol für Wohlstand – im Vergleich zu neueren, billigeren Häusern, welche in Bildern von Gregory Crewdson oft zu sehen sind.

konfrontiert, die sie auch außerhalb des Hauses nicht ansprechen durften. Diese Menschen hatten ein Geheimnis. Sie kamen in das Haus, um mit ihrem Psychologen zu reden. Aus welchem Grund sie das taten, war Gregory Crewdson als Kind lange unverständlich. Fasziniert war er allerdings von den Geheimnissen, dem Mysteriösen, das die „Gäste“ umgab. Diese Art von Mysteriösem findet man auch heute noch in den Bildern von Gregory Crewdson. Geheimnisse, die unter der Oberfläche lauern spielen ebenso eine wichtige Rolle für die Arbeit von Crewdson wie Voyeurismus – das Verborgene sichtbar machen wollen.¹⁴¹ Seit seinen ersten fotografischen Arbeiten beschäftigt sich Crewdson mit dem Verhüllten, dem Geheimen im Alltag. Vor allem mit Farbe und Licht beeinflusst er Alltagswelten, um aus ihnen Unheimliches zu machen.¹⁴² Gewöhnliche Menschen werden in ungewöhnlichem Licht dargestellt, schön, aber surreal. Was jedem Bild fehlt, ist die Leichtigkeit – draußen lauert etwas, jemand, das/der noch verborgen ist, oder sich bereits innerhalb des Rahmens befindet, durch den man das Geschehen betrachtet.¹⁴³

In „Beneath the Roses“ spielt die klassische Narration eine untergeordnete Rolle. Vielmehr geht es um Stimmungen, Atmosphäre und Beziehungen. Distanz ist eines der zentralen Themen – neben dem Verschieben von Grenzen zwischen Tod, Liebe, Nähe, Privatem und Öffentlichem.¹⁴⁴

Bestimmte Motive kann man in den Stills immer wieder finden: Schwangere Frauen, entblößte Menschen, voll Scham nach unten gesenkte Köpfe. Die Geschichten drehen sich um den Wunsch, sich verbunden, dazugehörig zu fühlen – und um die Unmöglichkeit der Erfüllung dieses Wunsches.

Der Voyeurismus ergibt sich beim Betrachten der Bilder durch Perspektiven, die durch Fenster, (Hinter-)Türen und über Reflektionen führen. Crewdson erlaubt dem Betrachter, Dinge zu sehen, die man aus *normaler* Perspektive, von außen, nicht entdecken könnte. Aufgrund dieses Blicks durch Rahmen ist der Betrachter

¹⁴¹ vgl. The Sunday Times Magazine, march 2008

¹⁴² vgl. Photo District News, july 2007

¹⁴³ vgl. New York Magazine, april 2008

¹⁴⁴ vgl. Interiors, april+may 2008

peinlich berührt. Ein Gefühl der Entfremdung stellt sich ein.¹⁴⁵ “The core issue is of wanting to feel at home in the world, but feeling slightly alien instead.”¹⁴⁶

5.3.2. Shiny Happy People

Ort des Geschehens ist das Vorstadt- und Kleinstadt-Amerika. Ein Milieu, in dem normalerweise nicht viel passiert, wo Ruhe herrscht und welches durch Vertrautes und Gewohntes Sicherheit vermittelt. Die Rasen sind gemäht, die Autos gewaschen und die Straßen leer. Die Oberfläche ist in bester Ordnung.¹⁴⁷ Doch es geht etwas Beunruhigendes vor in den Bildern.¹⁴⁸ Die abgebildeten Personen sind verloren und einsam, sie sind Symbole für menschliche Abgründe.¹⁴⁹

Die Welt, in der die Geschichten der Bilder spielen, ist diejenige, die wir kennen. Allerdings geschieht etwas Unerklärliches, etwas Außenstehendes bringt die Wirklichkeit ins Wanken.¹⁵⁰ “The viewer is left to imagine what comes before or after, because my photos are unresolved.”¹⁵¹

In der Arbeit von Gregory Crewdson geht es um Rückkehr. Unheimliches kann nur durch Heimliches entstehen. Etwas Gewohntes wird unheimlich, weil wir es anders kennen – aber wir kennen es bereits. Um die Theorien Sigmund Freuds und alltägliche psychologische Spannungen kommt das Werk Gregory Crewdsons kaum herum.¹⁵² “Unablässig flammen Emotionen auf, Sehnsucht vor allem, Furcht und Reue. [...] Es ist ihr Umgang mit ihrem Unglück, stoisch und sehenden Auges, der uns berührt, nicht das Unglück selbst.”¹⁵³

¹⁴⁵ vgl. Photo District News, July 2007

¹⁴⁶ Gregory Crewdson in: Photo District News, July 2007

¹⁴⁷ vgl. Photo District News, July 2007

¹⁴⁸ vgl. Zeit online, Juni 2008

¹⁴⁹ vgl. Zeit online, Juni 2008

¹⁵⁰ vgl. Zeit online, Juni 2008

¹⁵¹ Gregory Crewdson in: Photo District News, July 2007

¹⁵² vgl. Interiors, April+May 2008

¹⁵³ Banks, Russell in: Crewdson, Ostfildern 2008 – S 10

Die Personen, die Gregory Crewdson in seinen Bildern darstellt, wirken oft verloren in einer größeren Umgebung.

”I want the actual event of the picture to be small – with almost nothing actually happening. But I want to have that event take place in a much larger context, so that the drama comes out of that relationship between the small figure and the larger landscape. It’s about the isolation of the figure and the sense of being alone in a desolate landscape. There is also a sense of awe that comes out of that tradition of the small figure in the larger landscape, even a sense of the sublime.”¹⁵⁴

5.3.3. Die Schattenseiten des Amerikanischen Traums

“Gregory Crewdson erzählt auf einem Foto einen ganzen Spielfilm. Seine Arbeiten zeigen die Schattenseiten des amerikanischen Traums.“¹⁵⁵

In den USA herrscht Angst. Das Böse wird bekämpft, jeden Tag, jede Minute, zwischen Boston und Los Angeles. Michael Moore hat uns diese Tatsache mehrmals vor Augen geführt.¹⁵⁶ Es gibt noch weitere Regisseure, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen, wie zum Beispiel David Lynch. Viele seiner Filme treffen zielsicher diesen wunden Punkt der amerikanischen Seele.

Wirft man einen Blick auf die Bilder von Gregory Crewdson, so liegt ein Vergleich zu diesen Filmen nahe.¹⁵⁷ Ein Vergleich, den man auch zu amerikanischen Horrorfilmen ziehen kann. Auch hier sind saubere Vororte und Kleinstädte oft Kulisse und Hintergrund für den amerikanischen Alltag – besonders seit den 1970er Jahren, als die Suburbs in den Filmen nicht mehr hauptsächlich mit Sicherheit und dem amerikanischen Traum belegt waren. Ein genauerer Blick auf Horrorproduktionen zeigt deutlicher, dass die Angst, für die Amerika momentan berüchtigt ist, sich als Problem der weißen amerikanischen Mittelschicht in Klein- und Vorstädten etabliert.

¹⁵⁴ Gregory Crewdson in: Photo District News, July 2007

¹⁵⁵ Zeit online, Juni 2008

¹⁵⁶ vgl. Kult, Februar/März 2006

¹⁵⁷ vgl. Kult, Februar/März 2006

Die Angst und der Horror haben ihren Ursprung nicht dort, wo im Alltag Welten aufeinanderprallen, wo Menschen in einem kulturellen Bevölkerungsmix miteinander auskommen müssen. Man findet sie hingegen in gepflegten Einfamilienhäusern und Vorgärten, hinter weißen Gartenzäunen und in Doppelgaragen. Aus der scheinbaren Idylle kommt immer öfter das Fremde, das Grauenhafte hervor. Verwesende Körperteile finden sich in der duftend grünen Wiese wieder – wie das abgeschnittene Ohr in David Lynchs „Blue Velvet“. ¹⁵⁸(vgl. 9.2.1.)

Und wie jeder Albtraum hat auch dieser kein Anfang und kein Ende. ¹⁵⁹

„Die Amerikaner in einem Crewdson-Bild haben sich furchtbare Dinge angetan, seit Langem schon, ganze Jahrhunderte lang, und ein flüchtiger Blick genügt, um zu sehen, dass wir Amerikaner einander auch weiterhin furchtbare Dinge antun werden, bis schließlich niemand mehr übrig bleibt. [...] Wir Amerikaner waren schon immer gefallene Kreaturen, ohne Erinnerung an das Paradies, nur mit einer vagen Vorstellung davon. Und diese Fantasie, unverwirklicht, vielleicht auch gar nicht zu verwirklichen, lässt uns grausem werden.“ ¹⁶⁰

5.3.4. Lighting

Photographie bedeutet, mit Licht zu malen. So sieht auch Gregory Crewdson Licht als zentrales und wichtigstes Element der Bildgestaltung – als erzählerisches Element, das atmosphärisch, gestaltend und eindringlich wirken kann. ¹⁶¹

Als Vorbild gibt Gregory Crewdson in diesem Bezug Edward Hopper an. Der amerikanische Maler hat bereits Jahre zuvor Alltagswelten durch bestimmtes Licht in ungewöhnliche Umgebungen verwandelt. Dabei ist das Licht in Hoppers Bildern keineswegs natürlich. Es scheint zuerst nicht außergewöhnlich, ist aber beim genauen Hinsehen sehr konstruiert und wirkt – wie auch Crewdsons Stills – filmisch. ¹⁶²

¹⁵⁸ vgl. Kult, Februar/März 2006

¹⁵⁹ vgl. Banks, Russell in: Crewdson, Ostfildern 2008 – S 8

¹⁶⁰ Banks, Russell in: Crewdson, Ostfildern 2008 – S 8

¹⁶¹ vgl. Photo District News, July 2007

¹⁶² vgl. Photo District News, July 2007

“On the surface it appears to be realistic, but there is something particular about his light that, to me, makes his paintings feel more psychologically-based. There are these very ordinary situations, and the light is being used as a narrative code to reveal the story. It also provides some possibility of transformation of the ordinary, which gives the images a certain theatricality.”¹⁶³

Ein weiterer Vergleich zwischen Crewdson und Hopper lässt sich in der Harmonie dieser dargestellten Umgebung unternehmen – beide zeigen eine durchaus schöne, jedoch traurige, bedrückende Welt,¹⁶⁴ mit bedeutungsgeladenen Details wie Büchern oder Koffern, welche die Geschichten in den Bildern präzisieren.¹⁶⁵ Diese Kleinigkeiten sind es oft, welche den Bildern eine absurde, außergewöhnliche Perspektive verschaffen und sie von der Realität entfernen – Details, welche die Personen jenseits der Wirklichkeit erscheinen lassen. Durch ein Fenster starren sie oftmals auf eine Landschaft, betrachten die Möglichkeit einer anderen Existenz außerhalb ihrer selbst, draußen, vor dem Fenster. „He’s not only showing us alienation, but also a degree of hopefulness.”¹⁶⁶

5.3.5. Großes Kino

Die Bilder von Gregory Crewdson wirken wie Momente aus Filmen, wie Augenblicke einer Handlung.

„Dass Crewdsons Werk so häufig mit dem Kino verglichen wird, [...] ist suggestiv und erklärt sich aus dem ‚Look‘ seiner Bilder, die keinem anderem visuellen Artefakt stärker ähneln als den Technicolor-Filmstills der 1950er Jahre.“¹⁶⁷

Großen Einfluss auf Gregory Crewdson nahm diesbezüglich David Lynch. Besonders die Optik, mit der dieser in seinen Filmen für die ihm charakteristische

¹⁶³ Gregory Crewdson in: Tate Etc, may 2004

¹⁶⁴ vgl. Tate Etc, may 2004

¹⁶⁵ vgl. Tate Etc, may 2004

¹⁶⁶ Gregory Crewdson in: Tate Etc, may 2004

¹⁶⁷ Banks, Russell in: Crewdson, Ostfildern 2008 – S 6

Stimmung sorgt, ist für Crewdsons Werk von Gewicht. Gesättigte Farben, viel Dunkelheit und die Spannung zwischen diesen beiden Elementen im Bild bestätigen diese Einflussnahme.¹⁶⁸

Auch Lynchs Amerikasichtweise zeigte starke Wirkung auf Crewdson. „Blue Velvet changed my life, [...] the first time I saw it, [...] I found myself totally connecting with Lynch’s skewed view of suburbia.“¹⁶⁹

Aber auch wenn Gregory Crewdson Bilder erzeugt, die Filme suggerieren und Motive verwendet, die auch von Horrorfilm-Produzenten angewandt werden, so schafft er doch Stills. Es wird keine fertige Geschichte erzählt, es gibt nur einen Moment, den „*in-between point*“, der zwischen dem Davor und dem Danach auftaucht – wie zum Beispiel eine offene Autotüre, die Crewdson oft in seinen Bildern verwendet.¹⁷⁰

Ebenso wie im Film ist die Künstlichkeit, das Gestellte ein nicht zu vernachlässigendes Element. Besonders im Bezug darauf, dass es die filmische Optik nur noch unterstreicht. Die Bilder „[...] verschleiern die Inszenierung nicht, [...] sondern wie Filme sind sie offensichtlich kostspielig in der Produktion, erfordern enormen logistischen Aufwand, riesige Crews und gewaltige Mengen an Ausrüstung und Technik.“¹⁷¹

Im Gegensatz zu Filmen ist es für Bilder schwieriger, eine Geschichte zu erzählen – es gibt weder zeitliche Entwicklung, noch Bewegung oder Erzählung und vor allem keine Musik und keinen Dialog.¹⁷² Elemente, die in Filmen essentiell zur Entstehung einer Geschichte beitragen. Film kann den Ausschnitt des Gezeigten jederzeit ändern und dem Geschehen folgen. Dieses dreidimensionale Gefühl muss in die fixierte, zweidimensionale Ebene von Stills übertragen werden.¹⁷³

¹⁶⁸ vgl. Photo District News, july 2007

¹⁶⁹ Gregory Crewdson in: The Sunday Times Magazine, march 2008

¹⁷⁰ vgl. Gregory Crewdson in: Photo District News, july 2007

¹⁷¹ Banks, Russell in: Crewdson, Ostfildern 2008 – S 6

¹⁷² vgl. The Sunday Times Magazine, march 2008

¹⁷³ vgl. Richard Sands in: Photo District News, july 2007

Gregory Crewdson verwendet zu diesem Zweck Licht.¹⁷⁴ Es kann verwendet werden, um Texturen herauszuarbeiten und Tiefe zu erzeugen. Schließlich kann auch das *stille Bild* zum Leben erwachen.¹⁷⁵

Mit dem Einsatz von Licht kann Gregory Crewdson sein Publikum beeinflussen, die Aufmerksamkeit auf das lenken, was ihm wichtig ist und es durch die Bilder führen.¹⁷⁶

Ein logischer nächster Schritt wäre für Gregory Crewdson als Regisseur an einem Film zu arbeiten. Allerdings bezieht er oft Stellung dazu, nur in einzelnen Bildern zu denken, in eingefrorenen Momenten.¹⁷⁷ "I think in terms of single images [...] My work is profoundly connected to that tradition. I really don't know what happens before or after an image, I really have no clue."¹⁷⁸ Vgl. auch 5.2.5.

¹⁷⁴ vgl. The Sunday Times Magazine, march 2008

¹⁷⁵ vgl. Richard Sands in: Photo District News, july 2007

¹⁷⁶ vgl. The Sunday Times Magazine, march 2008

¹⁷⁷ vgl. Photo District News, july 2007

¹⁷⁸ Gregory Crewdson in: New York Magazine, april 2008

6. Kontexte

6.1. Soziale Kontexte

Die Arbeiten von Gregory Crewdson stehen im Kontext mit einer ausgewählten sozialen Umgebung. Die Orte, sowohl bei Innen- als auch Außenaufnahmen, sind bewusst gewählt und entsprechen einem klassischen amerikanischen Vorstadtmilieu.

6.1.1. Die amerikanische Familie

“Family first.”¹⁷⁹

Je intimer zwischenmenschliche Beziehungen sind, desto öfter kommt es zu Konflikten. Besonders in Familien entstehen Zerwürfnisse sehr leicht und oft. Scheidungsstatistiken zeigen, dass sich Auseinandersetzungen zwischen Ehepartnern vermehren. Aber auch Schwierigkeiten zwischen Eltern und Kindern kommen im alltäglichen Zusammenleben ständig vor – wenn auch von der Öffentlichkeit weniger stark wahrgenommen.

6.1.1.a. Persönlichkeiten

Persönliche Konflikte bilden sich, wenn unterschiedliche Persönlichkeiten aufeinandertreffen. *Soziale Konflikte* haben ihren Ursprung außerhalb der Familie, beeinflussen diese jedoch ebenso. Eine genaue Trennung dieser beiden Konfliktformen scheint nicht möglich, denn Persönlichkeiten werden immer auch von sozialem Umfeld, Werten und äußeren Gegebenheiten geprägt.¹⁸⁰

“The family is a relationship comprising two or more persons with different personalities, exposed to a variety of influences from the larger group. We must bear in mind the essential unity of the individual, family and society.”¹⁸¹

¹⁷⁹ Arrested Development, tv-series, FOX 2003-2006

¹⁸⁰ vgl. Truxal, Merrill, New York 1953 – S 454 f.

¹⁸¹ Truxal, Merrill, New York 1953 – S 455

Gehen zwei Menschen eine Ehe ein, so handelt es sich meist um zwei bereits erwachsene, in ihrer Entwicklung ausgeformte Individuen. Zwar ist noch eine Entfaltung der Persönlichkeit möglich, was Bildung, Gefühle und Verständnis für den Partner betrifft. Das Fundament für die Persönlichkeiten ist aber zumeist bereits vorhanden – geprägt von der eigenen Familie. Die zeigt sich in Temperament, Angewohnheiten und Rollenbildern, die erfahrungsgemäß nur schwer abgelegt werden können.¹⁸²

6.1.1.b. Gute alte Zeiten

Die Institution Familie hatte im 19. Jahrhundert noch einen anderen Stellenwert in der Gesellschaft. Sie diente vor allem als Existenzsicherung. Der Erfolg einer Ehe wurde festgemacht an deren Dauer oder der Anzahl der Kinder und weniger an den persönlichen Wohlbefinden der Ehepartner.¹⁸³ Vor allem in städtischen Gebieten gab es allerdings bald eine wachsende Anzahl von Möglichkeiten, Beschäftigungen neben dem Familienleben zu finden. Ob man seine Zeit mit Lokalbesuchen, Vereinen oder anderen Freizeitinstitutionen verbrachte, war offen. Jedenfalls bestand die Möglichkeit, das Bedürfnis nach sozialen Begegnungen auch außerhalb der Familie zu erfüllen. Die Folge war eine größere Unabhängigkeit des Einzelnen vom Familienleben.¹⁸⁴

Außerdem beeinflusste der Wandel der Gesellschaft die Familie als Institution und veränderte sie. Die traditionelle Familie hatte – als Teil einer stabilen Gesellschaft – nicht mit derart ausgebildeten Persönlichkeitsunterschieden zu kämpfen, wie es heute häufig der Fall ist. In der gegenwärtigen, komplexer gewordenen Gesellschaft weichen verschiedene Persönlichkeiten bedeutend stärker voneinander ab.¹⁸⁵

¹⁸² vgl. Truxal, Merrill, New York 1953 – S 456

¹⁸³ vgl. Sirjamaki, Cambridge 1953 – S 41

¹⁸⁴ vgl. Sirjamaki, Cambridge 1953 – S 42 f.

¹⁸⁵ vgl. Truxal, Merrill, New York 1953 – S 457

6.1.1.c. Das Ego

Individualität hat in der Gesellschaft einen wichtigeren Stellenwert eingenommen als in früheren Zeiten und hat auch den Anspruch, verteidigt zu werden. Dadurch hat die Familie aber auch ihre Vorrangstellung und viele Funktionen verloren, die ihre Ganzheit und Integrität erhalten haben. Der Fokus im Zusammenleben liegt nun mehr den Persönlichkeitskonflikten.

Die heutige Gesellschaft und der in ihr geförderte Individualismus verstärken das Bewusstsein vom eigenen *Ego*. Man merkt, dass man seine Rechte und Privilegien durchsetzen kann und vor allem, dass dieses Durchsetzen gesellschaftlich anerkannt wird. Es bleibt das Gefühl, eigenständig zu sein und sich niemandem gegenüber verantwortlich zeigen zu müssen.

Eine Ehe oder Familie verlangt aber nach Verantwortung und Kompromiss. Fühlt sich ein Individuum eingeschränkt und sieht die Schuld darin, dass gegenüber der Familie Pflichten einzuhalten sind und Anpassungen gemacht machen müssen, so entstehen meist Aggressionen gegenüber dem Partner und anderen Familienmitgliedern.¹⁸⁶

Auch die Rollen, welche Beziehungspartner gegenseitig und von einer Gesellschaft zugesprochen bekommen, sorgen für Verwirrung. Man will sich selbst verwirklichen, geht jedoch in Beziehungen Kompromisse ein. Ist man sich dann jedoch nicht einmal mehr sicher, ob diese Abläufe eigenen Wünschen entsprechen oder nur der Erfüllung von Rollenerwartungen dienen, ist die Folge Frustration.¹⁸⁷

6.1.1.d. Konflikte und Spannungen

Ob in religiösen, finanziellen, familiären oder anderen Zusammenhängen - Werte entstehen zwar in sozialem Kontext, bestehen aber in Individuen und sind in jeder Person unterschiedlich ausgeformt.¹⁸⁸

Ängste, Frustration und Ärger, wie sie in einer modernen Gesellschaft zu finden sind, sind meist auch bei einzelnen Personen anzutreffen und kommen dementsprechend auch in Familien vor. Um sein Inneres, Sorgen und

¹⁸⁶ vgl. Truxal, Merrill, New York 1953 – S 458

¹⁸⁷ vgl. Truxal, Merrill, New York 1953 – S 466

¹⁸⁸ vgl. Truxal, Merrill, New York 1953 – S 468 f.

Enttäuschungen zu kommunizieren, wird die Familie herangezogen. Hier kann man diese negativen Gefühle und Spannungen in einem sicheren Rahmen nach außen tragen. Allerdings auf Kosten des harmonischen Familienlebens. Zwar bietet die Familie ein abgesichertes Umfeld, in dem man sich mehr erlauben kann als außerhalb, aber die Akzeptanz ist – wie in jeder Nahbeziehung – nicht unbegrenzt. Entlädt man sich regelmäßig seiner Spannungen im familiären Rahmen, so schwächt dies das Zusammengehörigkeitsgefühl, die Einheit der Familie.¹⁸⁹

Unterschieden werden kann zwischen familiärer Spannung und Konflikten.

Konflikte können kleine oder auch große Streite innerhalb der Familie sein. Diese können unterdrückt werden oder auch an die Oberfläche kommen und ausgesprochen und behandelt werden. Wenn Frustration in einer Konfliktsituation aber nicht gelöst wird, so entstehen Spannungen, d.h. es handelt sich um ungelöste Konflikte.

Konflikte können mehr bedeuten, als man oft auf den ersten Blick vermutet. Sie stehen oft für tiefere Probleme, die sich unter der gezeigten Oberfläche befinden. Probleme, welche aus verschiedenen Gründen nicht ans Tageslicht kommen - sei es, weil eine Lösung unmöglich erscheint, oder weil sie moralische Werte verletzen -, werden leicht falsch bewertet, wie zum Beispiel Streitigkeiten um den finanziellen Haushalt, wenn es eigentlich um unterschiedliche Erziehungsmethoden der Kinder geht. Selten geschieht diese Übertragung des Problems auf andere Streitthemen mit Absicht. Die Ursachen des Konflikts sind den Betroffenen meist nicht bewusst und aus diesem Grund auch nur schwer zu lösen.¹⁹⁰

In partnerschaftlichen Lebensgemeinschaften treffen verschiedene Temperamente aufeinander. Diese Unterschiede können psychische und soziale Probleme mit sich bringen und sind entscheidend dafür, ob eine Beziehung oder Ehe glücklich ist.

¹⁸⁹ vgl. Truxal, Merrill, New York 1953 – S 459

¹⁹⁰ vgl. Truxal, Merrill, New York 1953 – S 459 f.

Der US-amerikanische Psychologe Lewis M. Terman sieht andauernde Unzufriedenheit und Unglücklichsein in folgenden Gemütszuständen:

“to be touchy and grouchy; to lose their tempers easily; to fight to get their own way; to be critical of the others; to be careless of others’ feelings; to chafe under discipline or to rebel against orders; to show any dislike that they may happen to feel; to be easily affected by praise or blame; to lack self-confidence ... to be often in a state of excitement; and to alternate between happiness and sadness without apparent cause.”¹⁹¹

Diese Launen machen es schwierig, in einer Partnerschaft ohne Konflikt auszukommen – meist erzeugen sie gereizte Reaktionen. Um sie zu akzeptieren, ist die wichtigste Voraussetzung Geduld.¹⁹² In unserer heutigen, schnelllebigen Gesellschaft scheint dies jedoch eine Prüfung für die Beziehung, die oft nicht bestanden wird.

6.1.1.e. Nähe

Nicht zuletzt ein Grund für gescheiterte Ehen und unglückliche Partnerschaften ist das fehlende Gefühl der gegenseitigen Zuneigung. Sexualität ist dabei nur ein kleiner Teil der körperlichen Zuwendung, die in anhaltenden Beziehungen ein wichtiges Mittel ist, um die Nähe zum Partner zu spüren. Emotionales Mitgefühl, Warmherzigkeit und Rücksichtnahme spielen ebenso wichtige Rollen, wenn es um darum geht, eine erfüllte Beziehung zu führen. Jedoch können die Erwartungen an den Partner auch zu groß und unerfüllbar sein. Je größer das Ideal ist, welches mit dem Partner verglichen wird, desto größer ist also die Wahrscheinlichkeit, dass es zu Frustration und letztendlich zum Scheitern der Beziehung kommt.

Die moderne Gesellschaft setzt den Level der Erwartungen sehr hoch. Medien vermitteln ein stark von Körperlichkeit und Sexualität geprägtes Beziehungsbild. Die Folge sind fortwährende Konflikte, da Sehnsüchte und Wünsche vom Partner nicht zu erfüllen sind – die Reaktion auf diese Ohnmacht ist meist eine Kritik an

¹⁹¹ Lewis M. Terman, zitiert in Truxal, Merrill, New York 1953 – S 460

¹⁹² vgl. Truxal, Merrill, New York 1953 – S 461 f.

der gesamten Persönlichkeit des Partners und schließt viel mehr als das eigentliche Problem mit ein.¹⁹³

6.1.1.f. *Family Values Fable*

Die Soziologin Judith Stacey hat sich der Entwicklung der amerikanischen Familie in Form einer Fabel angenommen und beschreibt in dieser die Veränderungen in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts.

“Once upon a fabulized time [...] men and women married, made love, and produced gurgling Gerber babies (in that proper order). It was a land where, as God and Nature had ordained, men were men and women were ladies. Fathers worked outside the home for pay to support their wives and children, and mothers worked inside the home without pay to support their husbands and to cultivate healthy, industrious, above-average children. Streets and neighbourhoods were safe and tidy. This land was the strongest, wealthiest, freest, and fairest in the world. [...]

And then [...] evil came to this magical land. Sometime during the mid-1960s, a toxic serpent wriggled its way close to the pretty picket fences guarding those Edenic gardens.”¹⁹⁴

Die Gesellschaft wurde gewarnt vor alleinerziehenden Müttern, vaterlosen Familien und der Mischung sozialer Schichten. Städte, welche für luftige und vielversprechende Vorstadtwelten zurückgelassen wurden, bargen nun angeblich allerlei Gefahren.¹⁹⁵

“[...] the young people confused and divided their parents and teachers, even seducing some foolish elders into emulating their sexual and social experiments. But the thankless arrogance of these privileged youth, their unkempt appearance, provocative antics, and amorality also enraged many, inciting a right-wing, wishful, ‚moral majority‘ to form its own backlash social movement to restore family and moral order.

¹⁹³ vgl. Truxal, Merrill, New York 1953 – S 470 f.

¹⁹⁴ Stacey in: Coontz, New York 1999 – S 487

¹⁹⁵ vgl. Stacey in: Coontz, New York 1999 – S 487

And so it happened that harmony, prosperity, security, and confidence disappeared from this once most fortunate land.”¹⁹⁶

Die nostalgische Erinnerung an die früheren Familien hat meist mehr Bedeutung für das Familienleben als die eigentliche Familie, mit der das Leben geteilt wird. Die Vorstellung von der einstigen Funktion von Familien und deren – im Vergleich zu heute – größeren Bedeutung schafft erst oft die nötige Kraft und Überzeugung, mit den Konflikten in der Familie zurechtzukommen, mit der man lebt.

Die Nostalgie und die Sehnsucht nach diesen alten Familienwelten lässt aber trotzdem zu, dass sich Menschen an die heutigen Gegebenheiten in der Gesellschaft anpassen können und wollen. Ein wehmütiger Blick in die Vergangenheit bedeutet noch lange nicht, dass man sich nicht scheiden lässt, Abtreibungen durchführen lässt, uneheliche Partnerschaften führt oder in Patchwork-Familien lebt. Die reale Lebensgestaltung ist geprägt von Instabilität und Krisen. Um dies zu kompensieren, wird die Welt der früheren Familie – sicher, unschuldig und wohlhabend – idealisiert. Nostalgie ist jedoch kein Lösungsansatz für familiäre Probleme der heutigen Zeit – diese werden durch die Verklärung des Vergangenen nur noch verschlimmert.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Stacey in: Coontz, New York 1999 – S 488

¹⁹⁷ vgl. Stacey in: Coontz, New York 1999 – S 489

6.1.2. Vorstädte in Amerika

*“And the boys go into business,
And marry, and raise a family,
And they all get put in boxes,
Little boxes, all the same.
There's a green one and a pink one
And a blue one and a yellow one
And they're all made out of ticky-tacky
And they all look just the same.”¹⁹⁸*

Vorstädte sind in Amerika – als suburbs – die am schnellsten und weitesten verbreitete Art zu Wohnen. Hinter dieser Entwicklung stehen die oft verklärte positive Vorstellung des sicheren Lebens und die amerikanische Idealisierung des Eigentums und der Mobilität.

“Few people remember [...] Harry Truman’s more persistent warnings about the influence of the real estate lobby, a formidable coalition consisting of the trade associations of petroleum producers, auto manufacturers, road builders, home builders, land developers, real estate brokers, tire makers, and several other industrial players. The coordinated power of this lobby ensured that the development of cheap farmland into a conventional suburban landscape would prove a dependable engine of consumption, year in and year out.”¹⁹⁹

Der Staat hatte seinen Anteil an der Entwicklung der suburbs – vor allem weiße Mittelklassefamilien machte man Immobilien in Privateigentum finanziell schmackhaft.. Steuerbefreiungen, die bei Aufnahme von Hypotheken auf das eigene Haus gewährt werden, stellen auch heute noch die drittgrößten Staatskosten dar – nur die Finanzierung des Militärs und des Gesundheitssystems kostet den USA mehr.²⁰⁰

¹⁹⁸ „Little Boxes“ by Malvina Reynolds, 1962

¹⁹⁹ Saunders, Minneapolis 2005 – S 112 f.

²⁰⁰ vgl. Saunders, Minneapolis 2005 – S 112 f.

Über das gesamte Land verteilt findet man unzählige suburbs. Dabei gibt es unterschiedliche Richtungen, in welche sich diese entwickelten. Denn Landschaftsbild, Einwohner und Traditionen variieren heutzutage oft sehr stark – einen einzigen “suburban way of life” gibt es nicht. Und wie sich die Bevölkerung in urbanen Gebieten in unterschiedlichste Subkulturen und Communities unterteilen lässt, so unterscheiden sich auch Vorstädte voneinander.

Ein Beispiel einer Gemeinde sind „Gated Communities“, die seit den 1990er Jahren die am schnellsten wachsenden Siedlungen²⁰¹ in den USA sind.²⁰²

6.1.2.a. Gated Communities

*“The irony is that we are trapped
behind our own gates, unable to exit.
Instead of keeping people out,
we have shut ourselves in.”²⁰³*

Setha Low

Das Bedürfnis nach Sicherheit, das viele Menschen in Vororte lockt, spiegelt sich besonders in solchen Wohnanlagen wider, die ihren Ursprung in den USA haben und als *gated communities* bezeichnet werden. Sie sind durch Zäune und Mauern von der Außenwelt abgetrennt, werden durch Kameras und Sicherheitspersonal überwacht und sondern sich auch durch eigene Infrastruktur von der restlichen Gesellschaft ab.

Dieses übertriebene Vorzeigen von Sicherheitsvorkehrungen bezweckt allerdings oft das Gegenteil von Sicherheit. Kriminalität wird durch diese Art von Präsentation überhaupt oft erst erzeugt. Die Gesellschaft, die sich dort ansiedelt, hat das Bedürfnis, etwas zu sichern, sie scheint wohlhabend – Einbruch zahlt sich demnach aus. In Gebieten, in denen die Kriminalitätsrate gering ist, war sie es bereits, als es noch keine *gates* gab. Es besteht also kein Grund für diese Art Abschottung.

²⁰¹ Von vier Millionen im Jahr 1995 ist die Anzahl auf siebzehn Millionen im Jahr 2001 gestiegen.

²⁰² vgl. Saunders, Minneapolis 2005 – S 113

²⁰³ Low, Setha, zitiert in: Saunders, Minneapolis 2005 – S 116

Familien flüchten dennoch in die angeblich sichereren Vorstädte, um ihre Kinder zu schützen und sie selbst in gated communities nur widerwillig aus dem Haus zu lassen. Dabei fällt der Blick auf die Realität nicht ins Gewicht - dass zum Beispiel die Fälle von Kindesmissbrauch, die *außerhalb* der eigenen Familie stattfinden, sehr gering sind .²⁰⁴

Angst entsteht dabei durch seltene Gefahrenquellen, die in allgegenwärtige Bedrohungen manipulativ umgewandelt werden können. In einer „Risikogesellschaft“²⁰⁵ wird sozialer Status weniger durch Reichtum und Macht gewonnen, sondern mehr durch Immunität gegenüber Risiko. Nationale Sicherheit und Zusammengehörigkeit wird durch gemeinsame Feinde verstärkt, nicht durch Verbündete. Bei der globalen Supermacht USA findet sich das Feindbild vor allem im „modernen Terroristen“ – eine Figur, die im Dunkeln operiert, undurchsichtig scheint und sich nach Vorstellungen formen lässt.²⁰⁶

Die Sperrn um eine Siedlung stehen vermehrt als Katalysator für Ängste anstelle der herbeigesehnten Beruhigung. Die Bewohner der gated communities haben zwar unterschiedliche Vorstellungen von Sicherheit - das Repertoire reicht von Privatsphäre, körperlicher Gefahrlosigkeit über Gemeinschaftssinn bis zu Schutz im emotionalen Bereich – über allem aber versucht die Großzahl der Anwohner, den sicheren Hafen der eigenen Kindheit wieder zu errichten. Die größten Bedenken haben die Menschen dabei vor Sicherheit, die nicht wirklich existiert, sondern nur durch Pforten und Schranken symbolisiert wird. Mit der Illusion von Sicherheit zu leben ist irritierend und wesentlich gefährlicher, als in einer unsicheren Umgebung zu leben, sich aber darüber bewusst zu sein.²⁰⁷

Solange die Bewohner also in Kenntnis davon sind, dass ihre Umgebung nicht abgesichert ist, sind sie gewappnet gegen die Gefahr. Dies scheint auch der Grund für unzählige falsche Absperrungen zu sein, die immer häufiger verwendet werden – Attrappen von Toren und Zäunen, ohne Wachen und Kameras. Der für

²⁰⁴ vgl. Saunders, Minneapolis 2005 – S 114 f.

²⁰⁵ Der Begriff „Risikogesellschaft“ wurde vom Soziologen Ulrich Beck geprägt – siehe: Beck, Ulrich - Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986

²⁰⁶ vgl. Saunders, Minneapolis 2005 – S 115

²⁰⁷ vgl. Saunders, Minneapolis 2005 – S 115 f.

alle leistbare, wenn auch unechte Weg, Sicherheit und Status nach außen zu transportieren.

Ein hervorstechendes Beispiel für Assoziationen betreffend Sicherheit ist *Celebration*, eine „neue urbane Kleinstadt“ und Antithese zur *gated community*. Obwohl es kaum Sicherheitspersonal gibt und keine Überwachungskameras, wurde oft angenommen, dass die Vorkehrungen enorm sein müssen, wenn auch nicht sichtbar. In der Realität sorgt die *community self-surveillance* für Sicherheit. Und obwohl damit – aus ängstlicher Sicht – eine Einladung an fremde, bösartige „Besucher“ besteht, ist die Kriminalitätsrate zu vernachlässigen, die fußgängerfreundliche Umgebung eine Bereicherung für die Gemeinschaft und die Bewohner kümmern sich um einander, anstatt nach Feinden Ausschau zu halten.²⁰⁸

6.1.2.b. Sprawl

Sprawl ist ein Begriff, mit dem die Zersiedelung von Städten und Vorstädten bezeichnet wird. Die Grenzen von urbanen und ländlichen Gebieten verschwimmen, was nichts am eigentlichen Bedürfnis nach einer klaren Einteilung der unterschiedlichen bewohnten Bereiche ändert.

Das Anwachsen der Vorstädte ist eine der maßgeblichen Veränderungen und Eingriffe in die physische und kulturelle Landschaft Amerikas. Ursprünglich wurden suburbs als klar abgetrennte Gegenden zwischen Stadt und Land angelegt. Heute sind sie autonom und breiten sich sowohl über urbane als auch ländliche Flächen aus. Sie werden von staatlichen Unternehmen geplant. Über ganz USA verteilt entstehen sich zum Verwechseln ähnliche Einfamilienhäuser und Parzellen, Shopping-Center und Bürogebäude. Neben der gleichförmigen Architektur ist es vor allem die gleich bleibende Entwicklung, die für fehlende Individualität sorgt. Die breiten Highways, überdimensionalen Shopping-Malls und Häuser mit Doppelgaragen, die sich entlang der unendlichen Sackgassen aneinander reihen – all dies entspricht nicht den Vorstellungen und ursprünglich idyllischen Plänen von suburbs.²⁰⁹

²⁰⁸ vgl. Saunders, Minneapolis 2005 – S 115 f.

²⁰⁹ vgl. Dutton. Milano 2000 – S 15 f.

In den Häusern sollte das Familienleben glücklich und in Ruhe stattfinden. Man wünschte sich, die Kinder weit entfernt von den Lastern der Stadt großzuziehen. Der moralische Unterton war von Beginn an ein Markenzeichen der suburbs – bereits im 19. Jahrhundert wurden sie beworben als „isolated domesticity within a moral community“.

Besonders in den 1920er Jahren bestanden die Nachbarschaften in suburbs aus unterschiedlichsten Häusern, es gab Gebäude der Gemeinde für soziale Einrichtungen, ein Zentrum, Parks und öffentliche Plätze, die genutzt werden konnten. Beschränkt waren die Gemeinden nach Richtlinien, die Rasse, Einkommen und soziale Klasse betrafen – womit man sich von urbanen Gebieten abgrenzen konnte.²¹⁰

Der Umzug von Städten in die Vorstädte war enorm – besonders von 1960 bis 1990. Die Einwohnerzahl in Städten wuchs in dieser Zeit um weniger als 50 Prozent – die der Landbevölkerung verdoppelte sich.

Die Gründe dafür liegen in Idealen, die besonders in den USA eine wichtige Rolle in der Gesellschaft einnehmen: Individualismus, Häuslichkeit, Mobilität. All das verspricht die Vorstadt in den Vorstellungen, welche durch Werbung und Medien vorangetrieben und aufrechterhalten werden. So steht ein Auto für Freiheit, ein eigenes Haus für Unabhängigkeit.²¹¹

Doch nicht nur Ideale, auch die Vorstellung eines exklusiven Wohngebietes für wohlhabende Familien, aus dem gewisse soziale Gruppen ausgeschlossen blieben, haben sich über Jahrzehnte erhalten. Allerdings waren suburbs diesen Gruppen bald nicht mehr so verschlossen wie zuvor. Die Anzahl der gebauten Häuser stieg auf Grund der Nachfrage und damit auch die finanzielle Unterstützung vom Staat zum Kauf der Häuser – eine berechnende Hilfe, die in der Stadt ausblieb. Und somit war der Mittelklasse der Weg in die Vorstadthäuser geebnet.²¹²

Außerdem hatten Vorstädte im Laufe der Zeit vermehrt die Möglichkeit, Büro- und Dienstleistungsaufgaben in ihren Gebieten anzusiedeln. Die Arbeit folgte dorthin, wohin Menschen ursprünglich geflüchtet waren, um sich zu erholen und Sicherheit zu finden.

²¹⁰ vgl. Dutton. Milano 2000 – S 16

²¹¹ vgl. Dutton. Milano 2000 – S 16

²¹² vgl. Dutton. Milano 2000 – S 16

Zur Zerstörung dieses Traums von der Vorstadt haben die Bildung einer dort entstehenden, schlecht bezahlten Arbeitswelt sowie der Anstieg von Kriminalität und Drogenhandel in den Vorstädten wesentlich beigetragen.²¹³

Die Wunschvorstellung von der „Flucht ins Grüne“ bleibt allerdings in den meisten Köpfen bestehen.

Wichtig, um die Idee der Flucht umsetzen zu können, war schon immer die Möglichkeit, ein Auto zu besitzen. Denn auf dieses ist man in suburbs angewiesen – um zur Arbeit zu kommen, zur Schule, zum Supermarkt, in die Shopping Mall, zum Arzt oder wohin auch immer man sich sonst hinbewegen will. Dieser tägliche Gebrauch von Autos bedingt große Straßen, überdimensionale Highways und riesige Parkplätze. Dementsprechend gibt es weniger Zugänge als Zufahrten. Will man ein Gebäude erreichen, ist dies als Fußgänger beinahe unmöglich bzw. überquert man auf dem Weg dorthin mindestens einen Parkplatz. Wo in städtischen Gebieten die Ausrichtung an Fußgängern erfolgt, orientiert sie sich in suburbs am Autoverkehr.²¹⁴

6.1.2.c. Nachbarschaft *bauen*

Design und Planung der suburbs gelten als einer der Hauptgründe für dort vorhandene Probleme. Elemente der traditionellen Nachbarschaft bzw. Kleinstadt sind zwar vorhanden, werden aber gut in Zaum gehalten in den „isolierten Kisten“ mit Auto-Zufahrt.

In den USA kann man zwei Wohnmuster unterscheiden. Es gibt die traditionelle Nachbarschaft und die vorstädtische Zersiedelung. Erstere findet man in urbanen Umgebungen wie Greenwich Village. Zweitere hat sich vor allem in den letzten 50 Jahren durchgesetzt und zeichnet sich durch Isolation aus – sowohl innerhalb als auch außerhalb der Wohngebiete. Nicht nur der Kontakt untereinander fehlt, sondern auch Menschen, die sich voneinander unterscheiden, kommunizieren, mit einander leben und eine Gemeinschaft bilden.²¹⁵

²¹³ vgl. Sennett, Berlin 1997 – S 449

²¹⁴ vgl. Dutton. Milano 2000 – S 17

²¹⁵ vgl. Dutton. Milano 2000 – S 18

6.1.2.d. Die Lust am Ganzen

Eine Gemeinschaft, in der man zusammenlebt und teilt, bedeutet auch, ein gemeinsames Schicksal zu haben. Individualismus, wie er sich in der heutigen Zeit immer stärker durchsetzt, stellt sich dieser Tatsache entgegen. Attraktiver scheint es, vor einem gemeinsamen Schicksal zu flüchten, aus der Gemeinschaft der Stadt wegzuziehen. Man zieht sich vom gemeinsamen Leben zurück und leugnet damit das Verbindende. Der Individualismus, der dazu antreibt, ist dabei oft an Materialismus gebunden, ein Materialismus, „der die Seele [...] verweichlicht und sie schließlich unmerklich all ihrer Spannkraft beraubt.“²¹⁶

Die Psychologie sieht den Menschen als Individuum, das *Integration und Ganzheit* erfahren soll. So sollten auch Gemeinden funktionieren – in sich funktionierend und als Ganzes. In der städtischen Entwicklung hat es sich allerdings gezeigt, dass sich rassische, ethnische und soziale Gruppen nach innen wenden, um zusammenzuhalten - sich also von der Gesellschaft abwenden, wenn sie sie nicht ausreichend integrieren können.²¹⁷ „Die psychologische Erfahrung der Entwurzelung, die Inkohärenz [...] mag zunächst nur als ein Rezept erscheinen, diese sozialen Wunden weiter zu vertiefen.“²¹⁸

Die Selbst-Entwurzelung ist allerdings ein wichtiger Antrieb, um sich mit anderen Menschen auseinanderzusetzen.

Sigmund Freud spricht in „Jenseits des Lustprinzips“ von einem „Verlangen nach Ganzheit“. Diese muss jedoch vereinbart werden mit den realen Erfahrungen, die alltäglich gemacht werden und das Bild vom Selbst oft wandeln.²¹⁹ Diese Lust nach innerem Gleichgewicht ist ein Versuch, „in einen Zustand zurückzukehren, den Freud sich letztlich vorstellt als die Geborgenheit eines Fötus im Mutterleib, geschützt und von der Welt nichts wissend. Im Bann des Lustprinzips wollen Menschen sich von ihrer Umgebung lösen.“²²⁰

²¹⁶ vgl. Sennett, Berlin 1997 – S 455

²¹⁷ vgl. Sennett, Berlin 1997 – S 458

²¹⁸ Sennett, Berlin 1997 – S 458

²¹⁹ vgl. Sennett, Berlin 1997 – S 458 f.

²²⁰ Sennett, Berlin 1997 – S 459

Um Geborgenheit zu erreichen, schützt man sich vor äußeren Reizen. Dadurch verschließt man sich gleichzeitig der Möglichkeit, auf weitere Einflüsse und Krisen vorbereitet zu sein und reagieren zu können. Lässt man keine neuen Reize zu, so ist man nicht auf weitere vorbereitet – sie sind jedoch unumgänglich und verschwinden nicht, nur weil man sich von ihnen abwendet.

In der westlichen Zivilisation werden Menschen fortwährend mit widersprüchlichen Erfahrungen konfrontiert. Diese bewirken zwar, dass man sich nie als Ganzes fühlen kann, wecken aber auch die Aufmerksamkeit für die Umgebung und das Interesse an ihr.²²¹

Die Funktion des Menschen wird auf den rein körperlichen beschränkt. Man geht zur Arbeit, man erledigt Alltägliches und soll oft ähnlich einer *Maschine* funktionieren. Als Ausgleich dazu hat man sich im Komfort eine Möglichkeit der Kompensierung geschaffen. Dieser Komfort schafft es zwar, die alltägliche Ermüdung auszugleichen, stellt den Menschen aber gleichzeitig in eine passive Beziehung zum Außen, zur Gesellschaft und führt letztendlich zur Vereinsamung.²²²

6.1.2.e. Die Gemeinschaft auf eigenen Füßen

Der Städteplaner Kevin Lynch spricht von einem inneren Bild, das jeder Mensch hat – und zwar von dem Ort, *wo man hingehört*. Kommt man an einen neuen Ort, so vergleicht man diesen mit dem geistigen Idealbild. Je weiter die neue Umgebung von der Vorstellung entfernt ist, desto gleichgültiger verhält man sich ihr gegenüber.²²³

Die Gesellschaft zieht sich zurück – vom öffentlichen Geschehen in das eigene Wohnzimmer, wo man das Leben *draußen* am Bildschirm beobachten kann. Diese Entwicklung wirkt einer sozialen Gemeinschaft entgegen.

²²¹ vgl. Sennett, Berlin 1997 – S 459

²²² vgl. Sennett, Berlin 1997 – S 463

²²³ vgl. Sennett, Berlin 1997 – S 450 f.

“As one radio commentator recently noted, we now have a society where people learn the meaning of community by sitting in front of the tube watching the neighbourhood-bar comedy “Cheers”.”²²⁴

Die Architektur der suburbs unterstützt dieses Phänomen. Ohne öffentliche Plätze wie Parks, Plätze, Märkte, Eckläden oder Lokale und Bars gibt es keine Kommunikation auf den Straßen. Vor allem bleiben die Treffen aus, welche Menschen unterschiedlichen Alters, Glaubens, sozialer Schicht usw. einen gegenseitigen Austausch bieten. Das Bedürfnis nach diesen Treffen besteht jedoch weiterhin in der Gesellschaft und ist für das Fortbestehen von *Gemeinschaft* entscheidend. “Television has obscured that need, [...] but it has not obviated it.”²²⁵

Zeit, die in einer außerfamiliären Gemeinschaft verbracht werden könnte, ist meist die Zeit, in der man mit dem Auto von einem Ort zum nächsten hastet. Statt mit Nachbarn zu plaudern, hupt man sie an oder streitet sich um Parkplätze. Sitzt jeder abgeschirmt in seinem Auto, so ist das Verhältnis zum anderen nicht offen und freundschaftlich, sondern von Konkurrenz geprägt. Antisoziales Verhalten wird dadurch nur noch mehr gefördert.²²⁶

Der Grund, warum man es vorzieht, seine Zeit in Autos zu verbringen und nicht zu Fuß zu gehen, ist, dass es unangenehm ist, sich auf Gehsteigen zu bewegen, wenn diese nicht dazu angedacht sind. Sowohl die Zerstreuung sämtlicher Orte, die man täglich aufsuchen muss – wie einen Supermarkt – als auch die Architektur der Straßen, die nicht nach den Bedürfnissen der Fußgänger ausgerichtet sind, lassen die Bewohner die Nutzung von Autos vorziehen. Wären diese amerikanischen Vorstädte so angelegt, dass sie den Anliegen von Fußgängern entsprechen würden, könnten die Anwohner sie auch besser nutzen. Richtet man sich im Design nach den Erfordernissen des Autoverkehrs, so bleiben die Straßen menschenleer.²²⁷

²²⁴ Kemp, Aldershot 1997 – S 31

²²⁵ Ray Oldenburg, zitiert in: Kemp, Aldershot 1997 – S 32

²²⁶ vgl. Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 59 ff.

²²⁷ vgl. Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 63 f.

Bereits in den 1920er Jahren haben Architekten begonnen, das Design den Straßeningenieuren zu überlassen, die Entwürfe mit besonderem Blick auf den wachsenden Verkehr umgesetzt haben. Vergessen wurde dabei allerdings die Nutzung der Straßen ohne Autos – Wege und Gehsteige, die es auch nicht-motorisierten Menschen ermöglichen, sich im öffentlichen Raum zu bewegen.²²⁸

Die Anzahl der Autos steigt und die Straßen werden immer breiter und mächtiger. Je mehr Platz die Straßen bieten, desto geringer ist die Hemmschwelle, nicht nur sie zu nutzen, sondern auch die Geschwindigkeit zu steigern:

“The desire for increased traffic volume – ‚unimpeded flow‘ – has resulted in wider streets. ‚Unimpeded flow‘ has another name – speeding – adding all the more to pedestrian risk.”²²⁹

Neben den Richtlinien, die der vermehrt aufkommende motorisierte Verkehr dem Straßenbau vorgibt – der wiederum die Nutzung von Autos steigert – gibt es zwei weitere Faktoren, die für die Dimension der Straßen verantwortlich sind.

Erstens sind die Fahrzeuge, mit denen die Feuerwehr ihre Einsätze fährt, zu groß, um kleinere Straßen zu befahren bzw. dort wenden zu können.

Zweitens – zeigt ein Blick darauf, wie groß der Einfluss von Angst auf den amerikanischen Alltag ist – hat man doch in den 1950er Jahren des Kalten Kriegs Straßen nach dem Kriterium entworfen, dass eine Evakuierung im Falle eines „nuclear event“ jederzeit möglich und ungehindert abgewickelt werden könne.²³⁰

6.1.2.f. Augen auf die Straße

Das Bedürfnis nach Sicherheit ist so groß, dass Häuser in den suburbs oft wie Festungen wirken. Sie schaffen Abgrenzung durch Zäune, versperren alle Schlösser und wenden sich von der Straße ab, um diese unbeobachtet sich selbst zu überlassen.

²²⁸ vgl. Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 66

²²⁹ Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 66

²³⁰ vgl. Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 66 f..

Die Sicherheit, die dadurch entsteht, beschränkt sich – wenn sie überhaupt entsteht – auf die eigenen vier Wände. Die Straße bleibt ein Bereich, der unbeobachtet wirkt. Es wäre nicht nötig, sie tatsächlich zu bewachen – eine in Richtung Straße offene Architektur würde den Zweck erfüllen, die Straße nicht so wirken zu lassen, als wäre sie unbeobachtet. Ein Fenster, auch wenn niemand darin zu sehen ist, suggeriert bereits menschliche Anwesenheit und somit einen Blick auf die Straße.²³¹

Wendet man den Blick allerdings ab, wie das üblicherweise beim Design von suburbs passiert, so fördert das nicht nur verlassene Straßen, sondern auch Kriminalität. Das Geschehen auf der Straße bleibt unbemerkt. Somit ist es gefährlich, sich dort aufzuhalten. Verstärkt, weil sich auch sonst niemand auf der Straße befindet – man fährt mit dem Auto in die Doppelgaragen, die von der Straße aus direkt befahrbar sind. Man bevorzugt das Auto, weil das Gehen auf den Straßen unsicher und unbehaglich ist. „It is a vicious circle: the less safe the streets feel, the fewer people walk, and the less safe they become.“²³²

Die Architektur ist ein wichtiger Faktor, um ein Gefühl von Sicherheit zu erzeugen. Menschen brauchen klare Linien und Strukturen, um sich orientieren zu können und sich sicher zu fühlen. Dazu müssen Bereiche definiert und abgegrenzt werden. Ein allzu offener Raum ohne deutliche Grenzen wirkt ungemütlich und lädt nicht dazu ein, länger an diesem Platz zu verweilen. Außenräume sollten demnach wie ein großes Wohnzimmer gestaltet werden. Wichtigstes Merkmal sind durchgehende, gerade Wände – welche in suburbs oft fehlen. Nebeneinanderstehende Häuser, die nicht zusammen gehören und in keinem Fall eine Einheit bilden, verunsichern und zerstören den *Raum-Charakter*. Als Folge flüchten die Bewohner von den Autos direkt in die Häuser, um sich nicht in der unheimeligen Umgebung aufhalten zu müssen.²³³

²³¹ vgl. Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 73

²³² Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 74

²³³ vgl. Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 74 f.

6.1.2.g. Die Opfer

Familien, die in die suburbs ziehen, sehen in dieser Flucht aus der Stadt meist eine Chance für ihre Kinder, in einem sicheren, natürlichen Umfeld aufzuwachsen. Doch dazu sind meist Opfer nötig. Besonders oft sind es Frauen, die ihren Beruf für eine gewisse Zeit oder für immer aufgeben, um sich um die Mobilität der Kinder zu kümmern. Im Gegensatz zu städtischen Gebieten ist es in den suburbs unverzichtbar, motorisiert zu sein – was für die Person, die sich um die Kinder kümmert, bedeutet, gewissermaßen Berufschauffeur zu sein. Für Mütter, welche solch eine Rolle einnehmen, hat man in den USA den treffenden Begriff „soccer mom“ gefunden. Eine Beschreibung für die Hauptbeschäftigung im Alltag: das Hin- und Herführen der Kinder im Auto, zum Beispiel zum Fußball²³⁴ – neben allen weiteren Erledigungen, die nur mit dem Auto machbar sind.

Die Architekten Duany, Plater-Zyberk und Speck veröffentlichten in „Suburban Nation“ einen Brief, der sie 1990 erreicht hatte. Verfasst wurde er von einer Mutter von vier Kindern, die in ihrem Schreiben offensichtliche Probleme der suburbs aufzeigt:

„Ever since we have moved here I have felt like a caged animal only let out for a ride in the car. It is impossible to walk even to the grocery store two blocks away. If our family wants to go for a ride we need to load two cars with four bikes and a baby cart and drive four miles to the only bike path in this city of over a quarter million people. I cannot exercise unless I drive to a health club that I had to pay \$300 to, and that is four and a half miles away. There is no sense of community here on my street, either, because we all have to drive around in our own little world that take us fifty miles a day to every corner of the surrounding five miles.

I want to walk somewhere so badly that I could cry. I miss walking! I want the kids to walk to school. I want to walk to the store for a pound of butter. I want to take the kids on a neighbourhood stroll or bike. My husband wants to walk to work because it is so close, but none of these things is possible ... And if you

²³⁴ vgl. Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 117

saw my neighbourhood, you would think that I had it all according to the great American dream.“²³⁵

Neben den Familienmüttern gibt es noch eine andere Gruppe von Vorstadt-bewohnern, denen es oft schwer fällt, mit ihrer Situation zurechtzukommen. Jugendliche – Jahre zuvor noch oft der Grund für den Umzug – sind oft gelangweilt in der abgeschotteten Welt der suburbs. Schon in der Planung des schönen Lebens mit Grillfeiern im Hintergarten, wie man sich die suburbs in den 1950er Jahren vielleicht noch vorstellte, sind junge Menschen nicht eingeschlossen.

Sobald der sechzehnte Geburtstag gekommen ist und man den Führerschein in den Händen hält, kann man sich auch als Jugendlicher endlich frei bewegen.

Die Folge: die häufigste Todesursache unter Teenagern in den USA sind Autounfälle – unter der gesamten amerikanischen Bevölkerung sind sie Grund für ein Drittel aller Todesfälle. Trotz allem stellt der Straßenbau auch weiterhin eine der Hauptinvestitionen für den amerikanischen Staat dar.

Langeweile und Isolation führen aber auch zum zweithäufigsten Todesgrund unter Jugendlichen: Selbstmord. Trotz möglicher Mobilität lässt sich die Vereinsamung, die in den suburbs herrscht, oft nicht durchbrechen.²³⁶

6.1.2.h. No More Outer Space

In den eigenen vier Wänden fühlen sich Menschen meist sicherer als im öffentlichen Raum. Verstärkt kann diese Empfindung durch Architektur und Design werden – wie dies in neuen Vorstädten passiert.

Aber auch in Großstädten ziehen sich Menschen zurück, um sich sicher zu fühlen – der öffentliche Raum wird gemieden. Drastisch dargestellt wird dieses Gefühl im Ausdruck „street person“ als negativ bewertete Bezeichnung für Obdachlose, die auf der Straße leben.

²³⁵ Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 117 f.

²³⁶ vgl. Duany, Plater-Zyberk, Speck, New York 2001 – S 119 ff.

Um Sicherheit zu schaffen, schirmt man sich räumlich und sozial ab. Immer öfter werden Spielplätze geschlossen, Parks verwahrlosen und Jugendlichen ist es untersagt, sich in kleinen Gruppen auf der Straße aufzuhalten.²³⁷

Vor allem in amerikanischen Städten wird das Äußere nach innen gekehrt. Anstelle von Fußgängerzonen werden Shopping-Malls errichtet, in deren Räumen man sich aufhält und deren Straßenfronten – das Äußere - lieblos und kalt wirken.²³⁸

Das Bild der Straßen wird immer trostloser und die Straßen selbst immer gefährlicher. Aktivitäten außerhalb der Innenräume sind meist funktional, wie Arbeit, Schule oder Einkäufe. In der Freizeit befindet man sich nicht auf der Straße und kommuniziert mit anderen Menschen – und somit fällt eine Mischung von unterschiedlichen Schichten weg.²³⁹

²³⁷ vgl. Davis, Berlin 1999 – S 264

²³⁸ vgl. Davis, Berlin 1999 – S 262 f.

²³⁹ vgl. Davis, Berlin 1999 – S 263

6.2. Mediale Kontexte

Neben sozialen spielen auch mediale Kontexte eine wichtige Rolle bei der Betrachtung von Gregory Crewdsons Bildern. Vor allem liegt hier der Schwerpunkt auf der filmischen Darstellung der Inhalte, welche dem Genre des Horrorfilms sehr nahe steht und der Symbolik in Filmen von David Lynch und Hal Hartley ähnlich ist. Ein tragendes Element in diesen Filmen spielt das Thema *Angst* – weshalb der Art und Weise, wie Angst in Filmen gezeigt wird, ein weiteres Unterkapitel gewidmet ist.

6.2.1. Film

Filme sind – wie alle Kunstformen - Spiegelbilder des Menschen und der Gesellschaft. Sie konfrontieren den Zuseher mit seelischen Abgründen, Problemen, dem eigenen Alltag und den darin enthaltenen ungelösten Konflikten und Wünschen.²⁴⁰ Filme sprechen das Publikum an, indem sie sich in die Köpfe, in das Unterbewusste und Unbewusste begeben und es aufwühlen.

Filme sind heutzutage die lebendigste visuelle Kunst.

Filme prägen – in einem für andere Medien und Künste kaum vorstellbaren Rahmen – Meinungen, Sprache, Mode und Verhalten, also das Gesamt-erscheinungsbild einer Gesellschaft.

“If all the serious lyrical poets, composers, painters, and sculptors were forced by law to stop their activities, a rather small fraction of the general public would become aware of the fact and a still smaller fraction would seriously regret it. If the same thing were to happen with the movies the social consequences would be catastrophic.”²⁴¹

²⁴⁰ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 70

²⁴¹ Panofsky, Cambridge 1995 – S 94

6.2.1.a. A History of Parlance

In den Anfangszeiten des narrativen Films, so möchte man glauben, hätte man erzählerische Elemente vor allem den älteren Künsten entnommen, zum Beispiel dem Theater.

Die Nachahmung einer Theaterszenerie war jedoch erst eine spätere Entwicklung. Zu Beginn hatte man sich darauf konzentriert, stillstehenden Kunstwerken und Gegenständen Bewegung zu verleihen. Damit wollte sich der Film als eigenständige Kunstform etablieren, anstelle Altbewährtes abzubilden und nachzuahmen. Sprachlich wird das im Englischen betont, in der Bezeichnung „moving picture“ statt „screenplay“.²⁴²

Filme können – was dem Theater nicht so leicht möglich ist – psychologische Erfahrungen direkt transportieren und deren Inhalt ohne Umweg auf die Leinwand bringen. Der Betrachter schlüpft in die Rolle des gezeigten Charakters, man identifiziert sich mit den Erfahrungen und den Problemen des Darstellers.²⁴³

Den Grundstein für „narrative Filme“, wie sie heute produziert werden, wurde zwischen 1900 und 1910 gelegt. Die Symbolik und Ikonographie, die damals bereits verwendet wurde, ist oft eine grundlegende – so ist zum Beispiel im damaligen Western und Kriminalfilm das Bild des modernen Gangsters geschaffen worden. Auch die psychologische Ebene in Filmen ist bereits damals ein nicht unwesentliches Thema gewesen und ebenso ist soziale Kritik in Filmen jener Zeit zu finden.

Des Weiteren sind auch technische Details dieser ersten Zeit in der modernen Filmproduktion auszumachen – unter anderem sind Flashback-Sequenzen und Close-Ups damals erstmals angewandt worden.

Der Mysteryfilm ist ebenfalls eine Folge dieser ersten Filme, in dem der zeitliche Raum eine verstärkte Rolle spielt – der Betrachter fragt sich nicht nur, was passieren wird, sondern auch, was bereits vorgefallen ist.²⁴⁴

²⁴² vgl. Panofsky, Cambridge 1995 – S 94 f.

²⁴³ vgl. Panofsky, Cambridge 1995 – S 98

²⁴⁴ vgl. Panofsky, Cambridge 1995 – S 102 f.

Stummfilme hatten ihre eigene Sprache. Um dem Publikum die Filme verständlich zu machen, wurden Zwischentitel eingeblendet.

Eine andere Methode, um Inhalte zu erklären und für die Betrachter lesbar zu machen, war die Einführung einer bestimmten Ikonographie. Charaktere sowie Fakten wurden durch eine allgemein gültige Symbolik und Standards in Auftreten, Verhalten und Eigenschaften transportiert. So entstanden Figuren wie der „Vamp“, „verantwortungsvolle Familienvater“ oder auch der „Bösewicht“, mit Schnurrbart und Gehstock. Ein kariertes Tischtuch am Esstisch war Zeichen für ein Milieu, das zwar nicht reich an Geld ist, aber dafür ehrlich. Eine Ehe in Gefahr wurde dadurch symbolisiert, dass die Ehefrau Kaffee am Frühstückstisch verschüttet. Und ein Kuss wurde durch das Berühren der Krawatte durch die Frau angekündigt und begleitet vom Hochheben des linken Fußes. Oft genügte schon das Bild des Fußes, um zu vermitteln, dass der Kuss soeben stattfindet.

Das Verhalten, die Charaktere waren vorbestimmt. So hat zum Beispiel ein Mann aus dem „Arm-aber-ehrlich-Milieu“ ein Kind, das er auf der Straße verstoßen vorfand, mit nach Hause genommen, um es nach besten Möglichkeiten großzuziehen. Und der Familienvater hat sich – wenn auch nur vorübergehend – nicht den Reizen des Vamps entziehen können.

Die Vorbestimmung und Klarheit, an der es in der Realität fehlt, konnte man im Film entspannt verfolgen. So leicht sich Filmindividuen bestimmen und deren Handlungen früh voraussehen lassen, so schwer fällt dies in Wirklichkeit – und desto angenehmer war es, sich diese Darstellungen simpler Charaktere anzusehen, da es tatsächlich keine klare Einteilung von Individuen gibt.²⁴⁵

Sobald sich das Publikum an das *Lesen* von Filmbildern gewöhnt hatte und Inhalte selber interpretieren konnte, war die stets vorhandene Symbolik nicht mehr in diesem starken Ausmaß nötig. Außerdem war die Zeit des Tonfilms angebrochen, was Erklärungen innerhalb des Films möglich machte.

Jedoch ist die damals entworfene Symbolik auch noch heute oft wesentlicher Bestandteil in Filmen. Überlebt haben Symbole oft in vermeintlichen Kleinigkeiten, Gegenständen, der Kleidung oder Handlungsorten. Auch gewisse Reste von Verhaltensmustern und Merkmalen, sowie die einfache Konstruktion von manchen Handlungsschemen sind heute noch vorhanden. Es ist immer noch

²⁴⁵ vgl. Panofsky, Cambridge 1995 – S 112

selbstverständlich, dass die Katastrophe im Haus passiert, wenn die Eltern das Kind alleine lassen. Der Butler im Krimi wird voraussichtlich nie der Mörder sein – allerdings kann sich herausstellen, dass er ein Geheimagent oder sogar der geheimgehaltene Vater der Tochter des Hauses ist. Man erwartet, dass die erzählte Geschichte einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat – und ist verwirrt, wenn diese Abfolge nicht so existiert.²⁴⁶

6.2.1.b. Filmrealität

Filme sind in der modernen Welt das, was Kunst sein will, aber nur selten erreicht – eine Notwendigkeit anstelle einer Zierde.

Auch kunsthistorisch ist die große Bedeutung des Films erklärbar. Die idealistische Darstellung der Welt war immer schon Ziel der Künste. Der Maler hat eine Idee und beginnt auf einer weißen Leinwand, diese umzusetzen. Er stellt Personen dar, wie es seiner Vorstellung entspricht. Die reale Darstellung ist dabei nicht so essentiell wie die Darstellung der Idee.

Das Medium Film verwendet allerdings die materielle Welt, welche die Gesellschaft prägt, um sich auszudrücken. Diese Objekte werden zwar manipuliert und durch die Aufnahme, die Lichtsetzung und die Kameraperspektive beeinflusst, aber sie bilden die Welt, die sich der Film als Grundlage nimmt, als *Leinwand*, um zu projizieren. Die Interpretation des Künstlers ist weniger wichtig als die Beeinflussung der Elemente und Objekte, welche gezeigt werden. Die Filmrealität ist die abgebildete Wirklichkeit – ein altes Haus, eine kleine Straße in Paris oder das verregnete New York. Die Objekte und Personen in dieser Wirklichkeit des Films ergeben zusammengesetzt die neue Filmwelt. Die Realität, die abgebildet wird, stellt immer die Grundlage der gezeigten Filmrealität dar. Sie wird manipuliert und neu organisiert, so dass aus einer einfachen Umgebung eine Welt entsteht, die einen bestimmten Ausdruck und Stil hat.²⁴⁷

²⁴⁶ vgl. Panofsky, Cambridge 1995 – S 112 f.

²⁴⁷ vgl. Panofsky, Cambridge 1995 – S 120 ff.

6.2.1.c. Der Zuseher

*“We're all like detectives in life.
There's something at the end
of the trail that we're all looking for.”²⁴⁸*

David Lynch

Die Identifikation mit den Protagonisten spielt im Film eine wesentliche Rolle – wenn nicht die wichtigste, um Empathie zu erzeugen. Unterschiedlich werden die Handlungen trotzdem verfolgt – je nach individuellen Erfahrungen der Betrachter. Gleichet man eigene Erlebnisse mit denen des Darstellers ab, ergeben sich unterschiedliche Möglichkeiten und Grade der Identifikation.

Wie bei anderen Kunstwerken auch, sind im Film kulturelle, soziale, politische und viel andere Umstände abzulesen. Im Film werden unbewusste und unterbewusste Ängste einer Gesellschaft thematisiert, unterdrückte Wünsche können erfüllt und Ideologien hinterfragt werden.²⁴⁹

6.2.1.d. Der unheimliche Film

„This whole world is wild at heart and weird on top.”²⁵⁰

“Lula Fortune”

David Lynchs Filme bewegen sich zwischen Realismus und Fantastischem. Sie weisen eine große Ähnlichkeit zu Träumen auf und sind diesen vielleicht ähnlicher als Geschichten.²⁵¹ „So deutet der Schrecken in den Filmträumen stets auf einen realen Schrecken, [die] Entfremdung.“²⁵² Die Filme zeigen nicht das Eingreifen des Fantastischen auf die *normale Welt*, sondern einen Zugriff, den das Normale, entfremdet, aber doch selbst, auf die eigene Welt macht.²⁵³

²⁴⁸ David Lynch, http://www.brainyquote.com/quotes/authors/d/david_lynch.html - 20.05.2009

²⁴⁹ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 13 f.

²⁵⁰ Lula Fortune in “Wild at Heart” – 1:30

²⁵¹ vgl. Seeßlen, Marburg 2003 – S 240 f.

²⁵² Seeßlen, Marburg 2003 – S 241

²⁵³ vgl. Seeßlen, Marburg 2003 – S 241

In den Filmen bestehen ganze Systeme von Kontrasten, sie leben von Gegensätzlichkeiten. Das Abstrakte steht dem Realen gegenüber, das Poetische der Narration. Die Welt der Visionen verweist auf ein Reich der Toten – sie wird verschleiert durch eine *heile Welt*, die an der Oberfläche idyllisch wirkt. Jedoch weiß der Zuseher bald von dieser Verhüllung. Eine idyllische Szene wirkt bedrückend, weil man Bescheid weiß über den Kontrast zu der anderen Welt, welche sich hinter dem harmonischen Frieden verbirgt. Das Ende von *Blue Velvet* wirkt demnach nicht beruhigend wie ein Happy End, sondern wiederum unbehaglich.²⁵⁴

David Lynch erzählt die Handlung seiner Filme in einer zeitlichen Form, welche die Geschehnisse und ihre Abfolge nicht immer nachvollziehbar macht. Oft vermischt sich bereits Stattgefundenes mit Zukünftigem, die Protagonisten befinden sich abwechselnd, nach teilweise nicht offensichtlichen Mustern, in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft und die Zeitebenen vermischen sich untereinander. So ist die Sprache, die im *Red Room* in *Twin Peaks* (siehe 9.2.3.) zu hören ist, rückwärts aufgenommen. Die Zeit lässt sich in Lynchs Filmen nicht in eine greifbare Form bringen.²⁵⁵

Ebenso sind Räume nicht klar voneinander abgegrenzt, es bestehen keine eindeutigen Grundrisse. In *Blue Velvet* wird das Appartement von Dorothy Vallens mit vielen dunklen Ecken und Winkeln gezeigt. In der Serie *Twin Peaks* weicht der Grundriss des Bordells One Eyed Jacks von den Plänen ab, eine Orientierung ist durch die verwinkelten Gänge kaum möglich. All diese Räume, und auch das Motelzimmer von Lula und Sailor in *Wild at Heart* (siehe 9.2.2.), scheinen anstelle von Mauern von einer zähen, glatten Masse umgeben, welche sich auch verformen und bewegen lassen könnte. Eine weitere transparente und bewegliche Abtrennung von Räumen stellen in Lynchs Filmen besonders oft Vorhänge dar, ob zu Beginn von *Blue Velvet* oder im *Red Room* in Dale Coopers Traum, oder als Eingang in die Black Lodge. Als Trennung von Räumen schirmen Vorhänge einerseits Bereiche voneinander ab, sind andererseits jedoch durchlässig für Licht, Schatten und Wind.²⁵⁶

²⁵⁴ vgl. Seeßlen, Marburg 2003 – S 225

²⁵⁵ vgl. Seeßlen, Marburg 2003 – S 226

²⁵⁶ vgl. Pabst, Kiel 1998 – S 17 f.

In *Twin Peaks* ist man dazu verführt, die fantastischen Elemente der Handlung in den realen Bereich übertragen und verstehen zu wollen. Dies lässt sich vor allem darauf zurückführen, dass es sich vordergründig um eine Kriminalgeschichte handelt, in welcher das Hauptthema der Mord an Laura Palmer ist. Die fantastischen Elemente, wie Halluzinationen und Träume werden allerdings auch in die Handlung in der Realität übertragen. Agent Cooper hält den in einer Vision von einem Riesen angekündigten Ring tatsächlich in seinen Händen und mehrere Personen haben Bob gesehen, können ihn auf einem Phantombild identifizieren, obwohl er nicht als reale Person auftritt. Die Überwachungskamera im Film *Twin Peaks – Fire Walk With Me* zeigt einen verschwundenen Agenten des FBI. Die übernatürliche Macht, welche Major Briggs in *Twin Peaks* für mehrere Tage verschwinden lässt, wird für Agent Cooper als weißes, strahlendes Licht sichtbar. All diese Erzählelemente entsprechen nicht klassischen narrativen Erzählstrukturen und bewirken beim Zuseher auch Irritation und ein Hinterfragen des Geschehens.²⁵⁷

Die Filme, bei welchen Hal Hartley, neben Drehbuch, Schnitt und Musik, auch die Regie übernimmt, haben einen klareren narrativen Ablauf als die Filme von David Lynch. Auch wenn im Laufe der Postproduktion noch des Öfteren Szenen getauscht werden, um die Handlung interessanter zu gestalten.²⁵⁸

Hal Hartley will in seinen Filmen vor allem ein Ziel beziehungsweise Gefühl erreichen: "Essential. That's a word I like to use a lot. Finding the essential."²⁵⁹

Im Rahmen seines Kunststudiums hat er begonnen, Bilder aus Filmzeitschriften abzuzeichnen, bevor er selbst Filme machte. Geblieben ist das Interesse für das Bild vom menschlichen Körper – Hartley arbeitet außergewöhnlich oft mit Grossaufnahmen.²⁶⁰ Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den oft problematischen zwischenmenschlichen Beziehungen, häufig im familiären Bereich.

Das Innenleben der Hauptdarsteller wird in seinen Filmen auf klare Weise vermittelt. Hartley arbeitet vor allem mit Andeutungen. Es gibt keine eindeutige

²⁵⁷ vgl. Olaf Schwarz in: Pabst, Kiel 1998 – S 52 ff.

²⁵⁸ vgl. Hartley, London 2002 – S X

²⁵⁹ Hartley, London 2002 – S XXIX

²⁶⁰ vgl. Hartley, London 2002 – S VII

Liebeszene zu sehen, sondern einen Flirt. Man wird Zeuge eines einzelnen Schlags, ein Kampf bricht jedoch nicht aus. Das Fernbleiben von Drama in seinen Filmen erklärt Hartley damit, dass er künstlerische Arbeit als gewisse Ordnung von Dingen ansieht. Zeigt man Ärger, so lässt sich dieses Gefühl klar vermitteln. Hysterie an sich wäre *un-ordentlich* und konfus und auch nur so darstellbar. Hartley will jeden Moment in seinen Filmen gleichwertige Bedeutung geben, jedem Wort und jeder Pause.²⁶¹

Der Film an sich gilt für ihn als „die Arbeit, das Werk“, nicht die schauspielerische Dramatisierung.

„The piece itself should have a personality. There shouldn't be disparate personalities within the piece. I guess my job, by the time I'm directing it, is one of 'taste'; of determining balances, judging what seems appropriate and what doesn't. I don't like to call attention to acting. [...] I know my films are extreme in certain ways, like the fact that nobody smiles.“²⁶²

Die Figuren in Hartleys Filmen entwickeln sich nicht in klare Richtungen. Zu Beginn von *Trust* (siehe 9.3.2) ist Maria eine scheinbar selbstbewusste junge Frau mit einer ausgeprägten Persönlichkeit. Doch sie wird zurückgeführt zu Abhängigkeiten und muss neu anfangen. Dass sie nichts als selbstverständlich annimmt und ihre Umwelt neu erfahren will, zeigt sich darin, dass sie nichts zwischen sich und diese Erfahrungen bringen will – nicht einmal ein Bett zwischen sich und den Schlafzimmerboden, auf dem sie schläft. Sie vertraut ihrem Freund so weit, dass sie, als alle anderen aus dem von Matthew mit einer Handgranate belagerten Gebäude laufen, sich in dieses begibt, um ihm zu helfen. Durch diese Selbstlosigkeit löst sie alle Zwiespältigkeiten auf, sich selbst und ihre Beziehung zu Matthew betreffend. Sie wird nicht nur stärker, sondern beinahe zu einer Art heiligen, zumindest sehr klaren, reinen Person.²⁶³

Die Liebe der beiden Protagonisten zueinander kann aber nicht die sozialen und moralischen Probleme in der Geschichte verschönern. Auch in *The Unbelievable Truth* (siehe 9.3.1.) wird Liebe als ein übernatürlicher Zustand gezeigt, welcher es Josh und Audrey zwar ermöglicht, gewisse Umstände zu bewältigen und

²⁶¹ vgl. Hartley, London 2002 – S XX

²⁶² Hartley, London 2002 – S XVIII

²⁶³ vgl. Hartley, London 2002 – S XIII f.

quasi über ihnen zu stehen, diese jedoch nicht auslöscht und das Leben insgesamt auch nicht leichter macht.²⁶⁴

Die männlichen Hauptdarsteller der Filme haben hervorstechende technische Begabungen. In *The Unbelievable Truth* ist Josh ein begabter Automechaniker, Matthew in *Trust* ist ein technisches Genie im Umgang mit Computern, Fernsehern und weiteren Geräten und Bill setzt in *Simple Men* Motorräder wieder in Gang.

Diese Befähigungen stehen im Kontrast zu kriminellen Energien, wie Mord in *The Unbelievable Truth* oder Bankraub in *Simple Men* (siehe 9.3.3.). Nebeneinander bestehen die Nützlichkeit der Begabungen für den Alltag und ein aufregendes, actionreiches Leben. Die Figuren sind attraktiv, wenn sie wissen, was sie gerne machen und dies auch ausführen. Oft sind sie zwar etwas verwirrt und mit dem Alltag überfordert, sie haben aber stets Überzeugungen und Ziele, für die sie kämpfen.²⁶⁵ Moralische Stärke zeigt auch Matthew, als er seinen Job für eine Firma aufgibt, welche bewusst schadhafte Computer anfertigt.²⁶⁶

Sowohl Hal Hartley als auch David Lynch beziehen sich in ihren Filmen (und Serien) auf das Medium Fernsehen. Hal Hartley zeigt in *Trust* die vermeintlich verdummende Funktion des Mediums, das als Auftankstation, als einzige Erholung zum Ausgleich des ungeliebten und anstrengenden Arbeitsalltags verwendet wird.

Die Hauptfigur Matthew Slaughter weigert sich zunächst noch, als Reparatteur für Fernsehgeräte zu arbeiten, gibt aber im Laufe der Geschichte nach, als er die Notwendigkeit einer Arbeitsstelle einsieht. Mit seiner Vorstellung, dass Fernsehen das *Opium fürs Volk* sei, muss er sich dabei arrangieren.

In David Lynchs *Twin Peaks* wird immer wieder eine weitere Serie in den Fernsehgeräten sichtbar: *Invitation to Love*. Die Handlungen und Personen in dieser fiktiven Soapopera zeigen Parallelen zu einzelnen Vorgängen, welche in *Twin Peaks* ablaufen.

²⁶⁴ vgl. Hartley, London 2002 – S XIV

²⁶⁵ vgl. Hartley, London 2002 – S XXII

²⁶⁶ vgl. Hartley, London 2002 – S XXV

Schein und Sein und die Differenz zwischen den beiden nimmt einen großen Raum in den Filmen von David Lynch ein. Frank Booth und Dorothy Vallens entsprechen beide nicht dem Vorstadtbild, welches zu Beginn von *Blue Velvet* gezeigt wird. Laura Palmer ist nicht die unschuldige High-School-Queen von *Twin Peaks*. Die immer wieder auftauchende Doppeldeutigkeit findet sich alleine schon im Titel *Twin Peaks* wieder – vieles wiederholt sich, auch in Nebenhandlungen, wie Trost, Vatersuche, Mord und das Unvermögen von Dale Cooper, die mit ihm in Verbindung gebrachten Frauen vor Windom Earl zu schützen.

Die Thematik des Doppelgängers wird unter anderem auch mit der Person Dennis / Denise Bryson angesprochen – ein Kollege von Dale Cooper, der abwechselnd als Frau oder Mann zu sehen ist – und auch in Laura Palmers Cousine Maddie, die auffällige Ähnlichkeit mit der ermordeten Laura hat. Und nicht zuletzt hat Laura Palmer zwei Tagebücher geführt, um ihr Doppelleben zu verheimlichen.²⁶⁷

Wird der zweite Teil eines Elements entfernt, so kommt die bis dahin – auf gute oder schlechte Weise – funktionierende Welt ins Wanken und droht zu zerbrechen. Dies macht Laura Palmer in *Twin Peaks – Fire Walk With Me* in ihren Worten zu James deutlich: „Your Laura disappeared. It’s just me now.“ und später über Bob: „He says he wants to be me or he’ll kill me.“²⁶⁸

In *Twin Peaks* kann nicht von einer psychischen Störung gesprochen werden, da sich die Protagonisten erst durch den Eingriff des Bösen, das von Außen in ihr Inneres eindringt, verwandeln.

Anders im Film *Blue Velvet*, der Frank Booth als den bösen Hauptpart zeigt, der nicht nur außergewöhnlich sadistisch ist, sondern anscheinend auch an weiteren psychischen Störungen leidet.²⁶⁹

Wahnsinn wird von Lynch in Zusammenhang mit der Grenze von Innen und Außen gebracht. In *Twin Peaks* „behandelt Lynch das Verhältnis von Wahnsinn und Realität im Rahmen der Frage nach der Identität des Einzelnen innerhalb der Gesellschaft. Die phantastische Ebene der ‚anderen Seite‘ konstruiert sich

²⁶⁷ vgl. Olaf Schwarz in: Pabst, Kiel 1998 – S 76 f.

²⁶⁸ vgl. Olaf Schwarz in: Pabst, Kiel 1998 – S 86

²⁶⁹ vgl. Olaf Schwarz in: Pabst, Kiel 1998 – S 75

als Realität, stellt aber nichts anderes dar als die Veräußerlichung eines kollektiv-gesellschaftlichen ‚Innen‘ und damit als Ausbruch der von der Gesellschaft verdrängten Unvernunft.“²⁷⁰

In *Blue Velvet* bedroht ein Einzelner – Frank Booth – das System, vor allem das Teilsystem Familie und alle, die sich in diesem System sehen und es verteidigen. Die beiden Vertreter des Guten – Jeffrey Beaumont und Dorothy Vallens – werden bis zu einem gewissen Grad auch von seiner sich virusartig verbreitenden Gewalt befallen. Erst wenn dieses Böse beseitigt ist, kann ein ungestörtes System wieder hergestellt werden.

In *Wild at Heart* (siehe 9.2.2.) wird umgekehrt ein Nicht-Systemangehöriger durch das System bedroht. Die ausgeprägte Emotionalität, welche Sailor wenig anpassungsfähig macht, ist auch ein wesentlicher Teil seiner Individualität. Diese bezieht er allerdings auch aus einem Vorbild – die Schlangenhaut verweist auf die Figur Valentine 'Snakeskin' Xavier, welche im Film *The Fugitive Kid* von Marlon Brando verkörpert wird. Die Freiheit, welche Sailor erreichen will, hängt von dieser Identifikation mit einer fiktiven Figur ab. Sein Idealbild von Individualität wirkt dadurch unecht und lässt sich auch nur solange aufrechterhalten, so lange das korrupte System ihn zerstören will.²⁷¹

6.2.1.e. Der Horrorfilm

In Kunst und Unterhaltung existiert Horror schon seit deren Ursprüngen. Bereits in Höhlenmalereien sind Elemente von Horror zu finden, wenn zum Beispiel Kämpfe mit Löwen oder Morde dargestellt werden. In heiligen Schriften, Liedertexten, Sagen, Gruselgeschichten und Märchen gibt es Mord, Totschlag, Rätsel, Wahnsinn, Verderben, Furcht, Angst und Horror.²⁷² Viele dieser Geschichten erzählen von den „schlimmsten Befürchtungen, die sich bewahrheiten. Sie alle erinnern uns daran, dass das sehr reale, sehr greifbare Ende stets hinter der nächsten Ecke auf uns lauern kann.“²⁷³

²⁷⁰ Olaf Schwarz in: Pabst, Kiel 1998 – S 93

²⁷¹ vgl. Petra Grimm in: Pabst, Kiel 1998 – S 115 ff.

²⁷² vgl. Penner, Schneider, Duncan, Köln 2008 – S 9

²⁷³ Penner, Schneider, Duncan, Köln 2008 – S 9

„Horrorfilme sind Filme mit 3D-Effekt, die die Konventionen eines auf ‚Realismus‘ bedachten Kinos formal wie inhaltlich unterlaufen und etwas zeigen, was so nicht gesehen werden sollte, nach Abtragen aller Deckschichten: den Tod.“²⁷⁴

In der fiktionalen Welt des Horror-Films herrschen dieselben Regeln und Gesetze, wie wir sie in der realen Welt finden. Doch Etwas ist außer Kontrolle, etwas stimmt nicht, ist nicht in Ordnung.

Im Film wird die heile Welt, in welche wir zu Beginn meist eingeführt werden, durch das Agieren des Bösen gestört. Je mehr sie dem Abbild der Realwelt gleicht, desto mehr kommt es zur Identifizierung mit der Filmwelt. Erwartungen werden gebrochen, je weiter sich die Ereignisse ziehen, desto grauenvoller und bedrohlicher wirkt das Geschehen. So ist ein einzelner Mörder zwar Auslöser für Furcht. Angst jedoch entsteht erst, wenn er das eigentlich Böse darstellt. Dies kann z.B. durch eine psychische Störung und zwanghafte Handlungen dargestellt werden.²⁷⁵ Die Instinkte und die unwiderstehlichen Zwänge, welche in den Protagonisten aufkommen, wirken bedrohlich für den normalen Menschen, dem beim Betrachten die fehlende Kontrolle über die Handlungen bewusst wird.²⁷⁶ Weiters ist eine gut bleibende Welt als Umgebung nicht so bedrohlich wie ein Bröckeln aller Ideale und Werte, das mit der Zeit das trügerische Idyll der heilen Welt zeigt.²⁷⁷

Das Genre des Horrorfilms kann in mehreren Bereichen unterschieden werden. Zum einen gibt es den gothischen und zum anderen den modernen Horrorfilm. Im *gothischen Horrorfilm* ist die gezeigte Welt, in denen die Handlung stattfindet, nicht an der heutigen realen Welt orientiert. Vielerlei Requisiten versetzen den Zuseher in vergangene Zeiten oder entfernte Regionen. Regeln und Normen sind jedoch, zumindest wegen der möglichen Identifikation, meist vergleichbar mit der des Betrachters.

Der *moderne Horrorfilm* stellt eine Filmwelt vor, welche der realen stärker ähnelt. Der Zuschauer findet sich beinahe in seiner alltäglichen Umgebung wieder, die

²⁷⁴ Schmid, München 1993 – S 14 f.

²⁷⁵ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 33

²⁷⁶ vgl. Penner, Schneider, Duncan, Köln 2008 – S 13

²⁷⁷ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 33

nach einer anfänglich idyllischen Darstellung zum Ort des Bösen wird. Schönheit und Grauen treffen in dieser filmischen Realität aufeinander – und eben diese Kombination, dieser Vergleich, lässt beides noch extremer wirken: Das Böse scheint noch gefährlicher, wenn man es neben der unschuldigen Harmonie sieht, und diese auch noch durch das Wirken des Bösen verliert.²⁷⁸

Eine weitere Unterscheidung kann man zwischen *secure* und *paranoid Horror* unternehmen. Die Grenze zwischen den beiden Formen lässt sich weithin zeitlich ziehen. Bis Ende der 1960er Jahre gab es vor allem den *secure horror*. Das Böse, zum Beispiel in Gestalt eines Psychopathen, konnte immer durch eine Instanz des Guten, einen Wissenschaftler oder Polizisten, erklärt und besiegt werden. Eine soziale und kulturelle Ordnung bleibt bestehen - die *Normalität* war zum Ende des Films meist wieder hergestellt.

Besonders ab den 1970er Jahren wurde diese Sicherheit entzogen. Der *paranoid horror* lässt keine einfachen Unterscheidungen zwischen Leben und Tod, Menschlichem und Übernatürlichem mehr zu. Die Grenzen verschwimmen und die Bedrohung kommt seltener von außen als aus dem Inneren, lässt sich also auf die Psyche zurückführen. Das Böse durchdringt somit oft Regionen, die durch menschliches Handeln nicht mehr erfolgreich in Ordnung gebracht werden können – es kann überall sein und zu jedem Individuum vordringen. Das Ende der Filme bleibt offen – eine Weiterentwicklung oder auch ein neuerliches Auftauchen des Bösen ist jederzeit möglich. Die sozialen Normen und das System werden hinterfragt, ebenso die Institutionen, die im *secure horror* noch die „Welt gerettet“ haben. Der *paranoid horror* funktioniert demnach besonders gut in einer Welt, in der gerade ein Wandel der sozialen Werte vor sich geht.²⁷⁹

6.2.2. Die Darstellung von Angst im Film

In der Realität, im alltäglichen Leben, findet Angst oft ihren Ursprung im Ungewissen. Und dieses Gefühl des Ungeklärten, des möglichen Unheils, wird oft auch im Film zur Quelle der Angst.

²⁷⁸ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 34 ff.

²⁷⁹ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 36 f.

„*Terror* ist die Ungewissheit, die Angst. Du machst Dir Gedanken, dass etwas Schreckliches, etwas Furchtbares passieren könnte: ‚Was ist das für ein Geräusch?‘ ‚Wo steckt mein Baby?‘, ‚Wo ist mein Freund abgeblieben?‘, ‚Was juckt mich da?‘, ‚Was bedeutet diese Beule?‘ Das sind Dinge, die Dir Angst einjagen. Panik setzt ein, Furcht. *Terror* ist das, was hinter der Tür lauert – die Aussicht auf Schmerz. *Horror* ist, wenn Deine Befürchtungen wahr werden. *Horror* ist die Erfüllung.“²⁸⁰

6.2.2.a. Die Angst

Angst wird unterschiedlich definiert. Unter anderem wird Angst als erlernter Triebzustand verstanden, ausgelöst durch bestimmte Reize, wie laute Geräusche oder Schmerz. Weiters wird Angst oft dargestellt als Gefühl der Hilflosigkeit, das ein Mensch gegenüber einer übermächtigen Welt empfindet, gleichbedeutend mit einer Stresssituation.²⁸¹

Sigmund Freud definiert Angst als „Signal einer drohenden Gefahr des Anwachsens einer Bedürfnisspannung, gegen die der Mensch ohnmächtig ist.“²⁸²

Dies kann zur philosophischen Definitionen führen, die Angst als stets vorhandenes Gefühl begreift, welches zum menschlichen Dasein gehört.²⁸³

Oft wird der Begriff *Angst* auch ganz bewusst von den Begriffen *Furcht* und *Schrecken*, sowie *Ärger*, *Zorn* und *Wut* abgegrenzt.²⁸⁴

Scheint eine angemessene Reaktion auf eine Bedrohung beziehungsweise Gefahrensituation nicht möglich, so entsteht Angst. Im Gegensatz zu der nicht klar auszumachenden Gefahr, die Angst hervorruft, sind die Auslöser von Furcht eindeutig festzustellen. Die Ursache steht in angebrachtem Maß zur Reaktion – meist handelt es sich um Flucht. Die Angst ist demnach ein anhaltender Zustand, Furcht und Schrecken sind einfache Reaktionen auf ein Vorkommnis.²⁸⁵

²⁸⁰ Penner, Schneider, Duncan, Köln 2008 – S 9

²⁸¹ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 17

²⁸² Vossoughi, Wien 2002 – S 17

²⁸³ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 16 f.

²⁸⁴ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 18

²⁸⁵ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 19

Sigmund Freud hat unter anderem zwei Theorien zur Angst aufgestellt.

Die erste beschäftigt sich insbesondere mit der „Angstneurose“ und sieht Angst als Affektzustand eines Individuums bei nicht bewältigbaren Aufgaben. Normalerweise kommen die Aufgaben aus der Umwelt, also von außen, auf das Individuum zu. Entstehen sie jedoch im Individuum selbst und sind sie als Spannungen – meistens sexueller Natur – zu bestimmen, so entsteht nach Freud die „neurotische Angst“. Diese zeichnet sich nicht nur durch langes Bestehen aus – da sie sich nicht schnell lösen lässt –, sondern auch durch ein hohes Niveau des Angsteffekts. Dieser konstanten und mächtigen Empfindung von Angst schreibt Freud „Triebcharakter“ zu.²⁸⁶

Als zweite größere Angsttheorie von Sigmund Freud gilt die sogenannte „Signaltheorie“. Nach der Einteilung von „Ich“, „Es“ und „Über-Ich“²⁸⁷ erläutert Freud hier drei unterschiedliche Formen von Angst.

Im Falle der Realangst verarbeitet das Ich Veränderungen und Vorgänge in der Umwelt, welche Bedrohungen darstellen und das Ich verletzen beziehungsweise beeinträchtigen könnten. Die Angst ist das Signal, um zu reagieren – in Form von Flucht, Angriff oder auch Suche nach etwas, um das Ich zu befriedigen.

Bei der neurotischen Angst setzt sich das Ich mit Bedrohungen auseinander, die dem Es entspringen. So können Triebimpulse, die moralische und gesellschaftliche Tabus darstellen, unterdrückt werden. Das Signal Angst löst ein Verhalten zur Unterdrückung und Verdrängung dieser Triebe aus; meist jedoch geschieht dies unbewusst.

Moralische Angst entsteht, wenn die Handlungen des Ich nicht mit den Regeln, welche das Über-Ich vorgibt, übereinstimmen. Die Folge ist die Angst vor einer Bestrafung und den Androhungen durch das Über-Ich.²⁸⁸

Der „Reiz-Reaktions-Theorie“ nach kann man Ängste als Verhalten deuten, welches durch klassisches Konditionieren erlernt wird. Einerseits geht es um das Aneignen des Erkennens von Situationen, in denen Angst entsteht – also den

²⁸⁶ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 23

²⁸⁷ Das *Ich* gilt als realitätsbezogener und rationaler Teil der Persönlichkeit. Das *Es* ist der von Emotionen und Trieben geleitete Bereich. Das *Über-Ich* symbolisiert die aufgenommenen sozialen Werte und Normen, das gesellschaftliche Gewissen.

²⁸⁸ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 23 f.

Reaktionscharakter der Angst, andererseits jedoch auch um die Bewältigung, in Form von Flucht oder Vermeidung – den Stimulus-Charakter.

Angst als Emotion wird meist verallgemeinert, so dass Reizkonstellationen entstehen, welche Angst auslösen können – auch wenn sie nicht ausschließlich Angst sondern auch weitere Elemente enthalten. Andeutungen zu diesen weiteren Elementen können das Gefühl von Angst bereits hervorrufen – ein Umstand, der in Filmen, besonders im Horror-Genre, oft genutzt wird.²⁸⁹

6.2.2.b. Der Mensch

Will man sicher gehen, dass man im Film Angst vermittelt, so bedient man sich der Urängste, welche in den tieferen Schichten der kollektiven Seele liegen, unbewusst und mit Assoziationen in Filmen leicht zu wecken.²⁹⁰ Auch Regisseure von Horrorfilmen sind sich des Gewichts dieser Ängste bewusst – sicherlich auch diesbezüglich ein Meister dieses Genres ist John Carpenter.

„Was mir Angst macht, ist das, was Ihnen Angst macht. Wir fürchten uns alle vor den gleichen Dingen. Deshalb ist der Horror ein so starkes Genre. Alles, was sie tun müssen, ist, sich zu fragen, was Ihnen Angst macht, und sie wissen, was mir Angst macht.“²⁹¹

Im modernen Horrorfilm herrscht vor allem ein Monster: Der Mensch.²⁹²

Die Darstellungen reichen von psychischen Störungen bis zu Dämonen, welche von menschlichen Körpern Besitz nehmen. Jeder Mensch kann zum personifizierten Bösen werden. Übermenschliche Fähigkeiten, wie sie der kleine Danny in Form von *Shining* (siehe 9.1.3.) beherrscht, sind fremdartig und bewirken beim Zuseher Neugierde. Man fragt sich, wie solche Mächte wirken und aus welchen Gründen sich der menschliche Körper und Geist diesen nicht entziehen kann.

„Gruseln hängt damit zusammen, daß die sonst vertrauten und sicher erscheinenden Gestalten unseres Erlebens unsicher und unzuverlässig werden.“²⁹³

²⁸⁹ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 24 f.

²⁹⁰ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 58

²⁹¹ John Carpenter, zitiert in: Penner, Schneider, Duncan, Köln 2008 – S 26

²⁹² vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 46

Wie es zu Spannung führt, wenn das Böse in eine harmonische, schöne Umgebung tritt, so wirkt auch das Aufeinandertreffen von Gewöhnlichem und Übersinnlichem beunruhigend. Selbst wenn es sich um eine Berufung oder Befähigung handelt, welche im Werk des Guten steht, fehlt den Figuren oft die Möglichkeit, das Erlebte zu interpretieren, Warnungen zu verstehen und das Schlimmste zu verhindern. Dieses Wissen über das Böse und die fehlende Macht, es abzuwehren, stellen die ausgewählten Protagonisten in ein Licht der tragischen Helden.²⁹⁴ So stellt FBI-Agent Dale Cooper in *Twin Peaks* das Gute dar - der zwar versucht, dem Bösen entgegenzuwirken, aber er ist sich durch die übernatürliche Verbindung und das Wissen über das Böse auch dessen Macht bewusst.

Was Angst macht, ist meist das Verdrängte, was man abgeworfen hat und von sich fernhalten will. Der Horror bringt all das wieder zurück – sei es die unterworfenen Natur in Form von wilden Tieren, die ehemals weggesperrten Psychopathen oder vom Bösen Besessenen, wie der ausgebrochene Mike Myers in *Halloween* oder Windom Earl in *Twin Peaks* oder die animalische, unkontrollierbare Seite der eigenen Seele, wie sie bei Verwandlungen in klassischen Horrorgeschichten wie *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* auftaucht.²⁹⁵

6.2.2.c. Die Gesellschaft

Horrorfilme sind seit den 1970er Jahren vermehrt ein Spiegel der Gesellschaft. In den Filmen wird nicht selten Kritik an der Gesellschaft geübt und ein sehr pessimistisches Gesellschaftsbild dargestellt. Sie thematisieren Angst, Brutalität und Hass, die unter der Oberfläche liegen. Bröckelt das System, so kommen sie zum Vorschein, Ordnung sowie Gesetze sind nicht mehr aufrecht zu halten. Das Böse kann nicht mehr besiegt werden. Die Verlustkontrolle gegenüber Wissenschaft, Politik und Maschinen führt zu der Angst, die Gesellschaft könnte sich einem neuen, bösartigen Muster unterwerfen oder völlig von diesem zerstört

²⁹³ Wilhelm Salber, zitiert in: Vossoughi, Wien 2002 – S 52

²⁹⁴ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 46 f.

²⁹⁵ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 56 f.

werden. Das Böse bedroht das menschliche Dasein, in dem es die Gesellschaft durchdringt und damit einen bitteren Vorgeschmack auf die Apokalypse gibt.²⁹⁶

Im Film *Halloween* will die bedrohte Hauptdarstellerin Laurie Strode bei einem benachbarten Haus Hilfe holen. Jedoch werden kurz nachdem sie an die Türe klopft, die Lichter im Haus abgedreht. Ob es sich dabei um ein Missverstehen der Hausbewohner als einen Halloweenscherz handelt, ist unklar. Ebenso kann die Reaktion als eine Verweigerung der Hilfestellung interpretiert werden.

Laurie scheint in dieser Situation genauso hilflos, als wäre sie – wie es oft in Horrorfilmen der Fall ist – von der Außenwelt völlig abgeschottet. Sie kann sich nicht mehr auf ein soziales Netz verlassen, welches sie auffängt und ihr Sicherheit bietet.²⁹⁷

6.2.2.d. Symbolik

Im Film werden Objekte und Handlungen gezeigt und wahrnehmbar und verständlich gemacht. Ohne dieses Zeigen und Verweisen ist eine filmische Kommunikation nicht möglich.²⁹⁸

Der Psychologe C.G. Jung hat den Begriff der *Archetypen* geprägt, welcher sich auf die inneren Bilder, Erscheinungen und Urformen verschiedener menschlicher Typen bezieht. Jung teilt die Archetypen in vier verschiedene Formen ein:

- Das *Böse*, das von Außen unerwartet auf den Menschen zukommt. Im Film werden besonders häufig Kinder oder Frauen – wie die junge Laura Palmer – vom Bösen in Besitz genommen. Die Verantwortung für dieses Hereinbrechen des Bösen wird nicht dem Menschen zugesprochen.
- Das *Alte* kann oft nicht begriffen oder verstanden werden. Wird es heraufbeschworen, so entfaltet es seine ganze, meist über lange Zeit unterdrückte und deswegen bösertige Macht und wird so dem Menschen überlegen.
- Das *Fremde* ist weder bekannt noch begreiflich und kann somit nicht mit der eigenen Welt übereinstimmen. Im Film wird das Fremde als dunkel,

²⁹⁶ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 60 f.

²⁹⁷ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 64

²⁹⁸ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 67 f.

beziehungslos und unergründlich dargestellt. Es kann nicht verstanden werden und ist dadurch dem Guten, welches sich offen darlegt, überlegen.

- *Dunkelheit und Leere* wirken bedrohlich, da sie einem Ort alle Anhaltspunkte entziehen. Ohne Orientierung gibt es weder Wissen über den eigenen Standpunkt, noch über den Ursprung der Gefahrenquelle. Der Hauptdarsteller wird im Film ohne Orientierung und Anhaltspunkte zurückgelassen.²⁹⁹

6.2.2.e. Orte

Sowohl in der Umwelt als auch in Gebäuden, sogar in den eigenen vier Wänden kann das Unheimliche, der Horror stattfinden. Die verschiedenen Handlungsorte der Filme haben jeweils für sich stehende Bedeutungen.

Vor allem der bereits erwähnte Teilbereich des gothischen Horrorfilms verwendet mythische und geschichtsträchtige Orte, um die Handlung zu unterstützen. Damit suggeriert er, dass das Böse Spuren hinterlässt und einen Ort nie vollkommen verlässt.³⁰⁰ Die Wirkung, welche das Böse bereits ein- oder mehrmals entfaltet hat, besteht weiter und übt Einfluss auf die handelnden Personen aus.

Allerdings sind auch Orte, welche dem modernen Alltag entnommen sind, häufig mit Bedeutung aufgeladen.

Einer der unheimlichsten Handlungsorte unter freiem Himmel ist, neben verlassen Straßen besonders in Kleinstädten, der *Wald*. Die gesamte Serie *Twin Peaks* stellt den Wald als Zentrum von mythischen Mächten dar.

Schon Kinder wissen aus Märchen, dass man sich im Wald leicht verlaufen kann. Er ist unübersichtlich, voller Schatten und Verstecke für das Unbekannte. Besonders unangenehm allerdings wird ein Aufenthalt im Wald nach Einbruch der Dunkelheit. Eine Orientierung fällt noch schwerer als bei Tageslicht. Die Dunkelheit scheint ein mächtiges Element des Bösen an sich zu sein. Die Kombination von Dunkelheit und Wald verstärkt die Hilflosigkeit und das Ausgeliefertsein, welchem der Protagonist ausgesetzt ist. Meistens kommt noch die völlige Isolation von der Außenwelt hinzu – denn selbst in Zeiten des

²⁹⁹ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 72 ff.

³⁰⁰ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 81

Mobiltelefons ist dies meist nicht funktionstüchtig, da ohne Empfang oder geladenen Akku.³⁰¹

Oft kommt das Böse jedoch auch in Gebäude – am Bedrohlichsten ist das Eindringen des Bösen in das eigene Haus, die gewohnte Umgebung, die normalerweise einen sicheren Rückzug von der Außenwelt bietet. Im Horror-Klassiker *Halloween* findet Mike Myers seine Opfer alle im eigenen oder zumindest in einem vertrauten Haus auf.

Gebäude werden, auch im Film, nach einem tiefenpsychologischem Modell untergliedert in Unbewusstes, Bewusstes und Unterbewusstes.³⁰²

Der *Keller* stellt das Unterbewusste dar, die tiefer gelegenen Bereiche der Seele. Vielmals befindet sich hier das Böse, im Untergrund – wo auch viele Religionen das Reich der Toten vermuten. Oft fällt die Türe beim Begehen des Kellers hinter der Hauptperson zu – dies verstärkt das Gefühl der Isolation. Wie im Wald herrscht auch hier Dunkelheit und die Geräuschkulisse lässt auch auf nichts Menschliches schließen. Im Keller werden Gegenstände aufbewahrt, welche nicht mehr benötigt werden und an die man vielleicht nicht mehr erinnert werden will. Verdrängtes und Vergessenes sind hier gut verstaut – wie auch am *Dachboden*, der den Verstand symbolisiert und das Verdrängte als das Unbewusste zeigt.³⁰³

Die Verbindungen zwischen den Ebenen im Haus sind die *Treppen*. Ein Laufen über die Treppen zeigt im Film meist das Wechseln in eine andere Bewusstseinssebene.³⁰⁴ Ein Beispiel ist der Moment in der Serie *Twin Peaks*, in dem die Mutter der ermordeten Laura Palmer die Treppen vom ersten Stock in das Erdgeschoss hinuntereilt, als ihr bewusst wird, dass ihre Tochter nicht zuhause ist. Ebenso wird dies über den Aufzug symbolisiert, wie zum Beispiel in *Shining*, als das Blut aus den Aufzugtüren fließt.

³⁰¹ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 82

³⁰² vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 81

³⁰³ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 86 f.

³⁰⁴ Vossoughi, Wien 2002 – S 88

Einige Räume eignen sich besonders gut, um sie vom Bösen einnehmen zu lassen. Es handelt sich dabei um die Räume, in denen man sich besonders sicher fühlt, entspannt und nicht auf einen Angriff vorbereitet ist.

Im Gegenteil, man hält sich sowohl im *Badezimmer* als auch im *Schlafzimmer* oft nackt auf und ist dadurch besonders verletzlich. Beobachtet man den Protagonisten in der Badewanne oder beim Duschen, so wirkt dieser gefährdet. Würde er sich bewusst sein, dass er sich schützen muss, wäre er nicht nackt und meist alleine, was seine Hilflosigkeit unterstreicht.³⁰⁵

Um sich vor äußeren Einflüssen zu schützen und sich zu entspannen, zieht man sich in das Schlafzimmer zurück. Auch hier ist der Hauptdarsteller also besonders gefährdet und verletzlich. Weder hat er Kontrolle darüber, was auf ihn zukommt, noch kann er Kräfte gewinnen, indem er sich erholt.³⁰⁶

6.2.2.f. Zeichen und Objekte

Wind und *Gewitter* stehen im Film als natürliche Kräfte für Unruhe und aufkommendes Unheil. Sie kündigen übernatürliche Mächte an und sind oft als Vorboten des Bösen zu verstehen.³⁰⁷

Besondere Bedeutung kommt in vielen Filmen auch dem *Schatten* zu. Der eigene Schatten ist nicht nur gesichtslos und dunkel, sondern verfolgt den Hauptdarsteller auch laufend als zweites Ich. Ein Kampf gegen Schatten oder eine Verfolgung von Schatten ist somit meist ein Auseinandersetzung mit seelischen Abgründen.³⁰⁸

Wiederholt taucht das Böse im Film maskiert auf – ob mit einer wirklichen Maske, wie Mike Myers in *Halloween*, oder als Kraft in menschlichen Körpern, sowie unter einer falschen Identität, wie in *Shining* oder *Twin Peaks*. Hier wird ein freundliches Gesicht oft zur Tarnung des Bösen, aber auch zu dessen Spiegelbild. Wird das Böse lange hinter der – sichtbaren oder unsichtbaren – Maske versteckt, so bleibt der Zuseher im Unklaren, was wiederum Spannung erzeugt. Angst entsteht auch, weil man Freundliches selten hinterfragt, sondern

³⁰⁵ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 88

³⁰⁶ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 89

³⁰⁷ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 76 f.

³⁰⁸ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 80

vertrauensvoll annimmt. Und nicht zuletzt stellt auch die Möglichkeit einer Inbesitznahme des menschlichen Körpers durch eine böse Macht eine besonders angsteinflößende Gefahr dar.³⁰⁹

Auch *Spiegel* sind ein wichtiges und häufig verwendetes Element in Film und Fotografie.

„Spiegel sind wie Fenster in eine andere Welt, die nicht wirklich ist. Täuschung (etwas vorspiegeln) wie Entlarvung (den Spiegel vorhalten) sind die widerstrebenden Pole eines Spiegels. Zudem ist der Spiegel, der den Dialog mit dem eigenen Abbild, dem *alter ego*, ermöglicht, Instrument der Selbsterkenntnis“³¹⁰

Zudem sieht der Protagonist im Spiegelbild oft mehr als in der realen Welt – der Spiegel ermöglicht einen Blick auf das, was hinter einem liegt. Verborgenes wird oft sichtbar, wenn man in den Spiegel blickt – ähnlich wie in der Fotografie findet sich hier ein Abbild der Welt wieder.³¹¹ Der Spiegel „eröffnet uns eine Welt, die nachweislich mit der unseren ident (sic.) ist, die für uns aber trotzdem völlig unzugänglich ist, da sich die Grenzfläche nicht überwinden lässt.“³¹² Die gespiegelten Gegenstände verbildlichen eine Doppeldeutigkeit, die nicht immer gleich durchschaut werden kann. Sie verbindet die materielle, reale Welt mit der gespiegelten, die nicht echt sondern nur ein Abbild oder sogar ein Trugbild ist. Der Spiegel ist das Verbindungsglied dieser beiden Welten.

Oft wird die Welt im Spiegelbild zum Aufzeigen oder Erklären des Bösen verwendet – oder die Existenz des Bösen wird ausschließlich im Spiegel gezeigt. Vampire haben kein Spiegelbild – sie existieren nicht in der Realität. Dieser Mythos ist durch vielerlei Geschichten und auch Filme bekannt. Sieht man nun das Böse im Spiegel, so bestätigt dies seine Existenz in der realen Welt und macht es dadurch noch bedrohlicher.³¹³

In *Shining* gewinnt das Wort REDRUM erst im Spiegel seine Bedeutung. David Lynch löst in *Twin Peaks* die Frage nach dem Mörder von Laura Palmer im

³⁰⁹ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 91 f.

³¹⁰ Vossoughi, Wien 2002 – S 92

³¹¹ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 92 f

³¹² Vossoughi, Wien 2002 – S 93

³¹³ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 92 f

Spiegel auf – die äußere Fassade lässt den Schluss auf das Böse nicht zu, denn der Dämon ist im Inneren und wird erst im Spiegelbild sichtbar.

Der Spiegel kann durch Schatten oder weitere spiegelnde Gegenstände ersetzt werden – er ist nicht als Gegenstand wichtig, sondern vielmehr ist es die Spiegelung an sich, welche eine große Rolle spielt.

Während die Farbe *Schwarz* für Tod steht, symbolisiert *Rot* Macht und Unantastbarkeit.³¹⁴

Blut ist Zeichen für Leben. Wird in Filmen Blut vergossen, so geht Leben verloren. Da Blut also für Leben steht, kann man darin die Seele finden. Von Vampiren ausgesaugte Körper haben im Film keine Seele mehr und werden selbst zu Untoten – sie nehmen die Persönlichkeit derer an, welche sie ihrer Seele beraubt haben.³¹⁵

³¹⁴ Vossoughi, Wien 2002 – S 95

³¹⁵ Vossoughi, Wien 2002 – S 95 f.

7. Analyse

Gregory Crewdson verwendet für seine Aufnahmen Umgebungen, welche ein familiäres, heimisches Ambiente vermitteln. Je vertrauter und harmonischer die Umgebung wirkt, desto mehr suggeriert sie eine Szene, welche dieser Stimmung entspricht. Diese Erwartungen werden jedoch nicht erfüllt. Etwas ist *ent-rückt* und entspricht nicht dem oberflächlich harmonischen, ersten Eindruck.³¹⁶

Wie auch in der mit Bedeutung aufgeladenen Filmsprache tauchen auch in Crewdsons Bildern bestimmte Motive und Details immer wieder auf. Sie vermitteln Emotionen und bestimmen teilweise auch die Richtung einer möglichen Geschichte, die hinter dem Bild steht. Der Betrachter muss nicht alles sehen, um gewisse Andeutungen zu verstehen. Oft reicht ein kleines Detail aus, um eine Reihe von Assoziationen zu wecken.³¹⁷ Eine halbgeöffnete Türe kann zum Beispiel Gefühle wie Angst wecken, denn der Betrachter wird sich fragen, was hinter der Türe verborgen bleibt und vielleicht eine Gefahr darstellt.

Elemente, die sich in Bildern von Gregory Crewdson wiederholen, sind zum Beispiel – in geschlossenen Räumen – mehrere Spiegel, ein Bett und offene Türen zu Umkleide und Badezimmer. In Außenaufnahmen sind die Straßen – abgesehen von den Hauptpersonen – menschenleer. Autos stellen einen Ort dar, an dem sich Zurückgelassenes befindet, Vergessenes oder auch Verdrängtes, von dem sich die Protagonisten wegbewegen oder alleine mit diesem konfrontiert werden.

Die folgenden Bilder stellen einen Ausschnitt aus Crewdsons Buch „Beneath The Roses“ dar. Die Interpretation soll zeigen, wie Personen und Szenen dargestellt werden, mit welchen wiederkehrenden Elementen Crewdson arbeitet und welche filmischen Stilmittel sich auch in den Bildern finden lassen.

³¹⁶ vgl. Photo District News, July 2007

³¹⁷ Photo District News, July 2007



Abb. 1

In Abbildung 1 ist eine Szene in einem Schlafzimmer zu sehen.

Zwei Personen befinden sich in diesem Raum. Eine Frau steht anscheinend regungslos vor einem Spiegel. Man sieht sie von hinten. Ihre Gewichtung erhält sie durch ihre Frontalansicht im Spiegel. Hier wird ihr Gesicht erkennbar. Ihr leerer Blick wirkt wie eine Art Verbindung, den sie mit ihrem Spiegelbild eingeht. Besonders durch das Licht, das aus dem Nebenraum – einer begehbaren Garderobe – auf sie fällt und ihre Vorderseite beleuchtet, wird diese Perspektive betont. Die dramatischen Elemente, welche sich im Bild befinden, kann man einzig im Spiegel finden. Sowohl der Blick der Frau, als auch die zweite Person, die sich im Zimmer befindet, sind erst hier zu erkennen.

Die Frau und den Mann kann man als älteres Ehepaar auffassen. Die Frau wirkt abwesend, im Spiegelbild gefangen. Der Mann sitzt teilnahmslos auf dem Bett, beachtet nicht, was mit seiner Frau passiert oder ignoriert es bewusst.

Spiegel werden auch in Filmen oft als tragendes Darstellungselement verwendet. Sie verbildlichen das Verschwimmen einer Grenze zwischen der materiellen Welt und der geistigen Ebene, welche nicht fassbar ist. Im Spiegel wird oft auch das Innere eines Protagonisten gezeigt, der „böse Doppelgänger“. Diese zweite Sinnbene in Spiegelbildern entspricht einer Ebene, wie man sie in Träumen findet. Sie stellen ein Tor zu einer zweiten Welt dar. In dieser existiert das Böse und zeigt sich erst in den Spiegelbildern oder in Träumen, welche in Filmen auch eine Möglichkeit darstellen, durch die das Böse in die materielle Welt treten kann.³¹⁸

Wie auch in einem Traum ist jede Einzelheit wichtig. Die Details im Bild sind innerhalb dieses Ausschnittes mit Bedeutung aufgeladen, welche sie auch in der Welt außerhalb dieses Ausschnitts haben.³¹⁹

Besonders das Licht spielt eine wichtige Rolle. Durch das Licht wird nicht nur die Hauptperson im Bild hervorgehoben und die Sichtweise auf sie – durch den Spiegel – betont, sondern auch weitere Räume bekommen Bedeutung. So sind ein Badezimmer, ein Garderobenraum und eine Türe in einen weiteren Raum zu sehen. Das Licht fällt dabei in die Räume selbst, nicht in den Raum, aus dem man die Szene sieht. Die Ausnahme stellt der Garderobenraum dar, aus

³¹⁸ vgl. Vossoughi, Wien 2002 – S 92 f

³¹⁹ vgl. Banks, Russell in: Crewdson, Ostfildern 2008 – S 8

welchem die Frau vor dem Spiegel beleuchtet und dadurch hervorgehoben wird. Nicht zuletzt sitzt auch der Mann, der nur im Spiegel sichtbar wird, vor einer Lampe und wird von einer weiteren beleuchtet, wodurch er deutlicher sichtbar wird.

Die Szene lässt sich auf unterschiedliche Arten interpretieren. Es könnte sich um einen ehelichen Disput handeln, der den Mann verzweifeln und die Frau in Auseinandersetzung mit ihrem Spiegelbild (als seelisches Innenleben) Konflikte an die Oberfläche steigen lässt. Die Frau wirkt jedoch auch abwesend, einer anderen Welt zugehörig, was einen Rückzug nach Innen andeutet. Die mythische Stimmung der Szene legt jedoch auch nahe, übernatürliche Kräfte zu vermuten. So lässt sich das Licht auch als anziehende Kraft verstehen, der Blick in den Spiegel als Kontaktaufnahme mit einer Welt des *Unergründlichen* und *Bösen* oder auch als Darstellung des Bösen in der Frau und die geistesabwesende Haltung des Mannes als fehlende Vorsicht gegenüber der Gefahr, welche von seiner Frau ausgeht.

Nimmt man an, dass Gregory Crewdson sich in seinen Arbeiten aufgrund seiner persönlichen Geschichte und des väterlichen Berufs, der ihn geprägt hat, mit psychischen Abgründen auseinandersetzt, so kann man wohl das Verhältnis von Mann und Frau als konfliktbeladen bezeichnen. Die Darstellung der Frau in ihrer starren Haltung und mit maskenhaftem, beängstigend durchbohrendem Blick vermittelt bereits eine abnorme Situation. Die Darstellung des Mannes lässt dieses beunruhigende Gefühl weiter ansteigen. Er schenkt dem Hauptgeschehen im Bild keine Beachtung. Er wirkt zumindest gleichgültig, wenn nicht sogar abweisend, abwehrend. Wie in einem Horrorfilm möchte man ihn aufrütteln, ihn warnen oder zumindest aufmerksam machen auf seine Frau. Denn selbst wenn keine Gefahr von ihr ausgeht, so erfordert sie Aufmerksamkeit. Diese bringt ihr der Betrachter aufgrund ihrer starken Präsenz im Bild entgegen – sie wird ihr jedoch von dem Mann im Bild nicht gewidmet.



Abb. 2

Wie im ersten Bild liegt der Schwerpunkt in Abbildung 2 auch auf dem Geschehen, das im Spiegel zu sehen ist.

Die Frau ist auch in diesem Bild nur von hinten zu sehen. Erst im Spiegelbild sieht man sie von vorne. Allerdings befindet sich die Frau diesmal aus einem vermutlich ersichtlichen Grund vor dem Spiegel – sie will sich abschminken. Das abgelegte Gewand in der begehbaren Garderobe auf dem Weg in das Badezimmer, sowie das Dämmerungslicht, das durch die Fenster in das Haus scheint, deuten auf das Ende eines Tages hin. Unter den Utensilien auf der Ablage vor der Frau, kann man neben Cremes, Make-up und Medikamenten auch ein älteres Foto einer Frau sehen, gleich neben einem weiteren kleinen Spiegel. Wer diese Frau auf dem Foto ist, ist nicht klar zu erkennen. Ihr Blick aus dem Fotorahmen heraus fällt aber ebenso auf die sitzende Frau. Da diese gleichzeitig das Mädchen im Spiegelbild sieht, befindet sich die Protagonistin in zwei Rollen – sie ist Beobachterin und Beobachtete.

Die Unterwäsche, die im Badezimmer auf der – wiederum nur in einem Spiegel zu sehenden – Vorgangstange hängt, könnte dem Mädchen gehören. Fall es sich nicht um ein Trugbild im Spiegel handelt. Man ist sich beim Betrachten nicht sicher, ob das, was im Spiegel zu sehen ist, der Realität entspricht. Die Frau im Vordergrund entfernt eine Maske aus ihrem Gesicht, das Make-up, das sie tagsüber außerhalb des Hauses trägt. Sie sieht das Mädchen im Spiegel, als sie diese Oberfläche entfernt hat. In der Hand hält sie eine Pinzette, welche sie benutzt hat oder benutzen will. Üblicherweise wird mit einer Pinzette etwas *Störendes* entfernt. Eine mögliche Interpretation wäre demnach das Erscheinen des Mädchens – in Realität oder nur in der seelischen Welt der Frau – als Erinnern, als eine aus dem Unterbewussten auftauchende Erscheinung. Nach dem Gesichtsausdruck der Frau stellt das Auftauchen des Mädchens kein erfreuliches Ereignis dar. Sie wirkt jedoch auch nicht erschrocken, sondern abwartend und vorwurfsvoll. Das Mädchen selbst blickt schamvoll zu Boden. Es scheint keinen Kontakt zur Realität zu haben oder sich zumindest nicht bewusst der Frau zuzuwenden.



Abb. 3

In Abbildung 3 spielt vor allem die Architektur eine hervorstechende Rolle.

Am rechten Bildrand ist ein Aufgang in ein weiteres Stockwerk zu sehen. Sieht man das Haus dem psychologischen Modell folgend, so stellt ein Aufgang beziehungsweise ein oberes Stockwerk die unbewusste Seite der Seele dar. Von dem Aufgang strahlt Licht auf eine Schachtel, auf der ein Päckchen Briefe liegt. Jedoch kommt auch Licht aus einem Abgang in den Keller des Hauses, den unterbewussten Bereich der Seele. Einen weiteren Zugang zu dieser „Unterwelt“ sieht man außerhalb des Hauses, im Hintergarten, in dem ein Mann steht. Sein Blick fällt in den geöffneten unterirdischen Bereich, in den eine Leiter führt. Wie in einem Großteil von Crewdsons Bildern steht der Mann anscheinend still, mit starrem Blick auf ein Ereignis, das für den Betrachter nicht zu erkennen ist.

Ins Auge fallen mehrere unvollendete Aufgaben, welche durch Details innerhalb des Hauses angedeutet werden. Am Herd und auf der anschließenden Arbeitsfläche sind Essensreste, ein Topf und ein Teller zu sehen. Auf Tisch, Sessel und Boden kann man, wie auch auf der Schachtel, Zettel und Briefpakete erkennen. Das Glas am Tisch ist nicht geleert, die Zigarette im Aschenbecher nicht ausgemacht und die Kaffeekanne auf der Arbeitsfläche noch halb voll. All dies lässt darauf schließen, dass hier ein Mensch oder auch mehrere bei Tätigkeiten unterbrochen oder abgelenkt wurden. Die offene Türe unter der Küchenspüle lässt den Blick auf einen Eimer unter dem Abflussrohr zu.

Man könnte dies dahingehend deuten, dass hier Haushaltsarbeiten vorgenommen werden. Der Mann im Hintergrund wohne hier und sei im Begriff, die Installationen unterhalb des Hauses zu kontrollieren. Allerdings führen den Betrachter Fußspuren, welche offensichtlich Erde in das Innere des Hauses getragen haben und zu Schachteln mit Zetteln führen, auf eine weitere Spur.

Das Licht, das dem Mann aus dem Untergrund entgegenstrahlt und in welches er direkt blickt, hebt ihn hervor, obwohl er nur im Hintergrund zu sehen ist. Auch die zahlreichen Zettel und Briefe, sowie die schmutzigen Wände, die Essensreste und der von Schlamm befleckte Boden stören die Vorstellung von einem sauberen, harmonischen Vorstadt-Haus.



Abb. 4

In Abbildung 4 sieht man ein Auto auf einer verlassenen Strasse.

Offene Autotüren sind ein oft verwendetes Motiv in Crewdsons Bildern. Die Beifahrerin befindet sich noch auf ihrem Platz, während der Fahrer des Wagens nicht mehr im Bild zu sehen ist. Die Fahrertüre ist geöffnet, was neben der Position des Autos – mitten auf der Straße – darauf hindeutet, dass es sich um eine abnormale Situation handelt. Der Wagen ist nicht am Straßenrand geparkt, der Fahrer ist verschwunden. Die Beifahrerin blickt noch auf die Stelle, an welcher der Fahrer sich noch vor kurzem befunden haben muss.

Die beleuchteten Auslagen erzeugen die Erwartung, dass die Geschäfte und auch die Straße belebt sein sollten. Jedoch ist kein Mensch auf der Straße zu sehen. Einzig in einem Auto, das sich in die entgegengesetzte Richtung zu dem Fahrzeug im Vordergrund bewegt, ist ein Fahrer zu erkennen.

Die Frau im Auto zieht nicht zuletzt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, da sie beleuchtet wird. Woher das Licht kommt, das auf sie gerichtet ist, scheint nicht nachvollziehbar. Jedoch tritt das Licht auch auf die Straße hinaus und beleuchtet den Bereich, an dem der Fahrer des Wagens die Straße betreten haben müsste. Rätselhaft ist auch, warum die Frau keine Reaktion zeigt. Etwas ist vorgefallen, jedoch sitzt die Frau still auf ihrem Platz und zeigt keine Verbindung zu der Welt außerhalb des Wagens.

Die noch offen stehende Autotüre lässt darauf schließen, dass es sich bei dem Verschwinden beziehungsweise Verlassen des Autos vermutlich um eine fluchtartige Aktion gehandelt hat. Möglich wäre auch ein Streit der beiden Personen, welche sich im Auto befunden hatten oder eine Entführung des Fahrers oder eine Flucht in das zweite Auto, das nur mehr im Hintergrund zu sehen ist. Jedoch scheint mehr vorgefallen zu sein. Das Auto befindet sich nicht nur mitten auf einer Straße, sondern auch auf einer Kreuzung. Die Ampel ist auf Gelb geschaltet, was betont, dass es sich um einen Moment zwischen Momenten, einem „in-between moment“ handelt. Was geschehen ist, ist für den abgebildeten Moment wesentlich, aber nicht eindeutig rekonstruierbar. Auch was geschehen wird, ist unklar.

Einzig der jeweilige Betrachter kann dieses *Davor* und *Danach* zum Leben erwecken, nach seinen eigenen Erfahrungen deuten.

Was in den meisten, narrativ klassisch aufgebauten Filmen vorgegeben wird, muss der Betrachter bei den filmischen Bildern von Gregory Crewdson selber konstruieren. Die Handlung, die Geschichte, die Momente vor und nach der gezeigten Szene, bleiben dem Betrachter zu Interpretation frei. Erst durch dessen Imagination ergibt sich die Erzählung und somit wird der Betrachter zum Regisseur.

Gregory Crewdson gibt in seinen Bildern viel vor. Die gezeigten Details haben große Bedeutung und lenken den Blick des Betrachters sowie die Ideen, was sich um den fotografischen Moment herum abgespielt hat und abspielen wird. Eindeutig lassen sich diese Geschichten jedoch nicht deuten. Es ist beabsichtigt, dass es eine Handlung gibt, welche den Moment umrahmt, da es sich um keine konkreten Ereignisse handelt, deren Beobachter man wird. Erzeugt wird jedoch die bestimmte Vermutung, dass etwas Bedeutungsvolles passiert ist und auch noch passieren wird. Der Schwerpunkt liegt in gewisser Weise nicht auf dem abgebildeten Moment, sondern auf der Geschichte, dessen Teil dieser Moment ist. Diese ist wie erwähnt nicht von Crewdson vorgegeben, aber bleibt dem Betrachter überlassen.

Die filmischen Aspekte, welche die Ästhetik von Crewdsons Bildern ausmachen, sind auch an der aufwändigen Lichtsetzung festzumachen. Es werden keine Blitzanlagen verwendet sondern Standlichter. Die Lichtquellen sind zahlreich. So kommen große Scheinwerfer ebenso zur Verwendung wie Glühbirnen und Leuchtstoffröhren. Das Licht wird auch zur Abgrenzung von Räumen und Personen verwendet. Einer realen Lichtsituation entspricht dies allerdings nicht immer. Wie auch im Film spielt es eine untergeordnete Rolle, ob Licht unter echten Umständen ebenso auf die Personen und Objekte fallen würde oder nicht. Wichtiger ist die In-Szene-Setzung und eine Betonung der jeweiligen Einzelheiten.

Im Gegensatz zum Film verdichtet sich in Crewdsons Bildern eine Geschichte in einem fotografischen Moment. Nach Roland Barthes findet sich hier die Essenz, aus der auch ohne die Bewegung von Bildern ein „Film“ im Kopf ablaufen kann.

Gregory Crewdson lässt in seinen Innenaufnahmen oft einen Rahmen entstehen, indem er den Betrachter durch eine angedeutete Raumteilung blicken lässt. Anschaulich wird dies im Beispiel der Abbildung 3. Hier erfolgt der Blick aus einem Raum, der durch Lichtsetzung eine Wand am linken, rechten und oberen Rand des Bildes imaginiert. Der Schauende befindet sich in einem Raum außerhalb der Handlung – weiter sogar, er verfolgt das Geschehen draußen, vor dem Haus, durch einen Raum hindurch. Dadurch wird die Perspektive des Betrachters verdeutlicht, welcher sich als „Regisseur“ der Geschichte abseits des Handlungsortes befindet, quasi von außen zusieht.

Die Angst, welche in diesen Bildern auftaucht, entspricht *neurotischen* und auch *moralischen* Ängsten, wie Sigmund Freud sie versteht (vgl. 6.2.). Sie entsprechen einer Unterdrückung von Triebimpulsen aufgrund gesellschaftlicher Tabus und der Angst vor sozialer Bestrafung. Die Protagonisten scheinen aus ihren vorgegebenen Rollen zu fallen und Geheimnisse zu haben, welche sich außerhalb eines Rahmens befinden, der das Nichtoffenbaren des Innenlebens akzeptiert. Als Betrachter ist man dazu aufgefordert, die Szene zu hinterfragen. Dieses Erforschen führt dazu, dass die Geheimnisse, die in dem gezeigten Moment spürbar werden, negativ assoziiert werden. Etwas bleibt verborgen beziehungsweise kommt nur ansatzweise an die Oberfläche, was die „heile Welt“ ins Wanken bringt. Über die Gefahr, die dadurch scheinbar auftaucht, will der Betrachter mehr wissen, er hinterfragt die Umstände, auch wenn selbst die Protagonisten in den Bildern ängstlich wirken und den übermächtigen Geschehnissen nicht gewachsen sind, keine Lösungen haben.

Sowohl die Innen- als auch die Außenaufnahmen sind in amerikanischen Vor- und Kleinstädten anzusiedeln. Die Straßenbilder entsprechen Szenarien, die auch in Filmen wie *Halloween*, *The Stepford Wives*, *Blue Velvet* oder *The Unbelievable Truth* zu sehen sein könnten. Ursprünglich galten diese Vorstadtszenarien als besonders sicherer und harmonischer Rahmen für

Familien. (vgl. 6.1.2.) Vor allem der Horrorfilm lässt seit den 1970er Jahren furchterregende Handlungen in dieser Umgebung spielen. In den Bildern wird deutlich, dass die Locations danach ausgesucht werden, dass sie einerseits harmonisch und heimelig wirken, andererseits aber auch Unwohlsein hervorrufen. Dieser Kontrast ist in den sauberen Schlafzimmern in den Abbildungen 1 und 2 zu sehen, wie auch in Abbildung 3 bei dem an und für sich einladenden Familienesstisch oder den beleuchteten Auslagen in Abbildung 4. Die Umgebung wirkt vertraut, wird allerdings so dargestellt, dass sie weder ihren Zweck erfüllt noch die mit ihr verbundene Vertrautheit eingelöst werden kann.

Besonders Konflikte innerhalb von Familien spielen in Filmen von Hal Hartley, David Lynch und auch in den Horror-Filmen *Shining*, *Halloween* und *The Stepford Wives* eine bedeutende Rolle. In den Bildern von Gregory Crewdson sind familiäre Konflikte ebenfalls ein tragendes Element. In Abbildung 1 kann man – vermutlich – ein Ehepaar sehen, dessen Beziehung nicht harmonisch zu verlaufen scheint. In Abbildung 2 lässt sich eine Familien- oder Liebesbindung zwischen den beiden weiblichen Personen interpretieren – es scheint sich um Schwestern, eine Mutter/Tochter-Konstellation oder eine lesbische Beziehung zu handeln. Die Umgebung des Einfamilienhauses lässt auch in Abbildung 3 darauf schließen, dass es sich bei dem Mann um ein Mitglied einer Familie handelt, die entweder zerrüttet ist, ihn verlassen hat oder zumindest in diesem Augenblick nicht in Harmonie und Frieden vereint ist.

Die spannungsgeladenen Situationen, in welchen sich die dargestellten Menschen befinden, scheinen diese stark zu belasten. Sie werden oft in einer beinahe erdrückenden Schwere gezeigt. Die ihnen innewohnende Angst rührt vor allem von der übermächtigen Situation her. So scheinen sie mit sich selbst, mit Partnern, Familie oder auch den ihnen zugewiesenen sozialen Rollen und Vorgaben nicht zurechtzukommen. Eine Lösung dieser Situationen scheint nicht in Sicht beziehungsweise lässt sich eine Lösung zum Guten hin nur schwer vorstellen.

8. Fazit

Gregory Crewdson kreierte in seinen Bildern Geschichten. Aus dem fotografischen Moment heraus entstehen beim Betrachten Handlungen, die sich um diesen Moment drehen.

Crewdsons Bilder sind im Bereich der filmischen Fotografie anzusiedeln. Mit filmischer Ästhetik und filmischen Stilmitteln ruft er Assoziationen zu einem *Davor* und *Danach* hervor. Der Betrachter erschafft eine Handlung, welche Crewdson selbst nicht vorgibt. Sie entsteht individuell und wird nur durch die mit Bedeutung aufgeladenen Objekte im Bild gelenkt. So wie Angst im Film durch Dunkelheit, Verborgenes und weitere Elemente vermittelt wird, verwendet auch Crewdson in seinen Bildern eindeutig kodierte Objekte und Mittel, um Angst und Spannung herbeizuführen.

Die „Geheimnisse“, welche die Protagonisten in Crewdsons Bildern wie schwere Lasten zu tragen scheinen, wirken beunruhigend, ja bedrückend. Die Figuren scheinen moralische und gesellschaftliche Vorgaben nicht einhalten zu können oder an ihren Rollen zu scheitern. Sie sind von der Außenwelt abgeschnitten, zeigen mehr Verbindung zu einer geistigen Welt als zur realen. Oft erkennt man sie nur in Spiegelbildern, die eben diese sinnliche Ebene darstellen, in welcher sie sich in dem abgebildeten Moment zu befinden scheinen.

Amerikanische Vororte und die Vorstellungen einer amerikanischen Familie werden als unheimlich dargestellt. Sie wirken nicht mehr wie die sicheren Rückzugsorte, wie sie im Rahmen der Idealisierung des „Amerikanischen Traums“ in den Massenmedien verbreitet wurden. Diese verklärte Sicht auf die oberflächliche Harmonie weckt Erwartungen, welche in den Bildern von Crewdson nicht einlösbar sind. Sie werden zu Befürchtungen, dass die Sehnsüchte und Wünsche hinter dem idyllischen, familiären Vorstadtleben nicht erfüllt werden.

Der Kontrast zwischen dem kleinstädtischen Frieden und der Bedrohung durch individuelle Abgründe führt zu einer Spannung, welche den Betrachter nach den

Ursachen und möglichen Auswegen fragen lässt. Er entwickelt eine Geschichte um Lösungswege aus der angsteinflößenden Situation zu finden.

Der Schwerpunkt beim Betrachten der Bilder liegt demnach bei der Imagination, die durch die Bilder hervorgerufen wird. Die lässt sich jedoch nicht festmachen, sie bleibt dem Publikum überlassen.

Wie bereits in Kapitel 3 genauer angeführt, hat Vilém Flusser als Problematik der Bildrezeption eine fehlende Antwortmöglichkeit auf Seite der Empfänger angeführt.

Dieser Ansatz mag seine Berechtigung haben, wenn es sich um Alltagsbilder, wie in Zeitschriften, Magazinen, Plakaten etc. handelt. Im Internet können Bilder zwar diskutiert werden, jedoch scheint dies nur einen verschwindend geringen Einfluss auf deren Entstehung nehmen zu können.

Den Bildern von Gregory Crewdson wird erst Leben eingehaucht, sie bekommen erst ihre eigentliche Bedeutung, sobald sie aufgenommen und weiter interpretiert werden. Die *Antwort* der Betrachter versieht sie erst mit der Bedeutung, welche sie zu einem Spiegel der Gesellschaft macht.

Die Arbeit bezieht sich auf einen kleinen Ausschnitt aus Gregory Crewdsons Werk. Es würde den Rahmen sprengen auf den gesamten Umfang seines künstlerischen Schaffens einzugehen.

Die gezeigten Bilder sind repräsentativ für aktuelle Arbeiten und eine technisch sehr aufwendige Herstellungsweise. Bei älteren Bildern von Crewdson liegt der Schwerpunkt weniger auf der narrativen Ebene. Hier wäre die Frage nach Parallelen zu früheren Bildern interessant.

Auch die Darstellung der amerikanischen Gesellschaft in Crewdsons Bildern, ein ausführlicherer Blick auf die Reflexion der Bilder und eine empirische Analyse auf deren Wahrnehmung, stellen weitere interessante Forschungspunkte dar.

Nicht unerwähnt bleiben soll, dass diese Bilder durchaus als *politisch* angesehen werden können, auch wenn sie *nur* oder gerade *weil* sie bedrückende Geschichten aus dem US-amerikanischen Leben erzählen.

9. Literatur- und Quellenverzeichnis

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990

Barthes, Roland: *Die helle Kammer.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985

Coontz, Stephanie (Ed.) with Maya Parson and Gabrielle Raley: *American Families. A Multicultural Reader.* Routledge, New York 1999

Coontz, Stephanie: *Marriage, a History. From Obedience to Intimacy or How Love conquered Marriage.* Viking, New York 2005

Coontz, Stephanie: *The Way We Never Were. American Families and the Nostalgia Trap.* Basic Books, New York 1992

Crewdson, Gregory: *Beneath The Roses. Werke 2003 – 2007 (mit einem Essay von Russell Banks).* Hatje Cantz, Ostfildern 2008

Davis, Mike: *City Of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles.* Schwarze Risse, Berlin 1999

Diers, Michael: *FotografieFilmVideo. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes.* Philo & Philo Fine Arts / EVA Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2006

Duany, Andreas, Platr-Zyberk, Elizabeth, Speck, Jeff: *Suburban Nation. The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream.* North Point Press, New York 2001

Dutton, John A.: *New American Urbanism. Re-forming the Suburban Metropolis.* Skira editore, Milano 2000

Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977

Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie.* Edition Flusser, Band 3. Berlin: European Photography, Berlin 2006

Flusser, Vilém: *Kommunikologie.* Fischer, Frankfurt am Main 2007

Flusser, Vilém: *Medienkultur.* Fischer, Frankfurt am Main 2008

Hartley, Hal: *Collected Screenplays. Volume I. The Unbelievable Truth. Trust. Simple Men.* Faber and Faber Limited, London 2002

Kemp, Roger L.: *America's Cities. Problems and Prospects.* Avebury, Aldershot 1997

Knobler, Nathan: *The Visual Dialogue. An Introduction to the Appreciation of Art.* Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York 1966

Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände.* Wilhelm Fink, München 1998

Krauss, Rosalind : *The Optical Unconscious.* The MIT Press, Cambridge, 1993

Marotzki, Winfried, Niesyto, Horst: *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive.* VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2006

Mitchell, W.J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Leitkultur.* C.H.Beck, München 2008

Pabst, Eckhard (Hrsg.): *A Strange World. Das Universum des David Lynch.* Ludwig, Kiel 1998

Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst.* DuMont Köln 2002

Panofsky, Erwin: *Three Essays on Style*. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1995

Panofsky, Erwin: *Perspective as Symbolic Form*. Zone Books, New York 1991

Panofsky, Erwin: *Ikonographie und Ikonologie*, DuMont Verlag, Köln 2006

Penner, Jonathan, Schneider, Steven Jay, Duncan, Paul (Hg.):

Horror Cinema. Taschen, Köln 2008

Saunders, William S.: *Sprawl and Suburbia. A Harvard Design Magazine Reader*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2005

Schmid, Hans: *Fenster zum Tod. Der Raum im Horrorfilm*. Belleville, München 1993

Seeßlen, Georg: *David Lynch und seine Filme*. Schüren, Marburg 2003

Sennett, Richard: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Suhrkamp, Berlin 1997

Simmel, Georg: *Grundfragen der Soziologie*. Walter de Gruyter & Co, Berlin 1984

Simmel, Georg: *On Individuality and Social Forms*. The University of Chicago Press, Chicago 1971

Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Duncker & Humboldt, Berlin 1958

Simmel, Georg: *Soziologische Ästhetik*. Philo Verlagsgesellschaft mbH, Bodenheim 1998

Sirjamaki, John: *The American Family in the Twentieth Century*. Harvard University Press, Cambridge 1953

Sontag, Susan: *On Photography*. Picador, New York 1977

Truxal, Andrew G., Merrill, Francis E.: *Marriage and the Family in American Culture*. Prentice-Hall, Inc., New York 1953

Vossoughi, Lukas: *Gegenwelten. Bilder des Schreckens. Über die Darstellung narrativer und ikonografischer Motive im Horrorfilm*. Diplomarbeit, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien, Wien 2002

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

Artikel / Internet-Material

Crewdson, Gregory : *Lebenslauf*

www.hoverproductions.com

2009/03/18

www.luhringaugustine.com

2009/05/11

Crewdson, Gregory: *Aesthetics of Alienation*. In: Tate Etc. Europe's largest Art Magazine, Issue 1 / Summer 2004, May 2004

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue1/article10.htm>

2009/05/07

Drafz, Helge: *Gregory Crewdson - Fotografierte Neurosen*. In: Kult, 01/2006, Februar/März 2006

<http://www.einseitig.info/html/content.php?txtid=434>

2009/01/11

Fletcher, Kenneth R.: *Gregory Crewdson's Epic Effects*. in: Smithsonian Magazine, June 2008

<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/gregory-crewdson.html#>

2009/05/11

Higgins, Ria: *One Shot Wonders*. In: The Sunday Times Magazine, March 16, 2008, Pp. 42-51

<http://i1.exhibit-e.com/luhringaugustine/8e57b430.pdf>

2009/04/20

Knörer, Ekkehard : *Nach Hollywood: Zu den Fotografien Gregory Crewdsons*.

<http://www.jump-cut.de/gregorycrewdson.html>

2009/01/11

Larocca, Amy: *Loneliness and Multitudes: Gregory Crewdson's Singular Approach.* In: New York Magazine, April 7, 2008, Pp 74-75
<http://i1.exhibit-e.com/luhringaugustine/5828ab88.pdf>
2009/04/20

Lynch, David: *Zitate*
http://www.brainyquote.com/quotes/authors/d/david_lynch.html
2009/05/20

Molina, Joanne: *Everything Illuminated.*
In: Interiors, April+May 2008 – Pp. 77-81
<http://i1.exhibit-e.com/luhringaugustine/fd8132ec.pdf>
2009/04/20

Pincus-Witten, Robert: *Gregory Crewdson: Luhring Augustine.* In: Artforum, September 2008, p. 457

Reich, Susan: *Lighting Master: Gregory Crewdson's Twilight World.* In: Photo District News, July 2007, Pp. 70-80
<http://i1.exhibit-e.com/luhringaugustine/b82ccb7b.pdf>
2009/04/20

Rosenberg, Karen: *The Listings.* In: New York Times, April 18 2008

Die Zeit: *Kalte Abgründe.* In: ZEIT online, 04.06.2008
<http://www.zeit.de/online/2008/23/bg-crewdson>
2009/05/11

Filme

Horror

The Stepford Wives - Bryan Forbes (USA, 1975)

Halloween – John Carpenter (USA, 1978)

Shining – Stanley Kubrick (UK/USA, 1980)

David Lynch

Blue Velvet (USA, 1986)

Wild at Heart (USA, 1990)

Twin Peaks (USA, 1990-1991)

Hal Hartley

The Unbelievable Truth (USA, 1989)

Trust (UK/USA, 1990)

Simple Men (I/UK/USA, 1992)

Dokumentationen

Terror in the Aisles – Andrew J. Kuehn (USA, 1984)

The American Nightmare – Adam Simon (USA/UK, 2000)

10. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Reprofotografie von: Gregory Crewdson - "Beneath The Roses", Bild 41

Abb. 2: Reprofotografie von: Gregory Crewdson- "Beneath The Roses", Bild 20

Abb. 3: Reprofotografie von: Gregory Crewdson - "Beneath The Roses", Bild 37

Abb. 4: Reprofotografie von: Gregory Crewdson - "Beneath The Roses", Bild 10

Abb. 5: screenshot aus "The Stepford Wives"

Abb. 6: screenshot aus "Halloween"

Abb. 7: screenshot aus "Shining"

Abb. 8: screenshot aus "Blue Velvet"

Abb. 9: screenshot aus "Wild at Heart"

Abb. 10: screenshot aus "Twin Peaks"

Abb. 11: screenshot aus "The Unbelievable Truth"

Abb. 12: screenshot aus "Trust"

Abb. 13: screenshot aus "Simple Men"

11. Film-Beschreibungen

11.1. Amerikanische Horrorfilme

11.1.1. The Stepford Wives - Bryan Forbes (USA, 1975)



Abb 5

Die unheimliche Vorstellung, unfreiwillig den eigenen Körper zu verlieren und durch eine Maschine ersetzt zu werden, ist Thema der Literaturverfilmung von Bryan Forbes. Eine Familie – Joanna und Walter Eberhart (Katherine Ross und Peter Masterson) und ihre Töchter Kim und Amy – ziehen von New York in die harmonisch und sicher wirkende Kleinstadt Stepford. Die ersten Sätze im Film – über einen Mann, der auf der Straße eine Schaufensterpuppe trägt – sind programmatisch dafür, was die Familie erwartet: „Daddy, I just saw a man carrying a naked lady.“ – „Well, that's why we're moving to Stepford.“ Die neuen Nachbarn, vor allem die Frauen, scheinen etwas entfremdet, wenn auch zuvorkommend und bemerkenswert ordentlich.

„The Stepford Wives“ ist düstere Fiktion von einer Welt, in der sich Männer bewusst über die Grenzen von Individualität und Menschlichkeit hinwegsetzen und Frauen als Objekte ihren bedenklichen Wunschvorstellungen anpassen.

11.1.2. Halloween – John Carpenter (USA, 1978)



Abb 6

Als die Eltern an einem Halloween-Abend nicht zuhause sind, ersticht der kleine Michael Myers seine jugendliche Schwester brutal. Fünfzehn Jahre später flüchtet er aus einer psychiatrischen Anstalt und kehrt zu Halloween wieder in seine Heimatstadt zurück. Der Psychiater, der ihn während dieser Jahre erfolglos zu behandeln versucht hatte, warnt davor, dass Mike Myers das Böse an sich und unheilbar ist. Auch er ist an dem besorgniserregenden Abend in die Kleinstadt Haddonfield aufgebrochen, um das Schlimmste zu verhindern.

Nachdem man die weibliche Hauptfigur Laurie Strode (Jamie Lee Curtis) und ihre Freundinnen kennengelernt hat, beginnt der Abend und damit die Wiederholung des Jahre zuvor beginnenden Grauens. Mike Myers zieht seine Runden und sucht die jungen Frauen samt männlicher Begleitung auf, die alle im Alter der damals ermordeten Schwester sind. Dabei trägt er eine weiße Maske, wie auch am damaligen Halloween-Abend.

11.1.3. Shining – Stanley Kubrick (UK/USA, 1980)



Abb:7

Die Verfilmung des Stephen King Romans erzählt die Geschichte einer Familie, bestehend aus Schriftsteller Jack Torrance (Jack Nicholson), seiner Frau Wendy (Shelley Duvall) und seinem Sohn Danny. Jack übernimmt die Betreuung eines im Winter geschlossenen Hotels, das abgeschieden in den Bergen liegt. Bald wird deutlich, dass Danny einer übernatürlichen, telepathischen Fähigkeit mächtig ist, dem *Shining*. Doch trotz aller Warnungen Dannys und auch des Hotelmanagers, welcher von Vorfällen in der Vergangenheit berichtet, bleibt die Familie im Overlook-Hotel. Doch Jack wird zunehmend aggressiver und verfällt dem Wahnsinn. Er leidet unter Halluzinationen und will seine Familie töten, was mit dem Standort des Hotels auf einem alten Indianerfriedhof in Zusammenhang gebracht werden kann.

11.2. David Lynch

11.2.1. Blue Velvet (USA, 1986)



Abb. 8

In der Kleinstadt Lumberton sind die Zäune strahlend weiß gestrichen, die Vögel zwitschern und das Gras ist saftig grün. In einer abgelegenen Wiese findet der junge Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) ein abgetrenntes Ohr. Er bringt es zur Polizei, geht dem Fall aber auch selbst nach. Bald stellt er eine Verbindung zu der Sängerin Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) fest. In deren Wohnung versteckt, wird er Zeuge, als Frank Booth (Dennis Hopper) Dorothy vergewaltigt. Frank Booth, der sich als Entführer von Dorothys Mann und Kind entpuppt, ist nicht nur brutal, sondern scheint auch unter weiteren psychischen Störungen zu leiden. Jeffrey wird immer weiter in den Fall verstrickt, was ihn nicht nur in Gefahr bringt, sondern auch die entstehende Liebesbeziehung zwischen ihm und der jungen Sandy Williams (Laura Dern) gefährdet.

11.2.2. Wild at Heart (USA, 1990)



Abb.9

Die Literaturverfilmung erzählt in Form eines Roadmovies „die Geschichte von Sailor und Lula“. Sailor Ripley (Nicolas Cage) wird zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, nachdem er einen Mann getötet hatte, der ihn zu erstechen drohte. Dieses Attentat auf Sailor war wiederum von Marietta, der Mutter seiner Freundin Lula Pace (Laura Dern) in Auftrag gegeben. Als er freigelassen wird, bricht das Paar zur Flucht auf, in dem Glauben, ein neues Leben in Freiheit beginnen zu können. Die Verbindungen von Sailor und Marietta zum Gangster Marcello Santos werden für Sailor und Lula – ohne deren Wissen – bald zur lebensbedrohlichen Gefahr.

11.2.3. Twin Peaks (USA, 1990-1991)



Abb 10

Im anscheinend idyllischen amerikanischen Städtchen Twin Peaks nahe der kanadischen Grenze wird die 17-jährige Laura Palmer (Sheryl Lee) ermordet am Ufer eines Sees aufgefunden – „wrapped in plastic“. Da die Indizien für einen Serienmord sprechen, wird Special Agent Dale Cooper vom FBI (Kyle MacLachlan) nach Twin Peaks geordert, um bei der Aufklärung des Falls behilflich zu sein. Im Laufe der Serie wird das von Laura geführte Doppelleben aufgedeckt, das sie mit Prostitution und Drogenmissbrauch in Verbindung bringt. Doch auch eine übernatürliche Kraft scheint in den Wäldern um Twin Peaks zu existieren und eine Verbindung zu Dale Cooper zu haben. Dieser stellt im Rahmen seiner Ermittlungen nicht nur mehrmals fest, dass Kaffee und Kuchen im „Double R Diner“ vorzüglich sind, sondern auch, dass mehreren Leuten – auch ihm selbst – ein Mann namens Bob erschienen ist, welcher bald zum Hauptverdächtigen wird.

11.3. Hal Hartley

11.3.1. The Unbelievable Truth (USA, 1989)



Abb. 11

Josh Hutton (Robert Burke) kehrt in die Kleinstadt zurück, die er vor Jahren verlassen hat. Lange bleibt unklar, was damals genau vorgefallen ist. Mit der Zeit wird aufgedeckt, dass Josh einen Unfall zu verantworten hatte, bei dem seine damalige Freundin ums Leben gekommen ist. Später wurde er am Mord ihres Vaters beschuldigt und verbrachte einige Jahre im Gefängnis. Dort als Automechaniker ausgebildet, findet er in seiner Heimatstadt Arbeit in der Werkstatt von Vic Hugo und lernt dessen Tochter Audry (Adrienne Shelly) kennen. Die Anwohner betrachten den Zurückgekehrten mit Misstrauen und spekulieren laufend über seine Vergangenheit. Audry lässt sich von den kursierenden Geschichten nicht beeindrucken und baut eine nahe Beziehung zu Josh auf.

11.3.2. Trust (UK/USA, 1990)



Abb. 12

Maria Coughlin (Adrienne Shelly) bricht die Schule ab und erwartet ein ungeplantes Baby. Nachdem ihre Familie davon erfährt, stirbt ihr Vater und ihre Mutter macht sie für den Tod verantwortlich und verstößt sie. Sie trifft Matthew Slaughter (Martin Donovan), einen Elektriker, dem es aufgrund seiner Prinzipien schwer fällt, Arbeit zu behalten. Als er einen Job in einer Fabrik kündigt, weil dort fehlerhafte Computer gebaut werden, wird die Erinnerung an die seelische und körperliche Misshandlung durch seinen Vater geweckt. Maria und Mathew kämpfen gegen ihre Familien an, setzen sich dabei immer wieder mit ihnen auseinander und versuchen, einen Weg zu finden, ein eigenständiges Leben zu führen. Matthew scheint schwächer zu sein als Maria und weniger Vertrauen in Menschen und Beziehungen zu haben. Stets trägt er eine Handgranate mit sich, nur für den Fall, dass er sie einmal brauchen könnte.

11.3.3. Simple Men (I/UK/USA, 1992)



Abb. 13

Die Brüder Bill und Dennis McCabe (Robert Burke und Bill Sage) treffen sich wieder, als ihr Vater, ein anarchistischer Aktivist, aus seiner Haft ausbricht. Gemeinsam machen sie sich auf die Suche nach ihm und kommen dabei nach Long Island. Dort finden sie Unterkunft bei Kate (Karen Sillas), die gemeinsam mit Elina (Elina Löwensohn) ein Haus bewohnt, in dem auch ein Mann namens Martin (Martin Donovan) arbeitet. Die beiden unterschiedlichen Charaktere der Brüder reiben sich oft aneinander. Bill, der den Frauen abgeschworen hat, findet bald an Kate Gefallen. Immer weiter werden die Brüder in die Leben von Kate und Elina verstrickt und stellen schließlich die Verbindung zu ihrem Vater her.

Abstract

Gregory Crewdson kreiert Bilder. Mit Hilfe eines Teams entstehen *filmische Fotografien*, welche sich durch eine hohe Qualität auszeichnen. Sie zeigen Szenen aus dem amerikanischen Alltag. Das amerikanische Familien- und Vorstadtleben wird auf eine unheimliche und beunruhigende Weise dargestellt. Die gezeigten Momente sind in einer Umgebung angesiedelt, welche beim Betrachter Vorstellungen von Harmonie und Sicherheit hervorrufen. Jedoch werden diese Erwartungen nicht eingelöst. Die in den Bildern gezeigten Personen wirken von der Realität entrückt. Ihre eigentliche Existenz scheint sich mehr auf einer sinnlichen Ebene festmachen zu lassen.

Die fehlende Verbindung der dargestellten Menschen zu ihrer Umwelt und ihre detailreiche Umgebung im Bild lassen beim Betrachten Geschichten entstehen. Durch ein Verwenden von filmischen Stilmitteln, wie z.B. Lichtsetzung, entstehen Assoziationen zu Filmwelten. Der Betrachter wird durch die bedeutungsgeladenen Elemente dazu angeregt, eine Handlung um den fotografischen Moment zu entwickeln. Diese Handlung ist nicht vom Künstler vorgegeben, sondern bleibt dem Betrachter individuell überlassen.

Der Medienphilosoph Vilém Flusser sieht im mangelnden Hinterfragen der alltäglichen Bilderflut eine große Gefahr. Die Aufnahme der Bilder ohne die Möglichkeit einer Reaktion führe zu einer Vermassung und Verdummung der Empfänger.

Die Arbeit beschäftigt sich mit dieser Theorie und zeigt auf, dass sie im Bereich der Abbildungen, mit denen man im Alltag konfrontiert ist, ihre Gültigkeit hat. Jedoch leben die Bilder von Gregory Crewdson von der eigenständigen Interpretation der Betrachter. Eine Reflexion ist für sie unerlässlich, da die Geschichte um den gezeigten Moment eine große Rolle für Crewdsons Werk spielt.

Eine Interpretation der Bilder erfolgt anhand der *ikonographischen* und *ikonologischen* Betrachtung nach Erwin Panofsky. Das Geheimnis in der Gesellschaft wird anhand der Theorien Georg Simmels beleuchtet.

Weiters werden in der Arbeit soziale und mediale Kontexte aufgezeigt, welche bei den Überlegungen zu Crewdsons Bildern von Bedeutung sind. Das amerikanische Familienleben und amerikanische Vorstädte bilden die sozialen Hintergründe. Aufgrund der filmischen Aspekte der Bilder folgt ein Blick auf Horrorfilme der 1970er Jahre, welche eine Unsicherheit in amerikanischen Vorstädten aufzeigen. Filme von David Lynch und Hal Hartley bilden einen Einblick in Filme, die mit unheimlichen Elementen arbeiten.

13 Abbildungen, Farbe

Abstract

Gregory Crewdson creates images. With a team he produces *cinematic photographs*, which are characterized by high quality. They show scenes from the American everyday life. The lives of American families and in typical American suburbs is portrayed in an uncanny and disturbing way. The ambience generates harmonic and secure feelings. These prospects aren't confirmed. The persons in the images seem to be disconnected from reality. Their existence is more attached to a sensual level.

This disconnection of the pictured people and their detailed surrounding area let the viewer create a story while looking at the image. Because of the use of cinematic stylistic devices, e.g. lighting, associations to a film world arise. Through the elements in the photographs, that are charged with meanings, the observer develops a story that happens before and after that photographic moment. This story is individually created and not forced by the artist.

Media Philosopher Vilém Flusser sees a dangerous pattern in the receiving of pictures without questioning them. This behaviour of missing response to the pictures seen in daily life would result in mass-stultification.

This theory seems to suit with everyday pictures. When it comes to Crewdson's images, it's important to consider the viewers' individual story around the photograph. This reflection is essential for Crewdson's work.

The interpretation of the images follows the *iconographic* and *iconological* review according to Erwin Panofsky. The secret and its role in society is also looked at following the theories of Georg Simmel.

Social and medial contexts are also important regarding Crewdson's images. Social backgrounds are the American family-life and suburbs. The cinematic aspects of the images follows a closer look at the 1970s horror cinema, which shows American suburbs in an insecure way.

Further on the movies of David Lynch and Hal Hartley give an insight into a genre that works with uncanny elements.

13 images, colour

Lebenslauf

| | |
|-------------|---|
| 1980 | geboren in Wien |
| 1986 - 1990 | Volksschue Marianum, 1180 Wien |
| 1990 – 1998 | GRG XVIII Haizingergasse |
| 1998 | AHS Matura – Vertiefung Psychologie und Philosophie Studium Publizistik und Kommunikationswissenschaft, Fächerkombination Jus, Soziologie, Film-, Theater- und Medienwissenschaft |
| 2006 / 2007 | Fachtutorium für Game Studies – Institut für Publizistik, Wien |
| 2007 | Moderationsausbildung – radio summer high school |
| 2008 | Trainerin – radio summer high school |
| seit 2004 | Mitarbeiterin – Radio U-Ton |
| seit 2007 | Redaktionelle Arbeit für Radiosender Fotografische Assistenz Freiberufliche Fotografin |